الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العالي والبحث العلمـــي
جامعة منتوري -قسنطينة-

كليـــة الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل:.....
الرقم التسلسلي:.....

الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين أدونيس و نزار قباني نموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطـــالبة:
حبيب بوهرور

إشراف الأستاذ الدكتور:
الربعي بن سلامة

أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة

1- الأستاذ الدكتور :.....جامعة:..... .....رئيسـا
2- الأستاذ الدكتور :الربعي بن سلامة . جامعة :منتوري . قسنطينة . مشرفا ومقررا
3- الأستاذ الدكتور :.....جامعة :..... .....عضوا مناقشا
4- الأستاذ الدكتور :.....جامعة:..... عضوا مناقشا
5- الأستاذ الدكتور :.....جامعة ....عضوا مناقشا
6- الأستاذ الدكتور :.....جامعة ....عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2006- 2007

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

[ن والقلم وما يسطرون]

صدق الله العظيم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

? الإهـــداء

إلى زوجتي و بنتَيَّ

وِصَـــال و

مَـــآل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقـدمـــة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقـــدمـــــــــــة

نظر الشاعر العربي المعاصر إلى حركية الإبداع في النصف الثاني من القرن العشرين من مستويين مختلفين هما: مستوى تشكيل الخطاب الشعري، ومستوى التنظير النقدي لهذا الخطاب. ذهب في المستوى الأول إلى تمثّل رغباته في التجديد، من خلال عمله الـــدؤوب على إعادة تشكيل الخطاب الشعري، وفق متطلبات الرؤيا الشعرية، والإبداعية الحديثـــة والمعاصرة من جهة، ووفق الرغبة الذاتية في الثورة على الطقوس الشـــعرية والأســـاليب البلاغية المتوارثة منذ القديم من جهة أخرى. فعمل على تفعيل التشكيل الجديد كمرحلـــة أولى، بعيدًا عن التنميط والاجترار في الشكل والمضمون على حدّ ســـواء. مؤمنـــا بـــأن اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية، وأن الشاعر المعاصر يجب أن يعمل على تأســـيس آفـــاق شعرية جديدة، تتجاوز ذاتها حتى لا تصبح هي الأخرى نمطا، وقاعدة تأخذ صفة الديمومة والإلزام عبر الزمن.

وقد ظهر هذا التشكيل عند الشاعر العربي المعاصر، فيما عرف بالشعر الحرّ. الذي كان بداية تَمَثُل الروافد الفكرية، والثقافية الوافدة من الشعرية الغربية، خاصة بعد سنوات من التفاعل الحضاري مع الآخر الأوروبي، استطاع خلالها الشاعر العربي المعاصر أن يقف على ملامح شعرية غربية، تمكنت بدورها من إحداث الإحداثة الشعرية، ابتداء من القرن التاسع عشر عبر حركية إبداعية ثورية، هدفت إلى إخراج الشعرية الغربية من قيود الفكر الكلاسيكي، والرومانسي على مراحل مختلفة. ومكّنت الشاعر من تحقيق ذاتيته، وتفعيـــل تجاربه الشعرية عبر وسائط شكلية ولغوية مبتكرة .

لقد آمن الشاعر العربي المعاصر، بأن الشعر وليد الحياة في شـــتى تفاعلاتهـــا، وأن منطق الكتابة الشعرية في ظل هذا المناخ، يجب أن ينطلق أولاً من إعلاء الذات الشـــاعرة وأدرك في الوقت نفسه أن هذا لن يتحقق إلاّ عن طريق هدم البناء الهرمي القديم للشـــعر وتأسيس نموذج شعري متجاوز لذاته، يأخذ صفة الفرادة مع كل شاعر، وتُطرح خلالـــه تساؤلات إنسان لا يتحدث عن العالم، وإنما يتحدث العالم، وتكون وسيلته في هذا قدرته على الخلق بعين راء بعيدًا عن الوصف الكلاسيكي العقيم. كما عرف الشـــاعر العـــربي المعاصر أن عملية التجديد في الشعرية العربية، لا تقف عند الثورة الخاملة الـــتي ترتضـــي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الهدم من أجل الهدم، وإنما يجب أن تتجاوزها إلى حدود ثورة فاعلة، تعمل باستمرار على تأسيس نماذج شعرية قابلة للتجاوز الذاتي. لأن ديمومتها تكمن في حركية التغيير المستمرة التي تلامس بنيتها الشكلية من جهة، وقدرتها على عرض التجارب الذاتيـــة والإنســـانية المتشابكة مع الماضي والحاضر والمستقبل من جهة أخرى. وحتى يتحقق هذا، كان علـــى الشاعر العربي المعاصر أن يحدّد موقفه من الموروث الحضاري والفكري والثقافي، بعيدا عن كلّ حسّ أيديولوجي من شأنه تعطيل حركية الإبداع. وأن يضبط رؤيته لقضية المعاصرة والحداثة.

انطلاقا من هذه الفلسفة المغرية للشعر الحر أحس الشـــاعر العـــربي المعاصـــر أن الإطار الشعري الجديد قد نضج وبلغ ذروته. فظهرت على الساحة الأدبية محاولات جادة ومسؤولة، مثلت التغيير الجوهري والشامل للقصيدة العربية، سواء من حيث المبنى أو من حيث المعنى. وكانت تجربة نازك الملائكة في نهاية الأربعينيات، تجربة رائدة ومؤسســـة في الوقت ذاته لتشكيل شعري جديد، دعت خلاله إلى ضرورة التحرّر من كـــل القواعـــد الشكلية والعروضية الكلاسيكية. وقد سار على نهجها مجموع الشعراء العـــرب الـــروّاد أمثال بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

لقد أدرك الشاعر العربي المعاصر أن كل تأسيس بعد هدم يجب أن يُدعّم بدعامـــة فكرية، تُنَظّر لذلك التأسيس، حتى لا يأخذ الصفة الاعتباطية، فالواقع الفكري والتشكيلي الحديث كثيرا ما اقتضى تحديد العلاقة مع نظام التشكيل القديم، من خلال تحديد العلاقة الوظيفية للقصيدة الجديدة، مع الوزن والقافية بعيدًا عن صورتيهما النمطية في القصـــيدة القديمة.وهو ما تحقق في تجارب الشعراء الرواد وكتاباتهم التأسيسية، خاصة عنـــد نـــازك الملائكة في مقدمة ديوانها شظايا ورماد، أو عند صلاح عبد الصبور في كتاباته الصـــحفية والنثرية، وعند كثير من الشعراء الآخرين.

وفي نفس السياق كانت هناك اجتهادات أخرى تُنَظّر لعملية تفعيـــل التشـــكيل الجديد من منظور آخر، تتجاوز خلاله كل القيود العالقة في الشعرية العربية الحديثة، فلـــم تكد قصيدة الشعر الحرّ أو قصيدة التفعيلة تؤسّس لحركيتها الإبداعيـــة، حـــتى ظهـــرت أصوات تنادي بضرورة تجاوزها؛ لأنها لم تستطع أن تحقق الفرادة الشـــكلية المنشـــودة. وطالبوا بكتابة قصيدة النثر، لأنها تمثل عند الشاعر المعاصر، الرغبة في التحرّر والانعتـــاق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتمرّد على التقاليد العروضية واللغوية الكلاسيكية. وقد ساعد على بعث هذه الرغبـــة الجديدة في التشكيل مجموع الروافد الفكرية والشعرية الغربية عموما، والفرنسية على وجه التخصيص. وقدرة الشاعر العربي المعاصر على التطلّع نحو الآخر الأوروبي، المتحرّر مـــن قيود التشكيل والهادف إلى خلق كتابة شعرية لا تؤمن إلاّ بتجربة صاحبها، مـــن خـــلال إعلاء الذاتية والعمل المستمر على تجنب التأثيرات الفكرية، والحضارية والأيديولوجيـــة، ضمن الواقع المعيش من خلال تقانة تعطيل الحواس أثناء العملية الإبداعية. فعمل شعراء-جماعة شعر-في الخمسينيات وعلى رأسهم أدونيس، ويوسف الخال، وأنســـي الحـــاج، وتوفيق صايغ، على تبنّي هذه الدعوة من خلال مجلة"شعر"البيروتية، التي خلقت مناخهـــا الفكري والإبداعي المتميّز، الذي اعتمد على مجموعة من الإجراءات الميدانية، تمثلـــت في التكفّل بنشر الدراسات النقدية الحداثية، وتقديم الترجمات الشعرية للقصـــائد الأجنبيـــة وتثبيت مفاهيم قصيدة النثر المستوحاة من الشعرية الفرنسية، خاصة بعد قراءة أدونـــيس كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن".

وقد اصطدمت الحركية الإبداعية بالواقع العربي فكريا واجتماعيا وحضاريا، فكان على الشعراء الرواد العرب أن يُدَعموا كتاباتهم الشعرية الجديدة، بكتابات نثرية تســـاعد على ربط المتلقي بحقيقة التجربة الجديدة، خاصة وأن القارئ العربي قد ألف تلقي الشـــعر وتذوقه وفق مقاييس جمالية وشكلية متوارثة. من هنا وجد الشاعر العربي المعاصر نفســـه مجبرا على دخول عالم التنظير النقدي، والجمع بين الكتابة الشـــعرية والكتابـــة النثريـــة. فقد اقترب الشاعر في ملامسة متخيّله الإبداعي من ثنائية الخلق والتشكيل معا، فـــاقتحم عوالم الكتابة وهو مدمج بالرؤى والفلسفات الباعثة على إنتاج الموقف.حينـــها يرتقـــي الشاعر إلى رتبة الرائي والمبدع والمنظّر في الوقت ذاته. فيصـــبح الإبـــداع لديـــه ثنـــائي الإخراج: خلق متخيلات شعرية وتوليدها من جهة، ورصـــد رؤى ومواقـــف وأفكـــار وتسجيلها من جهة أخرى.

من هنا بدأ اهتمامي بموضوع الشاعر الناقد، أو الشاعر المنظّر ينمو شيئا فشـــيئا. خاصة حين وقفت على تجارب كثيرة لشعراء معاصرين، استطاعوا أن يربطوا بين مستوى الخلق والإبداع الشعري، ومستوى التنظير وتثبيت الموقف النقدي. فكانت لهم كتابـــات نثرية قرأوا خلالها اللحظة الشعرية الهاربة من الواقع، والقيود والالتزامات المتداولـــة عـــبر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الزمن.كما كان للواقع السياسي المعيش في النصف الثاني من القرن العشرين، دوره البارز في بعث معالم الوعي النقدي عند الشاعر المعاصر، في إطار من العلاقات الفكرية والثقافية والاجتماعية، والأحداث السياسية الفاعلة على الساحة العربية والدولية.

وقد زاد اهتمامي بهذا الموضوع، عندما بدأت في البحث عن الدراسات الموازيـــة التي اهتمّت برصد الموقف النقدي، والتنظيري عند الشاعر العربي المعاصر. فوجـــدت أن أغلبية الدراسات وخاصة الأكاديمية منها، قد انصبّت على قراءة الملمح الشعري للشـــاعر و لم تتعمّق أكثر في الملمح النقدي عنده، لاعتقادها أن الممارسة النقدية عنـــد الشـــاعر لا تتعدى حدود التقويم الذاتي للناتج الإبداعي لديه. وأن الموقف النقدي عند شاعر ما، هو عبارة عن لحظة تقويم وتسويغ معا، في إطار القناعات الفكرية والثقافية الشخصـــية لهـــذا الشاعر أو ذاك. وأن منظّري الشعر من الشعراء العرب المعاصرين، في الغالب هم الأقـــل حظّا في النجاح الشعري باستثناء نازك الملائكة و أدونيس، وهو ما يفسّر غياب الشـــعراء النقاد من الذاكرة الأدبية الحديثة حسب رأيهم.

وفي المقابل وقفتُ عند دراسات أخرى، أَدْرَكَتْ أن الكتابة الشـــعرية والكتابـــة النقدية النثرية عند الشاعر العربي المعاصر تُمثلُ دورة إبداعية متكاملة، لا يمكن اختراقهـــا خاصة عندما عمل الشاعر المعاصر على تَمَثُّل معالم الحداثة العربية، بعد تجـــاوزه مرحلـــة الانبهار الفكري والثقافي بالشعرية الغربية. أذكر من أهم هذه الدراسات وأحدثها ما يأتي:

- نظرية الشعر عند الشعراء المعاصرين، للدكتور عبد الله العشي وهي أطروحـــة دكتوراه دولة(1991م-1992م) .
- مفهوم الشعر عند روّاد الشعر الحرّ، للدكتور فاتح علاق، أطروحة دكتوراه، نشرت في اتحاد كتاب العرب بدمشق عام 2005م.
- الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدًا، للدكتور علي حـــداد، وهـــي أطروحة دكتوراه، نشرت في اتحاد كتاب العرب بدمشق عام 2000 م.
- النقد والخطاب، محاولة قراءة في مراجعة نقدية عربيـــة معاصـــرة، للـــدكتور مصطفى خضر، أطروحة دكتوراه نشرت في اتحاد كتاب العرب بدمشق عام 2001 م .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- العالم والنص والناقد، وهو كتاب للمفكر العالمي إدوارد سعيد، منشـــورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2000 م .
- النظرية الشعرية بين إليوت وأدونيس، للدكتور عاطف فضول، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2000 م .

وانطلاقا من هذه الدراسات القيمة، رأيت بكل تواضع أن فضاء البحث في موضوع الشاعر الناقد مازال محتفظا بعذريته، لأنني أعتقد أن طموحات أي باحـــث أكـــاديمي لا يمكنها أن تتحقق بالنسبة المرجوة عند أي باحث. لهذا يبقى مجال البحث فيه مفتوحا ينتظر مقاربة وقراءة أخرى، تحاول أن تجليّ شيئا من المتشاكل والمختلف في مواضـــيع البحـــث المتقاربة.

من هنا قررّت أن أتناول بالبحث والدراسة موضوع الشاعر الناقد، من خلال رصد معالم تشكّل الخطاب الشعري العربي المعاصر، وعلاقة الشاعر المعاصر ذاته بهذا الخطـــاب من خلال مواقفه النقدية، والتنظيرية للعملية الشعرية والإبداعية معا.ولمـــا لم يكـــن في الإمكان تناول ذلك عند كل الشعراء المعاصرين في هذا البحث المتواضع، بدا لي-مراعـــاة لأصول منهجية البحث العلمي- أن أتناول القضية التي أَلْمَعْتُ إليها آنفا عند شـــاعرين اثنين هما من الرواد الأوائل للشعر العربي المعاصر.فجاء البحث الموسوما بـــ:

الخطاب الشعري والموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر
أدونيس ونزار قباني نموذجا

وقد قادتني نظرتي إلى موضوع البحث ودوافعه، إلى البحث عن المنهج الملائم، بناء على ما حدّدته من علامات في العنوان. فوجدت أن أفضل منهج أقارب به مثـــل هـــذا الموضوع هو المنهج التاريخي، لأنه يسمح لي بتتبع الظاهرة الشعرية ورصد الموقف النقدي عبر مسارات تاريخية وزمنية مختلفة. كما استعنت بمجموعة أخرى من المفـــاهيم الـــتي لا تندرج ضمن منهج محدّد، كالوصف، والتحليل، والتأريخ، أحيانا، والتأويل والقـــراءة في أحايين عديدة، وهي آليات إجرائية نعثر عليها في العديد من المناهج.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبعد تحديد منهج البحث وآلياته الإجرائية المساعدة، قمت بتقسيم بحثي إلى بابين. وسمت الباب الأول بـــ:**الشعر العربي المعاصر بين التشكيل والرؤيا** وقسّمته إلى مـــدخل وثلاثة فصول. تناولت في المدخل مفهوم الشعر العربي المعاصر وعلاقته بالتراث، فقمـــت بتحديد مصطلح المعاصرة، ووضّحت ذلك التداخل الوظيفي في إدراك حقيقة المعاصـــرة بعيدًا عن الإطار الزمني للمصطلح. ثم بحثت في علاقة الخطاب الشعري المعاصر بـــالتراث الفكري، والأدبي العربي القديم، من خلال رصد جملة من الآراء والمواقف النقدية عنـــد بعض النقاد المحترفين أمثال: عز الدين إسماعيل، وحسين مروة، وخالدة ســـعيد ومـــارون عبود، وخليل أبو جهجة وغيرهم.

الفصل الأول وسمته بـــ: آليات تشكيل البديل والمتغيّر في الشعر العـــربي المعاصـــر. وتناولت فيه ثلاثة مباحث رئيسية. توسعتُ خلالها في رصد حقيقة الشعر الحرّ على أساس أنه التمظهر الأول في التشكيل الشعري البديل. فبحثتُ في أسباب ظهـــوره، ورصـــدت آليات الشكل الجديد ووسائل إثرائه.

أما الفصل الثاني فقد وقفت خلاله عند التمظهر الثاني للتشكيل الشـــعري البـــديل المتمثل في قصيدة النثر. فحاولت أن ألج عالم قصيدة النثر بعيدا عن الأحكام المسبقة سواء كانت متحمّسة لهذا التشكيل الشعري المتفرّد أو معادية.لهذا قسّمت الفصـــل إلى ثلاثـــة مباحث رئيسية، فرصدت تاريخ قصيدة النثر في الشعرية الأوروبية منذ القرن الثامن عشر وخاصة عند الفرنسيين وعلى رأسهم ألويزيوس برتران، وشارل بودلير، وأرتـــور رامبـــو لاعتقادي أن روافد هذا التشكيل الجديد في الشعرية العربية، هي روافد أوروبية وفرنسية بامتياز. ثم تتبعت الجذور العربية لقصيدة النثر عبر مراحل التقليد، والإبداع، والتســـاؤل. وصولا إلى تأسيس مشروع الرؤيا الشعرية عند جماعة شعر اللبنانية.

ونتيجة لثنائية التمظهر الشكلي للقصيدة العربية المعاصرة، أدرك الشـــاعر العـــربي المعاصر أنه أمام تحديات فكرية وحضارية كبرى، تدفعه إلى التفاعـــل الالزامـــي معهـــا، خاصة عندما وجد الشاعر نفسه أمام إشكالية قديمة/حديثة في الوقت نفسه، هي إشكالية الحداثة.من هنا جاء الفصل الثالث من الباب الأول يحمل عنوان: ملمح الحداثـــة الغربيـــة وتشكيل الموقف الإبداعي والنقدي العربي الحديث. وتناولت فيه مبحثين رئيســـيين همـــا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحداثة الغربية، والحداثة العربية، وقسمت كل مبحث إلى عناوين فرعيـــة، تحـــدثت في المبحث الأول عن الحداثة الغربية في فضاء فلسفة القرن السابع عشر، وكيفيـــة تشـــكل ملامحها في ضوء الأبعاد الأيديولوجية في أوروبا، ثم حاولت أن أرصد تمظهرات هـــذه الحداثة الغربية على الصعيد الفكري والأدبي، من خلال تحديد أهم المدارس الأدبية الـــتي مارست الفعل التحديثي عبر مبادئها التأسيسية، ومن خلال كتابات الشـــعراء والأدبـــاء الذين آمنوا بهذه المبادئ الحداثية. فوقع الاختيار بعد مراجعات متأنية للمدارس والتيارات الفكرية الأوروبية بعد القرن الثامن عشر على كل من:الرمزية، والدادئية، والسريالية.على أساس أن هذه المدارس الثلاث كان لها حضور فكري، وفلسفي مؤثر في الشعرية العربيـــة الحديثة والمعاصرة في القرن العشرين.

أما المبحث الثاني من الفصل فقد تحدثت فيه عن الحداثة العربية، انطلاقا من بدايات تشكّل هذا المصطلح، في ذهنية الانتليجانسيا العربية في بداية القرن الماضي. حيث بحثـــت عن ماهية الحداثة، وعن محمولاتها المختلفة التي يتحدّد انطلاقا منها المفهوم الوظيفي لها في الفكر والأدب. ثم انتقلت إلى رصد معالم تشكّل النظرية الشعرية وفق المنظور الحداثي عند جماعة الديوان وجماعة أبولو، لاعتقادي أنهما تمثلان بداية تأسيس الموقـــف النقـــدي في الشعرية العربية الحديثة.

أما الباب الثاني من البحث والموسوم بـــ:**الموقف النقدي عنـــد الشـــاعر العـــربي المعاصر**، فقد تضمّن مدخلا وثلاثة فصول.تناولت في المدخل مبررات التنظير النقدي عند الشاعر العربي المعاصر، من خلال عرض بداية تشكّل الرؤيا النقدية عند الشاعر، في ظـــلّ ثقافات وأيديولوجيا القرن العشرين. ثم تكلمت بشيء من التفصيل عن الدوافع التي تقود الشاعر نحو تأسيس الموقف، والتنظير للشعر. وقمت بتحديد مختلف الوسائل الإجرائية التي تمكن الشاعر من تفعيل نظريته الشعرية. ووضعت في نهاية المدخل جدولا أحصيت فيـــه أهم المشاريع النقدية عند الشاعر العربي المعاصر في الفترة الممتـــدّة بـــين عـــامي 1962م و2006 م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تناولت في الفصل الأول من الباب الثاني"مفهوم الشعر عند الشعراء العرب الـــروّاد" وقد قسّمته أيضا إلى ثلاثة مباحث رئيسية. تكلمت في المبحث الأول عن جدلية التـــراث والتحديث من خلال قراءة ما هو ثابت، ورصد المتغيّر في الفكر النقدي والتنظيري عنـــد الشاعر المعاصر. وقد قمت باختيار بعض الشعراء الذين راجعوا التراث مراجعـــة جـّــادة وفاعلة، وعرضوا مواقفهم النقدية في هذا المجال بكل موضوعية، بعد تجربة ذاتية وشـــعرية طويلة، فوقع الاختيار على أهم الشعراء أذكر منهم: الشاعر عبد الله حمادي، والشـــاعر صلاح عبد الصبور، والشاعر عبد المعطي حجازي، و الشاعر عبـــد الوهـــاب البيـــاتي وغيرهم.

وفي المبحث الثاني من الفصل، حاولت تحديد ماهية الشعر في ظلّ الأفـــق الحـــداثي الراهن عند الشاعر العربي المعاصر، من خلال استقراء مواقف هؤلاء الشعراء المتنـــاثرة في مقدمات دواوينهم الشعرية، وبعض كتاباتهم النقدية، ومقالاتهم الصحفية المختلفة.

وقد اعتمدت في ترتيب الشعراء في هذا المبحث، على توفر المادة النقدية وثرائها عند الشاعر في قضية معينة دون قضية أخرى. وهو ما يفسر حضور الشاعر في مبحث وغيابه في مبحث آخر.من هنا احتوت قائمة شعراء هذا المبحث على:الشاعر عبـــد الله حمـــادي والشاعر صلاح عبد الصبور، والشاعر يوسف الخال، والشاعر عبد الوهاب البياتي .

وعرضت في المبحث الثالث من الفصل لموقف الشاعر المعاصر من الشكل الحديث، ومن المتطلبات الشكلية للقصيدة المعاصرة، في ظلّ آليات التشكيل الحديثة التي تمظهرت في قصيدة الشعر الحرّ وقصيدة النثر. وقد رصدت بالتفصيل موقف نازك الملائكة من هـــذه القضية باعتبارها المنظّرة الأولى لقصيدة الشعر الحرّ من جهة، ولانقلابها على الكثير مـــن تنظيراتها الأولى في مراحل لاحقة من حياتها الأدبية من جهة أخرى. كما عرضت موقف الشاعر يوسف الخال الذي تصدّى بقوة للردّة الفكرية عند نازك الملائكة. وظهرت خلال هذا المبحث مواقف جديدة لشعراء أمثال الشاعر اللبناني خليل حاوي.

ثم جاء الفصل الثاني من الباب الثاني يحمل عنوان: المتشاكل والمختلف في الموقـــف النقدي عند أدونيس، وهو فصل خصّصته لدراسة الموقف النقدي عند علي أحمد ســـعيد إسبر المعروف بأدونيس، من خلال ضبط أربعة مباحث رئيسية تعقبت فيها ركائز النظرية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعرية عند أدونيس بكلّ ثرائها، وبكلّ الإشكاليات التي طرحتها على الساحة الفكريـــة والأدبية إلى يومنا هذا.فجاء المبحث الأول عبارة عن إعادة تقديم أدونيس في حلّة الناقـــد من خلال تتبّع مساراته الفكرية والإبداعية منذ الأربعينيات إلى يومنا هذا، و قمت بوضع جدول ضم كلّ أعمال أدونيس الشعرية والنثرية والفكرية بين فترتي 1950م و2006م.

ثم جاء المبحث الثاني من الفصل لقراءة ثلاثية الأصل، والتجديد والتقليد في الفكـــر النقدي عند أدونيس.عرضت خلاله ما رأيته مختلفا ومتشاكلا مع الطروحـــات الموازيـــة للفكر الأدونيسي. خاصة فيما يتعلق بقضية اشتهاء الأصل، وإعادة تفعيله ضمن حركيـــة إبداعية شاملة، تقوده نحو تحقيق الفرادة في الطرح والتجديد. وهو ما قادني عـــبر هـــذا المبحث أيضا إلى تتبع خطوات المشروع الثقافي الأدونيسي، الهادف إلى خلق أنساق ثقافية جديدة لا تحيد عن الأصل بل تشتهيه.

أما المبحث الثالث فقد توسعت فيه أكثر لعرض آليات التفعيل الإجرائي للنظريـــة الشعرية عند أدونيس، من خلال قراءتي للخلفية الفكرية المساعدة علـــى تشـــكيل هـــذه النظرية، سواء في الثقافة الغربية الأوروبية، أو في الموروث الفكـــري العـــربي. ثم قمـــت بتحديد فلسفة التجديد عند أدونيس ومشكلتها، وموقفه من ماهيـــة الشـــعر ووســـائل تشكيله.

وفي المبحث الأخير من الفصل الثاني تناولت قضية الحداثة عند أدونيس، وقررت أن أربطها بكلمة تأصيل، ليصبح عنوان المبحث تأصيل الحداثة في الفكر الأدونيسي. والهدف من هذا هو رصد -عبر مسار الحداثة العام- قضية تأصيل الأصول في الفكر الأدونيسي، الذي أصبح يهدف عبر الكثير من مواقفه حول إشكالية الحداثة إلى الإطاحة بالغرب عن عرش التفوق الحضاري، وهي القضية التي أغفلها الكثير من نقـــاد أدونـــيس ودارســـيه، وأردت أن اقف عندها في هذا المبحث.

أما الفصل الثالث من الباب الثاني فقد خصّصته هو أيضا لدراسة مســـار تشّـــكل الموقف النقدي عند نزار قباني، ووسمته بـــ:الموقف النقدي والحداثة الشعرية المضادة عنـــد نزار قباني، وقد وقع اختياري على نزار لرصد مواقفه في هذا الفصل، لاعتقادي أنه يمثـــل عبر مواقفه النقدية المختلفة، نموذجا متميزا في الشعرية العربية. ارتقى خلالها إلى مســـتوى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلق حداثته الشعرية المضادة، التي حادت في رأيي عن سياق الخطاب النقدي المعاصـــر، سواء عند أدونيس أو عند غيره من الشعراء الرواد. فقمت بتقســـيم الفصـــل إلى أربعـــة مباحث رئيسية. تناولت في المبحث الأول نزار قباني الإنسان والشاعر والناقد، حتى أضع القارئ الذي لم يتعوّد على حضور نزار في المشهد النقدي، في الإطار الخاص لهذا الشاعر الناقد.كما قمت بإحصاء كل أعماله الشعرية والنثرية منذ عام 1944 م إلى غايـــة عـــام 1998م، تاريخ وفاته.

وفي المبحث الثاني من الفصل وقفت عند بدايات تشكّل الموقف النقدي لـــنزار في ضوء مفهومه الخاص للحداثة، والتي سميتها بالحداثة المضادة، ورصدت الوسائل النزاريـــة الخاصة والمتميزة في تشكّل الموقف لديه، والمتمثّلة في الثورة على النظام السلطوي داخـــل بنية المجتمع العربي، والعمل الدائم على تفعيل المـــوروث الخامـــل في الـــذاكرة العربيـــة. أما المبحث الثالث، فقد خصّصته لدراسة مفهوم الشعر عند نزار وآليات تشكيله المختلفة. ثم جاء المبحث الرابع والأخير عبارة عن إشارة للبعض المواقف الفكرية والسياسية المُتضمَنَة في القصيدة النزارية .

وانتهى البحث إلى خاتمة جاءت عبارة عن خلاصة تركيبية لما توصلت إليـــه مـــن نتائج،عرضتها في شكل نقاط متسلسلة شملت كل الفصول.

وقد اعتمدت في هذا البحث مدونة نثرية وشعرية، شملت الكثير من الأعمال النثرية والمجاميع الشعرية، من دواوين وأعمال شعرية ونثرية كاملة.كما اعتمدت أيضا الكثير من المصادر والمراجع والدراسات الأكاديمية، والكتب النقدية والفكرية، بالإضافة إلى استعانتي ببعض المعاجم المتخصصة.وقد دفعني أيضا موضوع البحث إلى مراجعة كتابـــات كـــثيرة باللغة الأجنبية ساهمت في إثراء قائمة المصادر والمراجع، وخدمت البحـــث في مواضـــع كثيرة، خاصة كتابات الشعراء الفرنسيين الرواد أمثال ألوزيوس برتران، وشارل بـــودلير، وأرتور رامبو.كما كان للوسائط الإلكترونية المختلفة وخاصة مواقع الواب(الانترنيـــت) دوركبير وفعّال، في تذليل الكثير من الصعاب التي واجهتني سواء في جمع مـــادة البحـــث ومدونته، أو البحث عن الكثير من الأعلام والشخصيات.

ومن بين أهم المصادر والمراجع التي اعتمدتها في هذا المبحث أذكر على سبيل المثال:

- الأعمال النثرية الكاملة لنزار قباني.(1993)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- المحيط الأسود، لأدونيس.(2005)
- زمن الشعر لأدونيس في طبعته المزيدة والمنقحة، (2005م) .
- قصيدة النثر من بودلير حتي الوقت الراهن، لسوزان برنار
- الحداثة في الشعر، ليوسف الخال.(1978)
- مواقف نقدية من التراث، لمحمود أمين العالم.(2003)
- الحداثة الشعرية، لمحمد عزام.(1996)
- الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع لعبد الله حمادي.(2001)
- الإبهام في شعر الحداثة لعبد الرحمن القعود.(2002)
- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، لعبد العزيز موافي .(2004)
- قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية، لمحمود الضبع.(2003)
- المختار من نقد ت س إليوت، ترجمة ماهر شفيق(2002)

بالإضافة إلى تلك الدراسات التي سبق وأن ذكرتها ضمن قائمة الدراسات الموازية في بداية هذه المقدمة .

وقد واجهتني صعوبات عديدة أثناء إنجاز هذا البحث، أساسها صعوبة جمع مادة البحث ومدونته النثرية والشعرية، خاصة حين تعلق الأمر بالمدونة النثرية التي تحتوي مواقف الشعراء وتنظيراتهم، وكان علّي أن أتنقل إلى الخارج لجمع هذه المدونة. وقد استفدت كثيرا من مكتبات القاهرة سواء الخاصة منها أو العامة، واستطعت بعد جهود كبيرة أن أعثر على جزء كبير من هذه المدونة خاصة الأعمال النثرية الكاملة لنزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وكتابات يوسف الخال، وأعمال أدونيس الحديثة.

ولا يسعني في الأخير سوى أن أتقدم بالشكر لكل من ساهم من قريب أو من بعيد في المساعدة على توفير الظروف الحسنة، والملائمة لإنجاز هذا البحث، وإتمامه في آجاله المحدّدة له قانونا. فأتوجه بالشكر إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة منتوري قسنطينة، أساتذة وهيئات إدارية، على كلّ ما لقيت منهم من ترحيب ورعاية، ومتابعة مسؤولة لمسار هذا البحث عبر سنواته الأربع.

كما أقدم شكري الخاص إلى أستاذي الفاضل، ودليلي في هذه المرحلة العلمية الشاقة: الأستاذ الربعي بن سلامة. الذي كانت رعايته لي خلال مراحل البحث رعاية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قيّمة، أساسها تلك التوجيهات الفنية والمنهجية السديدة، التي ظلّ يحرص على تزويدي بها بين الفترة والأخرى، فلا أجد ما أرد به جميله، سوى الوقوف أمامه معترفا بفضله عليّ وعلى بحثي هذا، فقد شملتني رعايته السامية ابتداء من مرحلة البحث في الماجستير التي سَعدتُ بإشرافه على بحثي، وصولا إلى مرحلة الدكتورة التي تشرّفت وسعدت أيضا بالعمل تحت رعايته للمرة الثانية .

له ولكلّ من علمني حرفا أقول لهم جميعا.. شكرا .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البـاب الأول
الشعر العربي المعـاصر
بين التشكيل والـرؤيـا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البـــــــــــاب الأول

مدخل

قراءة في مفهوم الشعر العربي المعاصر وعلاقته بالتراث

تقتضي مقاربة مفهوم الشعر العربي المعاصر الإجابة عن ثلاثة أسئلة متداخلة فيما بينها، يحيل السؤال الأول منها إلى الثاني ويحيل الثاني إلى الثالث ويبقى الثالث في علاقة تداخل مع الأول والثاني، وذلك في شكل مثلث هرمي تحدد زواياه سياق العلاقات بين الأسئلة ذاتها .

السؤال الأول هو ما معنى المعاصرة كصفة لموصوف ظاهر هو الشعر، وما الفرق بين المعاصر والحديث؟، والسؤال الثاني هو ما علاقة المعاصرة بالتراث أو بالأحرى ما علاقة الشعر المعاصر بالموروث الأدبي القديم؟ وثالث الأسئلة في الهرم هو كيف تتجسد المعاصرة في الأدب وما علاقتها بالثورة؟ ثم إذا أقرّ الشاعر المعاصر بضرورة الثورة على الموروث أو التعامل معه بشكل من الأشكال، فما هي وسائل هذه الثورة وكيف تتجّسد في الملموس الأدبي ؟

يحدد النقاد مرحلية الشعر العربي المعاصر تحديدا إجرائيا بالثورة الشكلية والمضمونية التي رسمت معالم الكتابة وأفقها بعد النصف الثاني من القرن العشرين، أي بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك من خلال ملاحظة تلك التغيرات التي لامست القصيدة المعاصرة.حيث توصّل الشاعر إلى الإيمان بعبارة برنارد شو:اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية .

وإيمانا من الشاعر المعاصر بأن الشعر وليد الحياة في تفاعلاتها وزخمها، قام الشعراء الرواد بنسج بنية الخطاب الشعري المعاصر وفق ثقافات ورؤى مختلفة اشتركت كلها في كسر معمارية الشعر القديم، وتأسيس" أنموذج"شعري يأخذ صفة الفرادة عند كل شاعر، تُطرح فيه تساؤلات إنسان لا يتحدث عن العالم العيني والوصفي، بل يتحدث عن العالم بعين الرؤيا لا الرؤية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا كان التحديد الزمني للمعاصرة بخمسين سنة من زمن النص هو تحديد إجرائي عملي فقط، لا يعكس حقيقة المعاصرة وماهيتها سواء في الشكل أو المضمون. فليست كل قصيدة معاصرة وشاعرها، هي حقا قصيدة معاصرة إذا سلمنا بالتحكيم الزمني للنص، رغم تسليم بعضهم بأن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون لسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر. المعاصرة، في تقديري، هي سلطة الشاعر على تخطي الاحتذاء وتجاوز النص النمط، والقصيدة النموذج، والشكل الجاهز، واللغة القالب، إلى رسم معالم وأسس نص جديد سمته الفرادة، يطرح واقعا بعين الشاعر ولغته وشكله، إيمانا منه بنظرية الهدم والتأسيس التي تقتضيها المعاصرة .

ولكن هذا لا يعني أن كل جديد متفرّد مختلف هو معاصر، لأن ارتباط المعاصرة بهذا المعنى لا يكون إلا ارتباطا سطحيا وظاهريا ووصفيا، يسخّر خلاله الشاعر كل طاقاته اللغوية لنقل كل مشاهد الحقل العيني الجاهزة، فيشكّلها شعرا بعدما يكون قد ألبسها أفضل حلل الوزن وجواهر القافية، وهذا شأن أحمد شوقي أمير شعراء عصره حين راح يصف مبتكرات زمنه، معتقدا أنه بذلك قد لامس واقعه المعيش، ونقله من منظور العصرية.

إن ارتباط المعاصرة بالعصر، ينأى بالمصطلح عن اقتناص روح العصر، فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني يضيع خلاله أفق الحسّ المعاصر المشكّل للرؤيا الجمالية. فمعنى كون الشاعر معاصرا أنه يعيش في زماننا، يعاصرنا وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه، وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدي فحسب، أو بترداد شعارات العصر أو محاكاة ما يقع فيه أو حتى الادعاء. وإذ يختار هذا الشاعر موقفا جذريا في العصر ومن العصر فإنه يحدث حدثا فيه ومنه وضده على نحو يكون إحداثه فعلا من أفعال اختيار حداثته[1] .

من هنا كان كل فهم زمني للمعاصرة هو فهم يولّد أزمة حقيقية بين المبدع وذاته المبدعة؛لأن ذلك سيقود في تقديري إلى وقوعه في أزمة موقف من الواقع في شتى تمظهراته، فالكثير من" أدبائنا المعاصرين لا سيما الموهوبين منهم، يعانون اليوم بالفعل من الأزمة في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الكبار، ومن منجزات الحضارة الصناعية الحديثة

[1] ـ ينظر عصفور، جابر."معنى الحداثة في الشعر"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 4 ، عدد 4 ، القاهرة، يوليو1984، ص 36 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وما تثيره هذه القضايا والأحداث والمنجزات في وجدان الأديب الحق من أسئلة بشأن الإنسان، حريته وسعادته ومصيره " [1] .

وقد ذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى رصد" نمطين من العصرية، كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية.النمط الأول هو ذلك الذي يتمثل فيما نسميه بالنظرة السطحية لمعنى العصرية، حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته، ظنا منه أنه بذلك يمثل عصره ويشارك فيه ، والحقيقة أنه بذلك يعيش على هامشه .والنمط الثاني يتمثل في الدعوى إلى العصرية المطلقة والتي توشك أن تنفصل عن التراث". [2]

وقد مثل للنمط الأول بكل من الشاعر الحديث أحمد شوقي والشاعر العباسي الحسن بن هاني المعروف بأبي نواس ، حيث عمل كل واحد منهما على أن يكون عصريا في خطابه الشعري، وذلك من خلال معاينة الباحث لبعض مظاهر العصر عند شوقي وتمثيلها في شعره، الذي راح يصف مخترعات زمنه ظنّا منه أن تخليدها شعرا هو المعاصرة بعينها، والأمر ذاته عند أبي نواس الذي لامه عز الدين إسماعيل على الدعوى إلى استبدال الوقوف على الدمن بالوقوف عند الحانات، معتقدا -الشاعر- أنه يكون قد أسهم في قراءة شعرية معاصرة لواقعه العباسي.وقد راجع علي أحمد سعيد الملقب بأدونيس هذه القضية عند شوقي من خلال تحليله لبعض قضايا الشعر والفكر العربي في عصر النهضة عند شعراء هذه المرحلة .فكان أن وقف على فكرة المعاصرة عند شوقي، من خلال طرح تساؤلات والإجابة عنها ضمن سلسلة " ديوان النهضة " الصادر عن دار العلم للملايين ببيروت. والذي يكتب مقدماتها أدونيس والناقدة خالدة سعيد[3]، فبعد تحليل العديد من قصائد شوقي أمثال"غاب بولونيا"و"باريس"و"نجاة"ضمن الكتاب الأول من السلسلة السابقة، يقرّر أدونيس أن شوقي لم يكن يمثل عصره في شيء، لأسباب شكلية ومضمونيه نعرضها فيما يأتي :

---

[1]- مروة ، حسين ." أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث"، مجلة الآداب البيروتية، دار الآداب بيروت، العدد الثاني ، فبراير 1967 ، ص 28

[2]- إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر. ط6. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص 12

[3] - ينظر: فاضل ، جهاد . قضايا الشعر الحديث، ط1 ، دار الشروق ، بيروت ، 1984 ، ص ص 110 - 111

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا ينطلق شوقي في الحديث عن الأنا الشاعرة-من الشعر-فيبسط تجاربه الشعرية، ويحلم برؤيا تتحقق حتى ولو ناقضت السائد، وثارت على نمطية الاحتذاء، بل تقرأ في شعره كلاما جماعيا مشتركا صاغته القبلية.وهذبه ذوق العصر، فغذا فردا مكبلا بقيود الجماعة يعلي انتماءه لها وإليها ضمن الخطاب الشعري السلفي، لهذا جاءت المدوّنة اللغوية عند شوقي، مدوّنة معجمية قديمة، "وتبلغ استهانة أدونيس بالشاعر أحمد شوقي ذروتها عندما يقول إن كلام شوقي في قصيدة باريس ليس تساؤليًا ولا تأمليًا ولا إخباريًا، إنه كلام رعاية، أي كلام تبن وإخضاع .... فشوقي إذن جاهلي في باريس والمطلوب منه أن يضفي على باريس رؤية غربية لا رؤية شرقية"[1]. ونلاحظ من الفكرة السابقة غياب التجربة الشعرية عند شوقي وحضور البديل المتمثل في المعاصرة الخارجية للأشياء، مدعّمة بالوصف الشكلي كما هو الحال في وصف الغواصة، يقول :

ودبابة تحت العباب يمكـــن أمين ترى الساري ولا يراها
هي الحوت أوفي الحوت منها مشابه فلو كان فولاذا لكان أخـــــاها
أبثّ لأصحاب السفين غوائلا وألأم نـــابا حين تفغر فـــاها [2]

وإذا كنت أتفق مع الدكتور إسماعيل وأدونيس في المثال الأول ، أي أحمد شوقي فإنني أختلف مع عز الدين إسماعيل في قراءة البيت الشعري الذي انطلق فيه من حكمه على أبي نواس وهو البيت القائل :

عاج الشقيّ على دار يسائلها وعجت أسأل عن خمارة البلـــد [3]

فقراءة البيت في تقديري يجب أن تكون قراءة حديثة، تعود إلى الماضي فتراجعه بمنظور الحاضر الذي يُطرح فيه التجديد، ضمن ثورة الشكل والمضمون على أساس التميز والفرادة والشذوذ الإيجابي، من دون إخضاع البيت أو النص للمعايير الأخلاقية أو الدينية التي لا يتفق جوهرها مع جوهر الشعر وخصائصه .

---

[1] ـ فاضل ، جهاد. قضايا الشعر الحديث ، ص 110 .
[2] ـ شوقي ، أحمد . الشوقيات ، ج 2 ، المكتبة التجارية الكبرى ، مطابع دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ص 109
[3] ـ أبونواس (الحسن بني هاني) ، الديوان ، دار صادر بيروت ، د ت ، ص 181 .
عاج . عطف على المكان . الخمارة . بائعة الخمر وحانوت الخمر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد عبّر الحسن بن هاني في سياق البيت السابق وباقي أبيات القصيدة، عن روح واقعه هو، لا واقع أسلافه، فابتعد بذلك عن مباركة النموذج وتقديس النمط، وقدّم تصويرا ذاتيا لواقع وشعور ذاتي أختلف تماما عن مجايليه، فعدّ هادما ومؤسسا في الوقت ذاته، لأن أبا نواس في ثورته على مقدمة القصيدة العربية لا يهدف في تقديري إلى استبدال المقدمة الطللية بالمقدمة الخمرية استبدالا سطحيا، وإنما ظلّ هدفه الدائم هو تحقيق التميّز عن الآخر شكلا ومضمونا، حتى ولو ارتبط هذا التميّز بأفكار الحركة الشعوبية التي أعلى أبو نواس بعض أفكارها.فهاجس أبي نواس كما أقرأه هو الابتعاد عن النقل قدر الإمكان إيمانا منه بأن النقل والوصف لا يجسدان المعاصرة التي تنبع أولا من تحقيق الذات وإبداء المواقف، لأن " أعظم المواقف لا تشكل أثرا فنيا إذا نُقلت نقلا، فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها بل من خصائصها التي أمكن نقلها، والنقل تأريخ ناقص، أما في الفن فلا بدّ من إبداع علاقة، ومن توليد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة، الواقع الراهن والواقع الممكن ، بل إن أغرب الأحكام لا يشكل أثرا فنيا إذا نقل حرفيا لأن نقله الحرفي يبقيه أسير حالته الانعكاسية ولا بد أن يتجاوز هذه الحالة الخاصة" [1].

و في تقديري إنّ الحسن بن هاني قد استطاع أن يحوّل اللحظة الشعرية الشاذة إلى فكرة هدامة، تهدد معمارية النموذج الشعري القديم ، فكانت بداية التأسيس لمعالم شعرية لا تعترف بسلطة الآخر. لهذا وجب علينا ألا نقيد الإبداع والخلق ورفض الاحتذاء بسلاسل أخلاقية ودينية "فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد عليه الأمة بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري وأضرابهما ممن تناول رسول الله (ص)وعاب من أصحابه بكما خرسا وبكاء - بكسر الباء (أي مفحمين)-ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر"[2]

---

[1] ـ سعيد ، خالدة . حركية الإبداع ، دار العودة بيروت، 1979 ص 16.
[2] ـ القاضي ، الجر جاني . الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص 64 .نقلا عن حمادي عبد الله، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع. ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة ، الجزائر 2001.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأقف في شعر أبي نواس عند مظاهر عديدة تتجسد من ورائها بواكير الحس المعاصر المبني على الرفض، أول المظاهر هو ذلك الشعور المتفّرد بالأشياء، فنظرته إلى الحياة ليست نظرية يعود فيها للأصل، وإنما يجد هذا الأصل في حياته هو، وتجاربه هو، "لذلك لا يكرّر الخطوات التي مشاها هؤلاء، وإنما يفتح طريقه هو ويخطو خطواته هو، إنه يعيد بدأ من تجربته تشكيل صورة العالم"[1]. فعندما يعيش الشاعر تجربته فإن ذلك يتطلب منه أن يكون معاصرا، أي يحيى عصره بكل أبعاده الواقعية والاجتماعية ، وما تفرزهما من مؤثرات حتى يتمكن من تلك المعاصرة، وهذا ما عاشه بعض الشعراء العباسيين الذين أُطِلق عليهم اسم المحدثين ، وكان الحسن بن هاني يقف في الصف الأول داعيا إلى تجسيد التجربة الشعرية انطلاقا من تجربته هو كشاعر يعيش عصره، ولا يتواجد فيه فقط يكرّس واجب الاحتذاء. يقول أبو نواس :

دع الأطلال تسفيها الجنوب وتبلى عهد جدتها الخطـــوب
وخلّ لراكب الوجناء أرضا تخبّ بها النجيبة والنجيـــب[2]*

وقال أيضا :

دع الربع ما للربع فيك نصيب وما أن سبتني زينب وكعوب
ولكن سبتني البابلية إنهـــــا لمثلي في طول الزمان سلـــوب[3]**

وقوله :

لا تبك رسما بجانب السنـــــد ولا تجد بالدموع بالجـــــــرد [4]***

ويتضح من خلال"هذه الدعوة كيف أضحى للمكان أثره في تجربة الشاعر بعد أن غيرها عصره، وفرض حالة جديدة قربته إليه، وفي الوقت نفسه أبعدته عن مكان لا يجد فيه

---

[1] ـ أدونيس . الثابت والمتحول ، تأصيل الأصول، ط1، دار العودة، بيروت، 1977 ص 109 .
[2] ـ أبو نواس ، الديوان ص 35.
* ـ تسفيها.تذري ترابها، الجنوب.الريح الجنوبية، الوجناء.الناقة القوية، تخب.الخبب.ضرب من العدو.
ينظر شرح الأبيات في كتاب .بيطام ، مصطفي.مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995 ، ص302.
[3] ـ المصدر نفسه ص 43 .
** ـ البابلية .الخمرة المنسوبة إلى بابل.
ينظر بيطام ، مصطفي.المرجع نفسه و الصفحة نفسها .
[4] ـ نفسه ص 192 .
*** ـ الجرد.الأرض الجرداء القفرة.
ينظر بيطام ، مصطفي.المرجع نفسه و الصفحة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متسعا لانفعالاته، وصدقا في تجربته إن هو كرّر ما قاله الشاعر العربي القديم، الذي شدّه الطلل، فإن قلدّه صار كلامه باردا لا حرارة لعصره في ما يقول، فكان صنيعه متساوقا والواقع الجديد الذي بَعُدَ عن البادية ليحتضن الحانة التي تمثل رمزا لتجربته الشعرية المتمرّدة وهو يصرخ في القصيدة نفسها:

كم بينَ من يشتري خمرا يلّذ بها وبين باك على نُؤي ومُنتضَد"[1]

أما ثاني المظاهر عند أبي نواس فهو حضور التجربة الشعرية بجدتها وفرادتها التي تعكس نمطا مختلفا تماما في الحياة عن نمط الأولين .لأن الحياة عنده لا تقف عند الراهن فقط بل تتطلع إلى خلق البديل المتخيل وتجسيده **شعرا**؛ " إن أبا نواس يحلم بمادة الحياة التي يحياها . إنه يبتكر الأفق الذي يسير فيه ، فهولا يغرق في اللاشعور، وإنما يوسّع على العكس مجال شعوره، إنه يحوّل الحلم إلى سلاح لامتلاك الواقع، وهكذا يسيطر على ما يكتشفه وسرعان ما يتحد الغامض بالواضح، والباطن بالظاهر، ليشكلا معا المسافة والأفق"[2]. يتضح لنا الفرق بين الشاعر التقليدي وأبي نواس، الذي يجعل من التجربة الذاتية والمعرفة الذاتية مصدرا للمعرفة أولا والإبداع ثانيا.كون العملية الإبداعية لديه لا تقف عند وصف المحسوسات، بل تصل إلى حد انعكاس هذه المحسوسات على ذاته المبدعة. وهكذا يخلق الشاعر عالما سحريا يسيطر فيه على الأشياء والأخلاق والعادات خارج كل قمع أو كبت سواء أكان اجتماعيا أم دينيا.

يقول الشاعر :

وإن قالوا حرام . قل : حرام ولكن اللذاذة في الحرام

وقوله :

أنفت نفسي العزيزة أن تقنع إلا بكل شئ حـــــرام

وقوله :

مالي وللناس كم يلحونني سفها ديني لنفسي، ودين الناس للناس

وندرك من هذه الأبيات كيف أن أبا نواس مأخوذ بفعل الخطيئة، لأن إصراره على فعل الذنوب، ما هو إلا رفض لمفهوم الذنوب بمعناها الوظيفي والدلالي المتداول، أو المتواضع.

---

[1] ـ إبراهيم ، عبد العزيز . شعرية الحداثة ، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2005 ص 83

[2] ـ أدونيس ، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول ، ص112 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيثور على كل تشريع لا ينطلق فيه من ذاته هو، وإذا حسبنا هذا من المنظور الديني خطيئة بامتياز ومعصيةً لا تغتفر وكفرًا صريحاً ، فإنه بمعزل عن الدين نوع من التأسيس، حيث يصبح المخروق تابعا والخارق متبوعا، "ففي عالم يغلق الأبواب كلها في وجه الحرية، يكون الجموح بالضرورة فوضي .فالفوضى في مثل هذا العالم هي وحدها التي تفتح أبواب الحياة. وهكذا يكون الجنون تعويضا عن غياب الحياة ، بل يصبح هو نفسه الحياة ...".[1]

وإلى جانب أبي نواس ثار أبو تمام على اللغة الشعرية القديمة والسائدة في عصره وراح يؤسس لمدونة لغوية جديدة تماما، خالف فيها المألوف على الرغم من أنه ظل محافظا على الشكل الخارجي لبنية القصيدة العربية التقليدية، ويتضح لنا ذلك عند مراجعة الكثير من أبياته المتفرقة عبر ديوانه الشعري ، وخاصة حين يقول :

أما المعاني فهي أبكار إذا نصت، ولكن القوافي عوانٍ [2]

حيث تتضح دعوة أبي تمام إلى هجر المألوف والسائد والمتداول المبتذل من اللغة والبحث عن اللفظة البكر التي تحمل المعنى البكر، فالقصيدة يجب أن تكون عذراء أو لا تكون، لأن اللغة المروج لها وبها في زمنه كثيرا ما تعرضت للاغتصاب، فإذا " كان أبو نواس قد انطلق من أولية التجربة، فإن أبا تمام الذي انطلق من أولية اللغة الشعرية، كان يريد أن يبدأ من كلمة أولى، قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري الذي سبقه: كلمة أولى يبدأ بها الشعر، ومن هنا إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أولا ، حتى أنه يشبه إبداع الشعر، أي خلق العالم باللغة ، يخلقه جنسيا بالفعل الجنسي. فلقاء الشاعر والكلمة هو كلقاء زوجين عاشقين ويعني أبو تمام بالعذرية أن شعره ابتكار لا على مثال ، ولذلك يمتنع مثله على غيره، فهو بسيط بساطة الخلق الإلهي، لكنه صعب إلا على الخالق".[3]

يقول أبو تمام متحدثا عن صعوبة إحدى قصائده وعن صعوبة أفكارها رغم الاستئناس بها وإدراك معانيها :

أنسية وحشية كثرت بها حركات أهل الأرض وهي سكون[4]

---

[1] - أدونيس ، تأصيل الأصول ص 114 .
[2] - الحامدي، مثال.مختارات من شعر أبي تمام، المكتبة الحسينية، البصرة(العراق)، 1965 ص46.
[3] - أدونيس ، المصدر السابق، ص 115 .
[4] - الحامدي، مثال، المرجع السابق ص 51

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقوله :

غريبة تؤنس الأدب وحشتها فما تحل على قلب فترتحل[1]

ومن أبكار المعاني عند أبي تمام، قدرته على نقل المحسوسات نقلا جوهريا أساسه الرؤيا الكاشفة عن شكل الوجود فيما وقع تحت نظر الشاعر، فيحثنا على الشعور به لا الوقوف عند مظهره الخارجي، يتضح هذا في حديثه عن المطر قائلا :

مطر يذوب الصحو منه وخلفه صحو، يكاد من النضارة يـــــمطر
غيثان فالأنواء غيث ظاهـــــــر لك فعله، والصحو غيث مضـــــمر
وندى إذا ادهنت به لمم الثرى خلت السحاب أتاك وهو معـــذر[2]

ويعلق أدونيس على ما سبق قائلا إن شعر أبي تمام " يخلق في اللغة حيوية مستقلة، وشعره يحرك بدء ا من ذاته، من اكتفائه بذاته ولا يحرك بموضوعه أو بأي عنصر خارجي. إن فعل شعره يتولّد من طاقته اللغوية الخاصة.إن شعره فعال بذاته ... كانت القصيدة قبله سطحا يمتد أفقيا، فصارت معه بنية عميقة، وهكذا انفجر السياق القديم للمعاني، لم يعد خيطيا، وإنما أصبح السياق الجديد يقدم للقارئ معنى متعددا ، أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى ..."[3].

إن حديثي في معرض ما سبق عن أبي نواس وأبي تمام هو حديث تفرضه الرغبة في إظهار أن المعاصرة لا تقاس بأحكام زمنية معيشة، بقدر ما تُضبط وفق درجة التفرّد والتميّز والثورة.سواء النابعة من التجربة الشعرية الذاتية أومن الرغبة في تحسّس الاحتذاء وصياغة المعلوم السابق صياغة جديدة في إطار زماني ومكاني مختلف .

والمعاصرة في الشعر العربي الحديث، صفة نطلقها على الشعر فتلازمه فترة من الزمن ثم تسقط عنه بحكم طبيعتها الرافضة للثابت والسكون، إنها القبض على اللحظة الهاربة من الزمن في خط أفقي له بداية وليس له نهاية، لهذا كان كل حديث معاصرا، ولكن ليس كل معاصر حديثا.لأن المعاصرة حركية زمنية تتطلع دوما نحو المستقبل، فإذا

---

[1] - الحامدي، مثال.مختارات من شعر أبي تمام، ص93
[2] - المرجع نفسه، ص –ص 162-163
[3] - أدونيس . تأصيل الأصول ، ص 117 ، 118

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان الشعر الحديث يحدّد زمنيا كتحديد إجرائي منذ أواخر القرن التاسع عشر أو اصطلاحا منذ عصر النهضة إلى يومنا هذا، فإن ما هو معاصر ضمن هذا السياق الزمني والتاريخي لا يقف عند نقطة زمنية معينة يبدأ وينتهي معها، وإنما ما كان معاصرا منذ خمسين سنة مثلا فهو الآن حديث لأن حركية المجتمع في تفاعلاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، لا تتسم بالثبات والجمود، بل بالتطوّر المستمر والفجائي، "فالشاعر الذي كان مجددا عام 1945 م مثلا لا يعود كذلك عام 1950 م، ما لم يتجاوز نفسه ونتاجه".[1]

وقد تطرق الدكتور عمار زعموش في معرض حديثه عن الفرق بين المعاصرة والحداثة في سياق حديثه عن النقد الحديث والمعاصر قائلا :" النقد الحديث هو ذلك النقد الذي ظهر في العصر الحديث بداية من منتصف القرن التاسع عشر إلى اليوم، سواء احتذى فيه أصحابه نهج النقد العربي القديم، أو احتذوا فيه الاتجاهات الغربية الحديثة من رومانسية وسريالية وواقعية وما إلى ذلك، أو كانوا وسطا بين هذا وذلك، وبالمقابل نجد النقد المعاصر يطلق على الفترة التي نعيشها والتي تعود بداياتها إلى أواخر نهاية الحرب العالمية الثانية. حيث عرفت الحركة الفكرية والنقدية تطورا كبيرا مس أغلب المقاييس النقدية والخصائص العامة للأدب، ومن ثم يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النقد الحديث لا يتغير بامتداد الزمن مهما تعددت عصور المستقبل، أما المعاصر فيدخل ضمن الحديث بعد مرور فترة زمانية عليه، بحيث يكون النقد الحديث أوسع وأشمل من النقد المعاصر، فكل معاصر حديث وليس كل حديث معاصرا."[2].

فالمعاصرة، في تقديري، هي البث المتجدّد للنص الشعري، شرط أن لا يعرف هذا البث الاستقرار والسكون، فتغدو المعاصرة ثباتا والإبداع سكونا والخلق وصفا، والموقف احتذاء ، فالشعر المعاصر بطبيعته وفلسفته " لا يعرف الاستقرار ولا يمكن أن يستريح عند حد معين، وأن الشاعر هو الرائي أو الرائد الذي يضيء ويومئ ويكشف ويترك الميدان

---

[1] - سعيد ، خالدة . حركية الإبداع ، ص 91 .
[2] - زعموش ، عمار. النقد الأدبي المعاصر في الجزائر ، قضاياه واتجاهاته . مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة 2000، ص 5

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعد ذلك لجيوش العلم والفلسفة والأخلاق والدول والسياسة والزخرفة...الشعر إذن فاعلية جدلية بامتياز. "[1]

علاقة الشعر العربي بالتراث :

يعرف ابن منظور التراث تعريفا معجميا في لسان العرب في مادة (ورث)فيقول :" الإرث هو الميراث وهو الأصل، ويقال الإرث في الحسب والورث في المال، ويقال في الإرث صدق أي في أصل الصدق... وعن ابن الأعرابي : الوَرث والوِرث والإرث والوراث والإراث والتراث ، واحد ...ويقال توارثناه أي ورثه بعضنا عن بعض قدما."[2]

ويفسر الزبيدي كلمة إرث بأنها:" نحو استيلاء الشخص على مال وليّه الهالك"[3]

أما الدكتورة نديمة عيتاني فتتناول قضية التراث من منظور اجتماعي وإيديولوجي في كتابها " التراث في الحضارة العربية "، فتعرّفه على أنه " انتقال السمات الحضرية أو الثقافية لمجتمع معين من جيل إلى جيل، عن طريق التعلم والتعليم، ويسمى بالتراث الحضاري أو الثقافي أو الاجتماعي، ويتحدد التراث -كمصطلح اجتماعي-بالسمات الحضارية أو الثقافية أو الاجتماعية لأمة من الأمم . إنه تركة الأجيال الماضية من حضارة مادية ومعنوية يتلقاها الأفراد من المجتمع الذي هم أعضاء فيه ...". [4]

من هنا كان التراث الحضاري لأمة من الأمم عنصرا مهما من عناصر التطور الاجتماعي وبناء الراهن الفكري للإنسان المعاصر، لكونه أضحى مدينا للأجيال السابقة التي أورثته كل النماذج التراثية التي شكّلت وصقلت وبلورت شخصيته الحضارية المتكاملة.لأن التراث يشكل تراكما حضاريا وثقافيا عبر الأجيال والقرون لمضمون العناصر المادية والمعنوية للحضارة، كالمعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والصناعات والحرف وقدرات الإنسان وكل ما يكتسبه من المجتمع من سلوك متعلم قائم على الخبرة

---

(1) ـ سعيد ، خالدة . حركية الإبداع ، ص 90 - 91 .
(2) ـ ابن منظور. لسان العرب ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ، دار لسان العرب ج3 بيروت د ت ،مادة(ورث)
(3) ـ الزبيدي ، مرتضى . تاج العروس من جواهر القاموس ، وزارة الإرشاد، الكويت ودار الجيل بيروت 1965 المجلد الخامس ،.مادة(ورث)
(4)ـ عيتاني ، نديمة . التراث في الحضارة العربية ،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1996 ص 21 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتجارب والأفكار المتراكمة عبر العصور والتي تنتقل من جيل إلى جيل عبر اللغة والتقليد والمحاكاة.[1]

وأقرأ فيما سبق أن التراث عملية تراكم دائمة عبر الماضي مرورا بالحاضر تجاوزا للمستقبل، ولا يمكن أن يكون هنا قطع زمني في هذه العملية ، فتجربة الإنسان في الماضي تصبح تجربة جديدة في الحاضر وتستمر إلى المستقبل. ولهذا يكون علينا أن نستفيد من الإرث لتطوير الحاضر وتجديده والعمل من أجل المستقبل، دون أن يطغى إرث الماضي على الحاضر ولا يلغي الحاضر الماضي، ولا يقف الماضي في سبيل المستقبل .

إن " التراث العربي هو حلقة من سلسلة طويلة من الحضارات الإنسانية المتعاقبة وهو جزء من التراث الإنساني العام، لأنه أدى ولا يزال يؤدي دورا أساسيا ومهما في إغناء الحضارة الإنسانية وتطويرها، ومن يتصفح كتب التراث العربي، يجد أمامه عملاقا متشعب الفروع يضم الطب والرياضيات وعلم البصريات إلى جانب الفلسفة والجغرافية والأدب والعلوم الاجتماعية والفنون . إن الاهتمام بالتراث الحضاري مهمة ضرورية تحتاج إلى موضوعية وعقلانية من جهة، وإلى عالمية الفكر الإنساني وتواصله من جهة أخرى. وإن عملية إحيائه هي عملية انتقائية تحتاج أولا إلى الاستيعاب استيعابا موضوعيا، وذلك عن طريق فهمه وهضمه وتطويره نحو الأفضل وربطه بالمعاصرة التي تعني استيعاب الحاضر بخصوصياته القومية وربطه بالتراث الإنساني العالمي وخصوصيات العالم المعاصر ".[2]

وقد نظر الأستاذ الدكتور محمد أحمد السيد في دراسته الموسومة بـــ" عصرنة التراث"إلى التراث نظرة شاملة دون حصره في رقعة جغرافية معينة، أو لدى جنس من الأجناس ، ودون تحديد إطار زمني يبدأ وينتهي عنده موروث ما، يقول:" التراث في معناه العام يشمل كل ما خلفته لنا الأجيال السابقة في مختلف الميادين الفكرية والأثرية والمعمارية والقيم والتنظيم والصنع، وهو كل ما هو حاضر في وعينا الشامل مما ينحدر إلينا من التجارب الماضية في المعرفة والقيم والنظم والمصنوعات والحضور ".[3]

---

[1] ينظر. عيتاني ، نديمة . التراث في الحضارة العربية ، ص ص34،35.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 53 .
[3] ـ السيد ، محمود أحمد. عصرنة التراث ، دار حراء طه ، القاهرة 1999 ، ص 38 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويطرح"السيد" فكرة احتواء الموروث العربي الإسلامي للموروثات الفكرية والحضارية والفنية والمعمارية قبل الإسلام، فيطالب بضمها إلى مجموع التراث العربي القديم لأن ماضي الشعوب والأمم التي أسلمت ما هو في الحقيقة إلا جزء من هذا التراث الجامع. "وهذا الإدراك لا يصحّح ما شاع فينا من أن مكانتنا في التاريخ الحضاري لم تأخذ دورا قياديا إلا في العصر الوسيط، حيث كان الشرق العربي الإسلامي منارا للعلم والمعرفة والتمّدن... إذ لا يجوز أن نقف بالتراث عند حد زماني ومكاني يحصره في نصوص الأدب الجاهلي وذخائر علوم العربية والتاريخ الإسلامي، بل تمتد أبعاده لتستوعب التراث القديم لكل أفكار وطننا العربي على امتداد الزمان والمكان، فمن بابل وأشور، ومن الفراعنة والبابليين وغيرهم من بناة الحضارات القديمة، ومن الديانات السماوية وغيرها من الرسالات الروحية والاجتماعية والفكرية الكبرى ينحدر إلينا تراث ضخم هو مجموع التاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ قدم العصور إلى الآن ".[1]

وقد عبر الشاعر السوري سليمان العيسى عن شمولية التراث العربي فقال :

وأبعد نحن من عبس	ومن مضر نعم أبعد
حمورابي وهاني بعل	بعض عطائنا الأخلد
لنا بلقيس والأهرام	والبردي والمعبـــــد
ومن زيتوننا عيسى	ومن صحرائنا أحـــمد
ومنا الناس يعرفها	الجميع تعلم أبـــجد
وكنا دائما نُعطي	وكنا دائما نجحـــد [2]

إن القراءة المتأنية للأبيات السابقة لا تعني ضرورة احتواء كل التراث ككتلة جامعة لكل ما سبق ذكره والتفصيل فيه، وإنما نتعامل مع التراث انطلاقا من اختيار ما في التراث من نماذج صالحة للبقاء بإشعاع أفكارها وطروحاتها، فنعمد إلى التمييز والفرز والتبويب والتصنيف لنصل في النهاية إلى عملية التقويم المبنية على رؤية تحليلية لهذا التراث من خلال إدراك العلاقة بينه وبين الراهن المعيش في شتى تمظهراته. من هنا تصبح عصرنة

---

[1]- السيد ، محمود أحمد. عصرنة التراث ص43 .
[2] - سليمان، العيسى . نقلا عن السيد ، محمود أحمد. عصرنة التراث ص44 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التراث هي القدرة على إعطائه قيمة وغاية وظيفية في الآن ذاته، تعيد بعثه من جديد وفق الخطوات التحليلية السابقة. "إن عصرية التراث لا تعني تقليد التراث، ولا أن نعود بحاضرنا ومستقبلنا فنصبهما في قوالب الأمس البعيد، ولكنها تعني أن نبصر جذور غدنا الذي نريده مشرقا في الصفحات المشرقة من التراث، وأن نجعل العدل الاجتماعي الذي نناضل من أجله الامتداد المتطور لحكم أسلافنا بسيادة العدل في حياة الإنسان وأن نجعل قسمات العقلانية والقومية في تراثنا زادا طيبا وروحا ثورية تفعل فعلها في يومنا وغدنا، وبذلك يصبح تراثنا روحا سارية في ضمير الأمة وعقلها، تصل مراحل تاريخها وتدفع مسيرة تطورها خطوات وخطوات إلى الأمام، وبذلك وحده يصبح التراث طاقة فاعلية وفعالة."[1]

يعد تحديد علاقة الشعر العربي الحديث والمعاصر بالتراث - إلى جانب تحديد علاقته بالحداثة فيما سيأتي لاحقا - أساس ضبط ماهية الشعر الحديث والمعاصر ذاته، لأن إدراك المتغير الشكلي والمضموني في متن القصيدة المعاصرة، ما هو إلا قراءة ذاتية من طرف الشاعر لهذا التراث، وموقفه منه، فما " الخروج عن البحر إلى التفعيلة ونبذ مقولة القاموس الشعري والثورة على القافية الموحّدة والبحث عن مقاييس جديدة للشعر الحديث إلاّ ترجمة لمفهوم جديد للشعر من خلال فهم معين للتراث والحداثة أولا، وفهم معين للعلاقة بينهما ثانيا ".[2]

لقد رفض العديد من النقاد والشعراء والأدباء أن تكون العلاقة بين التراث والشعر علاقة وصاية أبوية، تحدّد النهج وتفرض الوسيلة وتزجر الخروج عن القاعدة المطروحة منذ القديم.فعدّوا أسوأ الشعر ما كان صدى اتباعيا لأصوات الشعر الماضي. ولكن مع ذلك قاموا بضبط العلاقات الجوهرية التي يُسمح فيها بالتعامل مع التراث، فأجازوا " العودة إلى الماضي لا لتقليده بل للاهتداء بأنواره واستخراج العبر والمغازي ليس إلا، خصوصا أن التجديد يكون داخلا في التراث ونابعا من صميمه، دون نسيان أن ما

---

[1] ـ السيد ، محمود أحمد. عصرنة التراث. ص 113 .
[2] ـ علاق ، فاتح . مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2005 . ص15 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مضى قد مضى، والأمة بأدبائها وجميع أبنائها يجب أن تحيا للحاضر والمستقبل وليس للماضي "[1]

من هنا يمكن طرح الأسئلة التالية :

هل هناك تراث قادر على رصد قاعدة معرفية وفكرية للقصيدة المعاصرة وتشكيلها؟كيف تحدّد العلاقة الإجرائية مع التراث ؟ما هي سبل عرض الموقف الجمالي والثقافي من التراث، وهل الاستجابة لإغراءات الموروث هي استجابة جمالية فنية، أم موقف فكري وإيديولوجي لدى الشاعر المعاصر ؟

يعرف الدكتور رمضان الصباغ التراث في معرض تحليله العلاقة بين التراث والقصيدة قائلا: " التراث هو الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني، وكل ما يتّصل بالحضارة أو الثقافة. وتراثنا هو الموروث عن السلف سواء كانوا ممن يقطنون المنطقة نفسها أو غيرها، أي أن تراثنا هو الموروث في كل أنحاء العالم، القصص والحكايات والكتابات وتاريخ الأشخاص وما ظهر من قيم، وما عبّر عن هذه جميعا من عادات أو تقاليد وطقوس. كما أن تراثنا هو ما ورثناه من كل الأجيال السابقة منذ العصور القديمة في مصر والصين، مرورا باليونان والمسيحية والإسلام حتى عصرنا الحاضر. كل هذا يشكل تراثا حيا بالنسبة لنا، قد يكون هذا الجانب أقرب إلى نفوسنا من ذلك أو العكس إلا أن هذا لا ينفي أنه تراثنا جميعا ."[2]

يتضح من هذا التعريف الذي آثرت أن أنقله كاملا، صفة الاحتواء التي يتميز بها التراث، فهو من الناحية الفكرية جامع لأشهر الفلسفات القديمة النابعة من الحضارات الضاربة جذورها في التاريخ، كالفلسفة اليونانية والهندية والإسلامية، ومن الناحية الأدبية يتّسع لاحتضان الآثار الخالدة في الثقافات القديمة مع مراعاة الإطار التاريخي لظهورها واختفائها حسب سياقاتها الزمنية .أما من الجانب الديني فهو شامل أيضا لمختلف الديانات السماوية أو الوضعية أو الحركات الفكرية، تنويرية كانت أو شاذة .

---

[1] ـ أبوجهجه ، خليل. الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1995 ص 269 .

[2] ـ الصباغ ، رمضان . في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية مصر، 1998 ، ص 368.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لهذا أعتقد أن مراجعة التراث بمفهومه الشامل السابق يجب أن تنطلق من محفزات فكرية وجمالية يوفرها التراث للمادة الأدبية ذاتها، ويجعل منها الحلقة الأقوى في عملية الربط بين الماضي والحاضر في سياق التطلّع نحو أفق المستقبل، لكونه يمثل"تحديا للوعي الثقافي العام، وللوعي الشعري الحديث بشكل خاص، ولذا فإن التعامل مع التراث ينبع من موقف محددّ، مبني على وعي جمالي وثقافي مسبق، كوّنته الذات بقدر معين، وساهمت عوامل أخرى (المجتمع والعصر والعلاقات الإنسانية...الخ) في تكوينه...".[1]

وتعرض الناقدة خالدة سعيد في كتابها " البحث عن الجذور " والذي تراجع فيه إشكالية قراءة التراث وعلاقته بالنص الشعري المعاصر، إلى كيفية توظيف التراث في حد ذاته، وضرورة فهم التراث في سياق معالم تشكّل الرؤيا الفكرية والإيديولوجية لدى الشاعر أو الأديب، حيث تصبح المادة التراثية عجينة تتشكّل بحسب قدرة الشاعر على فهم هذا الموروث أو ادعاء فهمه، كما تتساءل في معرض حديثها السابق عن إمكانية تشكّل التراث كخلفية للقصيدة الحديثة ؟ذلك لكون العمل الأدبي في رأيها لا يتوقف عند استحضار الحالات النفسية العميقة، الكامنة وراء النص الشعري فحسب، إنما تمتد لتتقصى اللمحات الأسطورية والإشارات الرمزية، والصور واللافتات الفكرية التي تعود بمجموعها إلى الجذور التراثية .[2]

أما الناقد الاشتراكي الدكتور حسين مروة فقد تكلم في كتابه "دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي"عن سبيل مقاربة الموروث الفكري والأدبي، معتمدا في طرحه على تجسيد الحّس الماركسي الاشتراكي في فهم التراث والدعوة إليه، فنادى بضرورة الكشف عن مستويات إدراك مفهوم أو مفاهيم الحرية لدى أدباء التراث العربي، خاصة أثناء الحديث في فصل من كتابه عن السمات الثورية في التراث الأدبي العربي. وَلَإن كان الناقد يدعونا إلى مراجعة ماهية الحرية في الموروث الأدبي القديم كحلقة من حلقات ربط الصلة مع الماضي، فإنه يؤّكد على ضرورة ألا تخرج أو تحيد هذه الدعوة عن الأوضاع التاريخية

---

[1] ـ الصباغ ، رمضان . في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص 368 .
[2] ـ ينظر سعيد ، خالدة . البحث عن الجذور ، فصول في نقد الشعر الحديث ، دار مجلة شعر بيروت 1960 ، ص 15- 20 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لهذا التراث، لأن سياق الماضي بما فيه الموروثات يختلف جذريا عن سياق الحاضر الذي ينطلق منه الشاعر العربي المعاصر.[1]

وقد لخّص الدكتور خليل أبوجهجة نظرية حسين مروة حول التراث والشعر المعاصر في النقاط الأربع التالية :

" أ - تخطي الطريقة السلفية في فهم التراث ومعالجته، وفي فهم العلاقة بينه وبين الواقع الاجتماعي الحاضر ثم كشف قيمه بالاعتماد على الرؤية المعاصرة بنهجها التحليلي الأكثر تقدما والتحاما بحركة الواقع العربي المعاصر .

ب - عدم تجاوز الأوضاع التاريخية لهذا التراث،كأن نسقط عليه مفهوماتنا المعاصرة بكل خصوصياتها المستمدّة من وضع تاريخي مختلف جدا، أو نسقط مفهومات الماضي التراثية على الحاضر .

ج ـــ النظر إلى التراث كأنه قضية الحاضر نفسه، لأن الحاضر هو حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلا ديناميا تطوريا صاعدا .

د - كشف العلاقات الثورية التي تحكم التراث والواقع والتاريخ الذي ينتمي إليه، ولئن برزت صعوبات عدة في تطبيق مفهوم الثورية بجميع خصوصياتها الحاضرة على التراث القديم.فإنه لا مانع - في رأي مروة - من تقصّى كيفية وعي الحرية ومستواها وضرورتها لدى أدباء التراث العربي، وذلك في ضوء مفهومنا الحاضر للثورية ".[2]

ويتضح من الموقف النقدي السابق أن حسين مروة كناقد اشتراكي لا يرفض الإطار الحركي للصيرورة الاجتماعية ماضياً وحاضراً، لأن الحاضر ما هو إلا انعكاس لآليات التفكير الثقافية في الماضي. فالثقافة العربية كجزء من الموروث، ذات جذور وأصالة عميقة تمتد إلى ملامسة الواقعين الاجتماعي والتاريخي عبر كامل مراحل التاريخ العربي . لهذا فإن حركية الشعر المعاصر في تقديري لا يمكن بعد هذا أن تصطدم بالتراث أو تقف

---

[1] – ينظر: مروة ، حسين . دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ط2، دار الفرابي، بيروت، 1976. ص ص 321 - 376 .

[2] - أبوجهجة ، خليل . الحداثة الشعرية العربية ، ص 271 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عنده لأن الشاعر هو سيد الموقف هنا في التعامل مع هذا التراث، فيكون التجديد على صعيد الأبعاد الرؤيوية وتشكّلات المواقف والقراءات المتعدّدة للماضي وفق اختلافات الأبعاد الإيديولوجية والفكرية للشاعر العربي المعاصر .

وقد تحدث الناقد اللبناني مارون عبود عن علاقة التراث بالشعر الحديث في كتابه "نقدات عابر" أثناء مقاربته لقضية الثورة على القديم، فطرح الأفكار التي وطّأ لها توطئة دينية مسيحية، وقف خلالها عند أسطورة الخلق وما تلاها من شذوذ وخصام الإنسان على أرض الله، "فشاء أن يقوم بتجديد شامل، فأرسل الطوفان العرمرم، وأفنى بني البشر، إلّا نفرا قالوا إنهم كانوا صالحين. ولا تزال الطبيعة تحذو حذْوَ والدها (يقصد الأب، أي الله بالمفهوم المسيحي)، لذلك نراها تهّتم من حين إلى حين بتجديد ما قدُم وحدث، تارة بالماء، وطورا بالهواء، وأحيانا بالنار، وإذا تأمّلنا رأينا أن الطبيعة هي أكبر مجدّد، فلولا غضبتها التي تعبر عنها بالزلازل، لما رأينا البيوت المبنية بالوحل المجمّد المجفّف، تشاد بالإسمنت المسلّح، ولما رأينا مدنا جديدة تخطّط بالبركار والزاوية على أحدث طراز ."[1]

أما ما تلا هذه التوطئة - القصيرة- فهي نقاط حدّد خلالها موقفه النقدي من التراث من جهة وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث من جهة ثانية، فعن التراث يرى عبود أننا، شئنا أم أبينا، موصولون ثقافيا وحضاريا وفكريا بالماضي، لهذا يصبح كل تجديد يخطّط له عقيما إذا لم ينطلق ذلك التخطيط ذاته من رؤية سابقة، "إن الذين يتنكرون للماضي لفي ضلال، فهم لن يفلتوا من براثن الأمس ، وبرهاني على ذلك أننا ما زلنا نحني الهام عندما يذكر راسين، وهوميروس، وشكسبير، وفرجيل، وامرئ القيس وسليمان وداوود، ومحمد، وعيسى وغيرهم، وكأني بالمصير القريب الذي يصير إليه تجديدنا، لا يكون غير ما صار إليه كل تجديد، فلنفتش عن الجديد في عقول النوابغ أما هذه الدساتير: افعل كذا، فلا تؤتي ثمارها في إحياء الفن الحي الباقي.." [2]

لقد أراد مارون عبود أن يقطع الطريق أمام حركة التجديد الشعرية العربية الحديثة التي نادت بضرورة فصل الموروث الفكري والحضاري والثقافي والديني عن الإبداع الأدبي عموما والشعري على وجه الخصوص، خاصة عند أنصار الدعوة إلى تغريب التجديد

---

[1] ـ عبود ، مارون . نقدات عابر ، دار مارون عبود ، ودار الثقافة ، بيروت 1980 ، ص 11 .
[2] ـ المرجع نفسه ص 11 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعري المعاصر، ممن ظنوا أن الارتماء في أحضان الثقافة الغربية، كبديل للموروث العربي القديم، هو بداية التجديد بل جوهره، يقول:"...فأنتم يا أتباع الشاعر العظيم إليوت، لم يقل لكم زعيمكم هذا بالتنكر للماضي كل التنكر بل قال: المهم أن يحسّ الشاعر بالماضي إحساسا مستمرا، ولا يكف عن تنمية هذا الإحساس خلال أطوار حياته المختلفة، وعندي أن الشعر لا يكون في خلق الصور الغريبة البعيدة عن واقع الحياة، بل في التعبير عن مشاعر الحياة، العادية تعبيرا يستحلى ويستملح ."[1]

ولكن هذا لا يعني أن عبود انتصر انتصارا مطلقا للتراث ، وإنما راجع التراث ودعا إلي مقاربته مقاربة موضوعية تفقده تلك الهالة المقدسة التي طالما حفظت اختراقه أو نقده نقدا ذاتيا، إنه يؤمن أن الصيرورة الزمنية في حركية مستمرة وفي صراع جدلي مع الواقع في كل مرحلة زمنية من التاريخ لهذا كانت دعوته إلى عدم التنصل من الموروثات دعوة انتقائية أساسها رفض تثبيت الثابت بدعوة القداسة، بل نادى بإقرار كل متحّول يقود إلى الخلق والتجديد،" فلا نعجب إذن متى رأينا الأدباء من وشعراء وكتاب يثورون على القديم ويحاولون خلق الجديد، إنّ لكل شيء أزياء، وإن اختلفت أسماؤها، فجوهرها واحد، ولذلك قالوا كلاسيكي، ورومانتيكي، ورمزي، وسريالي، بيد أن جوهر القماش واحد ولكن التفصيل يتغيّر والقصّ تارة يكون على القدّ، وطورا يكون بشكل الجرس العبّودى، كما هي حال لباس نساء اليوم".[2]

لهذا نادى الشعراء المعاصرون بضرورة التجديد وفق أطر محددة أساسها النظر إلى التراث نظرة تكاملية إرادية ذوقية، لا نظرة إلزامية مفروضة بأحكام سلطانية غير قابلة للنقاش"فلندع الشعراء بلا مواد شرعية تفرض عليهم ونقول: أولا وثانيا وثالثا فالشاعر الحق لا يُعنى بالأرقام"[3]. فقد نادى مثلا بضرورة التجديد في اللغة والوزن والقافية، لحاجة روح العصر إلى هذا التجديد الذي لا يعني في أية حال من الأحوال مجرد الهدم من أجل الهدم فقط، فالثورة على الموسيقى الشعرية القديمة من وزن وقافية لا يعني أن يغيب التشكيل الموسيقي عن الشعر، وإنما وجب تشكيله في أوجه جديدة ومختلفة بحسب الأبعاد

---

(1) ـ عبود ، مارون . نقدات عابر ، ص 13 .
(2) ـ المرجع نفسه ص 10 .
(3) ـ نفسه ، ص 12 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النفسية للشاعر ذاته، لأن " الكلام الشعري غير المقيد بوزن لا يخرجه لذيذا شهيا إلا من كان شاعرا وزانّاً في الأصل، فقصائد نزار قباني غير المقيّدة بالتفعيلة القديمة لا تخلو من تفعيلة جديدة تشيع الموسيقى فيها. فهذه قصيدته الجديدة (شؤون صغيرة) ذات تفعيلات خاصة يهزك إيقاعها ويدعوك إلى استعادة قراءتها... فهذه القصيدة تدفعني إلى القول أن نزار قباني هو شاعر الوقت، جددّ و لم ينبذ القديم نبذا قصيا، ولو وُفق الآخرون إلى مثل هذا لرحبنا بجديدهم ، وهو هذا الشعر الرفيع "[1].

ويختم عبود حديثه عن قضية التراث والتجديد، بجملة أشمل من أن تحتويها كلماتها، لأنها نابعة من فلسفة ضاربة جذورها في الفكر الإنساني منذ القديم، يظهر خلالها أن حركية الإبداع والتغيير والتجديد، ما هي إلا حركية زمنية خارجة عن إرادة البشر، لأنهم في أحسن الأحوال خاضعون للجدلية الزمنية في شتى تمظهراتها. يقول"وبعد فلماذا نتعب، فالزمان، وهو المغربل الأعظم، كفيل بردِّنا إلى الصواب وإرشادنا إلى خلق شعر جديد حقا ".[2]

أما الدكتور عز الدين إسماعيل فقد تناول علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث في كتابه"الشعر العربي المعاصر"تناولا تطبيقيا راجع خلاله حضور الموروث في النص الشعري لدى الكثير من الشعراء الرواد، حيث قام بدراسة التمظهرات المختلفة للتراث في المتن الشعري العربي المعاصر بعد استقصاء مختلف مراحل هذا الحضور، فلاحظ أن التراث تجلى واختفى في الشعر العربي المعاصر في الوقت ذاته، الأولى عندما قرّر الشاعر المعاصر إعادة قراءة الموروث قراءة صادقة معبّرة عن رؤية ذات صلات وثيقة بالماضي، والثانية عندما كُسِّر إطار الشعر القديم فاختفى التشكيل المعماري الأنموذج وُعوضّ بالتجارب التشكيلية المتفردة النابعة من الرغبة في بناء النموذج المتغّير لا النموذج الثابت. يقول الدكتور إسماعيل:"هل حقا ينفصل شعراء هذه التجربة عن التراث؟ نجيب عن هذا -دون معاظلة- بنعم ولا. بنعم لأن إطار شعرهم يختلف اختلافا كليا عن إطار الشعر القديم ، وهم لم يعودوا يتخذون ذلك الإطار القديم مثالا يحتذي، ولا لأنهم وإن انفصلوا عنه فإنهم لم يبتروا

---

[1] - عبود ، مارون . نقدات عابر ، ص 14 .
[2] - المرجع نفسه والصفحة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصلات المعنوية التي تربطهم به وبالتراث عامة .إنهم إذن انفصلوا عنه لكي يقفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكّنهم من رؤيته رؤية أصدق، وتمثّله تمثلا أعمق ."[1]

وقد تجسد الموقف النقدي لدى شعراء هذه المرحلة وخاصة الشعراء الرواد في الكثير من كتاباتهم وتصريحاتهم وقصائدهم، وهذا ما سنعرض له في مراحل لاحقة من البحث، ونكتفي الآن بإبراز الرؤيا العامة لهؤلاء حول توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر والتي ترتكز على عدة ركائز، أولها ضرورة قراءة الموروث الثقافي والحضاري لغاية ربط العلاقات الموضوعية بين الراهن المعيش والماضي ربطا تكامليا دون جعل التراث قيدا نتقيد به أو نموذجا للاحتذاء والمعارضة. أما الركيزة الثانية فتمثلت شعرا من خلال التناص مع الموروث في صوره المختلفة، دينية أو أسطورية أو تاريخية، حيث قرّر الشاعر المعاصر توظيف التراث داخل تشكيل بنية القصيدة الحديثة لغاية خلق نوع من التواصل الفكري بين قواسم يجد أنها مشتركة.وثالث الركائز، في اعتقادي، هي توظيف النماذج التراثية توظيفا استدلاليا انطلاقا من قراءة الحاضر ومحاولة فهم الماضي في ضوء الحاضر لا العكس، هذا ما تحقّق عند الشعراء"الميتافزيقين"الذين التمسوا لمواقفهم أعذارا في الموروث.وقد حللّ الدكتور عز الدين إسماعيل الفكرة السابقة تحليلا دقيقا رصد خلالها موقف الشعراء المعاصرين من التراث في اعتبارات أربعة تمثلت فيما يأتي:

- ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص، فلا نحمّله و لا نحمل عليه ما لا يطيق، أي وجوب تمثّله ككيان مستقل نرتبط به تاريخيا.
- مراجعة التراث انطلاقا من الراهن المعيش والنظر إليه في ضوء المعرفة العصرية لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية وروحية وإنسانية خالدة.
- خلق علاقة توفيقية في التعامل مع التراث، فلا ردّة تجاه الماضي كلية كما فعل أصحاب الإحياء ، ولا عن طريق الاجتهاد في جعله مسايرا لتصورات العصر ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري .

[1] ـ إسماعيل ، عز الدين . الشعر العربي المعاصر ، ص ص 25 - 26 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

§ ضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين جذور الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر[1].

من هنا أضحت مقاربة التراث بالنسبة للشاعر المعاصر مقاربة إلزامية وفق الاعتبارات والركائز السابقة الذكر، فرغم كسر القوالب الشكلية للقصيدة العربية، والثورة على نظام الوزن والقافية، إلاّ أن الشاعر المعاصر ظل متشبثا بالمادة الفكرية والحضارية التي يمده بها التراث، فتوطدت العلاقة بينه وبين الماضي في إطار شراكة فكرية تعمل على استيعاب المعنى الإنساني للتراث وتفهمه وإدراكه ووعيه."فشعراء هذه التجربة قد استطاعوا-لأول مرة- أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب، وأن يتمثلوه لا صورا وأشكالا وقوالب بل جوهرا وروحا ومواقف، فأدركوا بذلك أبعاده المعنوية، وهم في خروجهم على الإطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطمون التراث ، بل كانوا يحطمون شكلا كان قد تجمّد ومن شأنه أن يتطور ويتجدد، فليس الشكل هو روح التراث وإن ارتبط به في يوم من الأيام ويصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه، إذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه"[2].

---

[1] ـ ينظر. إسماعيل ، عز الدين . الشعر العربي المعاصر ، ص 26 .
[2] - المرجع نفسه ، ص ص 26،27

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد حدد الدكتور إسماعيل في معرض حديثه عن التراث في الشعر العربي المعاصر خمسة مصادر أساسية للتراث، جرى إبرازها بأشكال وظيفية مختلفة في المتن الشعري من شاعر إلى آخر، وهي القرآن الكريم، والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية [3]. وهي مصادر أعيد قراءتها وفق ما يأتي:

- § الموروث الديني (إسلاميا كان أو مسيحيا)والحضور الأسطوري
- § الثقافة الشعبية بخاصة المرويُّ منها
- § الشخوص التاريخية الفاعلة

من هنا وجب طرح التساؤل الآتي :

كيف تمظهرت هذه المصادر في القصيدة العربية المعاصرة؟

إن المتجول في دواوين الشعر العربي المعاصر يقف مباشرة على قدرة الكثير من الشعراء على توظيف الموروث بتمظهراته السابقة، توظيفا ابتعد عن الاقتباس المباشر. لهذا أكتفي فيما سيأتي بعرض النماذج الرئيسة والدّالة على المصادر السابقة، لأنّي سأفصّل القول فيها أكثر فأكثر في مراحل البحث اللاحقة حين أتحدث عن مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد وعلاقته بالتراث .

§ الموروث الديني :

ينقسم الموروث الديني المتضمّن في متن الشعر العربي المعاصر إلى قسمين أساسيين: موروث ديني إسلامي، وموروث ديني مسيحي، يتمظهر كل واحد منهما حضورا في عدة صورّ، أساسها اقتباس روح الآيات القرآنية والإنجيلية وصداها، والشخصيات الدينية التاريخية، بحسب ضرورات الخطاب عند الشاعر المعاصر. ونلاحظ هذا بوضوح في قصيدة بدر شاكر السياب "شناشيل ابنة الجلبي" حيث يقول :

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفة
تراقصت الفقائع وهي تفجر - أنه رطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص 28 و ما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سيصلب منه حب الآخرين سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتا هذه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب ! [1]

لقد تجسدت الروح القرآنية في القطعة السابقة ، حين اتخذ السياب من قصة السيدة مريم عليها السلام رمز المعجزة التي طالما انتظرها الشاعر، تقول الآية الكريمة :"فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربُّك تحتك سريا، وهزي إليك بجذع النخلة تسّاقط عليك رطبا جنيا، فكلي واشربي وقري عينا .."[2] .

كما تشع من القصيدة روح السيد المسيح عليه السلام ومعجزاته، حيث يتضح في السطر الخامس قدرته على شفاء الأعمى، وفي السطر السادس قدرته على إحياء الموتى .

أما في قصيدة"المسيح بعد صلبه"فيتخذ السياب من السيد المسيح رمزا لمعاناة الإنسان العربي في واقعه المأساوي الذي خلّفته الحكومات والعيوب الاجتماعية التي طغت على وعي الأغلبية، فأفقدهم الإحساس بالمعاناة، ولم يجد مُرهَفو الإحساس من أمثال السياب مكانا يسندون إليه رؤوسهم، فكان لهؤلاء أن يفكروا في بديل قادر على قيادة الشعب، فلم يجد السياب وغيره إلا المسيح ، والصلب تعبيرا عن إيمانهم بانتصار الحياة على الموت [1] .

يقول السياب في مطلع القصيدة :

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطى وهي تنأى . إذن فالجراح
والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأجيال
لم تُمتني [2]

---

[1] ـ السياب ، بدر شاكر. الديوان ، المجلد الثاني ، دار العودة بيروت 1971، ص
[2] ـ سورة مريم ، الآية .25،24، 26 .
[1] ـ ينظر آمنة بلعلي . أبجدية القراءة النقدية ، دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995 ص 53 .
[2]ـ السياب ، بدر شاكر.الديوان، . المجلد الأول، ص 457 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الشاعر اللبناني خليل حاوي فقد استطاع أن يتقمّص شخصية المسيح ليحقق فكرة البعث بعد الموت في عالم الشاعر المفعم بالتناقضات السياسية والاجتماعية، التي ظلت تعصف بلبنان في مرحلة الحرب الأهلية في السبعينيات من القرن الماضي، ففي قصيدة "نهر الرماد" يخاطب الشاعر على لسان السيد المسيح ربّه قائلا:

آه ربي صوتهم يصرخ في قبري
تعال
كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد
الجلاميد الثقال
كيف لا أصرع أوجاعي وموتي
... وليكن ما كان ما عنيت منها
محنة الصلب وأعياد الطغاة [3]

§ الحضور الأسطوري :

تجلت الصورة الثانية من صور توظيف التراث في الشعر المعاصر في ولوج الشاعر عوالم الأساطير ولوجا فنيا بامتياز، فقد قام بتحميلها رؤيا وظيفية معاصرة ضمن نسيج القصيدة وبنيتها الخارجية.ويعتبر السياب من الشعراء الروّاد في تطعيم النص الشعري تطعيما أسطوريا، يقول عن هذا :"حين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستارا لأغراضي تلك، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم، ففي قصيدتي مثلا المسماة"سربروس في بابل "هجوت قاسما ونظامه البشع هجاء دون أن يفطن زبانيته إلي ذلك، كما هجوت ذلك النظام أبشع هجاء في قصيدتي الأخرى"مدينة السندباد".وحين أردت أن أصوّر فشل أهداف ثورة تموز استعضت عن اسم"تموز "البابلي باسم "أدونيس" اليوناني الذي هو صورة منه ."[1]

يقول السياب في مقطع من قصيدة " سرباروس "*:

---

[3] ـ خليل حاوي ، الديوان ، ط2، دار العودة ، بيروت،1979 ، ص 112 - 103 .
[1] ـ بلاطة، عيسى . بدر شاكر السياب ، حياته وشعره ، ط2، دار النهار للنشر، بيروت 1978 ص 189 ، 190
* سر باروس هو الكلب الحارس لمملكة الموت في أساطير الإغريق . وقد رمز به إلي عبد الكريم القاسم .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليعوي سربروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمزمه ،
يمزق الصغار بالنيوب ، يقضم العظامْ
ويشرب القلوب
ليعو سربروس في الدروب
لينهش الآلهة الحزينة ، الآلهة المروعة ،
فإنّ من دهائها ستخصب الحبوب ..[2]

ونقرأ عند يوسف الخال في مقطع من قصيدته"السفر"نوع من التشكيل الأسطوري المبني على مجموعة معاني عقلية محدّدة، والتي تصبح خلالها الأسطورة غاية وظيفية تساعد الشاعر في رسم معالم المتخيّل البديل :

وقبلما نهمّ بالرحيل نذبح الخراف
واحدا لعشتروت ، واحدا لأدونيس ،
واحدا لبعل ، ثم نرفع المراسيَ
الحديد من قرارة البحرْ،
ونبدأ السفر[1]

§ السّير والثقافات الشعبية :

تمثل الثقافة الشعبية ملموسا فكريا جوهريا بالنسبة للشاعر العربي المعاصر، فهي تجعله في حالة تناص دائم مع التراث، يتشكّل داخله وفق آفاقه الرؤيوية الخاصة، يستحضر منها ما يستطيع أن يخلق التساؤل ويجدّد الفكرة ويفجّر الطرح. فهذا نزار قباني مثلا يلامس شخصية عنترة بن شداد فيضعها في سياق اجتماعي وفكري غير سياقها التاريخي، للدلالة على وضع يرفضه عانت منه المرأة العربية :

عنترةُ العبسيُ خلف بابي

---

[2] ـ السياب ، الديوان ، المجلد الأول ، ص 482 ـ 485 .
[1] ـ الخال ، يوسف . الأعمال الشعرية الكاملة ، ط2، دار العودة ، بيروت 1979 ص 234 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يذبحني
إذا رأى خطابي ..
يقطع رأسي ..
لو أنا عبرت عن عذابي ..
فشرقكم يا سيدي العزيز
يحاصر المرأة بالحراب ...
وشرقكم يا سيدي العزيز
يبايع الرجال أنبياء
ويمطر النساء في التراب[2]

أما الشاعر المصري أمل دنقل فيجعل من عنترة العبسي رمزا لرفض الواقع السياسي المزري الذي آلت إليه مصر في السبعينات، بعدما تفشى الفساد في قمة هرم السلطة، فيستحضر شخصية عنترة التي تتولى الدفاع عن مصالح هؤلاء القادة في السلطة بكل الوسائل من دون أن يلقى شكرا أو عرفانا :

ظللت في عبيد (عبس) أحرسُ القطعان
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة ...والرماة ..والفرسان
دعيت للميدان !
أنا الذي لا حول لي ولا شأن ...
أنا الذي أُقصيت من مجالس الفتيان ،
أُدعى إلي الموت ... و لم أدع إلي المجالسة !![1]

ويتناول محمد الفيتوري الشخصية نفسها، ولكن من منظور مختلف تماما عن نزار، وعن دنقل، إذ يعيد رسم بطولات عنترة بن شداد في قصيدة أعتقد أنها تميل نحو عكس

[2] ـ قباني ، نزار . الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني، بيروت 1979،ج1، ص 577 .
[1] ـ د نقل، أمل . الأعمال الشعرية، ط3، مكتبة مدبولي ، القاهرة، 1987 ، ص 123 . 124 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واقع حضاري واجتماعي معين لبلده، وحكام بلده السودان في فترة الستينات والسبعينات. يقول :

نحن العرب ..
عنترة العبسي فوق صهوة الفرس
يصرخ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها
وترجف الجبال رهبة ، وتجمد السحب
لأنه قهقه أو غضب
لأنه ثرثر أو خطب
لأنه النار التي
تفرخ ذرات الرماد والحطب [2]

ولكن الفيتوري ما يلبث أن يدرك أن الواقع الاجتماعي والسياسي في بلاده هو واقع مزيف تشوبه تناقضات فكرية وإيديولوجية، عصفت بالاستقرار العام للسودان فيستحضر شخصية "الدون كيشوت" ليحمّله أسباب التدهور والاندثار:

دون كيشوت الثاني
صدئت عيناك ...
وغطت أعشاب الأرض السوداء خطاك
فلتدفن رأسك في الطين
يا دون كيشوت المسكين .
الحلبة فارغة العينين
بلا كفّين
بلا جمهور يزرع ملء جوانبها الضوضاء
تجيء تجرجر سيفك في الخلاء
تتلاعب بالسيف الخشبيّ وبالحربه
لا تخجل من هذا الصمت الضافي فوق الحلبة

[2] ـ الفيتوري ، محمد . الديوان ، ط3، دار العودة، بيروت، 1979 . ج 1 ص 611 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سيفي مثلي ظمآن
وحصاني أيُّ حصان
وأنا الموت الأحمرُ
أنا جلاد الفرسان [1]

ويعلق الدكتور السعيد الورقي على الاستغلال الإيجابي للتراث عند الشاعر العربي المعاصر قائلا:"نظر الشاعر العربي المعاصر إلى التراث الإنساني على أنه كيان له أبعاده الفكرية والإنسانية، وأحّس أن عليه كفنان معاصر أن يعي هذا التراث ويتفهّمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه، ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث".[2]لهذا أعتقد أن قضية الصراع بين القديم والجديد وإشكالية توظيف التراث هي قضية وإشكالية حتمية لا يستطيع الشاعر المعاصر أن يتجاهلها أو يناصبها العداء لضرورات اجتماعية وسياسية وفكرية، ظلت تثير تساؤلات الشاعر المعاصر، وسأعمل على مقاربة أوسع لهذه القضية من خلال قراءة المواقف النقدية التنظيرية والتطبيقية عند الشاعر العربي المعاصر خلال المراحل اللاحقة من البحث ووفق سياقات خاصة .

[1] ـ الفيتوري ، محمد . الأعمال الشعرية، المجلد الأول، الأعمال الأفريقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998 ، ص ص 338 - 339 .
[2] ـ الورقي، السعيد . لغة الشعر العربي الحديث ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2002 ، ص ص 39 - 40

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصـــــــــل الأول

آليات تشكيل البديل والمتغير في الشعر العربي المعاصر

1. الشعر الحـــــــــر
2. أنواع الإيقاع في الشعر الحر
3. القافية
4. التشكيل الإيقاعي ووسائل إثرائه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذا كان النص الشعري المعاصر قد حدّدَ علاقته مع التراث، بعدما ميّز بين الفاعل والخامل وأعطى الموروث الفاعل، علاقة وظيفية تُدرَك حسب قوة الموقف أو المواقف لدى الشاعر، وحسب قدرة هذا الأخير أيضا على قراءة هذا التراث من منظور فكري وحضاري يخلق له تلك العلاقة البينية التي تجعله على صلة دائمة مع الراهن الشعري المعيش، وإذا كانت هذه الصلة قد تجسّدت داخل المتن الشعري المعاصر في صور متعددة، فالسؤال الذي أطرحه هنا هو: **كيف تَشَكَّلَ البديل الشعري الجديد ؟ وفي أي إطار تمظهر، وهل كان لهذا التجلّي الجديد قراءة متفرّدة للماضي كموروث، والواقع كحاضر معيش والمتخيّل كممكن بديل ؟**

حسم الشعر العربي المعاصر موقفه من قضيتين أساسيتين تعرضتُ لهما سابقا باختصار، وهما قضية المعاصرة، وقضية التراث، واجتاز عقبتهما بنجاح، على الأقل عند أغلبية الشعراء الروّاد والعديد من النقاد أيضا، وأمام هذا النجاح الفكري، بقي أمامه حاجز شكلي أساسي تمثل في صياغة التشكيل الشعري المعاصر ضمن ضرورة الثورة على المعمارية القديمة للقصيدة العمودية، "فحطّم القواعد التقليدية والقوالب الجاهزة للقصيدة العربية واستعاض عن البيت المؤلّف من عدة تفعيلات بالتفعيلة كوحدة أساسية في بناء القصيدة، ووضع مقابل القافية الواحدة في القصيدة عدّة قواف تتحرّر معها القصيدة من روتينية النغم، وتنطلق مع التموّجات الإيقاعية الداخلية في سياق المغامرة الفنية المتحررة البعيدة"[1]، وقد عُرف هذا النوع المغاير من التشكيل، بالشعر الحر أو القصيدة الحرة.

1- الشعر الحر :

ظهرت محاولات جادة لتجديد موسيقى الشعر ابتداء من النصف الثاني من القرن العشرين، لتخطي قيود الشكل التقليدية في القصيدة العربية التي عرفت بقيود الوزن والقافية؛ فلم تمض سنوات قلائل حتى شكّل هذا اللون الجديد من الشعر مدرسة شعرية جديدة حطّمت كل القيود المفروضة على القصيدة العربية منذ القديم، وانتقلت بها من حالة الجمود والتقعيد النمطي، إلى حالة أكثر حيوية وفرادة في التشكيل. فالشاعر العربي المعاصر لم يعد قادرا على صبِّ أفكاره

[1] ـ أمطانيوس ، ميخائيل. دراسات في الشعر العربي الحديث،ط1، المكتبة العصرية، صيدا، 1968 ، ص 10.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ورؤاه الحديثة في قوالب جاهزة، سبق لأجيال الشعراء قبله أن أخرجت منها صياغاتها الشعرية النمطية، فقد"كان الإحساس بالحاجة إلى التغيير، فالإطار الشعري قد نضج وبلغ ذروته، وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة في سبيل هذا التغيير، و لم يكن التغيير المنشود والمتحقق في هذه المرة تغييرا جزئيا أو سطحيا، بل كان تغييرا جوهريا شاملا، كان تشكيلا جديدا كل الجدّة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى أومن حيث الإطار والمحتوى".[1]

و يري الدكتور الربعي بن سلامة أنه "على الرغم من أن تسمية الشعر الحر قد أطلقت، في البداية، على هذا النوع الجديد من قبل أعدائه ليشيروا إلى أنه شعر (متحرر) من قواعد العروض، وزنا وقافية فإنها قد فقدت، مع الزمن، معناها السلبي وشاعت حتى أصبحت تطلق عند البعض على كل أنماط الشعر الجديد... ولكن هذه التسمية لم تصبح مستساغة إلا بعد أن تخلى شعراؤها عن فكرة الاستغناء التام عن الوزن والقافية، وألزموا أنفسهم بنوع من النظام الذي تحرر بموجبه الشاعر الجديد من القيود الحديدية للأوزان الموروثة، وتخلص من رتابة القافية دون أن يسقط الوزن كلية أو يطرح نظام القافية نهائيا، وإنما اكتفى الشعراء، في إطار الشعر الجديد بإعطاء الحرية لأنفسهم في إعادة توزيع موسيقى البحر أو تعديلها بكيفية تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم، دون أن تلغي النظام الموسيقي، و في أن ينوعوا القافية و يعدلوا موقعها بكيفية تمكنهم من إفراغ شحناتهم العاطفية في الوقت المناسب، دون أن يتخلوا عنها بشكل نهائي إلا في القليل النادر من الحالات."[2]

ظهر أول تفسير نقدي لحركة الشعر الحر أو الشعر الجديد عند نازك الملائكة في مقدمة ديوانها الشعري"شظايا ورماد"الصادر عام 1949 . حيث رصدت معالم الشعر الجديد انطلاقا من إيمانها العميق بالرغبة في التغيير تقول: "إنني أومن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حارا عميقا، أومن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات، ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم"[3]. فدعت إلى ضرورة التحرّر من نظام الشطرين في البيت وكسر قاعدة التفاعيل الستة فيه؛حيث يضطر الشاعر إلى النظم حتى آخر التفعيلة، رغم أن الدفقة الشعورية قد انتهت قبل التفعيلة السادسة،"فنحن عموما ما زلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام. ما زلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيّدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة

---

(1) - إسماعيل ، عز الدين.الشعر العربي المعاصر، ص 55.
(2) - ابن سلامة،الربعي. تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى ،عين مليلة،الجزائر،2006، ص 90
(3) - الملائكة، نازك . مقدمة، ديوان شظايا ورماد، ط2 ، دار العودة ، بيروت 1979، ص29

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الألفاظ الميتة، وسدىً يحاول أفراد منا أن يخالفوا، فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمنه، فجمّدنا نحن ما ابتكره وأخذناه سُنّة. وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريق الخليل."[1]خاصة وأن الشاعر الجديد قد أدرك أن رفض الوحدة العروضية القديمة للبيت وتحطيمها هو في حد ذاته تحطيم لقيود الحركية الشعرية ذاتها، لهذا عزم على انتهاج طريق التغيير فكان أن استبدل نظام البيت المكوّن من شطرين بنظام القصيدة المكوّنة من أسطر، الأمر الذي يترتب عليه تقليص مباشر لعدد التفعيلات فيه، فيُهدم بذلك التوظيف السداسي التفعيلات على أساس التنظيم التقليدي.وتأخذ التفعيلة كوحدة موسيقية مستقلة بذاتها مهمة رصد معالم الحالة الشعورية والنفسية فوق السطر الشعري ذاته، لتخلق موسيقى شعرية إيقاعية جديدة من داخل القصيدة ذاتها، وليس من خارجها كما كان معمولا به سابقا. فالإيقاع يقوم على التناسب والتتابع، وعنصر المفاجأة في الشعر، وعادة ما يتّحد الإيقاع مع عنصر الخلق والإبداع والفرادة في التشكيل الموسيقي لدى الشاعر، عكس التنظيم الجاهز والمسبق للوزن والتكرار القسري للقافية، "لذا فإن الشاعر في العصر الحديث صار في إمكانه أن يجرّب الأصوات المتباينة ويعيد خلق أصوات جديدة، كما أتاح نظام التفعيلة إمكانيات واسعة لاستخدام الإيقاع وتشكيلته المعبّرة عن الجو النفسي المطلوب، والتعبير الموسيقي المناسب والملائم للموضوع، باختيار عدد التفعيلات المناسب، وربط التفعيلات بعضها ببعض وفق نظام تحدّده التجربة الشعرية عبر قدرات الشاعر في الصياغة والتعبير."[2]

لهذا استطاع الشاعر المعاصر أن يعبّر عن حالاته الشعورية المتغيّرة، عبر مراحل القصيدة أو القصائد التي يكتبها، دون أن يكون أمامه عائق يحول دونه ودون رصد حالات الفرح والخوف والقلق والرفض، لقد تخلّص من نمطية التشكيل القديمة التي لم تعد تناسب حالاته المزاجية المتغيّرة لأن الكتابة وفق نظام التفعيلة والإيقاع هي بمثابة الكتابة عن روح تسرى في القصيدة ذاتها، وتعتمد على النشاط الذاتي والسيكولوجي للمبدع،"فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتّتة، ونحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلا لأنه ينظّم لنا مشاعرنا وينسّقها ويربط بينها في إطار محدد"[3]

---

[1] ـ الملائكة، نازك . مقدمة، ديوان شظايا ورماد ، ص 08 .
[2] ـ الصباغ ، رمضان . في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 177.
[3] ـ إسماعيل ، عز الدين . الشعر العربي المعاصر، ص ص 55، 56

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا اقتضى الواقع الفكري والتشكيلي الجديد ضرورة تحديد العلاقة مع نظام التشكيل القديم، ونقصد بهذا تحديد العلاقة الوظيفية ضمن القصيدة الجديدة مع الوزن والقافية، بعيدا عن صورتهما النمطية القديمة، بخاصة وأنهما الركيزتان الأساسيتان اللتان تفرقان بين الشعر والنثر بغض النظر عن حركية التجديد هنا أوهناك.

استطاع الشاعر المجدّد أن يكتسب حق التعديل الجزئي في النظام التقليدي للوزن والقافية، فبدأ يعمل على إلغائها إيمانا منه أنهما عماد الشعر، وبدونهما يتحول الشعر إلى مجرد كلام عادي لا روح فيه، بل يبقى حاملا لخاصية التخاطب والتواصل فقط، لأن"شاعر اليوم لا يريد أن يقلّد لينجو من آفة الخطابة، إنه يريد لغة ليست هي لغة العامة كما يزعم أي زاعم، وإنما لغة تتمرد على الرقابة التي تنجم عن ضياع أبعاد الصورة، وهذا هو سرّ تحطيمه لرتابة الوحدات إذا كرّرها بصورة تقليدية، هذا سرّ أن يُصدر إيقاعات تختلف تماما عن إيقاعات الأولين، هو له لغته وله موسيقى هذه اللغة، ومن المحال أن يرتبط بعد هذا بإيقاع الجاهليين"[1]. وقد استطاعت نازك الملائكة أن تحقق الريادة في التنظير والتشكيل معا للتعديل الذي طرأ على الوزن والقافية، حيث جاء الكثير من قصائد ديوانها"شظايا ورماد"الصادر عام 1949، حاملة رياح التغيير والتعديل خاصة قصائد مثل :"جامعة الظلال"و"لنكن أصدقاء"و"أغنية الهاوية"و"مرثية يوم تافه"التي تقول في بعض منها :

لاحت الظلمةُ في الأفق السحيقِ
وانتهى اليوم الغريبُ
ومضت أصداؤهُ نحو كهوف الذكرياتِ
وغدًا تمضي كما كانت حياتي
شفهٌ ظمأى وكوبُ
عكست أعماقه لون الرحيقِ
وإذا ما لمسته شفتايا
تجد من لذّة الذكرى بقايا
لم تجد حتى البقايا [2]

---

[1] ـ زكي، أحمد كمال . دراسات في النقد الأدبي،ط2، دار الأندلس، بيروت 1980، ص 89.
[2] ـ الملائكة، نازك . شظايا ورماد، ص ص 94 ، 95 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن ما ألاحظه من تعديل وتجديد معا عند نازك، هو اعتماد نظام الأسطر الشعرية بدل نظام البيت المتكون من شطرين، ثم إن عدد التفعيلات في هذه الأسطر مختلف من سطر إلى آخر بين أربع تفعيلات وثلاث وتفعيلتين، ويرجع هذا، في الإطار الخاص عند نازك، إلى الحالة الشعورية المتموّجة عند الشاعرة، الأمر الذي يجعلها تنهي الكلام في السطر الشعري عند انتهاء الدفقة الشعورية، فلا تحتاج إلى نظم خارج هذه الدفقة، خاصة وأن الإيقاع الموسيقي داخل هذا التشكيل قد بدأ يتكون وفق تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، فيدرك المتلقي لهذا التشكيل المعدّل والجديد في الآن ذاته شعرًا يحقق التمّييز والتفّرد، ويبتعد عن المُستهلَك والنمطي من النظم. أما في الإطار العام، يرجع الأستاذ الدكتور الربعي بن سلامة هذا التمايز التشكيلي إلى خصوصيات نظام التفعيلة ذاته؛ لأن هذا النظام "ببساطة هو الشكل الذي تخلى فيه الشعراء عن نظام البيت القديم الذي يقوم على عدد معلوم من التفعيلات التي تتكرر في صدر البيت أو عجزه بكميات متساوية، واستعاضوا عنه بالتفعيلة التي اعتبروها الوحدة الأساسية في الوزن، ومن خلاله أعطي الشاعر الحرية المطلقة تقريبا في استخدام العدد الذي يراه مناسبا من التفعيلات في بناء الشطر أو السطر الشعري أو البيت ."[1]

وقد رأت نازك الملائكة أن تبين لقارئ هذا الشعر الجديد خاصية هذا الأسلوب في مثال نعرضه كما جاء في مقدمة ديوان"شظايا ورماد"فيما يأتي: "إنني أحسستُ أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد.وسأحاول فيما يأتي أن أبسط خاصية هذا الأسلوب ووجه أفضليته على أسلوب الخليل. الأبيات الآتية تنتمي إلى البحر الذي سماه الخليل"المتقارب"وهو يرتكز على تفعيلة واحدة هي"فعولن":

يداك للمس النجوم
ونسج الغيوم
يداك لجمع الظلال
وتشييد يوتيبا في الرمال

أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا.فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران، فأتكلّف معاني أخرى غير هذه، أملأ بها المكان وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي :

[1]– ابن سلامة،الربعي. تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص97

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملء السماء

ألم نلصق لفظ"الوضاء"بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة"الغيوم"إلى مرادفتها الثقيلة"الغمائم"وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة ؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة"ملء السماء"التي رقّعنا بها المعنى، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟"[1].

وهذا ما نسجله في كتابات الشعراء الرواد الذين أخذوا على عاتقهم مهمة التعديل كخطوة أولى من خطوات التجديد، حيث حافظ معظم شعراء مرحلة الأربعينات والخمسينات على نظام التفعيلة الموحّدة بأعداد مختلفة من سطر إلى آخر، بحسب ذبذبات الشاعر ذاته ومشاعره "وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التي تُموّج بها نفسه، فقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي، وعندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السطر، وقد تكون ذبذبة بطيئة متماوجة وممتدة ، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها. وفي كلتا الحالتين ما يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل اللغة تشكيلا شعريا، وأعني بذلك خاصة الوزن، فالسطر الشعري مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات المتمثلة في التفعيلة، أما عدد هذه التفعيلات في كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام معين ثابت"[2].

ونلاحظ ما سبق في مقاطع من قصيدة"الملك لك"للشاعر المصري صلاح عبد الصبور ضمن ديوانه"الناس في بلادي"يقول :

صباي البعيدُ
أحنُّ إليه
لأوقاته الحلوة السمرة
حنيني غريب
إلى صحبي
إلى اخوتي
إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهراً علي المصطبة

---

(1) ـ الملائكة، نازك . مقدمة ديوان شظايا و رماد، ص ص 13، 14.
(2) ـ إسماعيل ، عز الدين .الشعر العربي المعاصر، ص 57.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد يحلمون بقصر مشيدْ
وباب حديد
وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثيرْ"[1]

لقد تخّلص الشاعر تماما من نظام الوزن والقافية القديمين، فقد كان التشكيل وفق نظام الأسطر المختلفة الطول بحسب اختلاف عدد التفعيلات المشكّلة للإيقاع بداخلها، حيث بدأ بتفعيلتين في السطر الأول والثاني، ثم ارتقى إلى أربع تفعيلات آخرها(فعو) التي حذف سببها، وبعدها عادت الحركة الإيقاعية وفق الضرورة الشعرية إلى تفعيلتين في الأسطر الثلاثة الأخرى، إلى أن هيأ نفسيا القارئ لاستقبال السطر الأطول في القطعة الشعرية المحتوي على ثماني تفعيلات منتهية بـــ (فعو). وظل الشاعر طوال القصيدة يُشكّل إيقاعه بحسب عدد التفعيلات في السطر بناء على التموجات الموسيقية التي تتموج معها نفس الشاعر في حالة معينة، في نموها وتطورها خلال القصيدة وأصبحت وقفات الشاعر حرّة لا يحكمها غير تجربته ومدى تمكنه من أدواته وقدرته على التعبير بها عن هذه التجربة. [2]

وقد استطاع الشاعر صلاح عبد الصبور في الكثير من قصائده أن يثري الجانب الإيقاعي في القصيدة انطلاقا من تشكيل التفعيلات في السطر الشعري ذاته بحيث تجاوز نظام التفعيلة الواحدة في القصيدة، فهو يشكّل الإيقاع الموسيقي للقصيدة ضمن مقاطعها كلّ حسب نوع التفعيلات وعددها في السطر الشعري، إنه يبدأ بتفعيلة معينة في السطر الأول ثم باقي الأسطر فيكوّن إيقاعا مقطعيا معينا يختلف بالضرورة إيقاعه عن المقطع الثاني الذي شكّله ضمن تفعيلة مختلفة تماما عن الأولى، الأمر الذي يعيد بناء الحّس الإيقاعي للقطعة والقصيدة من جديد، وطالما عاد الشاعر في بقية المقاطع إلي إيقاع تفعيلة معينة سبق وأن كتب عليها.

وإذ كان هذا التنوع عند بعض من الشعراء يخلق نوعا من الاضطراب الإيقاعي والنشاز الموسيقى، فإنه عند صلاح عبد الصبور، في تقديري، عبارة عن استطاعة فنية وإيقاعية بامتياز، تعبر عن قدرة الشاعر على التجديد والإثراء في إطار التشكيل الشعري الجديد.وقد تطرق

---

[1] ـ عبد الصبور، صلاح .الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،1993 ، ص 214.
[2] ـ ينظر: الصباغ، رمضان . في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 180.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدكتور رمضان الصباغ إلي هذه القضية في معرض حديثه عن ظاهرة الشعر الحر قائلا إنه"استفاد من هذه التقنية العديد من الشعراء، وصارت منتشرة بشكل كبير، وإن كان استعمال هذه التقنية في غير ما هي مؤهلة له، يُعدّ خطرا كبيرا على القصيدة، وقد وقع عدد لا بأس به من الشعراء في هذا المأزق، (فنظموا) القصائد المتنوعة التفعيلة بدون وعي، لما لهذا التنوع من دور في القصيدة، فكان أن سقطت قصائدهم في المباشرة والنثرية وصار الربط بين أجزاء القصيدة متعذرًا لأن الغرض الأساسي من تغيير التفعيلة لم يكن في ذهن الشاعر، بل كان الأمر لا يعدو كونه مجرد تقليد لبعض القصائد التي نجحت في هذا الإطار"[1] .

2-أنواع الإيقاع في الشعر العربي المعاصر

استطاع الدكتور محمد صابر عبيد، في كتابه"القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية"*، أن يحصر أكثر أنماط الإيقاع حضورا في التجربة الشعرية المعاصرة عند الشعراء الرواد وغيرهم ممن انتهجوا نهجهم في التشكيل الجديد في ما يأتي :

- الإيقاع الصوتي
- إيقاع السرد وإيقاع الحوار
- إيقاع الأفكار[2]

وسأحاول رصد هذه الأنماط الإيقاعية معتمدا على نماذج مختلفة عن النماذج التي اعتمدها الدكتور عبيد.

§ الإيقاع الصوتي :

يعتبر الإيقاع الصوتي أكثر الأنماط الإيقاعية انتشارا بين الشعراء الرواد، لبساطته ومباشرته واعتماده على إجلاء القيم الصوتية داخل القصيدة، للتأثير في المتلقي جراء توالي التقفيات وتكرّر الأصوات ذات التردّد العالي، "لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى"[3]، ويتضح هذا أكثر في قصيدة"إلى عبد الناصر الإنسان"لعبد الوهاب البياتي حيث تبرز القيم الصوتية وتتمظهر على النحو الآتي :

---

[1] ـ الصباغ، رمضان . في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص 190.
* عبيد ، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقية الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
[2] ـ ينظر عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص 38 وما بعدها.
[3] ـ المرجع نفسه ص ص 38 ، 39 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أيا جيل الهزيمة..هذه الثورة
ستمحو عاركم وتزحزح الصخرة
وتنزع عنكم القشرة
وتفتح في قفار حياتكم زهرة
وتنبت، أيها الجوف الصغار، برأسكم فكرة
سيغسل برقها هذه الوجوه وهذه النظرة
ستصبح هذه الحسرة
جسورا وقناديل
زهرا ومناديل
ويصبح بطل الحزن أباطيل
وتزهر في فم الشعب المواويل
ستهوي تحت أقدامك، يا جيلي، التماثيل
وتسقط على رؤوس السادة التيجان
كأوراق الخريف ستسقط التيجان
وتجرفها رياح الكادحين لهّوة النسيان
فهذا البرق لا يكذب
وهذا النهر لا ينضب
وهذا الثائر الأبّان عبر سنابل القمح
يهز سلاسل الريح
مع المطر
مع التاريخ والقدر
ويفتح للربيع الباب
فيا شعراء فجر الثورة المنجاب
قصائدكم له، لتكن بلا حُجّاب
فهذا المارد الثائر إنسان
يزحزح صخرة التاريخ، يوقد شمعة في الليل للإنسان[1].

[1] ـ البياتي ، عبد الوهاب . السيف والقيثار، مختارات من شعر عبد الوهاب البياتي، اختارها وقدم لها، شوقي عبد الأمير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000، ص 77، 78.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويمكن ملاحظة ما يأتي:

أولا :الزخم التقفوي الذي استأثرت به القصيدة وانتشر فيها في شكل قواف منوّعة، فإذا مثلـــت القوافي بالأرقام أجد أن القافية رقم واحد (1)، (الثورة، الصخرة، القشرة، زهرة، فكرة، النظرة، الحسرة)، والقافية رقم (2) المنتهية بصوت اللام والثالثة (3)بصوت النون، والرابعـــة بصـــوت الباء، والخامسة بصوت الحاء والسادسة بصوت الراء، أجد أن هذه القوافي المتمثلة في أصوات قد أشاعت مناخا صوتيا وإيقاعا متميزا داخل القصيدة ، ورسمت الحالة الشعورية الحادة عند الشاعر الواقع تحت صدمة الهزيمة العربية.

ثانيا :الكثافة الصوتية المنتقاة، ويتضح ذلك من خلال التردد العالي لبعض الأصوات، مثل صوت الراء في الأسطر السبعة الأولى من القصيدة، وهي الأسطر التي تجمعها قافية واحدة، حيث يتكرر صوت الراء اثنتي عشرة مرة، وصوت السين ستّ مرات، والزاي خمس مـــرات، و في الأســـطر السبعة الأولى، وتحافظ الأصوات السابقة على حضورها وتفاعلها داخل القصيدة بحيـــث تـــردد صوت الراء ثلاثا وثلاثين مرة، وتردد صوت السين تسع عشرة مرة.وقد أدى استثمار مجمـــوع هذه القيم الصوتية إلى خلق إيقاع الموسيقى المرجو، وهذا شأن الأسماء السداسية المنتهية بصـــوت اللام، والتي تمثل القافية الثانية في القصيدة(قناديل، مناديل، أباطيل، مواويل، تماثيل)، حيث يمكن أن ترسم خطا إيقاعيا في جسد القصيدة يقوم أساسا على التكرار مثل القيم الصوتية السابقة.

§ إيقاع السرد وإيقاع الحوار :

دخلت القصيدة الحديثة أبوابا جديدة في سبيل توكيد حداثتها، وأفادت في ذلك من الفنون المجاورة واكتسبت شيئا من تقانتها، وظفتها بما ينسجم مع الطبيعة الشعرية للقصيدة. فكان أن توجهت القصيدة العربية الحديثة نحو توظيف بعض من تقنيات القصة، كالسرد والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات، حيث أصبح لكل تقنية إيقاعها الشعري المتمّيز داخل بنية القصيدة، فالسرد الشعري يتطلب إيقاعا متفرّدا نابعا من ذات الشاعر أثناء الوصف وإعادة صياغة الواقع بعين الرائي الشعرية، لأن إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لابد أن يكون أكثر ميلا إلى الهدوء والبطء، من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع؛ لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات...، ويحمل تناوب السرد والحوار في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشكيل القصيدة على تنوع الإيقاع[1]. فالقصيدة التي تبدأ بداية سردية يكون إيقاعها بطيئا بعض الشيء لأن غاية الشاعر رسم نوع من الخطاب التفصيلي والتجزيئي للواقع والأشياء معا، وهذا ما نلاحظه في قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي:"مرثية لاعب سيرك "حيث يقول :

في العالم المملوء أخطاءَ
مطالب وحدك ألا تخطئا
لأن جسمك النحيلَ
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى، وغطى الأرض أشلاءَ
في أي ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأ

في هذه الليلة ! أوفي غيرها من الليال
حين يفيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ
ويسحب الناس صياحهم،
على مقدمك المفروش أضواءِ !
حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته
مودعاً، يطلب ود الناس، في صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال،
مستقيما مومئا
وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول
ويـــملأون الملعب الواسع ضوضاء
.....
حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرْ
وتصبح الأقدام والأذرع أحياء
تمتد وحدها
وتستعيد من قاع المتون نفسها

[1] ـ ينظر عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص ص42، 43

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كأن حيات تلوت
قططا توحشت، سوداء بيضاء
تعاركت وافترقت على محيط الدائرْ
وأنت تبدي فنّك المرعب آلاء وآلاء
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرْ [1]

تتغير سرعة الإيقاع في القصيدة عندما يتناوب السرد والحوار الداخلي معا في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للقصيدة الحديثة، فإذا كان الإيقاع الأول إيقاع سرد وتفصيل فإن البداية تكون بطيئة وهادئة نوعا ما، أما عندما ينتقل الشاعر إلى إيقاع الحوار فإن بنية الحوار الثنائية تتطلب سرعة إيقاعية متميزة تعكسها بعض الجمل الحوارية (الأسطر)، التي تعمل على تشكيل نوع من التكثيف الصوتي والموسيقي معا.

ويتجلى هذا التناوب الإيقاعي في قصيدة نزار قباني:"أحبك..أحبك..والبقية تأتي"، حيث ينبع السرد في بداية القصيدة من ذات الشاعر، خالقا بذلك إيقاعا بطيئا ارتكز على الوصف، ثم ما لبث أن تفاعل الحدث داخل القصيدة ليصل إلى مستوى التساؤل والحوار المباشر، فازداد الإيقاع سرعة، ثم عاد بعدها إلى مستواه الأول حين رجع الشاعر إلى مستوى السرد من جديد، يقول :

حديثك سجادةٌ فارسيهْ...
وعيناك عصفورتان دمشقيتان...
تطيران بين الجدار وبين الجدار...
وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك،
ويأخذ قيلولةً تحت ظل السوارْ...
وإني أحبك...
لكن أخاف التورّط فيكِ،
أخاف التوحّد فيك،
أخاف التقمّص فيك،

[1] ـ حجازي ، أحمد عبد المعطي. مرثية العمر الجميل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2003، ص 63-65

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد علمتني، التجارب أن أتجنب عشق النساء،
وموج البحار...
***
دعيني أصبُّ لك الشايَ،
أنت خرافية الحسن هذا الصباح
وصوتك نقشٌ جميل على ثوب مراكشية
وعقدكِ يلعب كالطفل تحت المرايا
ويرتشف الماء من شفة المزهريه
دعيني أصبُّ لك الشايَ، هل قلت أني أحبكِ ؟
هل قلت أنّي سعيدُ لأنك جئتِ
وأن حضورك يسعد مثل حضور القصيدة
ومثل حضور المراكب والذكريات البعيدة...
دعيني أترجم بعض كلام المقاعد وهي ترحّب فيك...
وهي تفكر في شفتيك
دعيني أضيفك حرفا جديداً...
على أحرف الأبجديهْ
دعيني أناقض نفسي قليلا
وأجمع في الحب بين الحضارة والبربريهْ...
***
أأعجبك الشايُ ؟
ـــ ترغبين ببعض الحليب ؟
ـــ وهل تكتفين دوما ـــ كما كنت دوما ـــ بقطعة سكر ؟
أكرّرُ للمرة الألف أني أحبك...
كيف تريدين أن أفسر ما لا يفسر ؟
وكيف تريدينني أن أقيس مسافة حزني ؟
وحزني كالطفل...يزداد في كل يوم جمالاً ويكبر...[1].

[1] ـ قباني، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ،ج2، منشورات نزار بيروت ، 1979، ص 203-207

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما عندما يكون السرد الحواري في بداية القصيدة فإنها تجيء أكثر كثافة وإيقاعية، حيث تفتح أفق الحوار الضمني مع القارئ وتشركه في رسم المشهد الشعري.وتبنى الواقعة الشعورية والانفعال مع الإيقاع الموسيقي لآليات الحوار، نقرأ هذا في نموذج للشاعر محمد الفيتوري في قصيدته"مات غدا"، التي توزعت على خمسة مقاطع جاءت الثلاثة الأولى مقاطع ذات إيقاع حواري، والمقطعان الأخيران إيقاع سردي؛حيث يتصارع الإيقاع في الجمل الحوارية خالقا نوعا من التكثيف اللغوي والتشكيل الصيغي التفاعلي، خاصة عندما تمتزج صيغة التعجب في المقطع الأول مع الشعور بالحسرة والألم ومرارة الواقع يقول :

المقطع 1

يا ابني...!
ترى أين معنى الجند بوجهك الحبيب
فحرموني شمة الثوب...ونشقة الطيوب
الله...ما أجمل ابني...في شبابه القشيب
كأنما يمشي على كلّ عواطف القلوب
ابني ؟
وأوصد السجان باب سجنه الكبير
وزخرفت سلسلة راح يجرها الخفير
وأنهار كرياح يلف الليل بالنحيب

المقطع 2

وأنت يا أبي
ألن تعود لي قبل الشتاء ؟
إنّا جميعا لم نزل نبكي...
نضجّ في البكاء
أنا، واخوتي وأمي
في الصباح والمساء
فعد لنا
كي لا يسمّونا يتامى فقراء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كم مرة سألت كل الناس في حزن شديد
أبي برئ !
فلماذا صفّدوه في الحديد ؟
فأطرقوا...
كأنهم جميعا سجناء

المقطع 3

وذات يوم طرقوا الباب ومروا داخلين
من أنتم ؟
ماذا تريدون ؟
وماذا تحملون ؟
أما كفاكم أنهم وراء قضبان السجون
لكنهم ألقوا إلى قرب الجدار جثته
وحدقت فيَّ وجوه الذكريات الميته
وجففتْ مدامعي دموعُ الآخرين
غدا يمر موكب الجوع بدربنا القذر
فاخضوضري يا سنوات القحط
وانزل يا مطر...
أغرق حقول الأرز والقمح
وأغرق النهر
وأمسح بكفك الرمادية أحزانَ الشجر
لا بد أن تصبح يوما غلةُ الحصاد لي
وتصبح السماء والأرض ومجرى الجدول
وتنتهي مجاعة التراب
والبشر ! (1)

(1) ـ الفيتوري، محمد. الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1998، ص102-105.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

§ إيقاع الأفكار :

لا أعتقد أن الأصوات المحدّدة هي وحدها التي تخلق الإيقاع داخل القصيدة، بمعزل عن الأفكار المتضمّنة في مجموع اتحاد هذه الأصوات، لأن"موسيقية القصيدة توجد في هيكلها كوحدة. وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الإدعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول أو معانيه الثانوية"[1].فالصوت المجرد لا يحمل إيقاعا إلاّ إذا ارتبط بدلالة، واحتوى جملة من المحمولات الفكرية النابعة من تجربة الشاعر ومستوى صياغته السياقية، فالأفكار هي التي تمنح الأصوات المجردّة إيقاعات موسيقية، الأمر الذي"يستدعي قدرات شعرية خلاقة معزّزة بوعي شمولي قادر على تنشيط قوة الإيحاء في الإيقاع، وقد يصل الشاعر إلى اتباع طريقة تشبه طريقة التأليف الموسيقي التي تجعل من القصيدة موسيقى أفكار"[2].

وقد استخدم الشعر العربي الحديث هذا النوع من الإيقاع، لتعويض الإيقاع النمطي التقليدي المفقود، فتأخذ الفكرة داخل القصيدة دورا موسيقيا يهدف إلى خلق إيقاع داخلي أكثر انسجاما مع الوحدات الصوتية المجردة، "باستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازن والترادف والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار.إلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة"[3]داخل إطار رمزي متفّرد يعكس خصوصيات التشكيل الحديث والمعاصر للقصيدة العربية، بحكم أن هذا الإيقاع لا يتشكّل إلاّ ضمن سياقات محددّة من التشكيلات اللغوية المحمّلة بجملة من المدلولات المكوِّنة لنسيج القصيدة، حيث"ينبعث إيقاع الأفكار أساسا من طبيعة القيم الرمزية وفعاليتها التي تحويها المفردات، وهو عادة إيقاع خفي يتشكّل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة"[4]، ويتضح هذا في الكثير من النصوص الشعرية العربية التي ترسم الأفكار وفق الرؤيا والتخييل، لتخلق أمام المتلقي سبيل مقاربة تلك

---

[1] ـ النويهي ، محمد . قضية الشعر الجديد،ط2، مكتبة الخانجي، دار الفكر،القاهرة،1971، ص 23.
[2] ـ عبيد، محمد صابر .القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 52.
[3] ـ موريه، س . حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح،ط1، عالم الكتب، القاهرة 1969 ، ص140.
[4] ـ عبيد ، محمد صابر .المرجع السابق، ص 53.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأفكار بناء على مستويات التلقي المختلفة، الأمر الذي يُعجّل بظهور مستويات متزامنة أخرى من الإيقاع الفكري، يقول أدونيس :

ثديُ النملة يفرز حليبه ويغسل الإسكندر
الفرس جهات أربع ورغيف واحد
والطريق كالبيضة لا بداية له [1]

يبدو غموض المقطع السابق لأدونيس ناتجا عن الصيغة المعقدة المركّبة للوعي الحداثي، غير أن الأمر ليس كذلك، إذ إنه ناتج، في تقديري، من التعامل الذهني لا الجمالي مع الأشياء من جهة، ومع اللغة والإيقاع الموسيقي من جهة أخرى، فالنملة بدأبها المتواصل تعّلم الإسكندر المقدوني كيفية الخروج من الإحباط الذي تخلفه فيه صعوبة طريق الفتوحات، إنها تفرز حليبها وتغسله من اليأس الذي يوحي إليه بأن الطريق لا يكاد ينتهي، فهو كالدائرة (كالبيضة) التي لا بداية ولا نهاية لها.وما يُعمق هذا اليأس أن العالم واسع بجهاته الأربع(الفرس جهات أربع) في حين أن الإسكندر المقدوني لا يملك سوى عمر واحد (رغيف واحد) فكيف له، إذن أن يوزّع هذا الرغيف على تلك الجهات ؟ أو كيف يتمّكن من ترويض فرسه (العالم)برغيف واحد فحسب؟.

لقد أراد أدونيس من كل هذا التشكيل الرؤيوي والفكري المعقّد، أن يؤكد إمكانية اكتشاف هذا الوجود معرفيا، على الرغم مما يكتنفه من أسرار، فظهر نوع من الإيقاع الفكري القائم على تعامل ذهني، فلسفي، لا جمالي، صيغت خلاله الرؤى وفق نماء ذاتي غامض أسهم في تشكيل إيقاعية معينة تصدر عن رموز النص وأفكاره.

ويشّع هذا النوع من الإيقاع أيضا في قصيدة"شهريار"للشاعر "محمد عمران"الذي يقول في أحد مقاطعها :

هو شهريارْ
لا فارسٌ في مقلتيه ولا أميرْ
هو وجهُ مهزومٍ صغيرْ
مُلقى بأرصفةِ الحياةْ
في أضلعي تختنق المدينةْ
تتساقط الشوارع الحزينةْ

[1] ـ أدونيس. الآثار الكاملة، م 2، دار العودة 1971 ص 177.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يموت تاريخٌ من الغبار والغباوةْ
في أضلعي مقبرةٌ، نهرٌ من الضراوةْ[1]

تشع من المقطع صورتان متناقضتان، الصورة الأولى هي صورة شهريار وشهرزاد ألف ليلة وليلة كما تنقلهما السردية العربية القديمة، رغم أن حضورها داخل النص لا يتعدى الحضور الإشاري إلاّ أن هذا الحضور استدعى إلى الواجهة صورة ثانية هي صورة شهريار القرن العشرين الذي يخرج في نهاية القصيدة مهزوما ضائعا، ليعبّر عن حالة من الضياع أودت به إلى ما صار عليه، إن نهاية شهريار هذا مختلفة عن نهاية شهريار الليالي، فلم يبق من شخصية شهريار سوى الاسم وبعض الخصائص الثابتة التي تظل عالقة في ذهنية المتلقي بين النص الرحم والنص الوليد، وهذا من شأنه أن يستدعي حضور إيقاعية فكرية فقد"تنهض بعض القصائد الحديثة في تشكيل رؤاها الذهنية على تقسيم البنية الهيكلية العامة للنص، على مجموعة من البنى الصغيرة التي تستقل في عوالمها الداخلية الخاصة ، وتبعث في اشتراكها بسياق البنية العامة إيقاعا منشؤه الأفكار"[2].

3 - القافية :

أشار الدكتور الربعي بن سلامة في كتابه"تطور البناء الفني في القصيدة العربية "إلى مراحل تشكيل القافية في الشعر العربي الحديث، حيث أكد على أنها(القافية) مرت بعدة مراحل، تمظهر خلالها التشكيل التقفوي وفق آليات إجرائية مختلفة، يقول: "مرت القافية، خلال تجارب القصيدة الجديدة، بعدة مراحل، فقد رأينا أصحاب الشعر المرسل وهم يتخلون عن القافية مع احتفاظهم بالوزن، وهم في الحقيقة إنما تخلوا عن وحدة الروي فقط، لأن مفهوم القافية، كما هو معروف، أوسع و أشمل من مفهوم الروي. و رأينا المحاولات الأولى لما سمي بالشعر المنثور، و قد تخلى فيها أصحابها عن الوزن و القافية معا، ولكن هذه المحاولات الأولى بنوعيها لم يكتب لها الانتشار الواسع، وإنما كانت بمثابة تمهيد فتح الباب لما سيتلوه من المحاولات الناجحة عبر قصيدة التفعيلة؛ التي تنوعت فيها القافية وتنوعت أنظمتها بتعدد قصائدها، كما تنوعت بشأنها آراء النقاد

(1) ـ عمران، محمد. أغاني على جدار جليدي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1968، ص ص 72، 73.
(2) ـ عبيد، محمد صابر .القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 55.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والدارسين، تبعا لموقفهم من القصيدة الجديدة ودرجة تعلقهم بنظام القصيدة القديمة. فمنهم من يعتبرها ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها، ومنهم من يعتبرها عبئا يستحسن التخلص منه، ومنهم من يكتفي بقبولها، إن جاءت في مكانها المناسب، ولا يكلف نفسه أو غيره عناء البحث عنها أو الجري وراءها."[1]

وقد طالبت نازك الملائكة بضرورة التحرّر من القافية الموحّدة بمفهومها الكلاسيكي، ضمن نظام القصيدة القديمة، القائمة على تساوي عدد التفعيلات في الشطر أولا والبيت ثانيا، فيتساوي طول الأبيات الشعرية في القصيدة.وعندما كان الشعر الجديد(الحر) يفتقد إلى الخصائص السابقة، وكانت أسطره متغيرة الطول، أضحت القافية الموحدّة أو المنوّعة ضرورة من ضرورات خلق الإيقاع الموسيقي العام أمام المتلقي، رغبة من الشاعر في رصد أكبر قدر ممكن من التجاوب مع شعره، لأن "القافية في الشعر الحر كلمة يستدعيها السياق النفسي، والموسيقي للقصيدة".[2]
يقول الشاعر محمد الفيتوري في مقطع من قصيدة"أحزان المدينة السوداء":

على طرقات المدينة
إذا الليل عرّشها بالعروق
ورشَ عليها أساه العميق
تراها مطأطئة في سكينة
محدِّقة في الشقوق
فتحسبها مستكينة
ولكنها في حريق ! [3]

أول ما نلاحظه في هذه القطعة هو الدور البارز الذي لعبته القافية المنوّعة في رصد أحاسيس الشاعر، ونقلها بأمانة إلى المتلقي دونَ أن نشعر بملل التكرار بمفهومه الكلاسيكي، بل أصبحت القطعة عبارة عن وحدة شعورية متكاملة تنقل لنا مآسي المدينة السوداء التي طالما ناشدت السلامة في واقع استعماري طاغٍ.

---

[1] ـ ابن سلامة،الربعي. تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص 107
[2] ـ الصباغ ، رمضان . في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 181.
[3] ـ الفيتوري ، محمد. الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 65

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا استغنى الشاعر عن القافية في وضعها التقليدي والنمطي ضمن معمارية التشكيل القديم،"لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررّة، تلك التي لا تربطه بسابقاتها أو لاحقاتها، إلا ارتباط توافق وتآلف، دون اشتراك ملزم في حرف الروي، وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية من حيث أنها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع.ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الجديد، وكانت قيمتها الفنية كذلك"[1].وتتجلى هذه القيمة الفنية في تلك الأبعاد الجمالية التي يخلقها الشاعر ويعرضها أمام المتلقي عرضا مفعما بالروح النابضة ضمن إيقاع موسيقي بسيط، وقافية موحدّة وسهلة على الأذن، تؤدي غاياتها الوظيفية ضمن سياقات النص الجمالية والفنية والاجتماعية المختلفة، يقول نزار قباني في مقطع من قصيدة"طوق الياسمين"وهي على تفعيلة الكامل:

ولمحتُ طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الرنين
كالجثة البيضاء تدفعه جموعُ الراقصين
ويهمُ فارسك الجميل يأخذه فتمانعين
وتقهقهين ...
لا شئ يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين [2]

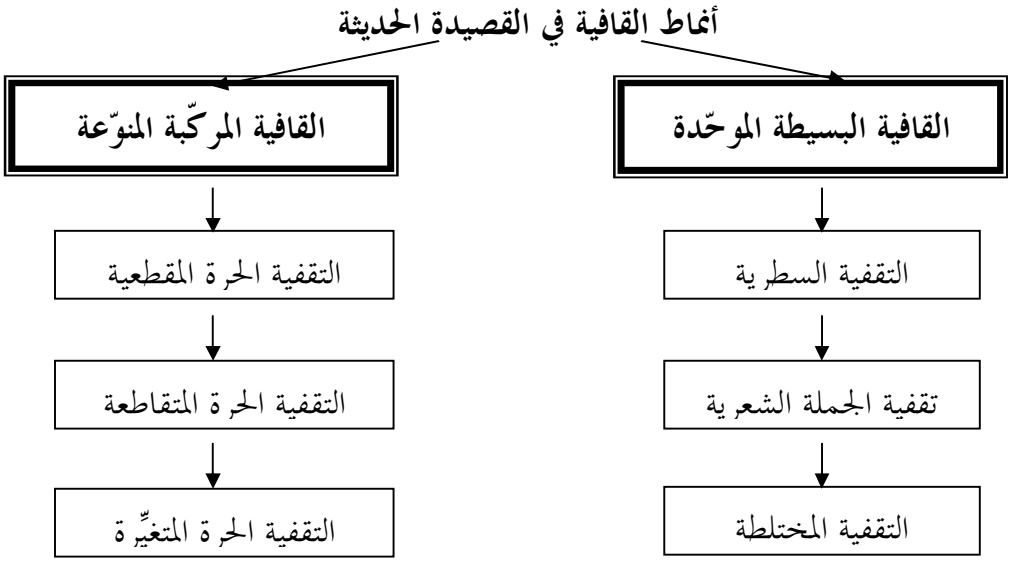
استطاع نزار في القطعة السابقة أن يشحن كلمات مألوفة بالانفعالات والمشاعر عن طريق تفجير الطاقات الكامنة في الكلمة ذاتها، لأن الكلمة في السياق النثري عادة ما تأخذ الدلالة المعجمية، بينما تتفاعل صورها وإيحاءاتها كلما اقتربت الكلمة من الشعر."وهكذا نجد الإيقاع الشعري يُثرى باستخدام إمكانيات الكلمات الصوتية، كما يثرى بالاستخدام الخاص بتنويع التفعيلات وتعددها، وطول السطر الشعري ونوع التفعيلة المستخدمة، وكل هذا يتضافر مع غيره من إمكانيات أخرى أتاحتها القصيدة الحرة مثل التضمين والتكرار والتدوير، من أجل إثراء الإيقاع واستنفاد كل ما له من إمكانيات من أجل القصيدة"[3].

---

[1] ـ إسماعيل، عز الدين . الشعر العربي المعاصر، ص 59.
[2] ـ قباني، نزار .الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، ص 235
[3] ـ الصباغ، رمضان. في نقد الشعر العربي المعاصر، ص194

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد توصل الدكتور محمد صابر عبيد بعد استقراء فاحص لأكثر أنماط القافية استخداما في الشعر العربي الحديث، إلى تقسيم أنماط القافية على النحو الآتي[1]:



§ القافية البسيطة (الموحدة):

تقوم هذه القافية على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، فاقتربت أكثر من نمط القافية التقليدية القديمة،"وقد تكون المرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرة من أكثر المراحل استئثارًا بهذا الاستخدام وذلك لأن الروح التراثية الفنية مازالت هي المهيمنة، كما أن روح التمرّد والانفلات من قيود الشكل ما زالت في بدايتها"[2]

وتنقسم القافية البسيطة إلى ثلاثة أنواع هي:

أ _ القافية (التقفية) السطرية :

هي التقفية التي يعتمدها السطر الشعري على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، قد تتعاقب تعاقبا لا انقطاع فيه، وقد تنقطع بين الحين والآخر."وغالبا ما تكون الأسباب الغنائية والتطريبية والإيقاعية الصرف، هي من أكثر دواعي استخدام هذا النوع من القافية "[3]. ونلاحظ هذا في شعر الرواد في مرحلة نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات من

---

(1) - عبيد، محمد صابر .القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 96 وما بعدها
(2) - المرجع نفسه، والصفحة نفسها
(3) - المرجع نفسه ، ص97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القرن الماضي، حيث حافظ الكثير منهم على الصياغة وفق التقفية السطرية البسيطة، يقول محمد الفيتوري في قصيدة "ستانلي فيل" :

في ستانلي فيل دخان
والشمس على الحيطان
والسيف التاريخي، وقبعة القرصان
ودم الإنسان
مازال دمَ الإنسان
الزنجي العريان
في عروة أوربا المومس نيشان
في شعر بغاياها
عطر ودهان
***
ياستانلي فيل
سقط الإنجيل
في أقدام الفاشيست
لصوص الغيل...
سقطت رايات الجيل
ووقفت لهم في كل سبيل
تتلقين الطوفان
ولو مومبا ما بين يديك قتيل
يا لؤلؤة"الكنغو"يا استانلي فيل
الظل ثقيل
الظل بطئ الخطوة...
يستلقي الجدران.
الظل الأبيض والظل الأسود
ظل الخلجان المرجانية والوديان

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحبال السفن المشدودات
إلى الشطآن [1]

تتألف قافية المقطع الأول من صوتين متتاليين هما الألف الممدودة والنون، وتتكرر عبر الأسطر الثمانية للمقطع مع تكرار نفس حرف الروي(النون). وهذا ما عجّل بإدراك نوع الرتابة التي تسيطر على إيقاع هذه التقفية. ولا تختلف قافية المقطع الثاني عن قافية المقطع الأول إلا باختلاف الأصوات المكوّنة لها فقط، فقد جاءت مؤلّفة هي أيضا من صوتين متتاليين هما(الباء واللام)في ثمانية أسطر، رغم محاولة الشاعر التلاعب بالنظام التقفوي السطري للمقطع من خلال تنويع القافية في أسطر أخرى(السطر7، 12، 14، 16 من المقطع الثاني)، ولكن محاولته لم تخرج عن إطار إعادة رسم التقفية السطرية في المقطع الأول، ولعل السبب الرئيس في هذا هو رغبة الشاعر، في تقديري، في خلق نمط إيقاعيّ متميز، يشد المتلقي للنوع الشعري الجديد أكثر من رصد الغايات الدلالية في القصيدة ونقلها وإجلائها، وذلك ما لم يوفق نمط القافية السابق في صهرها .

وتبلغ الرتابة أعلى مستوى لها في هذا النوع من التقفية عند الشاعر المصري أمل دنقل، الذي لم يكتف بتقفية سطر القصيدة، وإنما راح يقفي أجزاء من السطر في قصيدته"العينان الخضراوان"التي أضحت قصيدة تقفوية بامتياز يقول :

العينان الخضراوان
مروحتان
في أروقة الصيف الحران
أغنيتان مسافرتان
أبحرتا في نايات الرعيان
بعبير حنان
بعزاء من ألهة النور إلى مدن الأحزان
سنتان
وأنا أبني زورق حب
يمتد عليه من الشوق شراعان

[1] ـ الفيتوري . الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص ص 312، 313.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كي أبحر في العينين الصافيتين
إلى جزر المرجان[1]

ب _ قافية (تقفية) الجملة الشعرية

تقوم الجملة الشعرية في القصيدة الحديثة على ثنائية الاستقلالية الموسيقية، النابعة من قدرة الشاعر على رصد الحالة الشعورية المدعّمة بالموقف والتجربة، وفق متطلبات التعبير والدلالة داخل بنية القصيدة، وعلى تضمين هذه الحالة الشعورية حسّا وإيقاعا موسيقيا لا يجب أن ينفصل عن الحالة نفسها، إلاّ عندما يتعدى بدلالته الجملة الشعرية ذاتها إلى جملة ثانية وثالثة. فقد"استطاع مصطلح - الجملة الشعرية - بفعل دقته ووضوحه أن يتكرّس ويكتسب قوة حضورية مهمة في عملية المعالجة النقدية، التي تتخذ من الشعر مجالا لعملها، كما استطاع أن يستقر خارج دائرة الغموض واللبس والضبابية.والجملة الشعرية في دلالتها المصطلحية بنية مكتفية بذاتها، وقد تكون سطرا أو مجموعة سطور شعرية.واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ أنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى"[2]. حيث تعمل القافية داخل الجملة الشعرية على تشكيل الموسيقى والربط الدلالي بين الجمل وخلق البنية الدلالية العامة للقصيدة خاصة إذا كانت القافية بسيطة ومشتركة بين مختلف الجمل الشعرية في القصيدة من البداية إلى النهاية، هذا ما نسجّله في قصيدة"حلم"للشاعر بلند الحيدري مثلا حيث يقول :

أنت يا من تحلمين الآن
ماذا تحلمين....؟
بالدروب الزرق
بالغابة
بالموت مع الكون الذي لا تفهمين

[1] ـ د نقل، أمل . الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، دار العودة ، بيروت 1985، ص ص 97،98 .
[2] ـ عبيد، محمد صابر .القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص ص 104، 105.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعلي الآن شئ
غابة
أو ذلك الدرب
أو الموت الذي لا تفهمين
ولعلى
قبضة تخنقك الآن
وعين لا تلينُ
أو شتاء قارس يندس في قلبك من حين
لحين
ثم ماذا ؟
أنت يا من تحلمين الآن
ماذا تحلمين...؟
و غدا إذ تدركين الفجر
ماذا تدركين...؟
كنت حلما والليل بلا معنى كأيام السجين
وتلاشيتُ مع الدرب
مع الغابة
والموت الذي لا تفهمين[1]

تتوزع القافية على تسع جمل شعرية مختلفة الطول تتراوح بين السطرين وثلاثة أسطر وانتهت ثلاثة منها بقافية واحدة"تفهمين"، واثنان منها بتقفية أخرى"تحلمين"، أما باقي القوافي فهي متنوعة"لا تلين، لحين، تدركين، سجين"، وقد مكّن توزع الجملة الشعرية على أسطر مختلفة العدد من كسر رتابة القافية السطرية المبسطة، إضافة إلى استخدام أسلوب الاستفهام في رسم الجملة وطرح الفكرة أمام المتلقي(ماذا تحملين ؟، ماذا تدركين ؟، ماذا تفهمين..؟).

[1] ـ الحيدري ، بلند.أغاني المدينة الميته،ط2، دار العودة، بيروت 1974، ص 80 ،81.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وترتقي قافية الجملة عند أحمد عبد المعطي حجازي إلى مقام أكثر تماسكا ودقة وإحكاما في البناء، تخرجها من احتمال إحداث رتابة، وتقدمها على أنها نموذج تقفوي ناجح، مع أن الواقع الشعري الراهن قد أهمل بقدر كبير هذا النوع من التقفية قياسا إلى الأنماط الأخرى الأكثر حداثة وتنوعاً، يقول الشاعر في قصيدة"سفر"من ديوانه"كائنات مملكة الليل" :

بينما يتغيَّر لونُ الشجر
يتوغلَ طيرُ المسافات في بحر هدأتِهِ
عالقا بالخيوط التي تتقاطع في خضرةِ السهلِ
أو تتوازى
ويتصلُ البحرُ بالليل، ينقص وجهُ القمر !
زمنٌ من مطر
من رذاذٍ رتيبٍ
يسحُّ بغير انقطاع
أفي الليل، أم في النهارِ
تُرى كان هذا السفر !
مدنٌ للعبور فحسبُ
وأرصفةٌ للصدى المعدنيّ
وفي المدن الهامشية ما يوقظ الذكرياتِ
وبين القُرى ومدافنِها شبهٌ
ثَمَّ في العشب دربٌ
ومتسعٌ لمرور الرياحِ
وبين القرى ومدافنها ينفذُ الضوء في ورق الشجراتِ
ولا يتجسدُ !
بينهما شهوة غيرُ مرئيةٍ
لفحةٌ من بياض الطلاء الذي يتردُ بين البيوت
وبين المقابرِ
مرتجفا في مياه النهر !

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التفاصيل تفقد أسماءها الآنَ
واللحظات التي سرقتني انتهت
والذي كان يفصل ما بيننا يختفي
مثلَ نافورةٍ سكتَتْ
ثم نبقى على الطرفين يواجه كلٌ أخاه ولا يتقدمُ
يا أيـــُّهذا الجمالُ الذي ظلَّ محتفظاً بالصِّبا
أيـــُّهذا الجمال الذي ظلَّ محتميًا بالحجر ! [1]

تتكون القصيدة السابقة من أربع جمل شعرية يتراوح عدد أسطرها بين خمسة واثني عشر سطرا على النحو الآتي:

- الجملة الشعرية الأولى والثانية : خمسة أسطر
- الجملة الشعرية الثالثة : اثنا عشر سطرا
- الجملة الشعرية الرابعة : سبعة أسطر

بحيث تحقق كل جملة من الجمل السابقة وحدة موسيقية مستقلة عن الجملة الأخرى ويتحدّد طولها (الجملة) بمدى استرسال الموقف النفسي والعاطفي، والرؤيا الفكرية والتجربة الشعرية عند الشاعر، وهذا شأن الجملة الثالثة من القصيدة التي جاءت في اثني عشر سطرا، لأن الدفقة الشعورية المتجلّية كبنية دلالية واحدة، لم تستقر أو تهدأ إلاّ عند السطر الثاني عشر من الجملة الثالثة، "مرتجفا في مياه النهر"، الذي جاء كنتيجة حتمية وتسلسلية فكرية ونفسية انطلق منها الشاعر لرسم معالم السطر الأول من الجملة الرابعة"التفاصيل تفقد أسماءها الآن..."، ليصل إلى النهاية"أيـــُّهذا الجمالُ الذي ظلَّ محتميا بالحجر !".

وبالرغم من أن القافية موحدة"قمر، سفر، نهر، حجر"إلاّ أنها ارتبطت في نهايات الجمل بصيغة التعجب التي أمدّت الجملة الشعرية بالاستمرارية في طرح الرؤيا، والإشكال، وإشراك المتلقي في احتضان التجربة.

ويشيد الدكتور محمد صابر عبيد في نفس المجال بالوظيفة البلاغية للقافية - بعد الوظيفة الإيقاعية - عند أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة"توقعات"التي يقول فيها :

وتكون أمسيةٌ

[1] ـ حجازي ، أحمد عبد المعطي . كائنات مملكة الليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2003، ص 213-215.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مطرٌ
كخيط الغزل يقطعني، وأقطعهُ
وشوارعٌ تنصب في جسدي
وأَعبرها !
ويكون ضوءٌ يلعبُ البللُ الصقيلُ بهِ
يفرّقه و يجمعه
ويكون نهرٌ يقتفي أثري
وريحٌ مثقلٌ بالغيمِ والأصداءِ يدفعني، وأدفعهُ
ويكون أنيٌّ حين ألقاه...أُضيِّعهُ ![1]

فيعلق قائلا :"....القصيدة مكونة من أربع جمل شعرية تنتهي جميعا بقافية واحدة مكونة من صوت العين المضموم، زائد الهاء المشبعة بالضم وهي(أقطعه، يجمعه، أدفعه، أضيعه)، وهذه التقفيات الأربع مبنية على نمطين من المطابقة، الأولى مطابقة تامة في الصورة والأداء فقط (يغرقه، يجمعه، يدفعني،وأدفعه) والثانية مطابقة تامة في الأداء فقط (يقطعني، أقطعه، يدفعني، أدفعه). وهذا الإحكام في صياغة التقفيات صياغة بلاغية يقدم شكلا جديدا لوظيفة القافية؛ففضلا عن الوظيفتين الإيقاعية والدلالية فإن القصيدة هنا تقدم وظيفة ثالثة هي الوظيفة البلاغية"[2]

ج- القافية المختلطة :

يعتمد الشعر الحديث هذا النوع من القافية، فيوزعها في القصيدة بين الأسطر تارة وبين الجمل الشعرية تارة أخرى بكل حرية، حيث لا يلتزم التخطيط المسبق في رصد أماكن التقفيات المختلفة في القصيدة. ويعرف الدكتور محمد صابر عبيد هذا النوع من القافية قائلا: "هو النوع الثالث من أنواع القافية البسيطة الموحدّة، الذي لا يعتمد النظام الشعري على نحو مستقل ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضا، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدّة ولكنها موزعة توزيعا عفويا لا يخضع لنظام ثابت، بل يخلط بين النظامين الآنفي الذكر."[3] وهذا ما

---

[1] ـ حجازي ، أحمد عبد المعطي . كائنات مملكة الليل، ص 212.
[2] ـ عبيد، محمد صابر .القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 109.
[3] ـ المرجع نفسه ، ص 111.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلاحظه في قصيدة"إلى جواد سليم"لعبد الوهاب البياتي أين تتداخل القافية السطرية مع قافية الجملة في انسيابية إيقاعية قلّلت من رتابة القافية السطرية الكلاسيكية، يقول :

النار في الرماد
والموت في بغداد
ونشوة اللون وحزن الصمت والأبعاد
والقلق اللاهث والحمى التي تقصف في ربيعها
الأوراد
تشعل في الخطوط والألوان والسواد
حرائق الليل التي لا تنطفي
حرائق الأعياد
كانت ربيعاً أسودَا
طفولة ضائعة الميلاد
لم تطق الرقاد
توهجت عبر جدار المستحيل
وغد الحصاد
منْ أطفأ الشموعَ
منْ خبأ البذور في الصقيعِ
والدموعَ في قبعة الحدادِ
الشاهد القابع في الظل
تدلى رأسه
رمادِ [1]

تبدأ القصيدة بتقفية سطرية تتوزع على مدى ثلاثة أسطر أين اتحد صوت الدال الساكن المسبوق بصوت مد طويل، ولازم التقفية المختلطة طوال القصيدة، التي اشتملت على التقفية الآتية :

- القافية السطرية: توزعت عبر خمسة أسطر، ثلاثٌ في بداية القصيدة(الرماد، بغداد، الأبعاد) واثنتان توسطتا القصيدة بعد جملتين شعريتين(الميلاد، الرقاد).

[1] ـ البياتي، عبد الوهاب. السيف والقيتار، ص ص 69 ، 70.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- قافية الجملة الشعرية: توزعت عبر ست جمل تراوح عدد الأسطر فيها بين السطرين وثلاثة أسطر في الجملة الأخيرة، وقد جاءت القافية الموزعة في القصيدة قافية اسمية احتفلت بدلالات جعلتها أكثر رسوخا وثباتا في بنية النص، وأعطتها ثقلا إيقاعيا توزع عبر مساحات شبه منتظمة، خاصة مساحات الجمل الشعرية المتكونة من سطرين شعريين.

§ القافية المركبة"المنوعة"

عندما قطعت القصيدة العربية الحديثة مسارا متميزا في مسارات الحداثة الشعرية، رأت أن متطلبات التشكيل الشعري الجديد، تحتاج إلى أنماط تقفية مُركّبة توازي تركيبة المتن الشعري بغموضه ورؤاه وأسئلته الفلسفية المفتوحة، فلم يعد في مقدور البنى الإيقاعية للقافية البسيطة احتواء"أدوات الفعل الشعري، بفعل اتساع حجم الوظائف التي تقوم بها هذه الأدوات وفي الوقت الذي كانت هذه القافية لا تُحقق في القصيدة الحديثة سوى قدر يسير من الغنى الفني الذي لا يرضى كثيرا مستقبلات المتلقي المعاصر، فإن التقفية المركبة تمتاز بدقة الجمال الموسيقي وعذوبته"[1]

أ _ القافية الحرة المقطعية :

يقوم نظام المقاطع في القصيدة العربية الحديثة على تقسيم القصيدة إلى مقاطع معينة، تختلف من حيث الشكل الكتابي بين مقطع وآخر، منها ما يأتي مرقّما بأرقام ومنها ما يستعيض عن الأرقام بفواصل وإشارات معينة ، ومنها ما يأتي خاليا منهما.وبناء على هذا التقسيم المقطعي تتمظهر القافية وتتشكّل في إطار من الحرية في اختيار التقفية والإيقاع النابعين من تواتر الأبعاد النفسية والعاطفية عند الشاعر."فقابلية النظام المقطعي لاحتواء الكثير من عناصر التجديد والتحديث، دفع الكثير من الشعراء العرب المحدثين إلى استخدامه وتطويره والبحث في إمكاناته البنائية الكبيرة، وكان لابد من أن ينعكس هذا الثراء البنائي الذي يتمتع به على موسيقى القصيدة وإمكاناتها الإيقاعية"[2].

---

[1] ـ عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 117.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 118 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتضح القافية الحرة المقطعية في شعر عبد الوهاب البياتي من خلال قصيدة:"تحولات محي الدين بن عربي"التي جاءت مقسّمة تقسيما مقطعيا إلى ثمانية مقاطع، ومرقّمة ترقيما عدديا من واحد إلى ثمانية، أتناول منها أربعة مقاطع على النحو الآتي:

- 1 -

أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور
ووردةَ أرشق فيها فرس المحبوب
وحملاَ يثغو وأبجدية
أنظمه قصيدة فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
وبردي المسحور
فكل اسم شارد ووارد أذكره، عنها أُكَنى و اسمها أعني
وكل دار في الضحى أندبها، فدارها أعني
توحّد الواحد في الكل
والظل في الظل
وولد العالم من بعدي ومن قبلي

- 2 -

كلمني السيدُ والعاشقُ والمملوك
والبرقُ والسحابةُ
والقطب والمريد
وصاحب الجلالة
أهدي إليّ بعد أن كاشفني غزالة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووتراً لعود
وها أنا أشدّه فتورق الأشجار في الليل ويبكي عندليب الريح
وعاشقات بردى المسحور
والسيد المصلوب فوق الصور
- 3 -
تقودني أعمى إلى منفاي عين الشمس
- 4 -
تملكتني مثلما تملكتها تحت سماء الشرق
ووهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلي في
انتظار البرق لكنها عادت إلى دمشق
مع العصافير ونور الفجر
تاركة مملوكها في النفي
عبدا طروبًا أبقا مهيأً للبيع
وميتا وحيا
يرسم في دفاتير الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينيها ووميض البرق عبر الليل
وعالمًا يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد [1]

بلغ عدد تقفيات المقطع الأول بجميع فئاتها(فئينها) ستَّ عشرة تقفية، والمقطع الثاني ثلاث عشرة تقفية، المقطع الثالث تقفية واحدة، أما الرابع فقد توزع على عشر تقفيات، وقد جاءت القافية في القصيدة خليطا بين القافية السطرية الواحدة والقافية السطرية المنوّعة من جهة، وقافية الجملة الشعرية من جهة أخرى، فلو أخذنا المقطع الأول وجدناه يشكّل كثافة تقفوية لا تختلف

[1] ـ البياتي ، عبد الوهاب . السيف والقيتار، ص 140-143.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن التقفية السطرية الموحّدة إلاّ بأنها منوّعة، فهي بارزة في كل سطر تقريبا من أسطر المقطع من جهة والقصيدة من جهة ثانية.

لقد تركزت تشكيلية القافية في المقطع الأول على جوهر السطر الأول الذي تكرّر مرتين، كنوع من اللازمة المشعّة بدلالات عبرت عن حالة الشاعر النفسية والعاطفية، من خلال توالي التقفيات المنتقاة لخدمة الغاية(ديجور، نور، عصفور، مسحور)، و(أقضمها، أضمها) و(الكل،الظل).

واستمر إشعاع هذه الدفقة الشعورية إلى المقطع الثاني من القصيدة فجاءت قافية منوعة وُزعت على ثلاثة عشر سطرا تكرّر منها ثلاثة فقط(جلالة، غزالة)(مفقود، لعود)(مسحور، سور)، وهذا ما يعجّل بملاحظة تلك الاستقلالية الواضحة للقوافي في المقطعين، بحيث يكاد كل سطر ينفرد بقافيته، حيث إن"تنوع القوافي وتلاحمها بهذا الشكل إنما يعبّر عن تلوّن الصورة الشعرية وحيويتها وتحولاتها"[1] .

ب_ القافية الحرة المتقاطعة :

يعرف الدكتور محمد صابر عبيد هذا النوع من القافية على أساس أنه نوع من التقفية التي من شأنها أن تخلق "أسلوبا جديدا يُقدَم على أساس تحقيق نظام هندسي معين في توزيع القوافي، غير أن كل نظام ينتمي فقط إلى قصيدته ولا يفرض قوانين على قصيدة أخرى، ولا تتوزع القوافي داخل القصيدة توزّعا عفويا، إنما يتحكم فيها نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعا هندسيا منتظما، وحتى هذا التقاطع الهندسي يختلف في نظامه بين قصيدة وأخرى، وانطلاقا من طبيعة المناخ والتجربة التي تقدمها القصيدة، ...وهذه الهندسة في رسم خطوط التقفية في القصيدة لابد أن تتجاوز حدود التخطيط الشكلي المجرّد وتدخل في صميم تجربة القصيدة، لتكسب وظيفة دلالية تؤكد مشروعية النظام وتعزّز حيويته وضرورته".[2]

وتمثل قصيدة"لحن النسيان"لنازك الملائكة النموذج الأكثر انتظاما وتشكيلا للقافية في نمطها التقاطعي، بحيث تتمظهر التقفية في شكل هرمي تتقاطع فيه القافية الثانية في كل مقطع مع قافية المقطع الثاني، وتكون القافية الرئيسة فيه، ويجري التداول التقاطعي على هذا النحو في باقي مقاطع القصيدة، أين تظهر الصرامة الإيقاعية في الدقة الهندسية الكبيرة التي اتسم بها التشكيل التقفوي العام للقصيدة، تقول :

---

[1] ـ عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 129.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 131.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لمَ يا حياهْ
تذوي عذوبتك الطرية في الشفاه ؟
لـــمَ، وارتطام الكأس بالفم لم يزل
في السمع همس من صداه ؟
***
ولِمَ المللْ
يبقى يعشعش في الكؤوس مع الأملْ
ويعيش حتى في مرور يدي حلمْ
فوق المباسم والمقلْ ؟
***
و لمَ الألمْ
يبقى رحيقي المذاق، أعز حتى من نغمْ ؟
و لم الكوكب حين تغرق في الأفق
تَفْترُّ جذلى للعدمْ
***
و لم الفَرَقْ
يحيا على بعض الجباه مع الأرقْ
وتنام آلاف العيون إلى الصباح
دون انفعال أو قلقْ ؟
***
ولـــمَ الرياح
لمْ تدر حتى الآن، أنْ لنا جراح ؟
لم تدركم حملتْـــهُ من ملح البحارْ
لجراحنا هي والنواحْ ؟
***
ولما النهارْ
ينسى بأن مدامعاً حرّى غزارْ
تأبى التألق في الجفون المثخنة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتودّ لو هبط الستارْ ؟
***
والأزمنه
كم ذكريات كم فواجع محزنه
ضمّت صفائحها وكم رقد الترابْ
فوق الخدود اللّينه
***
ولـــمَ الغيابْ
يفتن في رمش الجمال على هضابْ
بَعُدت، على كل الوجوه الغامضات
خلف المرامي والشعابْ ؟
***
والأغنياتْ
أوّاه لو كانت تعيش مع الحياة
وتظل نابضة وإن نُسي الغرامْ
ولحونُه المتنهداتْ [1].

جاء التشكيل التقفوي السابق تشكيلا منتظما في العدد بين المقاطع، فاعتمد كل مقطع على قافيتين مختلفتين توزعتا على أربعة أسطر بالتساوي مع سائر المقاطع المكوّنة للقصيدة، وضمّ كل مقطع قافيته الأولى في السطر الأول والثاني والرابع، أما السطر الثالث فتفرّد بقافيته إلى حين الانتقال إلى المقطع الثاني، حين تصبح القافية المتفرّدة في المقطع الأول(السابق) هي القافية الرئيسة في هذا المقطع، وهكذا مع سائر المقاطع الأخرى، حيث تشكّل العملية التقاطعية بناء هندسيا إيقاعيا يمكن تمثله في الشكل الآتي :

- أرمز لقوافي المقاطع بالأرقام من 1 إلى 9، بحيث تمثل القافية الأولى في السطرين الأول الثاني من المقطع الأول رقم 1، والقافية الثانية في السطر الثالث من نفس المقطع رقم 2، وأحافظ على هذا النمط التسلسلي مع باقي القوافي في المقاطع المكونة للقصيدة :

[1] ـ نازك الملائكة . الديوان، ط2، مج2، دار العودة، بيروت، 1979 ص 340 - 343 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

9(أغنيات)	9 (حياة)	10 (غرام)	9 (متنهدات)

مقطع 8 | 9(آ ت)

8(غياب)	8(هضاب)	9 (غامضات)	8 (شعاب)

مقطع 7 | 8 (أ ب)

7 (أزمنة)	7 (محزنة)	8 (تراب)	7 (لينة)

مقطع 6 | 7 (نـــــة)

6 (نهار)	6 (غرار)	7 (متخنة)	6 (ستار)

مقطع 5 | 6 (آ ر)

5 (رياح)	5 (جراح)	6 (بحار)	5 (نواح)

مقطع 4 | 5 (أ ح)

4 (فرق)	4 (أرق)	5 (صباح)	4 (قلق)

مقطع 3 | 4 (ق)

3 (ألم)	3 (نغم)	4 (أفق)	3 (عدم)

مقطع 2 | 3 (م)

2 (ملل)	2 (ألم)	3 (حلم)	2 (مقل)

مقطع 1 | 2 (ل)

1 (حياة)	1 (شفاه)	2 (يزل)	1 (صداه

تقاطعات القافية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج – **القافية الحرة المتغيرة :**

يستعمل الشاعر هذا النمط التقفوي بحرية أكثر، وكثافة أوسع وأشمل من النمطيين السابقين، حيث لا يتقيد بنظام هندسي أو تقاطعي معين ، وإنما تَردُ القوافي في القصيدة بشكل حر يقترب إلى العفوية، خاصة عندما يستخدم الكثير من القوافي في القصيدة الواحدة، "وبالقدر الذي يمنحه هذا الاستخدام التقفوي للشاعر من حرية في توزيع القوافي على مساحة القصيدة دون إلزامه بنظام محدّد، فإنه في الوقت عينه يفرض عليه مهمة تحقيق التوافق والانسجام والانتظام الموسيقي داخل كيان القصيدة".[1]

ويتضح هذا النمط التقفوي بجلاء في قصيدة"ملاحظات في زمن الحب والحرب"لنزار قباني، وهي قصيدة طويلة توزعت على أربعة عشر مقطعا، أتناول منها ثلاثة مقاطع هي على التوالي المقطع الثالث والرابع والخامس، يقول الشاعر :

- 3 -

أ لاحظتِ ؟..
كيف تحررتُ من عقدةِ الذنبِ...
كيف أعادتْ
لي الحربُ كلَّ ملامح وجهي القديمهْ
أُحبك في زمن النصر...
إنّ الهوى لا يعيشُ طويلاً
بظلِّ الهزيمهْ

- 4 -

هل الحربُ تنقذنا بعد طول الضياعْ
وتضرمُ أشواقنا الغافيهْ
فتجعلني بدويّ الطباعْ
وتجعلك امرأة ثانيهْ

[1] ـ عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص 136.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- 5 -

أ لاحظت!
كيف اكتشفنا طفولتنا
بعد ستٍّ سنينْ
وكيف رجعنا أخيرًا...
لمملكة العشق والعاشقينْ
أ أحسستِ مثلي ؟
بأن رجال المظلاَّت كانوا...
يحطون مثل الحمام ...على راحتيناْ
وأن جنود المغاوير كانوا...
يمرّون فوق عروق يدينا
أ لاحظت ؟...
كيف نثرنا عليهمْ
عقود البنفسج والياسمينْ
وكيف ركضنا إليهم...
وكيف انحنينا...
أمام بنادقهم خاشعينْ
أ لاحظت كيف ضحكنا...
وكيف بكينا
وكيف عبرنا الجسور مع العابرينْ [1]

لقد تنوعت القافية في المقاطع السابقة تنوعاً حرًّا زاد من إبراز وظيفتها الدلالية من جهة وطرح المعادل الشعوري والعاطفي والنفسي عند الشاعر من جهة أخرى، على النحو الآتي:

- المقطع الثالث : أ (قديمة وهزيمة)
- المقطع الرابع : ب (الضياع، الطباع) ج (غافية، ثانيه)

[1] ـ قباني، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة،ج2، منشورات نزار قباني،بيروت 1979، ص 864 - 866.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- المقطع الخامس:د(سنين وعاشقين، ياسمين، خاشعين، عابرين) هـــ(راحتنا، يدينا، انحنينا، بكينا). بحيث تحرّر الشاعر من قيد القافية تماما، فاستعمل التقفية المقطعية دون أن يضطر إلى تكرارها في المقطع التالي، إنما راح يشكّل الواقع التقفوي بكل حرية، خاصة وأن موضوع القصيدة وسياقاتها الخارجية(حرب تشرين1973م) التي أمدّت الشاعر بالنماء الإيقاعي، والاسترسال التقفوي فجاءت المقاطع الأخرى على هذا النمط المتحرّر.

4-آليات التشكيل الإيقاعي و وسائل إثرائه

أصبحت القصيدة في ضوء التشكيل الإيقاعي السابق، عبارة عن تجربة إنسانية مستقلة، تشع منها طاقة تعبيرية تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانيات الإنسانية مجتمعة، لأن موضوع الشعر الجديد، عند الكثير من النقاد، هو تلك الموضوعات المعبّرة عن الحياة العامة في إطار لقطات عادية تتطور بالحتمية الطبيعية لتصبح كائنا عضويا، يقوم بوظيفة حيوية في المجتمع. ومن أهم تلك الموضوعات ما يكشف عما في الواقع من زيف وضلال ومواطن التخلف والجوع والمرض. وأعتقد أن القضية الأساسية الثالثة بعد الوزن والقافية هي قضية التشكيل الإيقاعي داخل الجملة الشعرية ذاتها، وقد تناولها الدكتور عز الدين إسماعيل في معرض حديثه عن قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة*، على أساس أنها الصورة الثالثة من صور التشكيل الموسيقي الجديد، بعد جماليات موسيقى البيت، وجماليات موسيقى السطر الشعري، حيث ميّز بين السطر الشعري والجملة الشعرية.فالأول عبارة عن سطر شعري واحد ضمن مجموع الأسطر الشعرية المكونة للمقطع أو القصيدة، يكتفي بإطاره الخاص كبنية إيقاعية تصل أحيانا إلى ست تفعيلات كبيرة "كمفاعيلن، ومستفعلن"، وقد يصل إلى ثمان أو تسع تفعيلات صغيرة"كفعولن أو فاعلن"ويتضح هذا جليا في مقطع من قصيدة"الخروج"لصلاح عبد الصبور، وهي قصيدة مؤلفة من ثلاث صفحات في ديوان"أحلام القارئ القديم"، وتتضمن ثلاث خشبات تشكّل مسرحها، وهي تتفاعل فيما بينها متخذة شكل دائرة متحوّلة، يقول في الخشبة الثانية :

لا آمنُ الدليلَ، حتى لو تشابهت عليّ طلعةُ الصحراء
وظهرها الكتومْ

* ـ ينظر إسماعيل، عز الدين.الشعر العربي المعاصر، ص 69 وما بعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرجُ كاليتيمْ
لم أتخيَّرْ واحدًا من الصحابْ
لكي يُفديَنِّي بنفسهِ، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيله
و لم أغادر في الفراش صاحبي يُضلِّلُ الطلاّبْ
فليس من يطلبني سوى"أنا"القديم.[1]

فالجملة الشعرية هي مجموعة من الأسطر الشعرية تصل في بعض الأحيان إلى خمسة أو أكثر، وهي كالسطر الشعري تبقى بنية موسيقية قائمة بذاتها، لأن"كل من عانى تجربة الشعر يعرف كيف تمتد الدفقة الشعورية في النفس في بعض الأحيان، فتبلغ حدا من الطول لا يقبله إطار البيت التقليدي المحدود الطول المغلق بقفل القافية، كما لا يكفيه السطر الشعري الواحد وإن امتد زمنيا إلى تسع تفعيلات، ومعنى هذا أن الدفقة الشعورية الممتدة لا تظفر من الشاعر ببنية موسيقية موحدة وموازية ومساوية لهذه الدفقة"[2]

فهذا نزار قباني مثلا، تتشكل الجملة الشعرية لديه من تسلسل مجموع الأسطر المكوّنة للمقطع أولا، ثم مجموع المقاطع ثانيا، فالقصيدة بأكملها ثالثا، بحيث لا تنفصل الحالة الشعورية عنده طوال مقاطع القصيدة رغم التشكيلات الإيقاعية المختلفة عند كل مقطع، فالكتابة عنده وعند الكثير من شعراء الشعر الجديد لا تنفصل،في حدود اطلاعي، عن التموّجات الحسيّة والدفقات الشعورية الممتدة طول الأثر الشعري.وهذا ما نلحظه مباشرة عند قراءتنا للمقطع الأول من قصيدة"يوميات مريض ممنوع عن الكتابة"حيث يقول:

ممنوعة أنت من الدخول، يا حبيبتي، ، علَّيهْ...
ممنوعة أن تلمسي الشراشف البيضاء، أو أصابعي الثلجيَّهْ
ممنوعة أن تجلسي...أو تهمسي...أو تتركي يديك في يديّهْ
ممنوعة أن تحملي من بيتنا في الشام...
سربا من حمامْ
أو فلّة.أو وردة جوزية...
ممنوعة أن تحملي لي دُميةً أحضنهاَ...

---

[1] ـ عبد الصبور، صلاح .الديوان، المجلد الأول، دار العودة بيروت 1986، ص 235 ،236.
[2] ـ إسماعيل، عز الدين.الشعر العربي المعاصر ، ص 94.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو تقرأي لي قصةَ الأقزام، والأميرة الحسناء، والجنّية...
ففي جناح مرضى القلب يا حبيبتي...
يصادرون الحبَّ، والأشواق، والرسائل السريَّةْ...[1]

تمثل مجموع الأسطر الثمانية الأولى جملة شعرية قائمة بذاتها، سيقت في شكل ممنوعات متتالية إلى غاية السطر التاسع والعاشر اللذين شكلا معا جملة جواب المنع، فكان المقطع المكوّن أصلا من عشرة أسطر شعرية قائمة بتفعيلاتها عبارة عن جملتين شعريتين تتفاوتان من حيث عدد التفعيلات المشكّلة للإيقاع الموسيقي داخل القطعة.وقد جاءت مقاطع القصيدة الطويلة على هذا المنوال، حيث أن"نهايات السطور لم تكن نهايات صوتية يمكن التوقف عندها، وإنما جاءت الوقفات خلال السطور، وعلى هذا لم تعد هذه السطور سطورًا شعرية تقوم- من الناحية الصوتية - بذاتها، وإنما نحن هنا إزاء جملة شعرية ممتدة يتدفق فيها الشعور"[2].

§ وسائل إثراء التشكيل الإيقاعي الجديد :(التضمين والتكرار والتدوير)

أ – التضمين :

يعد الشعر الجديد فصلا من التجارب بامتياز، تتداخل فيه معالم الواقع وفتنة المتخيّل ضمن حالة من التجربة الشعرية، فالشاعر يجب أن يدرك الحياة بكل تناقضاتها حتى تتولد لديه رؤى الوجود، التي تتحول إلى طاقة فنية كفيلة بأن تنتج شعرا حاملا للأسئلة، أكثر مما يقدم الإجابات. فمع"انفجار الشكل الشعري القديم وتحول الشعر إلى التفعيلة، حاول الشعراء إثراء تجربتهم الشعرية عن طريق تنويع مصادر الإيقاع، فكان التضمين أحد هذه الوسائل. وقد استخدم بشكل واسع في الشعر الحر"[3]. كونه تقنية شعرية هامة تساعد في رصد معالم الحّس الجمالي داخل المتن الشعري من جهة، وتوليد طاقات إيقاعية من جهة أخرى، لأنه يعمل على إظهار المفارقات الصوتية والموسيقية داخل القصيدة، جرّاء تداخل مستويين صوتيين مختلفين في الزمان والمكان.

---

[1] ـ قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، منشورات نزار قباني، 1979 ص 271.
[2] ـ إسماعيل، عز الدين.الشعر العربي المعاصر ، ص 97.
[3] ـ الصباغ ، رمضان . في نقد الشعر العربي المعاصر ص 195.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالتضمين عادة ما يمزج بين نمطين من الحياة، حياة النص الأصلي وحياة النص المتضمّن لأغراض جمالية تارة وفكرية تارة أخرى، خاصة حين تتشكّل الرغبة عند الشاعر المجدّد في استدعاء الموقف التراثي أو الأسطوري استدعاء حضاريا ورؤيويا، يمزج فيه الماضي مع الواقع والمتخّيل، وتبسط دلالات الماضي لصنع الصدمة الحضارية أولا والإيقاعية ثانيا، خاصة أثناء تصادم المشروع الفكري والرؤيوي في التضمين، تصادما انفعاليا ونفسيا خلاقا.

هذا ما نسجله عند الشاعر صلاح عبد الصبور حين ضمّن قصيدته حوارا دار بين عاشقين في مسرحية"روميو وجوليت"لشكسبير، فأحدث، في تقديري، مفارقة إيقاعية أحسّ بها القارئ وهو يسترسل في رصد الإيقاع العام للقصيدة، يقول الشاعر :

جارتي مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغمْ قاسٍ رتيب الضرب متروف القرارْ
نغم كالنَّارْ
أنت في القلعة تغفين على فراش الحريرْ
وتذودين عن النفس السآمهْ
بالمرايا واللآلي والعطور
وانتظار الفارس الأشقر في الليل الأخيرْ
أشرقي يافتنتي
مولاي !
أشواقي رمت بي !
أه...لا تقسم لا تقسم على حبي بوجه القمر
ذلك الخداع في كل مساءْ
يكتسي وجها جديدًا
وأنا لستُ أميرا،
لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير.
سأريك العجب المعجب في شمس النهار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنني خاو ومملوء بقش الغبار[1]

ولا يقف الشعر الجديد عند التضمين من النص الأجنبي، بل كثيرا ما يستحضر التراث والشعر العربي القديم استحضارا واعيا ضمن متن القصيدة، قصد لفت انتباه القارئ إلى المفارقات الإيقاعية الإيجابية أثناء تضمين النص من جهة، وإلى استدعاء الموقف التراثي استدعاء واعيا أساسه الرؤية الحضارية للواقع المعيش ضمن جدلية الماضي وفتنة المتخيّل، يقول الشاعر المصري أمل دنقل في قصيدته"زرقاء اليمامة"على لسان عنترة بن شداد العبسي :

أيتها النبية المقدسة
لا تسكتي، فقد سكتُّ سنةً فسنةً
لكي أنال فُضلة الأمانْ
قيل لي"اخرس"
فخرستُ وعميتُ، أُتممتُ بالخصيان !
ظللتُ في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتزُ صوفها
أردُّ نوقها
أنام في حضائر النسيان
طعامي الكسرة والماء وبعض الثمرات اليابسةْ
و ها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسانْ
دعيتُ للميدان !
أنا الذي أقصيتُ عن مجالس الفتيانْ
أُدعى للموت، و لم أدع إلى المجالسة

(1) - عبد الصبور صلاح. "لحن" نقلا عن رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 199 .
ـ اعتمدتُ نقل القصيدة عن المرجع السابق الذكر لعدم توفرها في ديوان عبد الصبور الذي اعتمدت عليه في النصوص السابقة وأعني الأعمال الكاملة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب لسنة 1993 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكلمي أيتها النبية المقدسة
تكلمي...تكلمي.[1]

ويتضح من القطعة السابقة كيف أن الشاعر استطاع أن يقيم حوارا ضمنيا أولا في النص بين عنترة بن شداد ووالده من جهة، وحوارا ثانيا بينه وبين واقعه السياسي والاجتماعي والإيديولوجي، الذي قاد إلى هزيمة 1967م وما تلاها من هزائم عربية أخرى على مستويات أخرى، وموقف الشاعر الرافض للتهميش، وأحادية القرار السياسي الذي عجّل بالنكسة وتبعاتها.

وإذا كان صلاح عبد الصبور في المثال الأول وأمل دنقل في المثال الثاني قد وُفقا في تقديري في رصد النصوص وتضمينها تضمينا تفاعليا، فإن عبد الوهاب البياتي في المثال الذي أعرضه الآن، لم يستطع في رأي أن يتفاعل مع النص المتضمّن تفاعلا إيجابيا، فجاءت الرؤيا مبتورة من أعماقها لا واصل بينها وبين الواقع المراد التعبير عنه ، قال :

كان الروم أمامي..
وسوى الروم ورائي...
وأنا كنت أميل على سيفي منتحرا تحت الثلج
وقبل أفول النجم القطبي وراء الأبراج.
فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار ؟ [2]

وفي روح ما سبق تضمين لبيت شاعر العربية الكبير أبي الطيب المتنبي حين قال في قصيدة مدح سيف الدولة الحمداني البيت الآتي :

أنت طول الحياة للروم غـــاز فمتى الوعد أن يكون القفـــولُ
وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أي جانبيك تميـــــــــلُ [3]

أما نزار قباني فقد استطاع في قصيدته الطويلة"الاستجواب"أن يضمن مقاطع من"الـــدعاء على العدو"الذي عمّ مساجد الشام بعد النكسة، فنقل القارئ مباشرة من إيقاع القصيدة العام إلى

---

[1] ـ دنقل، أمل . الأعمال الشعرية ، مكتبة مذبولي، القاهرة 1995، ص ص 161، 162.
[2] ـ البياتي ، عبد الوهاب . قمر شيراز، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد 1975، ص48 ، 49 .
[3] ـ أبوالطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق وتعليق عبد الوهاب عزام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1995، ص 429.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإيقاع المشحون بعاطفة النقمة والغضب والحماسة والتحريض، فأحدث المفارقة الإيقاعية طوال ثمانية أسطر كاملة، نقل خلالها القارئ إلى باحة مسجد يكتظ بالمتحمّسين. يقول في المقطع الأول والثاني (لا يمكن حذف المقطع الأول عن الثاني إلاّ وسقط المعنى) :

يعرفني في حارتي الصغير والكبير
يعرفني الأطفالُ، والأشجار والحمامْ
وأنبياء الله يعرفونني
عليهم الصلاة والسلامْ
الصلوات الخمسُ...لا أقطعها يا سادتي الكرامْ...
وخطبة الجمعة لا تفوتني يا سادتي الكرامْ...
من ربع قرن وأنا أمارس الركوع والسجودْ
أمارس القيامَ والقعودْ
أمارس التشخيص خلف حضرة الإمامْ
يقول : (اللهمَّ امحق دولة اليهودْ)
أقول : (اللهمَّ امحق دولة اليهودْ)
يقول : (اللهمَّ شتّت شملهم)
أقول : (اللهمَّ شتّت شملهم)
يقول : (اللهمَّ اقطع نسلهم)
أقول : (اللهم اقطع نسلهم)
يقول : (أغرق حرثهم وزرعهم)
أقول : (أغرق حرثهم وزرعهم) [1].

ب – التكرار :

الوسيلة الثانية من وسائل إثراء التشكيل الإيقاعي للشعر الجديد هي التكرار، الذي يعد ظاهرة لغوية وإيقاعية بامتياز، يعتمد على تفاعل الصورة الشعرية البسيطة والمركّبة داخل بنية المتن الشعري فيخلق قيما ودلالات أسلوبية متميزة عند كل شاعر، فالتكرار في أبسط صوره هو"أن

[1] ـ نزار قباني، الاستجواب، الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص 762.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحّد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدًا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"[1].

ويعرض الدكتور مجدي وهبة الغاية الفنية من التكرار في قوله :"هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"[2].

وتذكر نازك الملائكة في معرض تحليلها لظاهرة التكرار في الشعر المعاصر أن هذه الخاصية الأسلوبية قد بدأت في الظهور بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة لجملة من التأثيرات والعلاقات الثقافية والفكرية التي كان لها وقعها على البناء اللغوي للقصيدة العربية، فقد"راح شعرنا يتكئ إليه اتكاء يبلغ أحيانا حدودًا متطرفة لا تنمّ عن اتزان"[3]، فأضحى التكرار وسيلة لغوية وفنية يلجأ إليها الشاعر لغرض إدراك الأبعاد الإيقاعية لدى القارئ من جهة وتأكيد التموجات النفسية والعاطفية من جهة أخرى، ويمكن أن تصبح عند شاعر ما ميزة أساسية من بين ميزاته الفنية المختلفة. وقد قسمت نازك الملائكة التكرار إلى ثلاثة أقسام بعدما عرفته على النحو الآتي: "التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها". [4]

من هنا يمكن القول إن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تُشكّل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن واحد، وذلك لكون الموسيقى في النص الشعري الجديد لم تعد تجد"شرط

---

(1) ـ مطلوب، أحمد .معجم النقد العربي القديم، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1989، ص 370.
(2) ـ وهبة ، مجدي . معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2، مكتبة لبنان، بيروت 1984 ص 117، 118.
(3) ـ الملائكة، نازك .قضايا الشعر المعاصر،ط7، دار العلم للملايين، بيروت 1983 ص 275
(4) ـ المصدرنفسه، ص276.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تولّدها فقط في الأوزان المعروفة أوفي وزن معين، بل تجد شرط تولّدها أيضا وربما بشكل أفضل في تقطيعات وفي توازنات لا متناهية، تجده في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه:التكرار لحروف بذاتها أو لكلمات، والذي هو تكرار الأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها"[1].

وأقسام التكرار هي: التكرار البياني، أو اللفظي (كما يفهم في تحليلها له)وتكرار التقسيم، وهو تكرار جزئي أو كلمة في آخر كل مقطوعة شعرية من القصيدة ، بما يحمله أيضا هذا التكرار من وظائف تعبيرية ونفسية، ثم أخيرا التكرار اللاشعوري، وهو الذي تعمل فيه العبارة المكرّرة على رفع مستوى الشعور في القصيدة، بتكاثف الوضعية النفسية لكل من الشاعر والمتلقي على حد سواء.[2]

وقد عرضت نازك -في تحليلها لظاهرة التكرار في الشعر الجديد- أمثلة من أشعار البياتي، ونزار قباني والسياب، بشكل متواز، وأوضحت كيف أنه"بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري"[3]. ولكن من دون أن تتوسع في التحليل بعرض مقارنات دقيقة تمكّنها من إدراك مميزات التكرار عند الشعراء الذين استشهدت بأشعارهم.وقد تدارك أحمد بسام ساعي هذا الأمر، حينما عرض لتحليل الظاهرة باعتماد أسلوب المقارنة بين مجموعة من الشعراء السوريين أمثال نزار قباني وأدونيس، وغيرهما،و استطاع أن يرجع سبب التكرار إلى مسألة المعجم اللغوي الخاص بكل شاعر، يقول :"إن لكل شاعر معجمه الشعري الخاص، يكرر ألفاظا يتكئ عليها في أكثر قصائده ويسوق عباراته حادة المذاق- لو جاز التعبير-، يبقى أثرها طويلا على لوحة النفس بسبب الشحنة الشعرية أو الشعورية القوية التي غذاها بها الشاعر، من ناحية، وبسبب امتيازها الحاد عن ألفاظ الشعراء الآخرين وعباراتهم من ناحية ثانية، فإذا ما تكرّرت عند الشاعر نفسه بعد ذلك أحسسنا برنينها القديم ما يزال في آذاننا وأدركنا بسرعة البديهة أن تشابها ما قد وقع بين هذه القصيدة وسابقاتها من قصائد الشاعر"[4].

---

(1) ـ العيد، يمنى. في القول الشعري،ط1، دار توبقال للنشر، الرباط ،1987، ص ص 17، 18.
(2) ـ ينظر الملائكة، نازك .قضايا الشعر المعاصر ، ص 280-290.
(3) ـ الملائكة، نازك المصدر نفسه ، ص 291.
(4) ـ ساعي، أحمد بسام .حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعماله، دار المأمون للتراث، دمشق 1978. ص 222

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومثلما قسمت نازك الملائكة التكرار إلى أقسام فعل أحمد بسام ساعي، وقسمه أيضا إلى ثلاثة أقسام :تكرار القصائد، وهو التكرار الذي يحدث فيه تشابه ظاهر بين ألفاظ قصيدتين أو مقطعين، وتكرار القصيدة حيث تكون اللفظة محور العمل المكرّر بكل مشتقاتها، ثم تكرار البيت أو تكرار العبارة. وفي عملية إحصائية واستقرائية لأشعار نزار قباني قبل 1970م التي ضمتها مجموعته الشعرية الكاملة في جزئها الأول، استطاع أحمد بسام ساعي أن يقف على ستة عشر نوعا من أنواع التكرار بأمثلتها، وخلص إلى أن نزار أستاذ هذا الفن الأسلوبي، بين الشعراء السوريين بلا منازع، فهو يكرّر الكلمة الواحدة أو مشتقاتها في البيت الواحد وضمن علاقات لغوية متعدّدة يبدع فيها الشاعر ليحقّق قدرا أكبر من التأثير الموسيقي .[1]

أما الدكتور عبد الله أبو هيف فقد ذهب إلى تقسيم التكرار أثناء دراسته لشعر سعد الحميدين، في كتابه"الحداثة في الشعر السعودي"إلى ثلاثة أقسام هي، تكرار المبنى والمعنى، وتكرار الشكل، والتكرار الإيقاعي، الذي أعتقد أنه لا يختلف كثيرا عن تكرار المبنى والمعنى في خلق كل منهما الإيقاع في النص.

- **تكرار المبنى والمعنى:** وهو تكرار الحرف أو اللفظة أو العبارة، للنهوض بوظائف النص المتعددة"ولعل أهمها ذلك التعالق النصي بين الفعل وفيض دلالته"[2]، وحتى يكون هذا النوع من التكرار تكرارا فاعلا، يجب أن يوظف بطريقة فنية ذكية، تحافظ على متانة الروابط اللغوية والتعبيرية والجمالية داخل النص. وتعتبر قصيدة"الخطاب"لنزار قباني التي عالج فيها مشكلة الحاكم العربي، أفضل مثال، في تقديري، وظف هذا النوع من التكرار بفعالية إيجابية، فانطلق من فعل التوقيف المفاجئ وراح الشاعر يسرد علينا أحداث الاستنطاق مكررا ألفاظا وعبارات مكّنت بشكل واضح من خلق فاعلية سردية وخطابية، راجعت المعنى والمبنى فأعطته معاني داخلية نعرضها فيما يأتي :

§ **التعجب :**

سألوني، وأنا في غرفة التحقيق، عمّن حرّضوني
فضحكتْ
وعن المال، وعمّن مولوني

---

[1] ـ ساعي، أحمد بسام .حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعماله ، ص 225.
[2] ـ أبو هيف، عبد الله .الحداثة في الشعر السعودي، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت لبنان 2002 ص 142.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فضحكتْ

كتبوا كل إجاباتي...و لم يستجوبوني [1]

§ **الحسرة والألم :**

ممكن أن يكتب الإنسان ضد اللهْ...لا ضد الحكومه

فاعذروني، أيها السادة، إن كنت ضحكت

كان في ودي أن أبكي...ولكنني ضحكت [2]

§ **ديمومة الفعل :**

كنت أصغي...كألوف البسطاء الطيبين

لكلام البهلوان

وهو يحكي...ثم يحكي...ثم يحكي...

مثل صندوق العجائب.[3]

§ **ديمومة القمع:**

عنترة يقيم في ثيابنا

في ربطة الخبز، و في زجاجة الكولا..

و في أحلامنا المحتضرة..

و في كل فئات العملة المزورة

عنترة العبسي....لا يتركنا دقيقة واحدة

فمرة..يأكل من طعامنا

ومرة..يشرب من شرابنا

ومرة..يدنس فراشنا

ومرة..يزورنا مسلحا

ليقبض الإيجار عن بلادنا المستأجرة !![4]

---

[1] ـ قباني، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2 ص 837.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 838.
[3] ـ نفسه ص 839 .
[4] ـ قباني، نزار. ديوان خمسون عاما في مديح النساء، ط2، منشورات نزار قباني، بيروت1998، ص ص221-227

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الشاعر محمد الفيتوري فقد أعطى تكرار المعنى والمبنى خاصيتين؛ خاصية شعورية وخاصية تمثيلية، تساعد كل واحدة في إطارها الدلالي داخل النص على إثراء المخيّلة .يقول في المقطع الثاني من قصيدة"حدث في أرض":

ذات يوم لم يزل يثقل بالنقمة أرواح جدودي
ذات يوم لم يزل يزحم أيام وجودي
وقفتْ أرضي ترنو للمقادير حزينه
وقفت كامرأة تنسج أكفانا سكينهْ
وقفت مطرقة الرأس مهينهْ
ورأت في نظرة واحدة...أو نظرتين
نظرة خائنة صفراء ذات أجنحه
سفنا تزحم أعماق البحار النازحه
سفنا تغدو، وأخرى رائحه
سفنا مكتظة بالأسلحه
وبأبناء بلادي
وبخيرات بلادي
وبتاريخ بلادي
ورأت ملء شقوق الأرض آثار سياط داميه
ورؤوسا عاريه
ووجوهًا باكيه
ودروبا كالقبور اختلطت كتل السود بها والماشيه ! !(1)

ب تكرار الشكل : (تكرار الجناس)

يفصّل عبد الله أبو هيف القول في هذا النوع من التكرار ضمن دراسته للشعر السعودي الحديث فيقول:"...يتجه القول في التكرار التشكيلي أو تكرار الشكل إلى الجناس، وقد صنّفه البديعيون في حالات كثيرة حسب رسم الألفاظ، مركبة أو مفردة ، كاملة أو مجزوءة، مرسومة

(1) ـ محمد الفيتوري، الأعمال الشعرية، مجلد1 ، ص ص 106، 107.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على هذا النوع أو ذاك، ولكنني أوسّع التكرار التشكيلي إلى التكرار الشكلي البنيوي، ...وهو تأليف ثنائي قائم على التماثل، وبنية تتحدد في الشعر على مستوى الوزن والتكرار، أما تكرار الجناس فهو أبسط حالات التكرار التشكيلي، ويراد منه أن يكون حلية شكلية وذا فائدة دلالية في آن واحد، وإذا انتفت علة الفائدة الدلالية صار التكرار إلى عبث لفظي وبنيوي، ولكنه عند الشعراء المبدعين تثمير شكلي لأداة بلاغية وإبلاغية، ترقى بوحدة التأثير إلى المنظور الجمالي لآفاق التعبير"[1].

وقد استعمل الفيتوري في القصيدة المذكورة سابقا هذا النحو من التكرار أي تكرار الجناس في نفس الوقت الذي استعمل تكرار المبنى والمعنى في قصيدة واحدة، فظفر بالقيمتين الجمالية والإيقاعية معا، في الثنائيات التناظرية الآتية:(حزينة، سكينة (جدودي، وجودي) (داميه،عاريه) (ماشيه، جاريه)...الخ.وقوله أيضا:

كلّ ميت مندثر
كلّ روح منكسر
ناقما على البشر
كل أعداء البشر
كافرا بالسماء، والقضاء والقدر [2]

أو قول الشاعر السعودي سعد الحميدين:

ولكن هاهو اليوم يسير...
ينكش الطين بظفرين...
وناب..
باحثا عن حبه في كل باب...[3]

ويعلق الدكتور عبد الله أبوهيف على حضور هذا النوع من التكرار عند الحميدين قائلا:"لقد عمد الحميدين إلى تكرار الجناس ظفرا بالقيمة الجمالية والدلالية حتى صار في شعره اللاحق أداة تعبير حديثة، تثمر الموروث البلاغي والبديعي النقدي العربي، وهذا واضح على سبيل

(1) ـ أبوهيف، عبد الله. الحداثة في الشعر السعودي ص ص 149، 150.
(2) ـ الفيتوري، محمد. الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص 110.
(3) ـ الحميدين، سعد ، نقلا عن عبد الله أبوهيف، المرجع السابق ، ص 150.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المثال في قصيدته"أخوات كان"مثل استعمال كلمتي"قارع"و"صارع"، وفي نطاق الاسم مثل استعمال كلمتي"التواصل"و"الوصال"في قوله :

طوى، وقارع ثم صارع..
فاستجمع التاريخ بين يديه منتفضًا..
تعثر وانحنى يسفُ من رمل
الطريق
كم المقابل
وجثا كما يجثو!
وبين الجثتين...
يربض السيف الجريد
وخيال سرج مهترئ
فتقاربا من دونما يجمعهما
حبل التواصل والوصال..."[1]

ج -التكرار الخامل :

ويمكن تسميته أيضا بالتكرار السلبي، وأعتقد أنه التكرار الذي لا يستطيع الشاعر من ورائه بعث الدلالات الموجودة من النص، جراء تكرار كلمات أو عبارات تكرارا سلبيا، وإنما يصبح الهدف منه البحث عن الإيقاع (الوزن) فقط، وقد أوردت نازك الملائكة نماذج لمثل هذا التكرار عند نزار قباني في كتابها قضايا الشعر المعاصر، أين أخلّ التكرار الموظّف بتوازن البيت وهندسته في مثل قول الشاعر :

ماذا تصير الأرض لو لم تكن
لو لم تكن عيناكِ...ماذا تصيرُ
أو قوله :
عيناك...يا دنيا بلا آخر

(1) - أبوهيف، عبد الله .الحداثة في الشعر السعودي ص 150، 151.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حدودها..دنيا بلا آخر[1]

والواضح من تكرار عبارة"ماذا تصير"هو البحث عن الوزن والإيقاع لا غير ، لأن الاستفهام في الشطر الأول قد أدى غرضه، فأصبح مثل"هذه التكرارات كلها مختلّة تنقل العبارة ولا تعطيها شيئا، فلو حذفناها لأحسنّا إلى السياق وأنقذناه من الاختلال"[2]

د- تكرار المقطع :

ومن أنواع التكرار المتميزة في الشعر الحر، تكرار المقطع، وقد استعمله الشعراء لغايات عديدة منها ما كان يقوم بدور الخاتمة، والأقفال للقصيدة، ومنها ما كان الهدف منه هو الإلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها.[3] فعن الغاية الأولى يقول أمل دنقل في"أغنية الكعكة الحجرية":

أيها الواقفون على حافة المذبحْ
أشهروا الأسلحهْ !
سقط الموت وانفرط القلبْ كالمسبحهْ
والدم انساب فوق الوشاح !
المنازلُ أضرحهْ
والزنازن أضرحهْ
والمدى أضرحهْ
فارفعوا الأسلحهْ
واتبعوني
أنا ندم الغد والبارحهْ .

وفي نهاية القصيدة يكرّر المقطع :

المنازل أضرحه
والزنازن أضرحه

---

(1) ـ قباني، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة،ج 1، ص 134 و262.
(2) ـ الملائكة، نازك . قضايا الشعر المعاصر، ص 279.
(3) ـ يراجع: الصباغ ، رمضان. في نقد الشعر العربي المعاصر، ص ص 228، 229 وما بعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فارفعوا الأسلحةْ !
ارفعوا
الأسلحةْ ![1]

وقد يتجاوز هذا النوع من التكرار حدود القصيدة الواحدة ذاتها، إذ يمكن أن نسجل حضور هذا التكرار بين قصيدتين مختلفتين تُكررّ خلالهما عبارات وألفاظ وتبقيان محافظتين على الإشعاع الدلالي نفسه، فإذا رجعنا إلى نزار قباني مثلا وجدناه يقول في قصيدة"رسالة إلى رجل ما"، وهي من ديوانه (يوميات امرأة لا مبالية):

يا سيدي !
عنترة العبسي خلف بابي
يذبحني...
إذا رأى خطابي..
يقطع رأسي...
لو رأى الشفاف من ثيابي..
يقطع رأسي...
لو أنا عبرت عن عذابي...[2]

وعندما نأتي إلى مجموعته"خمسون عاما في مديح النساء"(1994م) أي بعد ست وعشرين سنة، نجد عنترة العبسي ما يزال يمارس القمع والتسلط بنفس الطريقة والأسلوب، نقرأ له :

عنترة العبسي...لا يتركنا دقيقة واحدة
مرة...يأكل من طعامنا
ومرة...يشرب من شرابنا
ومرة...يدنس فراشنا
ومرة...يزورنا مسلحاً
ليقبض الإيجار من بلادنا: المستأجرة ! ! [3]

---

[1] ـ دنقل، أمل.الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص 336-343.
[2] ـ نزار قباني. الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1 ص 577.
[3] ـ قباني، نزار. خمسون عاما في مديح النساء، ص 227.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويمكن قراءة ما سبق من جانبين، جانب لغوي يعود مباشرة إلى محتوى المعجم اللغوي عند نزار، بكل ثقل الإنتاج الذي مارسه عليه.والثاني يعود إلى بقاء مثيرات الموضوع قائمة رغم الفارق الزمني بين المجموعتين.

أما الدكتور محمد صابر عبيد فقد استطاع، في تقديري، أن يقدم مقاربة وصفية وتطبيقية فصّل خلالها أنواع التكرار في القصيدة العربية الحديثة (المعاصرة) تفصيلا إجرائيا مختلفا عمن سبقت الإشارة إليهم، وذلك في كتابه: "القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الإنبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)"[1]، حيث قسّم التكرار تقسيما وظيفيا نوجزه فيما يأتي :

§ التكرار الاستهلالي :

وهو التكرار الذي نسجله عند بداية القصيدة من خلال تفعيل البعدين الإيقاعي والدلالي داخل السطر الشعري، كمرحلة أولى ليصل إلى المقطع الشعري كبعد دلالي جامع، إنه التكرار الذي يعمل على"الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين إيقاعي ودلالي...، يخرج التكرار الشعري هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي."[2] ففي قصيدة"تحولات العاشق"لأدونيس تتكرر كلمة"جسدٌ"في المقطع رقم ثلاثة المعنون بـــ:"أغنية"ثماني مرات على النحو الآتي :

جسد الشاعر
جسدُ الطِّفل الغرابْ
جسدٌ في الكتاب
في هشيم السّتائر في الباب في الحجر الساهرِ
بين عينّي والكتابْ
جسدٌ في الزوايا
في السراب الذي يتناسلُ تحت المرايَا
جسدٌ يتناءى

(1) ـ ينظر . عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة...، ص 183 - 211.
(2) ـ المرجع نفسه، ص 186،187.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حجرًا طائرا يتلقّفُ أو يضربُ السَّماء
جسدٌ يتفتح في الحليم، يُغلقُ في الليل، يمتد بين الحروفِ
جسدٌ يتقهقر في أول الصفوف
جسدٌ يتراءى
كالطريق المعلق، يفتح أوراقهُ ويستنطقُ الفضاء
حيث لا يعرف الصدى أدوارهُ
حيث لا شيئ فوق مسرحيَّ المقبل غيرُ الصَّدى وغيرُ
السّتاره...[1]

لقد خرج أدونيس هنا من صيغة التكرار ذي الوظيفة الإيقاعية، إلى الغاية الوظيفية الدلالية المبنية على التشكيل الاستذكاري المحيل إلى التأمل تارة، والاسترجاع تارة أخرى. إن كلمة"جسد"الموزعة في المقطع ما هي، في تقديري، إلاّ مجموعة صورّ استهلالية واستذكارية توزعت في الزمن الشعري الأدونيسي بين الماضي والحاضر والمستقبل؛ إنها تخلق أفقا لتخييل والتأمل لدى المتلقي، فينتقل معها من سطر إلى آخر، يلبس خلال هذا التنقل عباءة الرؤيا، وينسج خيوط الحلم، ويساهم في رسم النموذج المتغيّر، ضمن عوالم شعرية لا تؤمن بالثبات.

§ التكرار الختامي :

وهو التكرار الذي يكون في خاتمة القصيدة لا غاية له سوى خلق نوع من التكثيف الدلالي في نفسية المتلقي، وهويهمّ بالخروج من عوالم القصيدة لأنه (التكرار) يؤدي"دورا شعريا مقاربا للتكرار الاستهلالي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نَتْجيًا في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة .
ونسجل هذا النوع من التكرار عند نزار قباني في قصيدته الطويلة"الخطاب"التي يقول في مقطعها الأول :

أوقفوني...
وأنا أضحك كالمجنون وحدي
من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنينْ

[1] ـ أدونيس، الأعمال الشعرية ، الجزء3، مفرد بصيغة الجمع، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق 1996 ص ص 60، 61

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كلفتني ضحكتي عشر سنين
سألوني، وأنا في غرفة التحقيق، عمن حرضّوني
فضحكتْ...
وعن المال، وعمن مولوني...
فضحكتْ
كتبوا كلّ إجاباتي...ولم يستجوبوني..[1]

فالتكرار الظاهر هنا هو تكرار استهلالي مثلما سبقت الإشارة إليه ، ولكن عندما يتكرّر في نهاية القصيدة وبعد خمسة مقاطع كاملة فإن غايته تبتعد تماما عن غاية التوقيع الموسيقي، وتتجه نحو بعث التكثيف الدلالي من جديد، فالقصيدة التي تَلاحق فيها الفعل المضارع(أضحك ضحكتُ) في المقطع الأول بشكل رَسَمَ للمتلقي صورة الاعتقال، عادت في المقطع الأخير وعملت على استحضار الصورة السابقة ورسمها من جديد أمام المتلقي وهو ينتهي من قراءة القصيدة :

فاعذروني، أيها السادة، إن كنت كفرتْ
وصنعوا لي صبر أيوبَ دواءً ...فشربتْ
أدخلوني لفلسطين على أنغام(ما يطلبه المستمعون)
أدخلوني في دهاليز الجنون...
فاعذروني- أيها السادة – إن كنت ضحكتْ...
كان في وديَ أن أبكي...
ولكنني ضحكت...[2]

§ التكرار التراكمي :

وهو نوع من التكرار الفوضوي داخل بناء القصيدة الحديثة، لأنه لا يخضع لمنطق التكثيف الدلالي المنشود في النوعين السابقين، وإنما خلق أكبر قدر ممكن من تنوع الإيقاع الناتج عن تكراره تجمعات صوتية بعينها، لأنه يتحدد"في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملحوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات، سواء على مستوى الحروف، أم الأفعال أم

[1] ـ قباني، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص 837.
[2] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأسماء، تكرارا غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها."[1] ويتضح هذا النوع من التكرار بشكل تراكمي بارز في شعر نزار قباني، حيث نقرأ له في قصيدة"متى يعلنون وفاة العرب". المقاطع الثلاثة الأولى :

-1-

أحاول منذُ الطفولة رسم بلاد
تسمَّى – مجازا _ بلاد العربْ.
تسامحني إن كسرتُ زجاجَ القمرْ..
وتشكرني إن كتبتُ قصيدة حبٍّ
وتسمحُ لي أن أمارس فعل الهوى
ككلِّ العصافير فوق الشجرْ..
أحاول رسمَ بلادٍ
تعلمني أن أكون على مستوى العشق دومًا
فأفرش تحتك صيفا عباءة حبيٍّ
وأعصر ثوبك عند هطول المطر...

-2-

أحاول رسم بلاد لها برلمان من الياسمينْ.
وشعب رقيق من الياسمينْ.
تنام حمائمها فوق رأسي
وتبكي مآذنها في عيوني.
أحاول رسم بلاد تكون صديقة شعري
ولا تتدخل بيني وبين ظنوني.
ولا يتجول فيها العساكر فوق جبيني.
أحاول رسم بلادٍ

[1] ـ عبيد، محمد صابر .القصيدة العربية الحديثة...، ص 209.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكافئني إن كتبتُ قصيدة شعر
وتصفح عني، إذا فاض نهر جنوني...
-3-
أحاول رسم مدينة حبٍّ
تكون محررّة من جميع العقدْ.
فلا يذبحون الأنوثة فيها..
ولا يقمعون الجسدْ !!.[1]

نسجل تكرار الكلمات تكرارا تراكميا واضحا على النحو الآتي :"أحاول"و"بلاد"و"رسم" كل واحدة ست مرات، "فوق"ثلاث مرات، "ياسمين"مرتين، أما من حيث الأثر الدلالي لهذه التراكمات، فنلاحظ أن الفعل المضارع"أحاول"الذي تكرّر في المقاطع السابقة ست مرات، وفي القصيدة كاملة ثلاثا وعشرين مرة، قد أخذ مساحة تراكمية جعلت منه لازمة القصيدة التي خلّفت إيقاعا موحدا، احتوى بقية النظم الإيقاعية المتولدّة من التكرارات الأخرى لخصوصية الحركة المنبثقة من فعلية المحاولة ذاتها، وما تحمله هذه الأخيرة من حركية في رسم نماذج المتخيلْ البديل داخل المتن الشعري ذاته، لأن"التراكم التكراري في القصيدة كان يعمل إيقاعيا ودلاليا ضمن مناخ واحد وبأداء متناسق يفضي إلى نتائج موحدة."[2]

ج- التـــــدويــر :

ظهر التدوير في القصيدة العربية التقليدية القديمة في شكله البسيط القائم على اشتراك شطري البيت الواحد في كلمة واحدة يتوزع بعضها في الشطر الأول والباقي في الشطر الثاني، فلا يستقيم وزن الشطر الأول إلاّ بمثل هذا التوزيع، والحال ذاته في الشطر الثاني.وقد عرّف معجم مصطلحات العروض والقوافي التدوير بأنه:"اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي الصدر والعجز بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول، وباقيها في أول الشطر الثاني، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من كلمة. هذا والتدوير في الشعر موجود كثيرا وهو يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها..."[3]. لهذا رأت نازك الملائكة أن فائدة التدوير لا تقف عند

---

[1] ـ قباني، نزار.خمسون عاما في مديح النساء ، ص 201- 203.
[2] عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة...، ص 211.
[3] ـ العبيدي، رشيد . معجم مصطلحات العروض والقوافي،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ص 91.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القاعدة الاضطرارية الخالقة للوزن والإيقاع، وإنما"للتدوير في نظرنا فائدة شعرية...ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة، لأنه يمدّه ويُطيل نغماته كما في أبيات علي محمود طه:

إذا ما طاف بالشرفـــ ـــة ضوءُ القمر المضئْ
ورفّ عليك مثل الْـــحلـــ م أو اشراقه المعـــنْى
وأنت على فراش الطهـــ ر كالزنبقة الوسنى "[1]

وإذا كانت نازك قد أقرّت بالفائدة الموسيقية والذوقية للتدوير في القصيدة التقليدية القديمة، فإنها رفضت رفضا قاطعا أن يكون لهذه التقنية دور أو علاقة بالشعر الجديد أو الشعر الحر، لأن "التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا وهذا يحسم الموضوع..."[2].وقد نظرت إلى هذا الامتناع انطلاقا من الخصائص الشكلية للقصيدة التقليدية والقصيدة الجديدة أي الحرة، ويتضح هذا فيما يأتي:

- التدوير ملازم للقصيدة التي تُنظم بأسلوب الشطرين فحسب، لأن (التدوير) لا يقع إلاّ في آخر الشطر الأول من البيت في القصيدة التقليدية (ذات الشطرين)، وبحكم أن الشعر الجديد شعر ذو شطر واحد، فامتناع التدوير يكون امتناعا تقنيا محضا. فالوحدة في الشعر الحر تبدأ وتنتهي مع الشطر (السطر)، عكس القصيدة التقليدية أين تتحد فيها الصياغة والرؤيا والموسيقى في الشطرين.

ويتضح هذا جليا في المثال الذي أوردته نازك للشاعر"جورج غانم"في قوله :

لأهتفُ قبل الرحيل
ترى يا صغار الرعاة يعودُ الرَّ
فيق البعيدْ

وهذا الشيء لا ضرورة له، ففي وسعه أن يقول في شطر واحد متناسق :

ترى يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد [3]

إن تعليل نازك الملائكة لامتناع تقنية التدوير على الشعر الحر، نابع من فلسفة هذا الأخير الرافضة للقيود الشكلية التي لازمت القصيدة التقليدية القديمة طوال قرون، "فالشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجاته، وبذلك يتخطى الشطر القديم الذي كان يقيّد الشاعر. وإذا كان الشاعر قبل أن يستعمل تدويرا يطيل به الشطر الأول، فإن الشاعر الحر يستطيع أن

---

[1]- الملائكة ، نازك . قضايا الشعر المعاصر، ص ص 112، 113
[2] - المصدر نفسه، ص 116.
[3]- ينظر المصدر نفسه، ص ص 117، 118.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يطيل شطره دون تدوير، وذلك بأن يرص الشطرين المدوَّر أولهما معا في شطر واحد، لأن ذلك مباح في الشعر الحر"[1].

و يختلف الدكتور الربعي بن سلامة مع الموقف السابق عند نازك ،حيث يرى أن"الشيء الذي غاب عن الشاعرة الناقدة نازك الملائكة هو أن البيت في الشعر الجديد يمكن أن يتكون من كلمة واحدة، أو كما يقول الدكتور النويهي:يكون البيت تفعيلة واحدة بل جزءا من تفعيلة. و قد ينتهي معنى البيت في الشعر الجديد، أو تكتمل أو تستنفد شحنته العاطفية، قبل اكتمال التفعيلة الواحدة، فيظطر الشاعر إلى نقل ما تبقى من تفعيلته إلى البيت الموالي. وقد يتعمد ذلك بهدف التخفيف من استقلالية البيت."[2]

إن تقنية التدوير التي جعلتها الناقدة حكرا على الشعر القديم دون الجديد، هي تقنية قابلة للتأقلم مع نظام الشطر (السطر) الشعري، فليس من الضروري تقسيم الكلمة في آخر الشطر إلى جزئين، لأن الفكرة ثابتة ومتصلة والكلام متسلسل ومتصل أيضا، رغم اختلاف طول الشطر ذاته أو قصره، وهذا ما سنحاول عرضه في الأمثلة اللاحقة بالتفصيل. ثم إن نازك، في تقديري، مازالت تنظّر للشعر الحر تنظيرا فلسفيا وشكليا لا يبتعد في مضمونه عن التقعيد القديم،"لأن المشكلة التي تقع فيها الناقدة في معالجتها للقصيدة الحرة، أنها مشدودة إلى الماضي أبدا، وأنها تحاول أن تتعامل مع الشكل الجديد وفقا لمقاييس العروض العربي، والمسموع من الشعر القديم، كما تحاول أن تلوي عنق ذوقها الخاص - هذا الذوق الذي تأثر بكل ما يعتمل في هذا العصر - لتجعله ملائما للقواعد والأسس المرعية في النمط القديم، وهي إذ تقنّن للشعر الحر، إنما تنسى ذلك وتحاول قياسه على الشعر في العصور السابقة"[3]. و سبب هذا الموقف عند الناقدة حسب الدكتور ابن سلامة هو "نظرتها للشطر (السطر الشعري) الذي عوض البيت القديم على أنه وحدة مستقلة بذاتها، لا يجوز أن تتعلق بما قبلها أو يتعلق بها ما بعدها، و إن كانت بعض تعليقاتها تفيد عكس هذا. ولكن الواقع الشعري تجاوز هذا الجبر، وخرج عن هذا الإلزام باعتماد الشعراء على التدوير كلما دعتهم الضرورة إلى ذلك."[4]

---

[1] ـ الملائكة ، نازك. قضايا الشعر المعاصر، ص 119.
[2] ـ ابن سلامة،الربعي. تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص102
[3] ـ الصباغ ، رمضان. في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 236.
[4] ـ ابن سلامة،الربعي. المرجع السابق، ص103

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد أصبح التدوير في القصيدة الحديثة لا يقف عند حدود التوليد الإيقاعي فحسب، بل امتدّ إلى خارج السطر ليشمل المقطع تارة والقصيدة بأكملها تارة أخرى، إنه امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي، و لم يكن مألوفا في الشعر الجديد في مراحله الأولى، فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا.و"يعمل التدوير في إحدى أبرز مهاماته الشكلية في القصيدة الحرة على تكريس الشطر الشعري، بوصفه بديلا للبيت الشعري التقليدي، ومن ثم اقتراح جملة شعرية كبرى تَنْتَظِمُ النص بدل الجملة المتفرقة داخله، وبهذا تخرج التقنية تماما من كونها مؤشرا موسيقيا، هدفه الربط الموسيقي المجرد من الدلالة، وإنما له وظيفة تعبيرية تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة."[1]
ويرتقي الدكتور رمضان الصباغ بتقنية التدوير في الشعر الحر إلى درجة التكثيف الجمالي داخل بنية القصيدة ذاتها، خاصة وأن هذه الأخيرة قد تشكلت ضمن رؤى ملحمية ودرامية متشابكة، "فالتدوير ليس مجرد موضة يقلدها بعض الشعراء، كما أن القصيدة المدوّرة ليست هي قصيدة المستقبل الوحيدة...إن التدوير هو من خصائص القصيدة الحديثة، ولكن ليست القصيدة المدوّرة هي القصيدة الحديثة دون غيرها، والقصيدة المدوّرة تتيح فرصة تعدّد الأصوات داخل القصيدة، كما تستفيد من القصّ والبعد الملحمي.ومن جماليات الشعر البدائية، والإيقاع في القصيدة المدوّرة من إيقاع الموضوع، إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النص، مع التفعيلة، لتقدم إيقاعا شاملا، بما يتخلّله من أصوات وتداعيات، تسهم جميعا في الجو النفسي للنص، وتمنح القصيدة بعدا دراميا، وتفسح المجال للتأمل أكثر من التلقي الانفعالي البسيط أو الغنائي...وهكذا نجد أن الإيقاع في القصيدة المدوّرة، بقدر ما يثري القصيدة بقدر ما يوحي بمدى قدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة، وإمكانياتها التي تتضاعف مع التجربة والخبرة."[2]
ويمكن حصر أكثر أنماط التدوير في الشعر الحديث فيما يأتي :

---

[1] ـ عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة، ص 161.
[2] ـ الصباغ ، رمضان. في نقد الشعر العربي المعاصر، ص ص 239، 240

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

§ تدوير الجملة :

يسيطر هذا النوع من التدوير،في حدود اطلاعي، على جزء كبير من القصيدة العربية الحديثة، خاصة عند نازك الملائكة، وبلند الحيدري، ونزار قباني، وسعيد عقل، وبشر فارس وغيرهم، حيث يعمل هذا النمط على جعل الجملة هي الوحدة الأساسية في رصد التقانة الإيقاعية، وذلك من خلال"تدوير الجملة الشعرية كاملة، بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها، وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدوّرة، وقد لا تأتي جميع الجمل في القصيدة مدوّرة، إذ قد يدور بعضها ولا يدور بعضها الآخر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلك إلى استخدام هذه التقنية الفنية."[1]

نلاحظ هذا في مقطع من قصيدة خليل الخوري، وهي تنهض عروضيا على البحر المتدارك بتفعيلاته الصحيحة"فاعلن" والمخبونة"فعلن"، أين يحصل التدوير الجزئي في الجملتين الأخيرتين من المقطع :

مثل هذا الهواء الذي يتخلل نافذتي
ترعشين هنا باردة
مثل عصفور في العراء
مثلما يرعش الغصن في هدرات الشتاء
حزنك الآن يجرحني
جوعك الآن يفضحني
ويمد جسور البكاء
إن حزنك هذا يدق على القلب أبوابه
يوقظ الآن من نومها الصور الراقده...
لا تعيدي الحكاية ! أعرفها
وأرى كيف ترعش بيروت
في الجسد المرتمي [2]

---

[1] عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة ، ص 172.
[2] ـ الخوري ، خليل. اعتراف في حضرة البحر، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد 1983، ص 105

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونجد هذا النوع من التدوير أيضا في مقاطع من قصيدة عبد الوهاب البياتي" عذابات فريد الدين العطار"حيث يقول :

بادرني بالسكر وقال : أنا الخمر وأنت الساقي، فلتصبح يا
أنت أنا محبوبي ، يرهنُ خرقته للخمر ويبكي مجنونا
بالعشق، عراه غبار، قلبي من فرط الأسفار إليك ومنك
فناولني الخمر ووّسدني تحت كرمة مجنونا ولتبحث عن ياقوت فمي تحت الأفلاك السبعة،
واشتعل بالقبلات الظمأى من حلم الأرض."[1]

§ تدوير المقطع :

سمي هذا النوع من التدوير بالمقطعي، لأنه يركّز في تدويره على مقطع معين من القصيدة فيستقل بنظامه التدويري الخاص، ويمكن أن يشمل مقاطع أخرى من نفس القصيدة ولكن شريطة أن يخلق نظامه التدويري المقطعي المستقل مع كل مقطع، ويظهر هذا النمط التدويري كثيرا في شعر البياتي، ونازك، وبلند الحيدري وأمل دنقل وغيرهم، ففي قصيدة "البصرة" للبياتي يتدخل التدوير ليفرض نظامه في المقطع الأول من مقاطع القصيدة المتكونة من ثلاثة مقاطع، خالقا تشكيله الإيقاعي المتميز ضمن البنية الدلالية العامة للقصيدة. يقول :

كانت كعادة أهلها البسطاء
تجترح البطولة والفداء
تستقطر التاريخ معجزة
وشارات انتصار
وبوجهها العربي
في كل العصور
مدينة الشعراء والعلماء
قاومت الغزاة
وبأكرم الشجر النخيل
وشطها

[1] - البياتي ، عبد الوهاب. نهر المجرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1998، ص 131.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كانت إلى الشهداء في معراجهم
زاد المعاد :
الشعر سرّ شبابها
وبطولة البشر البناه[1]

يتكون المقطع السابق من ثماني عشرة تفعيلة(18)صحيحة من تفعيلات البحر الكامل* (متفاعلن) أما نصف هذه التفعيلات(09) فقد خضعت لزحاف الإضمار (مستفعلن)، وتوزع التدوير في المقطع على الأسطر الآتية:

- السطر الأول والخامس والسابع حيث انتهى السطر الشعري بجزء من التفعيلة فقط وهو "متفاع"أما باقي التفعيلة"لن"فقد انتقلت إلى بداية السطر الثاني والسادس والثامن .

أما السطر الثالث والرابع فقد توزعت بينهما التفعيلة على أساس الأسباب والأوتاد حيث انتهى الثالث بالجزء متفا(سببان)، وانتقل الوتد"علن"إلى بداية السطر الرابع مباشرة، ليحتفظ السطر السادس والتاسع بأصغر وحدة في التفعيلة (م)، أما باقي التفعيلة (تفاعلن) فنجده في بداية السطر السابع والعاشر.

وأعتقد أن هذا النمط من التشكيل من شأنه أن يخلق الكثافة الإيقاعية الضرورية للقصيدة الحديثة من جهة، ويمدّ الفعل الشعري بطاقات دلالية وأسلوبية من جهة أخرى، وهنا يدرك الشاعر المعاصر حريته ونماء تجربته في تشكيل البنية الموسيقية للقصيدة المقطعية، وفق تقانة التدوير شريطة أن تتوفر لديه القدرة على خلق تلك العلاقة الضمنية، بين الواقع الدلالي بكثافته داخل النص الشعري، ووسائل التشكيل التي يفرضها الشعر الجديد.

[1] ـ البياتي، عبد الوهاب . بستان عائشة،ط1، دار الشروق، القاهرة ، 1989، ص ص 64، 65.، وينظر أيضا: عبد الوهاب البياتي. بستان عائشة، طبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة 2003، ص 81 ، 82 .
* البحر الكامل . متفاعلن متفاعلن متفاعلن * متفاعلن متفاعلن متفاعلن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصـــل الثـــاني

قـــصـــــيـــدة النـــثـــر

1. الروافد الغربية لقصيدة النثر عند الشعراء الفرنسيين الرواد.
2. الجذور العربية لقصيدة النثر، بين التقليد و الإبداع و التساؤل.
3. مشروع مجلة شعر، التأسيس للرؤيا والشفوية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم تكد قصيدة الشعر الحر، أو شعر التفعيلة تؤسس بنيتها الإيقاعية والدلالية الجديدة التي عملت على تحرير الشعر من نمطيته وتقليديته، حتى ظهرت قصيدة النثر لترى في الشكل الأول(شعر التفعيلة)مجرّد تكرار لقوانين العروض، وخروج محتشم عن سياج الخليل، بل رأت فيها إعادة صياغة للنمطية الشكلية في قالب جديد، هذا ما جعلها تدعو إلى تشكيل جديد يرفض النمطية المفروضة مسبقا، وتطالب الشاعر بمراجعة معانيه وفق لغة فرادة تشعّ بمحمولات الرؤيا، فتؤسس لإمكانات واقع شعري يتجددّ بتجددّ الدفقة الشعورية والحالة النفسية لدى الشاعر ذاته، فلا ينتظر التقعيد الشكلي ولا يتسلّم الإيقاع المسبق في قالب تفعيلي جاهز.

وُلدت قصيدة النثر من رغبة في التحرّر والانعتاق، ومن تمردّ على التقاليد المسماة "شعرية"و"عروضية"، وعلى تقاليد اللغة، وأضحى الهدف المرجو هو إبعاد الشعر عن فن نظم الشعر، والبحث عن إيقاع نثري تستمد منه قصيدة النثر نتائج شعرية جديدة ومختلفة تماما عن المألوف والسائد في الشعرية العربية، لأن النثر،كما هو معلوم، على نقيض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماما، ويرفض الإيقاعات المفروضة مسبقا، لهذا مضت قصيدة النثر منذ نشأتها هاربة من"الشعر"إلى"النثر"، ومن التراكيب البلاغية والقيم الدلالية المسطّرة، إلى مرونة الفكرة الشعرية التي يخلقها لها النثر جراء إغنائه للشاعرية ببضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في نظم الشعر الكلاسيكي.

لقد عمل الشاعر الكلاسيكي دائما، على إعادة رسم البنية التشكيلية المنتظمة والرؤية العقلانية التقليدية، عن طريق المقاطع الشعرية النظامية والبناءات الدورية، فلا يتعدى إلى أطر أو أهداف أو إجراءات أخرى غير أطر تشكيل الشعر شعرا. في حين أرى أن الشاعر النثري هو شاعر يرتقي دوما إلى مستوى الخطيئة الشعرية، سمته التمردّ على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كيان الأشياء وقوانين اللغة ودلالات الأفكار، رغبة منه في صياغة حلمه الأزلي من خلال تشابك الحواس مع الرؤى الداخلية والتموجّات النفسية بحثا عن"قصيدة الإشراق".*

وبالرغم من كثرة ما كُتب حول "قصيدة النثر"، لابدّ من الإشارة إلى أن هذه الكتابات النقدية التي تناولت المصطلح كظاهرة وإشكالية في الوقت ذاته، جاءت كتابات نقدية أخذت طابع الحماس لهذه التجربة من جهة، وطابع العداء لها من جهة أخرى، والقليل فقط في- حدود اطلاعي- من حاول تجنب هذه الثنائية العقيمة، وعمل على البحث في جوهر الظاهرة النثرية من خلال طرح الإشكالية بعيدا عن كل موقف نقدي مسبق.وأخصّ بالذكر دراسة الدكتور عبد العزيز موافي "قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية"، الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة سنة2004 م، ودراسة الدكتور محمود إبراهيم الضبع "قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية"، الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة سنة2003م، وهما دراستان ابتعدتا، في تقديري، عن ثنائية العداء والولاء للظاهرة الشعرية الجديدة، وحاولتا تقديم رؤية موضوعية تتقفى الأثر منذ النشأة إلى يومنا هذا.من هنا وعملا على عدم الوقوع فيما سبق التنبيه إليه سأعمل خلال هذا الفصل على إجلاء بعض الغموض عن إشكالية القصيدة من خلال التطرق إلى روافدها الأجنبية والفرنسية على وجه الخصوص، ثم البحث في الجذور العربية للقصيدة، وصولا في النهاية إلى الخصائص الإيقاعية الجديدة لقصيدة النثر.

ـ قصيدة الإشراق، تعبير للشاعر الفرنسي هنري جيون ويقصد بها قصيدة النثر، وقد وظّف هذه التسمية في مقالته الموسومه بـ " قصيدة الإشراق الفرنسية"، في المجلة الفرنسية الجديدة، عدد أوت 1912 ص 345 – 356

* Ghéon، Henri . Nouvelle Revue Française, Août 1912 p345-356

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1 – الروافد الغربية الفرنسية لقصيدة النثر (بعد 1840م)

(ألويزيوس برتران، شارل بودلير، أرتور رامبو)

§ ألويزيوس برتران*:

يعتقد الكثير أن شارل بودلير هو رائد قصيدة النثر في الشعرية الغربية، فيؤرخون لأول قصائده النثرية بـــ "قصائد ليلية" لعام 1857م، ولكن المتتّبع لتاريخ هذا الجنس الشعري المبتكر، يدرك أن شاعرا أخر غير بودلير هو الذي أسّس المعالم الأولى لقصيدة النثر؛إنه الشاعر الفرنسي لويس برتران (Louis Bertrand)أو ألويزيوس برتران*(Aloysius Bertrand)كما يحلو للناقدة والأديبة الفرنسية سوزان برنار تسميته.فقد"كتب مجموعة شعرية واحدة بعنوان "جاسبير الليل"(Gaspard de La Nuit)، وكانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية، و"قد لفتت هذه البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقّعة لكل بداية مغامرة، وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجيا، وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودلير بقصائدها، وأُعجب بتلك المحاولة التي كانت تمثل نقطة انطلاق للاتجاه الجديد، تماما كما فعل من جاء بعد بودلير من الشعراء الكبار، أمثال رامبو، وملارميه ولوتريامون "[1]

---

* برتران، لويس Bertrand,Louis.ولد في 20 أفريل 1807، في قرية سيفا (ceva) في منطقة بيمون (Piémont)، استقرت عائلته في مدينة ديجون (Dijon)، التحق بالثانوية وعمره اثنتا عشرة سنة (1819) عام 1828 عين مدير جريدة "البروفاسيال"Le provincial "وهي الجريدة الوحيدة آنذاك في مدينة ديجون لفرنسية، لينتقل بعدها إلى جريدة "المشاهد Le Spectateur " عام 1830، توفى يوم 29 أبريل 1841، عن عمر لا يتجاوز الرابعة والثلاثين.

-ينظر: -Dictionnaire Encyclopédique de la littérature Française Edition Robert Laffont . S . A Paris 1997 . art :(Bertrand)

- و للمزيد عن برتران تراجع : برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة1998، ص ص 69، 70 وما بعدها.

[1] - عبد العزيز، موافي. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004ص99

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد خصّته سوزان برنار بمبحث الريادة والسبق، في مدخل الجزء الأول من كتابها"قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن"واعتبرته الرائد الأول لقصيدة النثر دون منازع، تقول:"في نهاية عام 1828م، أو بداية عام 1829م شهد "سانت بوف"** وأصدقاؤه، ذات يوم، ظهور شاب طويل نحيف، عمره واحد وعشرون عاما له سحنة ساخرة ولطيفة ومظهر خجول، وأقرب إلى البدائية، هذا الزائر الغريب الذي ظهر-كما يعتقدون-من إحدى حكايات "هوفمان" الشعبية(Hoffmann)، لم يكن سوى "لويس برتران" الذي وصل لتوّه من مسقط رأسه "ديجون"..هكذا كان أول ظهور في النادي الرومانتيكي لمن أبدع لتوه قصيدة النثر، ظهور باهت يتلوه مصير بائس.لقد سجل برتران نفسه على رأس هذه القائمة السوداء لمعوني قصيدة النثر التي سنشهد فيها عما قليل ظهور أسماء أكبر(رامبو، لوتريامون)، وقد عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طريق الكتابة المرسومة "[1]

كتب برتران مجموعة شعرية واحدة خلال حياته وذلك بين الفترة الممتدة بين 1828و1841م تاريخ وفاته، لكن"كتابه"الأول والأخير الموسوم بـــ : جاسبير الليل (Gaspard de La Nuit) لم ير النور إلاّ بعد وفاته، حيث أشرف على إصداره كل من "فكتور بافي" و"دافيد دانغر" صديقان وفيان لم يدركا أنهما بتحقيق وصيته، يفتحان أفقا لم يحلم به الشعر من قبل، وذلك رغم أن الكتاب فشل فشلا تجاريا ذريعا وأهمله النقاد كليا، "ولاشك أن ألويزيوس برتران ما كان يستحق هذه المهانة، ..إنني أعتقد أن "جاسبار الليل" سيظل فصلا أبديا للتاريخ الأدبي وذلك لأن ثمة شعرا مكتوبا بالنثر يبدأ في "جاسبار "ولأن "برتران" هو المبدع الحقيقي لقصيدة النثر باعتبارها نوعا أدبيا".[2]

وينقسم "جاسبار الليل "إلى ستة أجزاء (أو ستة كتب حسب بارنار)هي: المدرسة الفلمنكية، باريس القديمة، الليل وخطواته، الوقائع، إسبانيا وإيطاليا، وسيلفي، إضافة إلى بعض قصائد منفصلة مقتطفة من مذكرات المؤلف.ويتضمّن كل جزء أو كتاب مجموع

** سانت بوف. هو شارل أوغيست، ناقد وشاعر وروائي فرنسي ولد في بولون عام 1804 ، وتوفى في باريس عام 1869 . ينظر:
- Dictionnaire encyclopédique de la littérature française . art :(St-Beuve)

[1] ـ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 68.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 69.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قطع نثرية، كل قطعة مقسمة إلى أربع فقرات أو وحدات (شعرية) أو إلى خمس أو سبع، ويفصل بين الفقرة والأخرى أو الوحدة والأخرى بياض واسع وكأن كل فقرة مقطع شعري قائم بذاته، بل وكأن النص النثري هذا شعر، وهنا تكمن أهمية برتران في محاولة هدم القواعد الكلاسيكية للنثر والشعر وخلق نمط أدبي جديد ومبتكر يوحّد بين الجنسين، ويخلق أفقا للكتابة ما عرفه الأوّلون بهذه الجرأة في التشكيل، "ففي نثره يؤلف البياض وقفة صمت ناطقة نشعر وكأننا وسط أشباح المقاصد، والاحتمالات والأفكار غير المعبّر عنها، ففي طباق النص يتكوّن في ذهننا نص تحتاني غير مكتوب، وما أن نوحّد المكتوب بحبر أسود والمفترض بحبر أبيض، حتى يبرز المعنى العام مكملا للنص، هذا البياض الذي كان برتران مهوسا به سيطوره "مالارميه"*تطويرا راديكاليا في قصيدته"رمية نرد"كأن يستوجب على القارئ أن يستقرئ كلّ جملة بنفسه مستضيئا بالبياض ليبصر الكل.."[1]

وتتضح فرادة التشكيل الشعري عند برتران في قدرته على إعادة صياغته الواقع المعيش، صياغة شعرية متميزة يُضَمّنها الحلم والرؤيا، ويشكّلها تشكيلا متميزا يكاد يرتقي إلى درجة الاختلاف المؤسّس للثورة، "والواقع أن تجديد برتران الكبير يكمن في محاولته أن يحُل فكرةً تقنيةً محددةً، وشكلا راسخا تماما، محلّ فكرة الغنائية التلقائية التي تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج "[2]. ويتضح هذا بجلاء ووضوح في إعادة برتران قراءة كتاباته ومقالاته الصحفية في مرحلة ما من حياته ليبحث فيها عن اللحظة الشعرية الهاربة عبر الزمن، فيعيد تشكيل تلك اللحظة المبنية على وقائع حقيقية حدثت في زمن ما ومكان ما أيضا .

وقد تعرضت سوزان برنار إلى إبراز قدرة الشاعر برتران التشكيلية من خلال عرضها لمثالين؛ الأول عبارة عن مقال نشره الشاعر بصفته صحفي في جريدة "لوسبكتاتور"والثاني عبارة عن تشكيل شعري جديد من حيث الصور المضمونية كما هو مألوف في ديوانه "جاسبار الليل"، وذلك على النحو التالي :"...ثمة مثال سيبين لنا كيف

---

* مالارميه . هو إستيفان مالارميه (Mallarmé Stéphane)، شاعر فرنسي ولد في 16 مارس 1842 بباريس، وتوفى في 9 سبتمبر 1898 بفال فين (Val vins) .ينظر:
-Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française. art :(Mallarmé.)

[1] ـ الجنابي، عبد القادر. أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ط2، دار النهار، بيروت، 2003، ص89

[2] ـ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 77.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سيستعيد برتران ويصلح من مقال حول أحداث آتية، نُشر عام 1830م في لوسبكتاتور، وهي جريدة كانت تصدر في "ديجون" ليحوّله إلى قصيدة يدرجها في جاسبار، ونقطة الانطلاق هي دائما حلم يقظة حول موضوع مستمد من الواقع، واقع اللحظة.والمقارنة الدقيقة بين النسختين من "أكتوبر "ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت في وقت تغيير مفهوم الموضوع نفسه "[3].

النص الأول هو عبارة عن مقال "لبرتران" نشر في جريدة "لوسبكتاتور" الديجونية* تحت عنوان "أكتوبر"، أما النص المقابل أو النص المولّد فهو يحمل العنوان نفسه أي "أكتوبر" أيضا وقد نشر في مختلف طبعات ديوان** "غاسبار الليل ".

أكتوبر

(مقال عام 1830)

لقد عاد السافواريون الصغار، وأصواتهم الشابة تقرع الآن صدى الصوت حينا كان السنونو يتبع الربيع، وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطّع، الذي يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس "سانت آن" الذي يرن في كآبة بالغة، والمتسولة التي تحرك رماد مدفأتها الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون بمعاطفهم، والفتاة العابرة التي ترتدي معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التي تهتز على ضربات سوط الحوذي، وأشجار كستناء متزهاتها التي تتأوه، جرداء عارية، والريح التي تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك الأفق الشاسع بلا لون، بلا أبعاد، الذي تستجديه، بلا جدوى النظرات العابسة من المتاريس، كل شيء يدعونا إلى أن نأوي إلى محباتنا الأسرية، ونضيق دائرة ملاهينا. ورغم هذا، فها هي ليالي السهر بجوار النار تجئ، السهرات المسرحية، عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة، الملوك، وحلوى الفول، الكرنفال

---

(3) - المرجع نفسه و الصفحة نفسها

* وقد أشارت إليه برنار ووتقثه وفق سنه صدوره فقط دون ذكر التاريخ كاملا

** نشر في الطبعات التالية.

- Gaspard De La Nuit ,1er، Pavie، Angers1842, p 175
- Gaspard De La Nuit ,ed Payot، 1925 p113
- Gaspard De La Nuit ,Mercure De France 1911 p 204
- Gaspard De La Nuit ,Œuvres Poétiques، Publies par Cargill Sprietsma, Slatkine ,Genève 1977 p 132

وقد اعتمدت على الطبعة الأخيرة مما ذكر أعلاه، لتوفرها دون الطبعات السابقة، أما الترجمة فقد اعتمدت ترجمة رَاوية صادق ضمن كتاب برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصولجان مهرجيه، وأخيرا عيد الفصح. عندئذ، سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا، وسوف يُحيي السافواريون الصغار من أعلى التل النجع الذي ولدوا فيه.[1]

أكتوبر

(نص من "جاسبار الليل")

لقد عاد السافواريون الصغار، وصراخهم يستجوب الآن صدى حيِّنا، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.

أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاج النافذة المصدوم والريح تنثر أوراق "الدلب"الميتة في الداخل المتروي.

هاهي سهرات العائلة تأتي في عذوبة بالغة، عندما يكون الخارج كله جليداً، طبقات من الجليد والضباب، وعندما تزهر ورود الياقوت على المدفأة في جو الصالون الدافئ.

هاهو عيد القديس مارتان يأتي بمشاعله، وعيد الميلاد وشموعه، رأس السنة وألعابها الملوك وحبات فولهم، الكرنفال وصولجان مهرجيه.

وأخيرا، عيد الفصح، بتراتيل الصباح المرحة، عيد الفصح الذي تتلقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبيض الأحمر !

عندئذ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا ملل أشهر الشتاء الستة، وسيُحيي السافواريون الصغار النجع الذي ولدوا فيه من أعلى التل.[1]

جاء النص الأول أي النص الصحفي نصا وصفيا تقريريا لواقع عيني محض، لم يتجاوز خلاله أطر التخييل البسيطة، بل اكتفى فقط بعرض الصور كما تتراءى لقارئ الجريدة، قبل غيره، كونه مقيدا بمهمة إعلامية إخبارية وصفية، حتى ولو لاحظنا إشعاع البعد الرومنتيكي بين سطور المقال، رغم خطابية الجمل الطويلة واسترسالها في الوصف الحسي المباشر.

[1] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ج1، ص78

[1] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ج 1، ص78

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما النص الثاني فقد جاء أكثر إيحائية ابتعد خلالها برتران عن الأبعاد التصويرية الصحفية مثلما هو الأمر في النص الأول، فعمد إلى تقسيم النص إلى مقاطع هي في الأصل عبارة عن مشاهد ولوحات فنية رائعة، تجنب خلالها البحث عن الروابط اللغوية والدلالية التي طالما بحث عنها أثناء تشكيل المقال الصحفي الأول (النص الأول).

وتعلق برنار على مستوى الفرادة في التشكيل في النص الثاني عند برتران فتقول: "هاهنا، نرى إبداع برتران في الصميم وبراعته التقنية-التي ربما- لم تكن بلا مخاطر، فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح بمنح القصيدة بناء أكثر دقة وتوازنا أفضل فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة في تكوين من هذا النمط، إذ يقطع النص بطريقة عشوائية إلى شرائح من نفس الأبعاد، ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقا كهذا يسمح لأي كاتب فقير الموهبة بالحصول على قصيدة انطلاقا من مقال في الجريدة ".[1]

والدلالة التي يمكن أن نستخلصها من هذا المثال الرائد في عالم التشكيل المتفّرد هي أن البداية الجذرية رغم أهميتها، ورغم كل ما يأتي بعدها هو بعض وعودها الممكنة، تظل بداية مهما كانت درجة جذريتها، وأن قيمتها لا تكتمل إلا بتحقق وعودها، وأن تحقق هذه الوعود يغطي على البداية نفسها، وهذا ما حدث مع "برتران" الذي أصبح شبه نكرة في عالم قصيدة النثر رغم ريادته الموثّقة بنص مثل "جاسبار الليل"، ما كان يمكن لكل من بودلير أو رامبو أو غيرهما من الشعراء اللاحقين أن يمضوا أبعد من برتران لولا البداية التي ابتدأها والخطوة الجذرية الأولى التي خطاها.[2]

§ شارل بودلير* :

أَقْدَمَ بودلير على محاكاة "برتران"، ابتدأ من ديوانه الأول "أزهار الشر"1857م، ثم مجموعة قصائد نثرية أخرى أكثر جرأة في التشكيل والرؤيا هي مجموعته الموسومة بسأم

---

(1) - برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ج1، ص78

(2) - ينظر عصفور، جابر. في محبة الأدب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003 ص ص 150، 151.

* بودلير شارل. Baudelaire Charles Pierre شاعر فرنسي ولد في باريس وتوفى فيها (9 أبريل 1821 ، 31 أوت 1867). يعدّ رائد قصيدة النثر بامتياز وصاحب دواوين شعرية نظم خلالها نماذج من قصائد النثر ، منها أزهار الشر، سوداوية باريس ينظر .

- Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française ,Edition Robert Laffont, Paris,1999 .art : Baudelaire .Charles

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

باريس أو سوداوية باريس وبالفرنسية Le Spleen de Paris[**]، بلغ عددها العشرين نشرت في مجلة"لابراسLa presse"الباريسية عام1862م؛وهي اعتراف صريح بريادة صاحب "جاسبار الليل"في عالم قصيدة النثر،"فما فعله برتران بالنسبة لباريس القديمة وديجون العتيقة، يريد بودلير أن يفعله لباريس عصره، فالشعر الحديث لا يمكن أن يكون بالفعل إلا شعرا مَدِينيًا وصادرا عن مخالطة المدن الكبرى التي شهد القرن التاسع عشر تطورها المخيف وهو يتسارع"[1]. فلقد بدأ بودلير بعد نشر هذه القصائد في محاولة لتدقيق اقتراحه الجمالي وتنفيذه من خلال محاكاة واقع المدينة في أهم ملامحها، التي تمثل معينا لا ينضب من النماذج والأحلام، لأن الحياة الباريسية حياة غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة، "فمن أجل ترجمة حياة بشر القرن التاسع عشر وروحه في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل سلس، ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات أحلام اليقظة وانتفاضات الوعي".[2]

إن تبني بودلير ومعه مجموعة الشعراء الرمزيين الذي اقتفوا أثره، وساروا على خطاه لنموذج قصيدة النثر وثورتهم على النمطية العروضية التقليدية المتمثلة في البحر السكندري، الذي ظل مسيطرا على الحركة الشعرية منذ عهد الرومان، ما هو إلا تعبير عن واقع فكري واجتماعي جديدين، ينطلق فيهما الشاعر من ذاته المبدعة الراغبة في التحديث نفورا من صلابته(الوزن والبحر)التي تُكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها، لقد ظهرت هذه الرغبة الجامحة في الهدم والتأسيس عند بودلير في رسالته إلى مدير تحرير جريدة (الصحافة La presse)يوم 26 أوت 1862م، والتي تصدرت فيما بعد كل طبعات ديوانه سأم باريس (سوداوية باريس) Le Spleen de Paris.

"صديقي العزيز،،،، أبعث إليك بعمل صغير يمكننا أن نقول، من دون أي إجحافٍ، لا رأس له ولا ذيل، بما أن كلَّ ما يحتوي عليه يُكوّن في الوقت ذاته، بالمناوبة وبالتبـــادل،

[**]الترجمة الأولى(أي الترجمة المعنونة بسأم باريس) هي لراوية صادق ضمن كتاب قصيدة النثر لسوزان برنار، أما الثانية(أي سوداوية باريس) فهي لعبد القادر الجنابي في كتابه أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، وقد عثرت على ترجمة جديدة للديوان جاء العنوان على نحو الترجمة الأولى أي- سأم باريس- وهو من ترجمة الشاعر محمد أحمد حمد ومراجعة الدكتورة كامليا صبحي، صادر عن المجلس الأعلى للثقافة، ط2، بالقاهرة، 2005، وارتأيت أن أعتمد بعض نصوصه المترجمة إلى العربية لضرورات فنية ولغوية.

[1] ـ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 142

[2] المرجع نفسة ص 145

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رأساً وذيلاً. أتوسَّلُ إليك أن تقدّر كم هي مريحةٌ وعلى نحو مدهش هذه التركيبة؛ لك ولي وللقارئ. يمكننا أن نقطع أينما شئنا! أنا في هواجسي، وأنت في المخطوطة والقارئ في قراءته؛ لم أكبح جموح القارئ إزاء سياق لا مُنته لحَبكة غير ضرورية. اِنـــزعْ فَقـــرةً، وسَرَعان ما سينضم وبكل سهولة جزءا هذه الفانتازيا المتلوّية. قطّعها أوصالاً عدة، ترى أنّ لكلِّ وِصلةٍ وجوداً مستقلاً. وعلى أمل أن تنبض بعض هذه الأوصال حياةً بما يكفي لتسلّيك وتسرّكَ، فإنّي أسمح لنفسي بإهدائك الأفعى بأكملها. أريد أن أهمسَ لك بهـــذا الاعترافِ الصغيرِ.بعد تصفُّح كتابِ ألويزيوس برتران Gaspard de la nuit للمرّة العشرين على الأقل (كتاب تعرفه أنت وأنا وشلّة من الأصدقاء يمكن بكـــل تأكيـــد أن يُعتـــبرَ مشهوراً) جاءتني فكرةُ محاولةِ شيءٍ مماثلٍ، وتطبيق الطريقةِ التي استخدمَها في رسم الحياة القديمة العجيب الطرافة، على وصف الحياة الحديثة، أو بالأحرى حياةٍ حديثـــةٍ محـــدَّدة وأكثرَ تجريداً. مَن مِنّا لم يحلمْ، في أيّام الطموح، بمعجزةِ نثرٍ شعري، موسيقى من دونَ إيقاع أو قافيةٍ، فيه ما يكفي من المرونة والتقطّعِ حتّى يتكيّفَ مـــع حركـــاتِ الـــنفس الغنائيّة، وتموّجات أحلام اليقظةِ، وانتفاضات الوعي. وُلدَ هذا المثالُ المســـتبدُّ الـــذهنِ، خصوصاً من الاختلاف إلى المدن الضّخمةِ ومن تقاطعِ علاقاتها التي لا تُحصى. وأنت، يا صديقي العزيزَ، ألم تحاولْ ترجمة صرخةِ الزجّاج الحادّة إلى أغنيةٍ، والتعبيرَ عن كـــلِّ الإيحاءات المحزنةِ التي تُرسلُها هذه الصرخةُ إلى السطوحِ عبرَ ضباباتِ الشـــارع العليـــا. لكنني أخشى أنّ غيرتي لم تجلب لي الحظّ، فسرعان ما بدأتُ بالعمل حتّى أدركـــت أني لست فقط في غاية البعد عن نموذجي الغامض والماهر الذي اقتديتُ به، بـــل كـــذلك طفقت أُؤلّف شيئاً (إن كان في إمكاننا تسمية هذا "شيئاً") في غاية الاختلاف.

مع مودّتي وإخلاصي شارل بودلير"[1]

أما النص الأصلي، فقد جاء فيه :

(1)- شارل بودلير. سأم باريس، (قصائد نثر قصيرة)، ليبريو عدد 179 ، باريس 2002 ، ص ص 5، 6 ترجمة الباحث . و عنوان المصدر باللغة الفرنسية هو.

- Baudelaire Charles .le Spleen de Paris , Librio ,n°179,paris,2002 ,pp 5-6

* اعتمدت اجتهاد الترجمة الشخصية لعدم توفري على نص مترجم كامل للرسالة ، ففي كتاب سوزان برنار المترجم من طرف الأستاذة راوية صادق، لم تقم بترجمة الرسالة كاملة وإنما اكتفت بعرض مقاطع فقط . ينظر: برنار سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 142 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur .Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue .Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine .Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part .Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser , j'ose vous dédier le serpent tout entier.

J'ai une petite confession à vous faire .C'est en feuilletant ,pour la vingtième fois au moins ,le fameux Gaspard de la Nuit , d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis ,n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes ,c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant .Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d'exprimer dans
une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ?

Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non-seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler quelque chose) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir juste ce qu'il a projeté de faire.

---

*أما ترجمة الدكتور محمد أحمد حمد الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة (2005) فقد أسقط الرسالة تماما من مقدمة الديوان باعتبارها ليست قصيدة، وإنما هي رسالة نشرت في الصحافة (La presse). واعتقد أن إسقاطه للرسالة يرجع لاعتبارات فنية لم يصرّح بها المترجم في مقدمة الديوان .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Votre bien affectionné ,C.B.[1]"

لقد كان بودلير يحلم بالنموذج الذي يؤسس- انطلاقا منه- أبعادا شعرية وتعبيرية تثور على السائد وترفض المألوف المحتذى، فجاءت مجموعته"سأم باريس"أو"سوداوية باريس" عبارة عن بداية تأسيس لشعر الحداثة، فإذا كانت"أزهار الشر"فتحت الطريق أمام الشعر الحديث فإن "سأم باريس"(قصائد نثرية صغيرة) هو تجسيد شكلاني ورؤيوي للحداثة بمفهومها البودليري.

يقول بودلير في قصيدة "الغريب" :

قل، أيها الإنسانُ اللغز، من تحب أكثر ؟ أباك، أمّك، أختك، أو أخاك ؟

لا أب لي ولا أم، لا أخت ولا أخ

أصدقاؤك ؟

هاأنت تستخدم قولا بقي معناه مجهولا لدى حتّى اليوم

وطنك ؟

إني أجهل في أي أرض يقع

الجمالُ ؟

لأحببتهُ تلقائيا، لو كان ربًّا وخالدًا

الذهب ؟

أكرهه كما تكرهون الله

أه من تحب إذن، يا أعجب الغرباء ؟

أحب الغيوم...الغيوم التي تعبر...هناك...هناك...تلك الغيوم الساحرة ![1]

(1) Baudelaire, Charles .Le Spleen de Paris , Petits poèmes en prose, Librio,Paris2002,p p 5,6

[1] - بودلير، شارل. سأم باريس، ترجمة محمد أحمد حمد، مراجعة الدكتورة كاماليا صبحي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005. ص 11

- وينظر النص الأصلي في ديوان سأم باريس : -Baudelaire, Charles. Le spleen de Paris ,p7

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

« Qui aimes- tu le mieux, Homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?

- Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère .
- Tes amis ?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu .
- Ta partie ?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située .
- La beauté ?
- Je l'aimerais volontiers , déesse et immortelle .
- L'or ?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu .
- Eh ! qu'aimes-tu donc , extraordinaire étranger ?
- J'aime les nuages … les nuages qui passent … là-bas … là-bas … les merveilleux nuages ! » [1]

وفي قصيدة " المرآة " نقرأ له :

رجلٌ مرعبٌ دخل وأخذ ينظرُ في المرآة

" لماذا تنظر إلى نفسك في المرآة، وأنت لا تقدر أن ترى صورتك إلاّ متقززا ؟!

فأجابني الرجلُ المرعب :

" إن الناس يا سيدي، بناء على مبادئ 1789 الخالدة متساوون في الحقوق، إذن، لي حقّ التمريّ، بلذة أو تقزز، فهذا أمرٌ ينظر فيه ضميري وحده "

باسم الحس السليم،

كنتُ على حقٍ، لكن من وجهة نظر القانون،

لم يكن هو على خطأ[2]

وجاء في النص الأصلي ما يلي :

Le miroir

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace .

« - Pourquoi vous regardez-vous au miroir , puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir ? »

---

[1] Baudelaire, Charles. Le Spleen de Paris, Librio n 179 ، p 7

[2] ـ بودلير، شارل . سأم باريس، ص 72 ، ترجمة الباحث .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

L'homme épouvantable me répond : « - Monsieur ، d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits ; donc je possède le droit de me mirer ; avec plaisir ou déplaisir , cela ne regarde que ma conscience . »
Au nom du bon sens , j'avais sans doute raison ; mais , au point de vue de la loi , il n'avait pas tort .(3)

أما قصيدة"أعراض الخراب "فقد توفرت على الرؤيا الفكرية العامة لقصيدة النثـــر سواء من حيث التشكيل الجملي المترابط ترابطا"ميتافزيقيا "أومن حيث تنامي مســـتويات الحلم السردي داخل متن القصيدة ذاته، الأمر الذي عجّل بغموضه واقترابه مـــن الحلـــم الهيروغليفي حسب تعبير بودلير نفسه*، يقول :

أعراض الخراب.أبنيةُ هائلة، الواحد فوق الآخر، شقق، غرف، معابد، أروقة، سلالم، مصارين عوراء، مقصورات، فوانيس، ينابيع، وتماثيل ـــ شقوق، تصدعات.رطوبة صادرة من خزان ماء يقع بالقرب من السماء ـــ فكيف نحذر الناس، والأمم ؟ ـــ لنحذر همسا أكثرهم ذكاء في الأعالي.

متاهة، لم أستطع أبدا الخروج، أسكن دائما في مبنى سينهار، مبنى صنعه مرضى خفي.أخمن داخلي ـــ لأسلّي نفسي، بما إذا كانت الكتل الهائلة من الحجارة، من الرخام، من التماثيل، من الجدران، التي ستتصادم بشكل تبادلي سيصيبها تلوث شديد من هذا الحشد من الأدمغة، من اللحم البشري والعظام الميتة المفتتة.(1)

لقد أراد بودلير أن يخلق شكلا جديدا للشعر، وهو الشاعر الذي ظل ينادي بشاعريته حتى وهو يكتب النثر، فنص مثل "أعراض الخراب" قادر أن يطرح أمام القارئ المـــذهول بهذا التشكيل الغريب نوعا من الغنائية الحديثة لأنه استطاع أن يضمّنه كافة الأصداء وكل

---

(3) Baudelaire, Charles .Le Spleen de Paris, p 72 .

* يقول بودلير. إنه حقا حلم هيروغليفي...حلم يمثل الجانب فوق الطبيعي للحياة، إنه قاموس لابد من دراسته، ولغة يمكن للحكماء الحصول على مفتاحها.
- ينظر: برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 197.

(1) ـ بودلير، شارل . أعراض الخراب، نقلا عن سوزان برنان، المرجع السابق ص، ص 178 ، 179.
- تشير برنار سوزان في هامش التعليق على النص السابق أن هذه القصيدة لم تنشر في ديوانه "سأم باريس" المتوفر لدينا ، وقد نقلته من دراسة: -Nadar. Charles Baudelaire intime, Blaizot, 1911.
- ينظر برنار سوزان المرجع نفسه ، ص 197.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تنافرات الأصوات التي من شأنها أن تعطي النص النثري نبرة حديثة، إذ"لم يكن بـــودلير - على أية حال-جاهلا بمخاطر شعر النثر التي تعتبر-على نفس مستوى الفانتازيا في التصوير الزيتي -أكثر خطورة لأنها أكثر سهولة وانفتاحا ".[2]

ويتمظهر التشكيل الشعري الجديد عند بودلير في قدرته على صياغة القصيدة الشعرية من الأبعاد النثرية الكلاسيكية التي تعد الجملة الخطابية العادية ركيزتها الأساســـية، فـــإذا كانت الجملة داخل بناء القصيدة هي عبارة عن وحدة شعورية مستقلة بذاتها، ومتعدية إلى غيرها من الجمل الشعرية الأخرى في الوقت نفسه، فإن بودلير قد لاحظ أنها يجب أن تولّد -لدى القارئ-مستوًى داخليا من التوافق النفسي والشعوري الذي نشأت لأجله القصيدة ذاتها، لهذا أضحت فكرة بعث الإيقاع الموسيقي من النص النثري فكرة لا يقتصر تحقيقها على الحبكة في رص ّالكلمات جنبا إلى جنب، بل إن "مصطلح موسيقى الذي يستخدمه بودلير، لا يتعلق بموسيقى لفظية خالصة بل يتعلق -أيضا-بخصائص إيحاء وخلق خاصـــة بالشعر، وهي خصائص تختلف تماما عن الخصائص التعبيرية المطلوبة في النثر العادي بدون هذه الخصائص الشعرية، لن تستطيع اللغة أن تصبح تعويذة إيحائية، وحده بـــودلير وهـــو يتحرر من عبودية الإيقاع والقافية، يزمع تنويع طقوس هذه التعويذة بطريقـــة لا تـــربط الموسيقية الشعرية بوصفات شكلية خالصة، بل بخصائص أكثر داخلية وقدرة على إثـــارة انفعالات وإيحاءات أكثر تنوعا ".[1]

§ جان أرتور رامبو(1854م —1891م)*

يمكن اعتبار رامبو المنظّر الأوّل لقصيدة النثر، فقد انطلق في كتاباته حول قصيدة النثر من تجربة لويس برتران وشارل بودلير، فرأى أن المواقف النقدية التحديثية عند بودلير لم ترتق إلى مستوى الفرادة اللغوية المبتكرة والمتحرّرة كليا. ليس من المتطلبات المنطقية

---

[2] - برنار، سوزان. المرجع نفسه، ص 157.
[1] - برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص، ص 161 ، 162.
* رامبو. هو جان نيكولا أرتور رامبو(Jean.Nicolas Arthur Rimbaud) ولد يوم 1854/10/20، وتوفي يوم 10 نوفمبر 1891 عن عمر يناهز 37سنة، كتب أعماله الشعرية والنقدية الخالدة قبل سنة العشرين حيث تخلى بعدها عن الكتابة تماما، وتفرغ للعمل التجاري. ينظر .
- Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française. art : (Rimbaud)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن القيود النحوية والعروضية فحسب، بل كذلك من التراكيب والصياغات التي تهبنا إياها جاهزة عاداتنا النحوية المتوارثة عن الأجيال .

لقد كتب رامبو"اشراقاته"*وهي جوهر قصائده النثرية الخالدة فجاءت عبارة عن هدية أبدية إلى شعراء المستقبل المفتوح زمنيا، لكونها قصائد لا تقف عند الكلمة أو الصورة ولا تتمظهر من خلال البحث عن المعنى العام، وإنما هي تكمن في عدم ترابطها النفسي والسياقي والدلالي معًا، في نظام مستتر يربط بين جمل النص، وهذا في تقديري هو اللغز الخلاّق والمتفردّ لقصيدة النثر، "ولقد استطاع رامبو أن يقترب أكثر فاكثر من خلق ذلك التوازن بين نثر جدّ مائع وجدّ نثري عند بودلير، وتناظرات جد شكلية ومصطنعة عند برتران، وأعطى قصيدة النثر المكثّفة والسريعة علامة نبلها الشعري، فقد شحنها بصور لم تطف بوهم شاعر سابق، جاعلا منها شظايا متطايرة من حمم المجهول فوق الصفحات مجازا مرسلا من سماء لغة جديدة لن تعود فيها القصيدة إيقاعا حديثا وإنما ستستبقه "[1].

ويتضح التنظير النقدي عند رامبو من خلال رسالته النقدية والفكرية الشهيرة "رسالة الرائي"**التي كشف فيها النقاب عن مجموع قضايا فكرية شكّلت المنطق الفكري والإيديولوجي للأجيال اللاحقة، خاصة فيما يتعلق بمهمة الشاعر ودوره في الكشف والتخطي والرؤيا والبعث، كما يعدّ رامبو أول من تناول قضية الحداثة الشعرية في ضوء خلق عالم جديد ولغة جديدة تماما، وهذا ما سأعرضه خلال المقتطفات الآتية من رسالته التنظيرية "رسالة الرائي"، وهي الرسالة التي أضحت بالنسبة للأجيال الركيزة النقدية الأولى حول "قصيدة النثر".

---

* الاشراقات Les Illuminations مجموعة شعرية ضمت 42 قصيدة نثر كتبها رامبو بين فترة1872، 1873 و تطرح برنار سوزان إشكالية تاريخ كتابة هذه المجموعة الشعرية الرائدة، حيث تتساءل حول إمكانية كتابتها خلال مرحلة الرؤيا من حياة رامبو، أي بين عامي 1872 ، 1873 ، أم أنها كتبت بعد مجموعته الثانية "فصل في الجحيم" عام 1874 ، أو كتبت كما قال الشاعر "فيرلين" ما بين 1873 و1875 بناء على مراجعة ودراسة خط اليد في مخطوطات رامبو. وفي تقديري أن الرأي الأخير هو الأرجح لاعتماده على مقاربات أقرب إلى العلمية .
- للمزيد ينظر. برنار سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 208 .

[1] - الجنابي، عبد القادر. أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ص153.

** رسالة الرائي، أو خطاب الرائي، هو الخطاب الذي وجهّه إلى صديقه "دومينـي " بتاريخ 15 ماي 1871 ، وتضمن باكورة أفكاره الشعرية والنقدية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول أرتور رامبو في مقاطع متفرقة من رسالته المطولة:

"...كان العقل الكوني يلقي على الدوام أفكارَه بشكل طبيعي.كان الناس يجمعون بعض ثمار الدماغ هذه، فانطلاقاً منها يعملون ومنها يكتبون كتباً: وهكذا استمرت الأمور ...الإنسان لا يشتغل، ذلك أنه لم يكن قد أستيقظ بعد، و لم يكن قد أوغل تماماً في الحلم الكبير. موظفون، وكتّاب: أما المؤلف، المبدع الشاعر، فهذا الإنسان لم يوجد قط! أول ما يدرسه الإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو أن يعرف نفسه معرفةً كلّية؛ أن يبحث عن نفسه، يتفقدّها، يغويها، يتعلّمها.

...هناك أنانيون كثر يسمّون أنفسهم مؤلفين.وآخرون ينتحلون تقدّمهم الفكري، ولكن المسألة هي أن نصنع النفس الوحش: كما يفعل الكومبراجيكوس.

...أقول إن على المرء أن يكون رائياً. عليه أن يجعل من نفسه رائياً. فالشاعر يجعل من نفسه رائياً عبر اختلال مدروس طويل هائل لكل الحواس.لكل أشكال الحب، الألم، الجنون. يبحث بنفسه، يستنفد كلّ السموم في نفسه ولا يحتفظ منها إلا بالجوهر. عذابٌ لا يوصف يحتاج فيه إلى كلّ الإيمان، إلى كل القوّة الخارقة، حيث يُصبح بين الجميع، المريض الأكبر، والمجرم الأكبر، والملعون الأكبر، والعليم الأسمى، لأنه يدرك المجهول، إذ إنه قد يثقّف نفسه الغنية من قبل أكثر من أيّ كان، لأنه يصل إلى المجهول، وقد جُنّ، وينتهي إلى ما يعمي بصيرته عن رؤاهُ، يكون قد رآها. فليمت في وثبته بالأشياء الخارقة التي لا اسم لها! فسوف يأتي عمّال آخرون سيبدأون من الآفاق التي أذعن عندها الآخر. إذن، فالشاعر حقاً سارق النار. الإنسانية كلّها في عهدته، حتّى الحيوان. عليه أن يجعل اكتشافاته، تُشم وتُحس وتُسمع. فإذا كان الشيء الذي أتى به من هناك له شكل ، أعطى شكلاً ، وإذا كان بلا شكل، أعطى اللاشكل. المسألة هي إيجاد لغة، وبما أن كل كلام فكرةٌ، فإن زمن اللغة الكونية آتٍ. فليس باستطاعة أحد عدا أكاديمي – أكثر موتاً من حيوان متحجر – أن ينجز قاموساً مكتملاً لأي لغة كانت، إن أتفق أن تشرع العقول الواهنة في التفكير بالحرف الأوّل للأبجدية، فسرعان ما يصيبها الجنون.

هذه اللغة ستكون خطاب الروح للروح، مستوفيةً كلّ شيء، العطور، الأصوات، الألوان، لغة فكرٍ يتشبّث بفكر ويسحبه. يحدد الشاعر كمية المجهول التي تنهض في زمنه، في النفس

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكونية.سيعطي أكثر من صيغة فكره، أكثر من كتابة مسيرته نحو التقدّم. فظاعة أصبحت قاعدة يتشربها الجميع. سيكون الشاعر حقّاً مضاعف التقدّم!سيكون هذا المستقبل مادياً، كما ترى. وهذه القصائد المليئة دوماً بالعدد والتناسق، سوف تُكتب لتبقى. وفي الواقع، إنّها ستكون شعراً إغريقياً، بشكل ما سيجد هذا الفن الخالد وظائفه، إذ أنّ الشعراء مواطنون. لن يكون الشعر إيقاع فعل، إنما سيستبقه. هؤلاء الشعراء سيولدون. وعندما تنتهي عبودية المرأة المطلقة، وحينما تكون المرأة قادرةً على أن تعيش لذاتها وبذاتها، وعندما تنال حرّيتها من الرجل-البغيض لحد الآن-سوف تكون شاعرةً هي الأخرى؟ ولسوف تكتشف المجهول، فهل تكون عوالمُ أفكارها مختلفةً عن عوالم أفكارنا؟ سوف تكتشف أشياء غريبة، لا يمكن سبر غورها، أشياء مرعبة وشهيّة، أشياء سوف نتبناها، سوف نفهمها.[1]

يتضح مما سبق أن منهج رامبو الفكري والأدبي هو الثورة والتمرد، الهدم والتأسيس، الرفض والخلق، ووسيلته في هذا كله هي الرؤيا؛ فالشاعر عنده إما أن يكون رائيا أولا يكون، مهمته استكشاف المجهول وإيجاد لغة ترفض الانصياع لطقوس النمط والتقليدية، ولا يستقيم هذا الأمر بالنسبة للشاعر إلا إذا عمل على تعطيل منهجي للحواس كلها، حتى يتمكن من الغوص في عالم الرؤيا وأفق المجهول، وعندما يعود إلى عالمنا يجعلنا نحسّ ونلمس ونسمع استكشافاته المصاغة في قالب فكري ولغوي جديد ومتميز من خلال منح الكلمات طاقاتها الإبداعية الدالّة، والغوص في المجهول لاستكشافه ونقله إلى المتلقي وإشراكه في الإحساس به؛"فعلى الشاعر أن يستخدم -لترجمة رؤاه-طريقة أكثر مباشرة، من دون الانشغال بالتقاليد الأسلوبية، وإذا كان ما يأتي من هناك (عالم الرؤيا) يمتلك شكلا ؛فإنه يقدم شكلا، وإذا كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل. ويتعلق الأمر بالسعي إلى التفرد بأي ثمن، لكن بالعثور على الوسائل التي تسمح بنقل الرسالة التي تأتي بها من المجهول دون المساس بها، مهمة ميئوس منها تقريبا، و"رامبو" يشعر بذلك جيدًا ! فتخيلوا

(1)- رامبو، أرتور. "رسالة الرائي"، نقلا عن عبد القادر الجنابي، أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ص، ص163، 164.وينظر نص الرسالة الأصلي باللغة الفرنسية ضمن .:
- Rimbaud , Arthur . Œuvres , Gallica,1999 pp 17-20.
- Decaunes , Luc . Le poème en prose ,Anthologie ,Paris, Seghers 1984 .p p 121,122

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رجلا يزعم أن يجعل مجموعةً من عميان تشعر بما يرى، يجعلها "ترى". هذه هي المهمّة التي يضطلع بها الشاعر عندما يُحاول أن يعبّر عما لا يمكن التعبير عنه، أن يُسمي الأشياء التي لا تُسمى، جهدا سيواصله رامبو لحسابه على مرحلتين: أولا بأن يصبح رائيا ليصل إلى المجهول، ثم بإيجاد لغة لترجمة رؤاه... ."[1]

فهل توصل رامبو فعلا إلى رصد عوالم المجهول؟ هل استطاع اكتشاف المجرد بالرؤيا عبر أشعاره؟خاصة في مجموعة قصائد النثر الصغيرة المعنونة بـــ"الإشراقات Les Illuminations " أين تتحقق قدرته على الخلق اللغوي والتوليد الدلالي، هل بقيت تنظيراته ومواقفه النقدية مجرّد هلوسات يثيرها الكحول والحشيش؟*

تجسدت الرؤى التنظيرية لرامبو، في تقدير الناقدة سوزان برنار، من خلال مجموعته الشعرية "الاشراقات"(Les Illuminations) التي ضمت اثنين وأربعين قصيدة نثر تميزت بقصرها وخلوها من كل وزن أو قافية كلاسيكية، إضافة إلى دلالات العناوين المنتقاة بدقة، والتي تعبر عن الرغبة في خلق المفارقات اللغوية والرؤيوية التي نادى بها في "رسالة الرائي"، فنجد مثلا قصائد موسومة بـــ: بعد الطوفان، صوفية، إلى عقلٍ، بربري، صحوة السُكرْ، طفولة، رحيل، متشردين مُدن...الخ. ولعل هذا يرجع إلى البحث الدائم عند رامبو عن منهج للرؤيا ووسيلة لاثارتها والارتقاء بها إلى المجهول بحثا عن لغة غير عادية للحظة غير عادية أيضا؛"إنه مثل الصوفي لدى خروجه من النشوة، على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس تشعر- من خلال استخدامه للكلمات اليومية- بحالات خارقة للقوانين الإنسانية، إنّ الكلمات تعوز الصوفيين كي يحكوا عن تجاربهم، فهم مجبرون على استخدام التقريبات والتشبيهات، مدركين أن الجوهري يظل دائما رغم هذا مستعصيا على التوصيل"[2]. وهذه هي المشكلة التي طالما عانى منها المتصوفة والشعراء الراؤون، لأن الأمر في تقديري، لا يتعدى مستوى البحث عن وسيط لغوي يقربهم من الآخر وليس نقل المجهول والتجارب التي لا توصف

---

[1] ـ برنار، سوزان. قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص ص 203 - 204.
* ينظر برنار، سوزان .المرجع نفسه، ص 205.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 206.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إليه؛فالشاعر الرائي يعمد دائما إلى رصد العلاقة بين الوصف المادي والمجهول، والوسيط الرؤيوي بينهما هو الإيحاء، لأن"النجاحات الوحيدة التي يستطيع الشعراء أن يأملوا فيها هي التوصل-لاعن طريق الوصف-بل الإيحاء بالمجهول؛ تصبح القصيدة نوعا من الوسيط عبر الشعر ومن خلال الشعر في آن"[1]. فالشاعر لا يملك من وسائل خطاب المتلقي إلاّ قدرته في رسم التداعيات الفكرية وبناء المتخيل من الصور عبر الهالة الشعرية التي تحيط بالكلمات، الأمر الذي يمكن القارئ من دخول عوالم المجهول، بل والبحث عنه في لغة الشاعر، حيث تتولد تلك العلاقة الضمنية بين قوة التخييل والتشكيل عند الرائي الشاعر، وبين القدرة على الاتحاد مع الرؤى المنتجة بالنسبة للقارئ. ويتضح هذا أكثر من خلال النثريات الإنجيلية الأولى لرامبو، والتي استلهمها من الكتاب المقدس، أين يحاول توريط القارئ في"خطيئة " الشكّ في الدين من خلال التعليق على الإنجيل من جهة، وإعادة قراءة حياة المسيح من جهة أخرى. وهذا ما تؤكده"سوزان برنار"حينما تقول إن "هذه النثريات لها طابع مضاد للدين بشكل حاد، فلقد تمرّد رامبو على المسيحية بعنف، وتطيب له السخرية من المعجزات."[2] ومما جاء في هذه النثريات مايأتي :

كانت كلمة كئيبة،

كلمة المرأة عند النبع !

أنتم أنبياء، تعرفون ما فعلت...

سحب عيسى يده، وقام بحركة كبرياء

طفولية وأنثويه

هاهنا قام المسيح بأول فعل خطير [3]

أما"الإشراقات"فقد كتبها رامبو بناء على مواقف تنظيرية أساسية سبق وأن أشار إليها في "رسالة الرائي"، وهي :

أ - التشكيل الفوضوي والهدّام لبنية القصيدة.

---

[1] - برنار، سوزان. قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن ، ج 1 ، ص 206

[2] - المرجع نفسه، ص 212.

[3] - برنار، سوزان. المرجع نفسه، ص 213، وينظر النص بالفرنسية في .

- Rimbaud, Arthur .Œuvres , Gallica 1999، p72

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب - إعادة خلق العالم ضمن ثقافة الرائي.

ج - اللغة الشعرية أو لغة الرؤيا.

أ- التشكيل الفوضوي والهدّام لبنية القصيدة :

يندهش المتلقي ويفاجئ عند قراءة "إشراقات"رامبو، لأنه يدرك مباشرة ذلك الاختلاف الجوهري في لغة النثر عنده وعند مجايليه من الشعراء أومن سبقوه وخاضوا مجال كتابة الشعر بالنثر، فبودلير في(سأم باريسLe spleen de paris) اقترب أكثر فأكثر من الشعر النثري منه إلى قصيدة النثر، لأنه كتب القصيدة وحلمَ في نفس الوقت بخلق معجزة نثر شعري موسيقي، لكنه خال من القافية والعروض، أسلوبه قليل الليونة وقليل الترابط لكنه يسمح بالتكيّف مع حركات الروح الغنائية، ومع تموّجات الحلم، ومع رجفات الضمير.

من هنا يبدأ التشكيل الشعري عند رامبو يبحث عن التميز والتفّرد في شكل فوضوي هدّام لا يقبل التنميط، ولا يخضع للقواعد القديمة للعبة، فقد جاء الديوان في مظهره العام يفتقد إلى الترابط المنطقي بين قصائده على الأقل من حيث العنوان، ويرجع هذا، إلى الحياة الفوضوية، والشخصية المزاجية التي كان يعيشها رامبو في مراحل حياته الأولى (الشباب)، الأمر الذي انعكس على "عمله الشعري إلى حد رفض كلي لا يقف عند رفض القوانين الفنية المقبولة بشكل عام فحسبُ، بل يتعدى ذلك الي الترابط البسيط لكل ما قد يبدو تشكيلا، وذلك حقيقي أيضا فيما يتعلق بتنظيم الديوان، وبالبنية المفتوحة، التي تكشف نزوعا نحو اللامحدّد لكل قصيدة، وهو النزوع نفسه الذي نجده في قَطْع الجُمل. هنا يكمن النصف الفوضوي والهدّام في عبقرية "رامبو" الذي يفجّر كل الأطر، بتأثير نزعة تحريرية إعجازية لتقدم إلى الأذهان آفاقا مجهولةً "[1].

ويكمن التعارض مع بودلير وغيره من حيث المجاهرة بالدعوة إلى رفض الشكل الجاهز والنمط الجاهز، والتقليد المورّث إلى درجة القداسة، فبودلير لم يستطع التخلّص تماما من نظرية اللاشكل أو الشكل الفوضوي الذي ينادي به رامبو، وأسّس له من خلال "إشراقات"، "لأن بودلير في "سأم باريس" وقبلها في "أزهار الشر" يمتلكُ خطًا عامًا،

[1] ـ برنار، سوزان. قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 223.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويزعم أنه يكوّن لوحة للإنسان الحديث وللوجود الحديث، أما لدى رامبو فلا وجود للفكرة العامة، فإن وجدت فهي ضئيلة جدّا، ونفهم من ذلك أن"رامبو"لا يقترح حكاية حياته وتجاربه، ولا وصف مشاهد أو مدن حقيقية، ولا يفرض-أساسًا- وحدة ما على كتابه، إنه يظل في حالة تهيؤ لكل مصادر إلهاماته "[1].

من هنا وجد رامبو في قصيدة النثر الشكل المفتوح القادر على تحمّل الميزاجية التشكيلية والموضوعية للشاعر الرائي، الهارب من قيود ذاته، لهذا نجد قصائد الديوان تتجه نحو صياغة النثر الأكثر نثرية، إلى درجة التبسيط المقصود أحيانا في مثل قصيدة "جُمَلْ – Phrases"، أو ترتقي في شكل مدهش إلى مستويات النبوءة مثلما هو الحال في قصيدتي "طفولة - Enfance"، و"بعد الطوفان Apres Le Déluge".

ويرجع هذا، في نظر البعض وخاصة سوزان برنار، إلى أن رامبو كان قد كتب قصائده على مراحل وفي ظروف شديدة الاختلاف والتعقيد.ويتضح التشكيل الفوضوي من خلال اصطدام القارئ- على الأقل خلال تلك الفترة -بمجموع جمل ونصوص متنافرة لا يجمعها إلاّ عنوان واحد أو مشترك شُكلت على أساس دفقة شعورية فوضوية لا يسيطر عليها السياق المنطقي والدلالي، وإنما صيغت في قالب نثري هدّام ومتفرّد. ففي قصيدة "طفولة Enfance"التي تتوزع على خمسة مقاطع، لا ندرك ذلك التسلسل المنطقي بين أفكار المقاطع إلى درجة من التنافر يجعل من القصيدة بنية مغلقة على ذاتها، فلا تحيلنا إلى واقع خارج سلطة الرؤيا والإشعاع المدرك، يقول في المقطع الثالث منها :

في الغابة عصفور، يستوقفكم غناؤه ويجعلكم تحمرُّون خجلا.

هناك ساعة حائط لا تدق.

هناك مستنقع بِعُش دواب بيضاء.

هناك كاتدرائية تهبط وبحيرة تصعد.

هناك مركبة صغيرة مهجورة بين الأشجار القديمة المقطوعة.

هناك فرقة من الممثلين الصغار بأزيائهم.

[1] ـ برنار، سوزان. قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1.ص223

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هناك أخيرا عندما يشتدّ بنا الجوع والعطش، شخصٌ يطاردكمْ.[2]

Au bois il y a un oiseau ,son chant vous arrête et vous fait rougir.
Il y a une horloge qui ne sonne pas.
Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.
Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis
Il y a une troupe de petits comédiens en costumes
Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.[1]

أول ما تلاحظه على أسطر المقاطع السبعة، هو غياب الرابط المنطقي بين الأفكار المتضمنة في الأسطر ذاتها، إلى درجة غياب التجاور الذي ترك مكانه للتنافر المقصود؛لأن العقلية المعتادة على المنطق الكلاسيكي عادة ما تبحث في النص عن الرابط السياقي والمنطقي لتحقق الجمالية المرجوة، في حين نجد نصوص"رامبو"عبر إشراقاته، لا تُوفر هذه الخصيصة للقارئ عمدًا، لأنها تحثه على هدم المنطق والنظام واحتذاء السياق.وهو لا يقترح نهاية للقصيدة ذاتها،"إنه غالبا ما يتجنب كل ما يمكن أن يبدو كخاتمة بالمعنى المنطقي والفني،خاتمة يمكنها أن تجعل من القصيدة كُلاًّ مغلقًا، يحصر موضوعا شديد التحديد"[2].

ففي "حكاية- Conte" تعمل الجملة الأخيرة على إعادة بعث القصيدة في عوالم الممكن والمتخيّل، وتفتح آفاقا جديدة مختلفة تماما عن الآفاق التي تأسست حول القصيدة الأصلية .يقول :

الموسيقى البارعة لا تفي برغبتنا [3]

La musique Savante manque a notre desire[4]

أوفي طفولة 1 - 1 Enfance قوله :

أي ملل، ساعة "الجسد العزيز " و"القلب العزيز " ! [5]

---

[2] - رامبو، أرتور. الإشراقات.تقديم وشرح سوزان بارنار، ترجمة قيس خضور،ط2، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 2004، ص 45.

[1] Rimbaud , Arthur .Œuvres, p 89

[2] - برنار، سوزان. قصيدة النثر...ص 225.
[3] - رامبو، أرتور. الاشراقات، ص 69.

[4] Rimbaud , Arthur .Œuvres, p 126

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Quel ennui ,l'heure du « cher corps » et « cher cœur »! [6]

وحتى في "طفولة 5-Enfance 5 " قوله :

لماذا كان يشحب مظهر النافذة في ركن القبة ؟ [1]

Pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voûte ?[2]

من هنا تصبح الجملة الشعرية ذاتها داخل بناء القصيدة عند رامبو، جملة متحرّرة من سلطة السياق ومن ضرورات التركيب ومقتضيات المنطق، لأن الشاعر لا يعيد رسم المعلوم المرئي، بل إنه يحيلنا نحو المجهول اللامرئي، وهذا من شأنه التعقيد الإرادي لقدرة المتلقي على البحث عن المعنى الجاهز في النص، لأنه لم يقم إلا بتعطيل سلطة الحواس كما حدّد ذلك في رسالة الرائي، فعلينا إذا "أن نمنح كلمة "فوضوية "-هنا- كل معناها الضمني على نحو ما سيفعل كُتاب الجيل الثاني من الرمزيين: لا رفض النظام القائم فحسب، بل أيضا المطالبة بالفرد في مواجهة حالة من أشياء لا تحترم استقلاله الذاتي، وبذل الجهد لاستعادة الفرد لحقوقه سواء في المجال الاجتماعي أو المجال الأدبي...، الفوضوية الهدّامة ليست-إذن- إلا مرحلة أولى من مراحل إعادة تنظيم الكون الشعري، فالفوضى ليست إلا ضرورة انتقالية سابقة على إقامة نظام جديد...، إن رامبو بإثارته الفوضى في الكون وتفكيك القصيدة والجملة نفسها- إنما يقوم بفعل هدّام بالتأكيد- إزاء الشعر القديم، لكنه -خلال ذلك- يُقيم أسس شعر وشعرية جديدة.فثمة خلق في وقت الهدم نفسه. "[3]

ب- إعادة خلق العالم ضمن ثقافة الرائي :

يبني رامبو عوالمه الشعرية انطلاقا من اعتماده مبدأ الفوضى في أشعاره، فينطلق أولا من تفكيك عالمنا الحسّي العادي إلى عناصر مشوشة لا تربطها روابط منطقية، ولا تقيم علاقاتها أنساقٌ دلاليةٌ مألوفةٌ، ثم يصل وفق التشكيل الشاذ إلى رسم الرؤيا المتفردة لعالمه التركيبي المذهل. إن ما نقف عنده في اشراقات رامبو هو قدرته على رصد الحياة في مختلف

---

[5] - رامبو، أرتور. المرجع السابق، ص 45.

[6] Rimbaud , Arthur .Œuvres, p 91

[1] - رامبو، أرتور .الاشراقات، ص 50.

[2] Rimbaud , Arthur. Œuvres, p95

[3] - برنار، سوزان. قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 229.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمظهراتها بشكل ثري وحيوي مذهل، يمهّد -لا محالة-لتفكيك هذه الحياة تفكيكا إجرائيا يعيد خلقه من جديد ضمن سلطة الرؤيا وقدرة الرائي على الخلق وإعادة التشكيل. "إن رامبو الفياض بالحيوية ينادي جميع أشكال الوجود، لا ينفي شيئا ولا يختار شيئا، إنه لا يبني بالإلغاء، بل بالترحيب بأكبر قدر من العناصر الممكنة، فيدعم هذه المؤثرات"[1]، ويعيد بعثنا ضمن تشكيل غير عادي لعالم سبق وأن عمل على تفكيك عناصره، و ألاحظ أن "رامبو"وفق هذا التفكيك يعمل لا على الهرب من الواقع، وإنما هدف إلى اقتناص الواقع في تعدديته، ومنح التحقيق الشعري لكل الممكنات داخل بناء القصيدة، هذا ما نلاحظه عند قراءة قصيدة مثل "مُدن-Villes" وهي القصيدة الرابعة عشر في ديوانه"إشراقات"والتي أنقلها باللغتين كما هي:

مـــــدنٌ

مدنٌ هي! هو ذا شعبٌ نُصبَت من أجله أليغينات الحلم *ولبناناتُهُ هذه! أكـــواخٌ من كريستال ومن خشب تدرجُ على سكك وبَكْرات لا تُرى. فوهات البراكين القديمة المحاطة بعمالقة ونخيل نحاسي تهدر ميلوديّاً وسط اللهيب. عبر الأقنية المعلّقة فوق أكواخ الجبال، تضجُّ أعياد الحب. صيحاتُ قنص النواقيسِ عبرَ المعابر تعلو. أفواجُ من المنشدين المَردة تهرعُ بأرديةٍ وبيارقَ وهّاجة كأنوار الذرى.ومِن فوق منصّاتٍ وسط المهاوي أكثر من رولان ** يبوّق بسالتهُ.على المماشي الممتدة فوق الهاوية، وعلى سقوف الحانـــات، توقُّدُ السماء يزين الصواري بالأعلام.انهيار شعائر التأليه *** يلتحق بالحقول الأكثر علوّاً حيث تهيم قنطورسات سيرافيّة بين الانهيارات الثلجية. وفوق مستوى غوارب المـــوج، بحر يُهيجُهُ ميلاد فينوس الأبدي، محمّلاً بأساطيل كورالّية وغمغمة اللآلىء والمحار النفيس –يكفهرُّ البحر أحياناً بإيماضات قتّالة. على السفوح حصادات أزهار، ضخمة كأسلحتنا

---

[1] - برنار، سوزان. قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 229.

* Alleghany سلسلة جبال في أميركا الشمالية. ارتفاعها ما يقارب الألفي متر، مغطاة بنبات رائع

** الـ Roland أحد محاربي شارلمان، الذي تغنى به شعر العصور الوسطى. وواضح أن رامبو قد قرأ "أغنية رولان" التي تروي هذه الملحمة، وموت البطل بعد أن بوّق.

*** Apothéose هي شعائر التأليه التي تجري عادة عند موت إمبراطور أو بطل، أي أن ينال نصيباً من الربوبية فيُبعث في السماء.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكؤوسنا، يعلو خوارُها. مواكب جنيّات من "الماب"**** في أثـــواب صـــهباء بلـــون الزعفران والعقيق، تصعدُ من الوهاد. هناك، في الأعلى، ترضع الغـــزلانُ وأقـــدامها في الشلال العوسج، من ثدي ديانا. باخوسيات* الضواحي ينـــتحبن، والقمـــر يضـــطرم ويعوي. فينوس تدخل كهوف الحدّادين والنسّاك.أسراب النواقيس البلَدية تتغنى بأفكار الشعوب. مِن القصور المشيَدة بالعظام تنبثق موسيقى لم تُعرف من قبل.كلّ الأســـاطير تتكامل وفي البَلْدات تتسارع الأيائل.جنّةُ العواصف تتهاوى.يرقص المتوحشـــون بـــلا كلال لعيد الليل. وثمّة ساعة. سرتُ فيها وسط الزحام في شارع ببغداد حيث كانـــت زُمرٌ تهزج بغبطة العمل الجديد، في نسيم مبهظ، سارحاً من دون أن أقدر على تفـــادي أشباح الجبال الخرافية، حيث تمَّ التلاقي. أيّة أذرع طيّبة، أيّةُ ساعة جميلة ستعيدُ إليَّ هذه المنطقة التي تجيء منها نَوْماتي وأوهى حركاتي.(1)

VILLES

Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve ! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles.

Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux .Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets .La chasse des carillons crie dans les gorges.

Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes.

Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure.

Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centauresses séraphiques évoluent parmi les avalanches.

Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes , une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses, la mer s'assombrit parfois avec des éclats mortels.

Sur les versants, des moissons de fleurs grandes comme nos armes et nos coupes, mugissent. Des cortèges de Mabs en robes rousses , opalines, montent des ravines.

**** الـ Mabs ملكات الجن في الأساطير الآرثرية

* Bacchantes : عذارى الإله ديونيزوس رب الخمر، واسمه الآخر باللاتيني باخوس

(1) ارثور، رامبور. الإشراقات، تقديم وشرح سوزان برنار، ترجمة قيس خضور، ص ص 131، 132 وينظر أيضا ترجمة عبد القادر الجنابي ، ضمن كتاب الأول" أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية" ص ص 207 ، 208 .

* ألاحظ أن الترجمة العربية السابقة للقصيدة قد جاءت مفككة نوعا ما، و ذلك راجع إلى اعتماد التفكك اللغوي في القصيدة الأصلية عند رامبو.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs tètent Diane. Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples.
Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue .Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs .Le paradis des orages s'effondre. Les sauvages dansent sans cesse la Fête de la Nuit .Et, une heure, je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver. Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?[1]

نلاحظ مباشرة أن بنية الحشد عند رامبو لا تعتمد الخطية التعاقبية في رسم صورة القصيدة، وهو على الأقل ما كان سائدًا إلى غاية مرحلة ألويزيوس برتران وشارل بودلير. ولكن ليس بالكثافة التراكمية التي نسجلها في القصيدة السابقة، حيث تتسارع الصور تسارعا تركيبيا تراكميا إلى درجة تصبح فيها القصيدة عبارة عن كتلة من الصورة الناطقة بخبرات الشاعر عبر مراحل حياته المختلفة، وربما هذا ما يعطي القصيدة أبعادا تأويليةً لا حصر لها، فالنص -الرامبوي-لا يبحث وفق هذا التراكم الصوّري أثناء إعادة تشكيل العالم وخلقه وبعثه من جديد، عن معادل موضوعي يمكن أن يقف عنده التأويل، بل على العكس تماما إنه يشتت الأفكار ويدخلها عوالم الرؤيا ويورطنا في لعبة التشكيل والخلق من جديد. وهنا تتفوق، في تقديري، معجزة النثر الشعري على الشعر الغنائي الكلاسيكي المعهود، لأن جهد الخلق والتشكيل والتركيب عند رامبو لوقائع وأحداث بالغة التباعد زمنيا ومكانيا داخل نص القصيدة، وإعطائها القدرة على التماسك من جديد بعدما كان قد فكّك صورها في الواقع المعيش، هو الإبداع بعينه، لكون الكثير من قراء أشعار"رامبو"خاصة "الإشراقات"، و"فصل في الجحيم"، من دون أن يعرجوا على قراءة "رسالة الرائي"، يعتقدون خطأ أن رامبو يدعوهم وفق نظرية الفوضى والتفكيك واكتشاف المجهول، إلى نبذ الواقع والارتماء في أحضان الحلم. إنه العكس تماما "فآنية الشعر الرامباوي وهي كلمة تلائم في آن واحد، الاندغام الإعجازي الذي جعل شعره يستمر على مدى قرون كاملة، وإيجاز الرؤيا التي تتسم بالكثافة، والانخطاف. والواقع أن هذه

[1] Rimbaud ,Arthur .Œuvres, p p127,128

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخصائص المتمثلة في الاختصار والكثافة والإيجاز هي ثوابت قصيدة النثر، إلى حد أنها وحدها تكفي تقريبا لتحديدها".[2]

ج – اللغة الشعرية أو لغة الرؤيا :

يرسم رامبو انطلاقا من رسالته (رسالة الرائي) النموذج اللغوي المرحلي الواجب خلقه في إطار واقع لغوي أضحى لا يحقق غايات التمرّد الخلاق، والفوضى البناءة والرؤيا الحالمة، فيقول: "وبما أن كل كلام فكرة، فإن زمن اللغة الكونية آتٍ، فليس باستطاعة أحد عدا أكاديمي-أكثر موتا من حيوان متحجر-، أن ينجز قاموسا مكتملا لأي لغة كانت، إن اتفق أن تشرع العقول الواهنة في التفكير بالحرف الأول للأبجدية، فسرعان ما يصيبها الجنون.هذه اللغة ستكون خطاب الروح للروح، مستوفية كل شيء ، العطور والأصوات، والألوان، ولغة فكر يتشبث بفكر ويسحبه، يحدّد الشاعر كمية المجهول التي تنهض في زمنه، في النفس الكونية، سيعطي أكثر من صيغة فكره، أكثر من كتابة مسيرته نحو التقدم. فظاعة أصبحت قاعدة يتشربها الجميع، سيكون الشاعر حقا مضاعف التقدم! سيكون هذا المستقبل ماديا كما ترى.وهذه القصائد مليئة دوما بالعدد والتناسق، سوف تكتب لتبقى."[1]

---

[2] ـ برنار، سوزان. قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 236.

[1] رامبو، أرتور. "رسالة الرائي" نقلا عن عبد القادر الجنابي، أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ص164

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, plus mort qu'un fossile,- pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit .Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie !

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant .Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps, dans l'âme universelle : il donnerait plus que la formule de sa pensée, que l'annotation de sa marche au Progrès ! Énormité devenant norme absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès !

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez .-Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie, les poèmes seront faits pour rester.[2]

من هنا تتحدد مستويات التشكيل اللغوي عند رامبو في ديوانيه"الاشراقات" و"فصل في الجحيم"، انطلاقا من بعث فاعلية التداعي الحرّ أثناء كتابة النص "الرامبوي". ولكن دون الوقوع في العشوائية والتلقائية المفرطة، فالمتصفح لنصوصه في إشراقات يجد الشاعر يحاول دائما توفير مستوى معينا من الجهد الفني في مرحلة التشكيل اللغوي الأولي، وهذا لا تعطيه بطبيعة الحال سلطة النظم الكلاسيكية، وإنما يجنبه الوقوع في التلقائية العشوائية الأمر الذي يعطيه القدرة على رصد وحدة منظور للموضوع، "إنه نسق من التركيب -إذن- يستخدمه رامبو بالطريقة الأكثر تركيبية "[1]حتى يتسنى له، كشاعر رائي خلق مستويات تعبير جديدة تخرق المألوف وتثور على المحتذى، وتؤسس لأنماط دلالية تبدو غريبة لدى الآخر، لأنه لم يألف هذا النمط من التشكيل الرؤيوي الخلاق.

لقد امتزجت لغة "الإشراقات"بين مستويات الملموس والمجرد فأضحى يمارس سلطة الخلق كشاعر له سلطات إلهية، إنه "يرينا مجردات في حالة حركة فكرة الطوفان التي استقرت، الصمت المتلاطم بشراسة، وأحيانا ما يضع الملموس والمجرّد على نفس المستوى كما لو أنهما حقيقة واحدة :

---

(2) Rimbaud , Arthur .Œuvres , p19

(1) ـ برنار، سوزان . قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 238.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أيتها المياه والأحزان، تصاعدي واحملي الطَّوَافين، سماء العاصفة وآيات النشوة "[2]
يقول في قصيدة "بربري" Barbare":

بربريّ

بعدَ الأيّام، الفُصولِ، الكائناتِ، والأقطارِ بوقتٍ طويل، رايةٌ من اللحم الدامي على حرير البحارِ والورود القطبيّة (إنّها غير موجودة).
بارئاً من عَجيج البطولات العتيق – الذي ما زال يهاجمُ القلبَ والرأس – بمنأى عن السفّاحين العتاق.
أَوه! رايةٌ من اللحم الدامي على حرير البحار والورود القطبيّة؛ (إنّها غير موجودة).
يا للذائد!
مجامرُ تمطرُ زخّاتِ صقيعٍ أبيض - يا للذائد! - تلك الحرائق في مطر الرّيح الماسيّة
يقذفها قلبُ الأرض المتفحّم من أجلنا إلى الأبد – أيّها العالم!
(بعيداً عن التقهقرات القديمة والشُعَل القديمة التي يسمعها، التي يُحسّها الواحد)
مجامرُ وزَبد. موسيقى، تطوّحاتُ المهاوي واصطدام ذؤابات الثلج تلقاءَ النجوم.
يا للذائد، يا عالم، يا موسيقى! وهنا، الأشكال، العَرَق، العيون والشعر الطويل، تطفو.
ودموع بيضاء تغلي - يا للذائد! - والصوت الأنثويّ النازل إلى قاع البراكين والمغاور القطبيّة.
الراية...[1]

BARBARE

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,
Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas).

Remis des vieilles fanfares d'héroïsmes- et qui nous attaquent encore le cœur et la tête- loin des anciens assassins-

---

[2] ـ المرجع نفسه، ص 240.
[1] رامبو، ارثور. الإشراقات، تقديم وشرح سوزان برنار، ترجمة قيس خضور، ص148

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Oh ! le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas). Douceurs !
Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre.- Douceurs ! - Ces feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous.- O monde ! (Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent.)
Les brasiers et les écumes .La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.
O douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux,
Flottant .Et les larmes blanches, bouillantes,- ô douceurs ! - et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques... Le pavillon...(2)

إن القيمة التركيبية والإيحائية للمفردات الرامبوية المشعة من القصيدة السابقة، هي في الحقيقة قيمة خلق وتوليد، منحت خلالها الكلمات أولوية تشكيل الدور الإيحائي المنوط بها، وهذا ما يجعل من الكلمة في النص الرامبوي أكثر ثراء وكثافة وأبعادا ورؤيا من الجملة ذاتها، فالجمل الآتية:

رايةٌ من اللحم الدامي، مجامرُ تمطرُ زخات صقيع أبيض، دموع بيضاء تغلي،
الصوت الأنثوي النازل إلى قارع البراكين و المغاور القطبية....

كلها جمل احتوت على كلمات مُكثِفة، خالقة، وهادمة في الوقت ذاته، فالراية، والمجاهر والدموع، والصوت هي بواعث التشكيل الإيحائي، إنها كلمات تحيلنا إلى المجهول، وتخلق فينا لذة الفوضى وسلطة المتخيّل، وهذا ما يجعل الجملة الشعرية لديه جملة تدعم فرادة الكلمة حين تتيح أمامها فرصة التجلّي، خاصة إذا كانت الكلمة من فئة الأسماء المولّدة للدلالة والموحية بذاتها من دون أن تكون في حاجة إلى الارتباط داخل بنية الجملة الكلاسيكية.

ولكن هذا لا يعني أن الكلمات الأخرى المشكّلة للجملة قد تناثرت تناثرا فوضويا كما يفهم من خلال تنظيرات رامبو في رسالته (رسالة الرائي)، وإنما "ينبغي تصحيح الانطباع الأول بالفوضوية الناجمة من هذا الأسلوب في السرد، بأن نلاحظ إلى أي حد - في هذا النثر- تعمل كل كلمة وتلعب دورها؛ أولا بأن تساهم في الإيحاء الكلي، المرتبط

(2)) Rimbaud ,Arthur .Œuvres, p 173

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بأداءات أخرى، فلا يوجد عنصر بلا قائد في هذه الجمل المختزلة إلى الحد الأساسي. ومثل هذا في جملة من قصيدة "طفولة 2" التي تندرج في كلٍّ يتبارى فيه كل شيء للإيحاء بالعزلة والهجران: "(تصعد الحقول إلى النجوع بلا ديكه، بلا سنادين. ارتفع هويس القناة. أيا فرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجزر والرَّحىَ !)*، ثم تساهم بموقعها في الجمل في إنتاج مؤثرات إيقاعية معينة. فجملة رامبو ليست تناثرا خالصا وبسيطا للكلمات. إنها تملك قوانينها وضروراتها الداخلية لكنها ليست قوانين وضرورات النسق الخطابي أو الاستدلالي أو النثر الغزير"[1].

المقطع الأصلي بالفرنسية .

-Les prés remontent au hameaux sans coqs, sans enclumes .L'écluse est levée.
O les cavaliers et les moulins du désert, les îles et les meules !
- Rimbaud , Arthur .Œuvres, p 169

[1] ـ برنار، سوزان . قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن، ج ، 1ص 242.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 - الجذور العربية لقصيدة النثر:بين التقليد والإبداع والتساؤل

كل حديث عن قصيدة النثر وعن شعر النثر يحيلنا بالضرورة نحو البحث عن العلاقة بين الشعر والنثر عبر تفاعلات الأزمنة الأدبية الماضية، وعبر إدراك نقاط التماس الحرجة في الثقافة الأدبية العربية بين كيانين، ظلا زمنا طويلا منفصلين كل الانفصال، وإذا كان الظاهر هو كذلك، فإن حقيقة العلاقة بينهما ما فتئت تتجلى شيئا فشيئا عبر أشكال أدبية عديدة حتى وصلت- في النهاية-إلى نقطة التقاطع، وتولدت عنها ما يسمى الآن بقصيدة النثر، التي اقتحمت الساحة الشعرية اقتحاما واسعا في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات من القرن الماضي، فلقد أصبح الرافضون لهذا النوع الشعري لا يجدون مصطلحا بديلا عن قصيدة النثر ينعتون به هذا الكائن الجديد الذي فرض حضوره بقوة.

من هنا سأسعى إلي مقاربة سريعة للجذور التاريخية لقصيدة النثر العربية مثلما كان الأمر بالنسبة للجذور التاريخية الغربية، والهدف من هذا هو محاولة إثبات وجود روافد عربية لهذا النوع الشعري في الشعرية العربية، خاصة وأنّ فعل المراجعة التي قام بها العرب بعد اللقاء الحضاري مع الغرب في بداية القرن التاسع عشر، أفضى إلى حقائق باتت معيقة لكل حركة تحديث داخل البناء الاجتماعي والفكري العربيين، "ورغم الاستجابة السريعة في كل مجالات الحياة لفعل المراجعة نتيجة التأثر بالغرب، فإن الشعر وحده لم يستجب لفعل التماس مع النماذج الغربية. حيث تأخرت تلك الاستجابة طويلا نتيجة لتضافر مجموعة من الأسباب:

أولا: إضفاء نوع من القداسة على الشعر، نتيجة لارتباطه الوثيق باللغة العربية التي هي لغة القرآن، حيث تصور بعضهم أن إي حراك في الظاهرة الشعرية سوف يؤثر بالسلب على الظاهرة اللغوية "[1]

ثانيا: ارتباط الفكر التقليدي العربي بالمدوّنة الشعرية الكلاسيكية ارتباطا عاطفيا. انعكس على مجمل سلوكياته الإبداعية، ونتاجاته الأدبية، وأضحت هذه المدّونة أنموذجا يُحتذى، ونمطا مقدسا يجب التزامه وعدم الخروج عليه.

---

[1] ـ موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004، ص 107.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثا: ضعف الشعر العربي عموما بعد مرحلة الانحطاط والخمول التي مرّ بها، خاصة أثناء مرحلة الحكم العثماني للبلاد العربية، و ما نتج عن هذا الحكم من إضعاف مقصود للغة العربية ومصادر تحصيلها، ووسائل إيصالها .

رابعا: ارتباط الذهنية العربية بتقديس الثابت من الموروث، ورفض إنماء معالم المتغيّر منه. وهذا راجع، في تقديري، إلى ضعف علاقة الفكر العربي -خلال تلك المرحلة الحرجة من الثقافة العربية-تجاه الآخر، وطمس هذه العلاقة أصلا في كثير من المجالات خشية ملامسة الثابت المقدس.

وقد تميز النصف الأول من القرن العشرين من الناحية الفكرية والأدبية بتفاعل ثلاث مدارس أو ثلاثة اتجاهات وُلدت من رحم الحركة الإيحيائية في بداية القرن. وتلخصت هذه الاتجاهات الثلاثة في:

أ - الكلاسيكية الجديدة: التي عملت على إحياء الأبعاد الشعرية العربية القديمة، وبعثها في واقع اجتماعي جديد له خصائصه الثقافية المغايرة.حيث عملت على ربط الحاضر بالماضي ربطًا تفاعليا مقدسًا سواء من حيث اللغة أو المضمون، وكان رائدا الكلاسيكية الجديدة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم بلا منازع.

ب - الرومانسية: وقد تجسّدت في الجانب التنظيري عند جماعة الديوان، ممثلة في شعرائها: عباس محمود العقاد، وعبد الرحمان شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني، حيث تأسست تجربة النظرية النقدية لدى أفرادها على دعامتين أساسيتين هما:الفردية والحرية، هاتان الدعامتان انبثقت منهما جلّ المبادئ والمواقف النقدية المؤسّسة للفكر النقدي عند الجماعة، فقد أعادت النظر في جميع المفاهيم الأدبية السائدة من جهة، والمتوارثة من جهة أخرى، خاصة مفهومي الشعر والنقد، وما يتفرّع عنهما من أسس تشكيل فرعية سواء من حيث الشكل أو المضمون.

أما الجانب الإبداعي في المدرسة الرومانسية، فأعتقد أن جماعة أبولو قد تفرّدت به من خلال عملها على تجسيد الأبعاد الحقيقية للفكر الرومانسي المتحرر، فكان خليل مطران وأبو القاسم الشابي، وإبراهيم ناجي وغيرهم أفضل من حقّق الغاية الأدبية والفكرية لهذا الاتجاه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج – التفعيلية: وتمثلت في بدايات التحطيم الأولي لنمط الشكل المتوارث على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وكثيرين، ممن أسهموا في تأسيس النموذج الشعري الجديد.

والجدير بالذكر أن هذه المدارس أو الاتجاهات التي سادت خلال مراحل زمنية من القرن الماضي، لم تكن تمثل النموذج الإبداعي المطلق، أو النمط الواجب احتذاؤه، "فقد نشأت على هامش المتن الشعري السائد- في كل المجالات- نماذج شعرية مفارقة، لم تكتب لها السيادة إلاّ مع نهاية القرن العشرين، وهي ما أطلق عليه ظاهرة الشعر المنثور.

وقد اصطبغت قصيدة الهامش بسمات النموذج السائد، والموازي لها زمنيا. فالنموذج الشعري المنثور الذي صاحب سيادة الكلاسيكية الجديدة، كان يتّسم بملامح هذا الاتجاه، من الفصاحة والجزالة، ونشدان القيم الإنسانية العليا، واكتساب الشاعر لصفات النبي والحكيم. وتؤكد هذا التصوّر نصوص أحمد شوقي التي أطلق عليها صنف الشعر المنثور في كتاب"أسواق الذهب"، وكذا في نماذج نقولا فياض* وأمين الريحاني** وخليل مطران. أما الاتجاه الرومانسي فقد رافقه نموذج حسين عفيف***، الذي

---

* نقولا فياض . (1873 - 1958) الطبيب، الأديب والخطيب، كان من أشهر شعراء لبنان في النصف الأول من القرن العشرين ومن أعضاء المجمع العلمي في دمشق. كان شاعر العفوية والرقة والوطنية، وكان معاصراً وزميلاً في الشـــعر لأديب مظـــهر والياس فياض ووديع عقل وبشارة الخوري (الأخطل الصغير) وأمين تقي الدين وشـبـــلـــي الملاط وتـــامـــر الملاط والياس أبو شبكه وفوزي المعلوف وصلاح لبكي، ونائباً في مجلس النواب اللبناني.
- ينظر: شربل الملاط . شعراء لبنان، منشورات جامعة القديس يوسف، بيروت، 1971 ص59 وما بعدها.

** أمين الريحاني . هوأمين فارس أنطون يوسف بن المطران باسيل البجاني، ولد في 23 تشرين ثاني 1876 في بلدة الفريكة قضاء المتن في جبل لبنان، ولقب بالريحاني لكثرة شجر الريحان المحيط بمنزله. توفي أمين الريحاني في بيروت يوم 13 أيلول 1940، إثر سقوطه عن دراجة اعتاد أن يركبها على طرقات الجبل حول بلدته الفريكة،حيث دفن في بلدته وقد أقيم له تمثالاً نصب في باحة كلية الآداب في الجامعة اللبنانية. ترك الريحاني العديد من المؤلفات في العربية والإنكليزية في السياسة والأدب والشعر والتاريخ والفن. ومنح عدة أوسمة هي: ـ وسام المعارف الأول الإيراني ـ وسام المعارف الأول للمغرب الإسباني ـ وسام الاستحقاق اللبناني الأول المذهب

- ينظر: صالح ، زهر الدين. رجالات من بلاد العرب،ط1، المركز العربي للأبحاث والتوثيق، بيروت، 2001، ص81-93.

*** حسين عفيف. شاعر مصري طليعي، ولد في القاهرة عام1902 و توفي في الإسكندرية عام 1979، من بين أعضاء جماعة أبولو البارزين، تميز بالقدرة على التنظير النقدي للشعر المنثور و خاصة في محاضرته الشهيرة التي ألقاها في نادي موظفي الحكومة بالإسكندرية يوم 13 ديسمبر 1936. أصدر إحدى عشرة مجموعة شعرية من الشعر المنثور، منها "مفاجاة"1934، "وحيد"1938...الخ.
ينظر: نشأت كمال.شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 ص202.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ظل مخلصا له حتى وفاته عام 1979م،كما شارك في هذا النموذج العديد من منتجي الشعر المنثور منهم: مي زيادة ورشيد نخلة، وحبيب سلامة، ومنير الحسامي. وتميز النموذج الشعري لهؤلاء جميعا بأنه صُنُو للنموذج الشعري الرومانسي... في النهاية يأتي نموذج محمد الماغوط الذي يعدّ أول قصيدة نثر بالمفاهيم السائدة الآن -ليلتحق أيضا- بالنموذج التفعيلي المواكب له زمنيا فيكتسب الكثير من الخصائص. ويأتي التماثل بين كل من قصيدة النثر والشعر الحر من ناحية وقصيدة التفعيلة من ناحية ثانية، من خلال تطابق السمات فيما بين النموذجين، حيث الشاعر الرائي، وخضوع القصيدة لمفهوم الرؤية، ثم الاشتباك مع الواقع..."[1]

§ **المهاد التاريخي :**

سأحاول من خلال جولة سريعة تاريخية مقاربة البذور الأولى لقصيدة النثر في التراث العربي، لاعتقادي أن البحث عن الجذور الأولى لقصيدة النثر ضمن واقع الموروث العربي هو البحث عن هوية خاصة لهذا النوع الشعري الجديد في شعرنا العربي من جهة، وعن نقاط التماس التاريخية بين كياني الشعر والنثر من جهة أخرى.

إن المحطة الأولى من محطات التقاء الشعر بالنثر هي محطة النثر الفني الذي تطور في القرن الرابع الهجري، وكان الهدف من هذا التماس هو"إيجاد نوع إبداعي معادل لقصيدة الشعر في ظاهرة الكتابة الإبداعية العربية، نوع ثالث يأخذ من الشعر ومن النثر معا ويستقل بذاته في المشهد الإبداعي نسيجًا يُجسّد شعريته اللغوية الخاصة"[2]، وقد تجسد هذا ابتداء من كتابات الجاحظ في القرن الثاني الهجري الذي أوفى الإيقاع دورا أساسيا في كتاباته الخصيبة، وصولا إلى بديع الزماني الهمذاني والصاحب بن عباد، وابن العميد، وأبي عامر بن شهيد، وأبي إسحاق الصابي، وأبي بكر الخوارزمي في حدود القرن الرابع هجري.*

---

(1) ـ موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ص 107، 108.

(2)ـ رزق، شريف. المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن، قصيدة الشعر الحر، قصيدة النثر، النثيرة، مجلة نزوى العمانية، عدد15، يوليو1998، نقلا عن موقع المجلة على الواب. الوصلة الكاملة للمقال .

http.//www.nizwa.com/volume15/p102_112.html

* يمكن معاينة أعمال هؤلاء وغيرهم في كتب مثل: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر للثعالبي، وصبح الأعشى للقشقلندي، والذخيرة لابن بسام، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي وزهر الآداب للحصيري... الخ.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الفن الأدبي الذي احتوى ظاهرة النثر الفني فهو فن المقامة، وهو عبارة عن مؤلفة بين الشعر والنثر مستندًا على لغة أدبية خالصة، تعتمد على التروع إلى الإطناب والإكثار من الجمل المترادفة، والتزام السجع للحفاظ على التوازن الصوتي الخاص بفن المقامة. ولقد استمر هذا الأسلوب حتى مطلع القرن الماضي لدى المويلحي (في حديث عيسى بن هشام) ولدى أحمد شوقي في (أسواق الذهب)، حيث "تشير الدلائل إلى أنه كان يؤمن بأن الشعر الغنائي المعروف لم يعد كافيا وحده، ليمنح صاحبه المكان الرفيع الذي يرنو إليه. لذلك فإنه قد تطلّع إلى أن يَرْفدهُ بأقوال أخرى من فن القول. ويشير حسين نصّار إلى أنّه قد عثر على ثلاث مقالات في كتاب أسواق الذهب، أعلنت افتتاحية كل منها أنها من الشعر المنثور. وفي هذا التصور، يتأكد لنا أن هاجس التطوير لم يستثن حتى غلاة الكلاسيكية من القيام بفعل المراجعة، والذي خلق حالة عامة مع بداية القرن العشرين."[1]

وقد شهدت هذه المحطة ظهور حركة موازية ومجاورة لحركة النثر الفني (المقامة) وهي حركة النثر الشعري لدى الصوفيين، ورغم عمق الرؤى وقوة الطرح الذي تلامسه في كتاباتهم، إلاّ أنها ظلت حركة مهمّشة بفعل الواقع السياسي والديني السائد حينئذ، ولقد "ظهرت كحالات فردية منشقة ومتوجهّة في عزلتها تشكل الوجه الآخر، الباطني، لحركة النثر الفني، وهو الانبثاق الحداثي الحقيقي لعلاقة الشعر بالنثر، في شكل أكثر تعقيدا، في طواسين الحلاج ومواقف النفّري ومخاطباته، والإشارات الإلهية للتوحيدي، حيث نشهد ثورة باللغة على اللغة لتأسيس مشهد جديد، يكشف عن تجارب روحية تتزع للتحرّر"[2].

وفي مطلع القرن العشرين ظهرت تجارب جادة تحاول عمدًا خلق علاقة تداخل مؤسِّسة بين الشعر والنثر، من خلال ما أضحى يسمى لاحقا "النثر الشعري الرومانسي" وهو النثر الذي يعتمد بُعدًا في الخيال، وإيقاعا في التركيب، ووفرة في المجاز، وقوة في

---

[1] ـ موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 109.

[2] ـ رزق، شريف . المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن، نقلا عن موقع المجلة على الواب ، و الوصلة الكاملة للمقال .

http.//www.nizwa.com/volume15/p102_112.html

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العاطفة، مما يُغلّب فيه الروح الشعرية خاصة لدى جبران خليل جبران وأمين الريحاني وخليل مطران، وحسين عفيف، ونقولا فياض، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وغيرهم حيث عملوا على بعث الرغبة الأدبية في الخروج إلى الشكل الشعري الأكثر حرية والأبعد رؤية والأقرب إلى الذات المبدعة منه إلى النمط والأنموذج المحتذى وفق سياقات تاريخية وشكلية ومضمونية.

وهذا ما نقرأه مثلا في إحدى كتابات جبران الموسومة بكآبة وابتسامة، حيث تعلو لغة الشعر على لغة النثر حين يتداخل الكيانان، فيولدان لغة تأسيس جديدة لا هي بلغة الشعر التقليدي، ولا هي بلغة النثر التقليدي أيضا، إنها لغة إيحاء ورؤيا وخلق وبعث وتأسيس، تتوالد بداخلها إيقاعات تقرّب المتلقي من إيقاعات القصيدة، فجبران "في نثره الشعري كان قد أعرض عن الوزن والقافية واستبقى منه ألفاظ الشعر وصوره ومعانيه فغدا شاعرا بنثره أكثر منه بشعره"[1]، يقوله :

كان رأسه مرتفعا أبدًا، ونور الربِّ كان في عينيه، كان في الغالب كئيبا، ولكن كآبته كانت بلسمًا لجراح الحزانَى والمستوحشين. وعندما كان يبتسم كانت ابتسامته كمجاعة المشتاقين إلى غير المعروف، بل كانت كغبار الكواكب المتساقطة على أجفان الأولاد وكقطعة الخبز في الحلق. كان كئيبا، ولكن كآبته كانت من النوع الذي ينهض إلى الشفتين ويتحول إلى ابتسامة. فقد كان كقناع ذهبي في الحرج عند دنو الخريف. وفي بعض المرَّات كانت تبدو لنا كأشعّة القمر على شواطئ البحيرة. فكان يبتسم كأنّ شفتيه تودَّان الغناء في وليمة عرس. بيد أنه كان كئيبا بكآبة ذي الجناحين الذي لا يريد أن يحلّق فوق رفيقه. "[2]

أما المنفلوطي فقد صرح في نظراته قائلا: "سأكون في هذه المرة شاعرا بلا قافية ولا أبحر، لأنني أريد أن أخاطب القلب وجها لوجه، ولا سبيل إلى ذلك إلاّ سبيل الشعر"[3]. والأرجح أن المنفلوطي لا يبالغ في وضع الحدود الشكلية والمضمونية الفاصلة بين الشعر والنثر، وإنما هدفه فيما يكتب هو الوصول إلى خلق لغة تأسيس جديدة سماها

---

[1] ـ أبوجهجة، خليل. الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص 128.
[2] ـ جبران خليل جبران. المجموعة الكاملة المعرّبة عن الإنجليزية، ط 1، دار الجيل، بيروت، 1994، ص ص 254، 255.
[3] ـ المنفلوطي، مصطفى لطفي . النظرات، دار الثقافة، بيروت، د ت، ص 84.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هو"لغة القلب"، يقول: "وأما حديث القلب فهو ذلك المنثور أو المنظوم الذي تسمعه فتشعر أن صاحبه قد جلس إلى جانبك ليتحدث إليك كما يتحدث الجليس إلى جليسه، أو ليصور لك ما لا تعرف من مشاهد الكون، أو سرائر القلوب، أو ليفضي إليك بغرض من أغراض نفسه، أو لينفس عنك كربة من كُرب نفسك، أو ليوافي رغبتك في الإفصاح عن معنى من المعاني..."[1]. ويمكن أن نقرأ شيئا من النثر الشعري الرومانسي عند المنفلوطي في فقرة من قطعته النثرية الموسومة بـــ "مناجاة القمر" أين يقول:

أيها القمر المنير

مالي أراك تنحدر قليلا قليلا إلى مغربك، كأنك تريد أن تفارقني، ومالي أرى نورك الساطع قد أخذ في الانقباض شيئا فشيئا، وما هذا السيف المسلول الذي يلمع من جانبك الأفق على رأسك ؟

قف قليلا، لا تغب عني، لا تفارقني، لا تتركني وحيدا، فإني لا أعرف غيرك، ولا آنَسُ بمخلوق سواك. لقد طلع الفجر، ففارقني مؤنسي، وارتحل عنّي صديقي فمتى تنقضي وحشة النهار، ويقبل إليّ أنس الظلام !![2]

وقد كان لإشعاع الروح الشعرية وتنامي الإحساس بضرورة الخلق وتفعيل الذات الشاعرة، على حساب الأنموذج الشعري، أن تطور النثر الشعري الرومانسي ونضج إلى درجة أن تولّد منه ما أضحى يعرف بالشعر النثري أو الشعر المنثور، وهي تجربة اقتربت كثيرا في شكلها الخارجي وإيقاعها الداخلي من قصيدة النثر المعروفة حاليا. ويذكر الأستاذ جمال باروت في كتابه "الشعر يكتب اسمه"أن "جورجي زيدان أول من أطلق هذه التسمية(الشعر المنثور)في عام1905م في وصفه لمحاولات أمين الريحاني التي جمعت لاحقا في ديوان هتاف الأودية، وذلك في مقال له بالهلال. ثم رد عليه بولس شحادة مؤيدا هذا الشعر ومحبذا إياه، فكان أن وجهّ جورجي زيدان دعوة إلى الشعراء المصريين ليقودوا حركة في اتجاه هذا الشعر"[3].

---

[1] ـ المنفلوطي، مصطفى لطفي . النظرات، ص 39.
[2] ـ المرجع نفسه، ص ص 58 ، 59.
[3] ـ باروت، جمال . الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1981.ص ص 30 ، 31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد اختلفت الآراء حول أسبقية كتابة قصيدة الشعر المنثور بين النقاد والدارسين فجمال باروت وخليل أبوجهجة، وشريف رزق، وعز الدين المناصرة، يقرّون بسبق الريادة فيها إلى أمين الريحاني كتابة وتنظيرا، فقد قدّم لمجموعة له من هذا الشعر (هتاف الأودية) عام 1910م، معرفا الشعر المنثور بأنه"حركة شعرية جديدة يدعونها بالفرنسية (Vers Libre) وبالإنجليزية(Free Vers)، أي الشعر الحر الطليق، ولقد جاء هذا الشعر نتيجة للارتقاء الشعري عند الإفرنج بفعل إطلاق شكسبير للشعر الإنجليزي من قيود القافية، وإطلاق وولت وايتمان الشعر من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية"[1]

ويعرض الدكتور محمد كامل الخطيب ضمن كتابه "نظرية الشعر"مرحلة مجلة أبولو في قسمه الثاني، ما عرف بوصية الريحاني للشعراء، والتي تناولت خمس عشرة نقطة من نقاط الشاعرية، أنقلها كما يأتي:

أنتم الشعراء...

- حرروا صناعاتكم من "قفا نبك" و"سائق الإظعان" إن عندكم اليوم الطيارات لتسوقوا النجوم.
- حرروا أنفسكم من القيود التي تحول دون الإبداع والتجدّد، ودون الصدق في الشعور والحرية في التفكير.
- خذوا بيانكم- مجازكم واستعاراتكم- من لوح الوجود، ومن الحياة، لا من الكتب والدواوين.
- ليكن في خيالكم حقائق كونية وبشرية، وليشّع من هذه الحقائق الخيال.
- انظروا إلى الكون من خلال أنفسكم الشاعرة ، ولا تنظروا إلى أنفسكم من خلال الأوهام.الشاعر صوت ونور، وما فيه سوى ذلك هو باطل زائل.
- لا تسرفوا في البيان، ولا تطنبوا في بث لواعج النفس، فإن من أفصح الكلام الوقف، ومن أبلغ المعاني الإشارة بل السكوت.

---

(1) ـ الريحاني، أمين. هتاف الأودية ، نقلا عن خليل أبوجهجة، الحداثة الشعرية العربية، ص 129 .
وينظر أيضا المناصرة عز الدين، قصيدة النثر . إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوي العمانية، العدد 29، يناير 2002، نقلا عن موقع المجلة على الواب ووصلة المقال كاملة.
http.//www.nizwa.com/volume29/p80_89.html

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- حافظوا على التناسب والتوازن بين الصيغة والمعنى وبين القالب والروح.إذا كنتم طائرين مثلا ليكن القول خفيفا مجنحا، وإذا كنتم متألمين أو ناقمين لتكن الأمواج اللغوية من ذوب الحديد.
- تجنبوا السخافة في الفكر والوصف، وفي الصور الشعرية والخيال.لا تسخّروا القمر والشمس مثلا لما سخرهما قبلكم ألف شاعر وشاعر.
- لا تدخلوا المواضع من الأبواب التي دخلها قبلكم جميع الشعراء المقلّدين، فتتعثروا بعظامهم، ولا تنجوا من قبورهم.
- ليكن لقصائدكم بداية ونهاية، فلا تقرأ طردا وعكسا على السواء.
- لا تعصروا قلوبكم كأن تتعلموا رقة الشعور، ولا تعقدوا أفكاركم كإن تتعمدوا الغموض والإبهام.
- تحرّوا البساطة والصدق والإخلاص، فكرا وصناعة وخيالا.
- لا تنسوا وطنكم في حبكم الإنساني، ولا تنسوا الإنسانية في نزعاتكم الوطنية. ارفعوا للناس مشاعل الإباء والشرف، والقوة والعدل، والشجاعة والثبات، والأمل والإيمان.
- وقبل كل شيء، وبعد كل شيء، كفكفوا دموعكم فالشمس لا تزال لكم، والقمر لا يزال رفيقكم، والربيع لا يخونكم.[1]

ويسند الدكتور عبد العزيز موافي ريادة الشعر المنثور إلى الشاعر اللبناني نيقولا فياض (1873م ــ1958م) حيث يرى أنه "أول من كتب قصيدة الشعر المنثور في نص بعنوان "التقوى"، وقد ضمّنه ديوان "رفيف الأقحوان" الذي صدر عام 1890م، ومن بعده كتب أمين الريحاني نصا شعريا بعنوان "الحياة والموت" ونشره عام 1905م، كما كتب خليل مطران نصا بعنوان "شعر منثورــ كلمات أسف "وذلك في تأبين إبراهيم اليازجي أوائل عام 1906م.

---

[1] - أمين الريحاني، نقلا عن محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر 4، مرحلة مجلة أبولو، القسم الثاني (مقالات – شهادات)، منشورات وزارة الثقافة - دمشق 1996 من صفحة البيانات الشعرية على موقع .www.jehat.com والوصلة كاملة هي.www.jehat.com/jahaat/ar/BayanatShe3reya/Amin1.htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي المقابل يرى ميخائيل نعيمة أن جبران خليل جبران هو أول من كتب نموذج الشعر المنثور، بداء من عام 1903م وحتى عام 1908م حيث أخذ ينشر في جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان "دمعة وابتسامة. "[1]

والواضح مما سبق أن الاختلاف في شأن الريادة والأسبقية لا يعني، في تقديري بطلان أية محاولة من المحاولات التي قام بها الشعراء المؤسسون، فالريادة لا يمكن، في تقديري قياسها زمنيا، لأنه لو كان الأمر كذلك لعدّ ألويزوس برتران رائد قصيدة النثر (Le Poème En Prose)من خلال ديوانه جاسبير الليل(Gaspard De La nuit)، ولانتفت الصفة عن شارل بودلير، ولسقطت أسبقية التنظير عن أرتور رامبو، اللذين جاءا بعده مباشرة، لأن افتقار برتران لعنصر القصدية وشرطها هو الذي أفقده هذه الريادة، وتوفر بودلير ورامبو عليها هو الذي جعلهما شعلة للكتابة والتأسيس، "وهذا النموذج ينطبق على حركة الشعر المنثور في الأدب العربي الحديث.فكل الشعراء الذين كتبوا هذا النموذج لم يقدموا مشروعا شعريا متكاملا، إلى جانب عدة أسباب أخرى :

أولا: لأن بعض النماذج التي قدمت ينتفي عنها شرط القصدية، وهو شرط لازم لتحقيق الشعر، كما في حالة مقالات جبران في دمعة وابتسامة.

ثانيا: لأن باقي النماذج كتبت كنوع من:الرفض، أو النبوءة، أو المغامرة الشكلية، أو الطموح في تأسيس اتجاه شعري جديد.

ونحن نتصور أن الريادة الحّقه تحتاج إلى مشروع شعري لتأكيدها، ويجب أن يشمل عدة شروط: القصدية، والتراكم، والتنوع، والنمو الكيفي، والامتداد الزمني.."[2]

و لم تسلم هذه الحركة الشعرية التأسيسية، مثلها مثل أي حركة تأسيس حداثية من سهام النقاد المدافعين عن الأنموذج والنمط، فمارون عبود يصرح في "نقدات عابر" قائلا: "الشعر المنثور هو بضاعة العاجزين، كان أبي وجدّي يقولان عن النبيذ الحلو: هذا نبيذ

---

[1] ـ موافي، عبد العزيز . قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ص 111،112.
[2] ـ المرجع نفسه ص 112.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نسواني، وأنا أريد أن اسمي الشعر (المنثور)بهذا الاسم، فالشعر دون عروض لا يكون، وإلاّ سقط موضوع التعجب منه كما قال الجاحظ.فالإيقاع لابد منه، ولا يبلغ الإيقاع أقصى مداه دون وزن وقافية، ومتى صار الشعر صفّ كلام يكون النثر المرسل على هينته خيرا منه "[1]. أما مصطفى صادق الرافعي فقد اعتبر الشعر المنثور تسمية فاسدة وجاهلة حيث اعتبر صاحب هذا النوع الشعري عاجزا عن نظم الشعر، في حين ذهب لويس شيخو إلى نعت الشعر المنثور بقشرة مزلوقة ليس تحتها لباب فهو خال من رقّة الشعور والتأثير[2] .

ومن نصوص هذا النوع الشعري، أعرض نصين بحسب تاريخ صدورهما، الأول للشاعر الدكتور نيقولا فياض بعنوان "التقوى"صادر عام 1890م، والثاني لأمين الريحاني بعنوان"إلى جبران" وهو من ديوانه "هتاف الأودية "الصادر عام 1910م. (القصيدة قيلت عام 1905م).

النص الأول : التقوى

السلام عليك أيتها الحسناء الداهية، المتهادية في مطارف

الجلال المتوج بإكليل الكمال

الظاهرة لا من القصور، البارزة لا من الخدور

المقبلة نحونا لا كالمهي،

ما أجمل محياك

وأطيب رياك

وألطف حمياك

تدب في الأرواح دبيب الأرواح، فخشوع في الأبصار

وخضوع في الأفكار وتأسّ على الأسى وعزاء على العذاب

وشفاء للعليل السقيم، وسمير من يبيت في ليلة سليم

---

[1] ـ عبود، مارون . نقدات عابر، ص 187.
[2] ـ ينظر باروت، جمال .الشعر يكتب اسمه، ص 31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حياك الله ما أقوى سلطانك على القلوب، وأسعده
لضحايا الآثام والذنوب
وأبعده عن العيوب، وأقربه من تبوئه
ذوى النعيم
خطيب الفضيلة
وعروس النعمة
روح المعرفة
ورأس الحكمة
كمال شرف الخلق
وغاية أمر الله الخلق
وحيا الله ما أحلاك في النفوس، وحيا الله روحك
القدوس،
وحياك الله وجهك الكريم
أي سادتي لا حاجة للبيان، وقد حصحص الحق
للعيان
فلتطأطئي الرؤوس ثماني ثمان، تلكم هي التقوى
وهذا
هو الإيمان
فابنوا على الحق آمالكم
واقضوا بالحق أعمالكم
ولباس التقوى
ذلك خير لكم [1]

[1] ـ فياض، نقولا .التقوى، نقلا عن موافي عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ص 114 ، 115.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص الثاني : إلى جبران

على شاطئ البحر الأبيض
بين مصب النهر وجبيل
رأيت نسوة ثلاثا يتطلعن إلى المشرق
الشمس كالجلنار
تنبثق من ثلج يكلل الجبل
امرأة في ثوب أسود
وقد قبل التهكم فمها الباسم
امرأة في جلباب أبيض
نطق الحنان في عينها الدامعة
امرأة ترفل بالأرجوان
في صدرها للشهوات، نار تتأجج
ثلاث نسوة يندبن تموز
يسألن الفجر: هل عاد يا ترى، هل عاد!!
رأيته في باريس مدينة النور
يحيي الليالي على نور سراج ضئيل
رأيت بنات تموز، نسوة الخيال
يطفن حوله، في سميرات باريسيات
ورفيقات أمريكيات
يزدنه بهجة، شوقا، ألما ووجدا
البيضاء الجلباب
تفتح له أبواب الفن والجمال
السوداء الثوب
تقلب صفحات قلبه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تطويها بأنامل ناعمة باردة
الأرجوانية الوشاح تقف بين الاثنتين
أفرغت الكأس
كانت الروح مستيقظة...الخ[1]

أول ما نلاحظه على النصين السابقين لكل من نقولا فياض وأمين الريحاني هو اشتراكهما في أشياء وإختلافهما في أشياء أخرى، وذلك راجع، في تقديري، إلى اختلاف في الرؤيا والهدف واتفاق في الوسيلة. فقد جاءت بنية النص الخارجية بنية اعتمدت على الجمل القصيرة، وهذا ما وفر لها نوعا من التنغيم القريب من الإيقاع الداخلي المتوفر لقصيدة النثر الحالية، خاصة عندما يغيب الوزن والقافية تماما في مثل قصيدة الريحاني السابقة ويحضر في قصيدة نقولا فياض من خلال حضور بعض القوافي المتناثرة عبر جمل النص في مثل (قصور، خدور، مهى، محياك، رياك...الخ). ويرجع هذا إلى غياب البعد القصدي عند فياض وتعويضه بقوة التدفق العاطفي الحر، الراغب في بعث تشكيل نثري جديد يقترب أكثر فأكثر إلى الشعرية. في حين أن هذه القصدية الغائبة قد اعتمدت عند الريحاني منذ البداية، وهذا ما يؤكده المناصرة في قوله: "طبق أمين الريحاني في نص-إلى جبران-القصدية من النوع المستعمل، وطبق القصدية في المقدمة النظرية، فهو يقصد قصيدة النثر بالذات لكنه سماها (الشعر المنثور)، لأن مواصفاته هي التحرّر من الوزن والقافية. "[2]

وقد استقر الشعر المنثور كنوع شعري قائم بذاته عند الشاعر المصري حسين عفيف (1902-1979م)وهو"الشاعر الوحيد في جماعة أبولو، الذي لم يكتب سوى الشعر المنثور، وأصدر فيه أحد عشر ديوانا منها :(مفجأة1934م) و(وحيد1938م)و(الزنبقة1938م)

---

[1] الريحاني، أمين. هتاف الأودية (شعر منثور)- الفريكة، لبنان، 1910، نقلا عن المناصرة، عز الدين قصيدة النثر. إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوى القطرية، العدد29، ضمن موقع المجلة على الواب . www.nizwa.com والوصلة الكاملة للمقالة.www.nizwa.com/volume29/p80_89.html

[2] ـالمناصرة، عز الدين. المرجع السابق (.http//www.nizwa.com/volume29/p80_89.html)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و(البلبل1939م)، و لم يقتصر دوره على إبداعه فقط، بل امتد كذلك ليشمل التنظير له ووضع المفاهيم الجمالية الممهدة لاستقباله استقبالا طبيعيا خاصا ."[1]

فقد اقترب عفيف أكثر فأكثر من خلال تنظيراته، إلى وضع أسس ومفاهيم شرح من خلالها الظاهرة "في محاضرة ألقاها في نادي موظفي الحكومة بالإسكندرية في يوم 13 ديسمبر 1936م، يقول في بعض أجزائها:"وربّ معترض يقول إن الأوزان الاصطلاحية لازمة للشعر، والجواب عن ذلك أن الشعر أسبق من الأوزان، لأنّ الأوزان من صنع البشر، في حين أن الشعر وجد مع الحياة، وما دام الشعر قد استطاع فيما مضى أن يعيش حينا من غير أوزان، فهو بعد إذ استطاع أن يعيش بدونها، ولكن هل معنى ذلك أن الشعر المنثور بتحرره من الوزن الموضوع والقافية يصبح سهل الصياغة كما يتبادر إلى الذهن لأول وهلة...كلا بالطبع...إن تحرّر الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد يجعل مهمة الشاعر شاقة عسيرة. إذا لاحظنا أن الاضطراب الذي يلابس الوزن والقافية يساعد على إحداث النغم، ويقسر الآذان على متابعته والرضوخ لتأثيره، ولهذا فإن الشاعر الناثر يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى، يستمدها من القوة الشاعرة نفسها، وهي موسيقيا أبعد مثلا من سابقتها، وكثيرا ما يضلّ الشاعر أوتارها إذا هو لم يندمج في فكرته، أو لم يكن بطبيعته عبقريا"[2].يقول في مقطع من ديوان الغسق:

خدك وردي وقلبي جمرة
كلاهما شبت به النار وما أحلى حريقها !
وأن نفني في اللهب المقدس في ساعة نشوة !
يا شمعتي إني الفراشة برفيفي وهج، فهيا نحترق

* * *

---

[1] ـ رزق، شريف . المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن. نقلا عن موقع المجلة على الواب، و الوصلة الكاملة للمقال .
http.//www.nizwa.com/volume15/p102_112.html

[2] ـ نشأت، كمال .شعر الحداثة في مصر، الابتداءات..الانحرافات..الأزمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1998، ص 202.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن يكونوا أبعدوك فقلبي نزح معك
سليه وأنت هناك أما زال ها هنا ؟
أم كظلك يتبعك وأبقى وحدي هنا ؟
وشائج ربطت بيننا لن تذعن للنوى.

* * *

لا تصارحوني بعذاب القبر فتخيفوني من الموت
أو تهددوني بجهنم فتزيدوا محنتي.
أفراق يصحبه لذع المنون، ورعب مما بعده ؟
كفاني ما ذرفت في صحوى من دموع، فلا تغمضوا
على الفزع عيني
أخفوا المقدّر علي لأقضي في سلام، ويومئذ يغفر لي ربي.[1]

وتعتبر حلقة السرياليين المصريين، أو ما يعرف بجماعة الفن والحرية بمصر في أواخر الثلاثينات، الحلقة المفقودة في تاريخ تطور قصيدة النثر العربية، حيث يذكر عز الدين المناصرة أنهم "أول من كتب قصيدة النثر وهي القصيدة المكتوبة نثرا في تدفق متواصل وغير مقطّع، وهم كذلك أول من كتب قصيدة الشعر الحر بالمعنى (الدولي) لهذا الشعر في نماذج دادائية وسريالية مبكّرة، تتوازى وتتآمر مع المنتج الشعري لهذا الشعر في شكليه البارزين ، الشعر الحر وقصيدة النثر، وكان قائد هذه الحلقة جورج حنين (1914م- 1972م) معروفا من لدن السرياليين العالمين، وكان بريتون قائد التوجه السريالي ومحركه الدولي يرى في جورج حنين معتمده في مصر، والمؤكد أن السبب في تهميش دور جورج حنين يرجع إلى طليعيته الحادة المباغتة للمرحلة، وأنه كتب جل شعره بالفرنسية.."[2].ولكن هذا لا ينفي عنهم مسؤولية حمل الرؤيا الشعرية التأسيسية الجديدة داخل عالم يرسمونه على

---

[1] ـ حسين، عفيف. نقلا عن موافي عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 120.
[2] ـ المناصرة، عز الدين. قصيدة النثر. إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوى القطرية، العدد29 ضمن موقع المجلة على الواب www.nizwa.com
والوصلة الكاملة للمقالة.http//www.nizwa.com/volume29/p80_89.html

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنقاض العالم المادي العقيم، وفق فلسفتهم الفكرية، من خلال مجلة "التطور"ثم مجلة "حصاة الرمل"، التي كانت الناطق باسم السرياليين العرب في مطلع الخمسينات. ومن أشعار جورج حنين المنثورة، قصيدته "صرخات في مرفأ" وهي قصيدة باللغة العربية ضمن ديوانه "لا مبررات الوجود" الصادر عام 1938م، حيث يقول:

صرخات في المرفأ

بعد خمس سنين سأكون...
بعد عشر سنين سيكون لدي...
بعد خمس عشرة سنة سوف...
الآتي يمثل إنسانا
الآتي يدفع إنسانا
للآتي جيوب واسعة يأخذ
أحدها شكل المسدس
نظرة على الخريطة: هنا ينبت العاج،
عتمة في هذه الجزيرة حيث يرسو إنسان
ثمة صرخات غريبة
في هذا المرفأ
حيث يترل إنسان
أصوات وصمت، كل شيء سيئ الانطلاق
عدت لا أعرف سكوتي، تقول امرأة قلقة
ذات وجه لا يوصف
في الجمرك تعلن ذكريات الطفولة
إنسان وحيد في شارع هو
الشارع الوحيد في الجزيرة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد تلقى إنسان عناوين خاطئة في الجزيرة
من أكثر الجزر انغلاقا
ما عليك إلا أن تستشهد بي
حتى تجد نفسك ساقطا ومحاصرا.[1]

ومما كتب بالفرنسية ما نقله وترجمه إلى العربية عبد القادر الجنابي على موقع مجلة إيلاف على الواب قصيدة "نهاية كل شئ تقريبا "أو" La fin De Presque Tout "والتي جاء فيها:

نهاية كل شيء تقريبا

للمصعد لهبٌ أزرقُ
يُسرّحُ ظلا مجنونـــًا
على كلّ بَســـطةِ سلـــّمٍ
- لم يعـــُد الجمالُ مُقـــتـــنعـــًا
بإبقاء مُهاجميه
على نفـــْس بُعدِ نظراتِ الباشق

ذا هو يسكنُ السطوحَ
حيث يستجمُّ
مجرمو الغد
ذو أيد طويلة شاغرة حتى الآن
وأصابع مجدولةٍ بأناةٍ
من أجل اختطافاتٍ شرهةٍ

- وكأنَّ هناك شيئـــًا آخرَ للاختطاف
غير هذا الظلِّ الأهوجُ اللاثابت

[1] حنين، جورج . صرخات في مرفأ، نقلا عن موقع الواب "بيت الشعر في المغرب"www.albayt.org.ma ووصلة النص كاملة هي.
http.//www.albayt.org.ma/bayt_arabe/poetes_ar/george_hanin.htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأزرقُ ازرقاق كلّ ما يرتجفُ
شيئـــاً غيرَ هذه الزهرةِ
التي تـــتـــكهـــنُ بمدينةٍ ميّـــتة
الجمالُ لم يّعُد مقتنعـــاً
باختزال صورته حسب قياسات امرأةٍ
فها هو يطوف مبتهجا أينما يكون ثمّة تجدّد
لإعياء لا يقاوَم يهيئُ ذاته
للصحوة القادمة.[1]

La fin de Presque tout

La flamme bleue de l'ascenseur

Laisse flotter une ombre folle
A chaque palier
La beauté ne se contente plus
De tenir ses assaillants
A distance d'épervier
Elle hante les terrasses
Où viennent se délasser
Les criminels de demain
Aux longue mains encore vacantes
Aux doigts patiemment tressés
Pour d'insatiables enlèvements

Comme s'il y avait autre chose à enlever

Que cette ombre folle et flottante
Et bleue comme tout ce qui tremble
Autre chose que cette fleur
Qui prophétise sur une ville morte
La beauté ne se contente plus
De réduire son image aux proportions d'une femme
Elle rôde avec délices
Partout où se prépare pour le prochain réveil
Un irrésistible renouveau de lassitude

[1] حنين، جورج. نهاية كل شيء تقريبا، نقلا عن عبد القادر الجنابي، من موقع مجلة إيلاف على الواب:www.elaph.com، ووصلة النص الكاملة http://www.elaph.com/ElaphWeb/Translations/2006/1/117309.htm.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومع ذلك فالواقع الشعري خلال تلك المرحلة لا يسجّل على هذه الحركة تجسيد القفزة النوعية بالشعر النثري إلى قصيدة النثر، ففي هذا السياق ربط محمد جمال باروت القفزة الحقيقية(من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر)بكتابات الشاعر أورخان ميسر وعلى الناصر في ديوانهما "سريال "الصادر عام 1947م في طبعته الأولى عن دار السلام في حلب بسوريا، ثم ديوان "أغاني القبة "لخير الدين الأسدي الصادر عام1950م بسوريا أيضا. ويعتبر جمال باروت ديوان سريال"أكثر التجارب الشعرية طليعية في النصف الأول من القرن الماضي، فلأول مرة أثبتت إمكانية الشعر بمعزل عن الأدوات التقليدية القائمة"[1]، رغم أن فترة صدور هذا الأثر التأسيسي كانت في مرحلة مخاض فكرية وأدبية وشعرية على الساحة العربية، بل إنها مرحلة التشكيل الفكري العربي وبروز طبقات الإنتليجانسيا العربية بمختلف مشاربها الإيديولوجية والفكرية. ففي "سياق هذه التحولات التي كانت تشير إلى مأزق الكتابة التقليدية والتبشير بكتابة جديدة كان-سريال-دعوة لقلب نظام القيم الشعرية الثابتة، والبحث عن قيم شعرية بديلة ومتحوّلة. بهذا المعنى سريال كتاب هدمي، ذو أفق نظري(السوريالية)وذو أفق إبداعي(قصيدة النثر)، وبالتأكيد إن هذين الأفقين كانا مترابطين عضويا. إذ إن التحرر من الشكل الخارجي لا بد أن يرافقه تحرر آخر من الشكل الداخلي"[2].

ويفهم من الرغبة في التحرّر الخارجي عند أورخان ميسر الانتقال إلى الشكل الإبداعي الأكثر تحررا من كل نظام أو قيد، وخاصة نظام الوزن والقافية، ثم البحث الجدّي عن صيغة تقاطع بين الشعر وبين النثر، وهذا لن يستقيم له إلاّ في قصيدة النثر. في حين أصبح الفكر السريالي- بكل ما يمثل من هدم وتجاوز وانقلاب على الوعي والشعور وانغماس في عوالم العقل الباطن-هو جوهر التحرّر الداخلي وصولا إلى تشكيل الشكل الداخلي وفق أسمى مبادئ السريالية المتطرفة التي تنادي بالإطلاق الكامل لمرحلة ما قبل الوعي، دون رقابة الوعي أو الشعور أثناء الكتابة التشكيلية المتفردة، وهذا يعني على حدّ تعبير باروت "أنّ -سريال-كان حركة نفي في كل توجهاته، حركة هدم وحركة

---

(1) ـ باروت، جمال. الشعر يكتب نفسه، ص 10.
(2) ـ المرجع نفسه.ص 11.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انقلاب وليس تطورا يمثل، على نحو عميق، السيكولوجية المتطرفة للبرجوازية الصغيرة المثقفة على صعيدي الشكل والمضمون.فقد كان الإنسان الفرد، المعذب، المحاصر، المسحوق المكبوت، المدار الأساسي لسريال"[1].

أما أدونيس فقد أعجب كثيرا بالتجربة الرائدة لصديقه الشاعر أورخان ميسر، من خلال عالمه الشعري التشكيلي المتفرّد، البعيد عن محاكاة المعيش في إطاره المادي والجمالي، "فللمرة الأولي في الشعر العربي الجديد يحاول شاعر أن يدخل إلى عالمه الباطني، وأن يستقصيه، وأن يفصح عنه نثرا - بأشكال شعرية غير خليلية- فكان الشعر عنده نبشا للذات واستهاماتها، وكان شكله النثري نابعا من رؤية نظرية كاملة، وليس من مجّرد الرغبة الاعتباطية في الخروج من أطر الشكل الخليلي.كان شعره غوصا في دخيلاء النفس، في هواجسها، وأحلامها وصوابها، وفي مكبوتاتها.فقد كانت عنايته القصوي منصّبة على حركة الداخل وسياسته النفسية ".[2]

وتتضح هذه الفرادة في الرؤيا والتشكيل في ديوان -سريال-في الجزء الخاص بالشاعر علي ناصر الذي تجاوز المناخات الرومانتيكية في الشعر المنثور كما هوالحال بالنسبة للريحاني، وغاص في رصد الأبعاد الملحمية بحثا عن كل جديد متفرّد وغريب ومختلف، فلقد"مارس علي الناصر هذه الفرادة منذ ديوان -الظمأ-عام 1931م، حيث تخطى الشكل العروضي الخليلي إلى التفعيلة قبل"بلوتولاند"1938م للويس عوض، "الكوليرا "للملائكة1947م. فمنذ ديوانه هذا كانت حياة الناصر الفنية ممارسة لا حدّ لها في مجال التجديد، والبحث عن المختلف لا عن النمطي. فبدأً من -البلدة المسحورة- نجد تحولا فنيا متداخلا ما بين متابعته لآفاق جبران والريحاني ذات العوالم الرومانتيكية، وما بين الانتقال بها إلى العوالم الملحمية.وهنا يمكن القول إن ملحمة -البلدة المسحورة- تمثل المناخ الملحمي في الشعر المنثور...لقد كانت هذه الرؤيا الملحمية تعني لدى علي الناصر اكتشاف المستقبل، والتنبؤ بكينونته. "[3]

---

[1] - باروت، جمال. الشعر يكتب نفسه ، ص 12.
[2] - أدونيس. النص القرآني وآفاق الكتابة،ط1، دار الآداب، بيروت،1993، ص ص 172، 173
[3] - باروت، جمال . المرجع السابق، ص 13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتطور هذه الرؤيا الملحمية في -سريال- عند علي ناصر لتصبح رؤيا سريالية خالصة، نابعة من الإدراك الواعي لسلطة اللاوعي واللاشعور على العملية الإبداعية عموما، وعلى الشعر الجديد على وجه الخصوص. وهذا ما يصرح به في رسالته إلى أمين الريحاني عام 1954م قائلا :

"...هذا وقد نشرت بزمالة أديب، أثرا أدبيا، سميناه -سريال-كتبتُ حصتي منه بوحي اللاوعي، بحسب ما يقولون، وكنتُ بعد أن أثوب إلى وعي أتردّد في فهمه، وكنت لا أعلم أحيانا هل هو من نتاجي أو لا.."[1].

ويعلق الدكتور عبد الرحمان محمود القعود على ديوان"سريال"قائلا إن"سريال كان دعوة تطبيقية إلى قلب قوانين البنية الشعرية الثابتة وهدمها، وبخاصة أنه في هذا الديوان يظهر أثر الاتصال بالثقافة الغربية، "[2]. وأعتقد أن فرادة الرؤيا والتشكيل عند كل من أورخان ميسر وعلي ناصر هي التي قادت حركة الشعر المنثور نحو تأسيس مرحلة جديدة سميت بمرحلة قصيدة النثر.

أما الشاعر عبد الرحمان الأسدي*، فيعتبره الكثير من النقاد والدارسين وعلى رأسهم جمال باروت وعبد الرحمان محمود القعود، أول من كتب بيانا عربيا للقصيدة النثرية. وذلك من خلال مقدمة ديوانه (أغاني القبة) المنشور بحلب السورية عام 1950م.

---

[1]- الناصر، علي . رسالة إلى أمين الريحاني، مقدمة ديوان" د ن الدموع " الصادر عام 1954. نقلا عن باروت جمال، الشعر يكتب اسمه ص 15.

[2] - القعود، عبد الرحمان .الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 279، مارس 2002، الكويت ص 152.

* ولد في حلب عام 1900م وتوفي فيها عام 1971، كتب عدة مؤلفات في اللغة العربية منها "قواعد الكتابة العربية"، "البيان والبديع" "ليس". ووضع كتابا في النثر الشعري سماه " أغاني القبة"، وكان قمة إنتاجه "موسوعة حلب المقارنة" التي استغرق في كتابتها ثلاثين عاماً وسجل فيها تراث حلب غير المادي من حكم وأمثال وعادات وأخبار . وبحث في جذور كلمات اللهجة الحلبية بحثاً عميقاً متميزا .

- ينظر موقع جمعية عاديات السورية على الواب. www.adyatsyria.com

والوصلة كاملة هي.

www.adyatsyria.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=39

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهو البيان الذي يدعو فيه حسب باروت إلى ربط كل تجديد شعري بالرؤيا في منظورها الصوفي لا السريالي، كما هو الحال بالنسبة لأورخان ميسر والملحمي بالنسبة لعلي ناصر. فقد طرح الأسدي الرؤيا مقابل الخطابة، وطالب بتعطيل الحواس من خلال تشويش العقل، وعمد إلى اللجوء إلى العوالم الداخلية للذات، وإعلاء كلمة اللاشعور أمام سلطة الشعور وقيود العقل."وإذا كان السرياليون قد أعطوا الرؤيا مسؤولية التبشير بدنيا جديدة هي نقيض للدنيا البورجوازية وحضارتها، فإن الأسدي يعطي الرؤيا مسؤولية اكتشاف الحقيقة العظمى؛أي المفهوم الصوفي الخاص لـــ (لله)...هكذا وضع الأسدي اللاشعور مقابل اليقظة، واللاوعي مقابل الوعي، والرؤيا مقابل الخطابة، والإشراق مقابل العقل. إن الإشراق هنا هو حالة ريادة واكتشاف، هو انتقال من الواقع الفيزيقي إلى الواقع السيكولوجي، هو تفجير لمكتنزات اللاوعي، هو تسمية أخرى لـــ(الرؤيا) التي يسميها الأسدي أيضا بـــ(السكر) ."[1]

ويعرض باروت بعض القصائد من أغاني القبة (والتي أستعيرها منه لعدم تمكني من الحصول على ديوان الأسدي) يبرز خلالها قوة الطرح والرؤيا في الحديث عن الحبّ من منظور صوفي أين يمتزج الحسيّ بالمطلق، ويفرز المطلق بدوره صفات حسية بارزة تجليها اللغة الشعرية المتميزة إلى درجة التكثيف الدلالي المبدع لعالم الجمال، فتصبح "صفات الغريزة صفات المطلق، مثلما تجعل صفات المطلق صفات الغريزة. "[2]، يقول الأسدي:

من نهر النار شربت النور، واستويت
على شفة الله، وحلم الهناء، حلوًا حلوًا في غائم
الجبال.
رأيت الله، سمعت الله، شممت الله، طعمت الله، لمست الله
تتغلغل مرامي تصويري في أغوار الوجود
وأبعث تلكم الذكريات : ذكريات تساقينا.
الهوى في الروض الأغن

---

[1] ـ باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص 17.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 21.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هناك في ظل سنديانة الجبل سمعت وقع
أقدام الله فدلفت إليها، وغمرتها بليل
القبل.
فرفعني بيده، وضمني وضممته، حتى
غاصت حلمات الأثداء، وأغضى جبريل
ذكريات الوصال، يا ما أندى، ويا ما أنضر
ظلال زهو النور في لازورد السماء [1]

وتتفاعل درجة امتزاج الحسي بالمطلق عند الأسدي، من خلال تعرضه للحب الصوفي الذي أراده حبا لا يخضع لسلطتي الزمان والمكان، ولا يحيد نحو الارتباط بالنشاط الغرائزي الشائع عن الحبّ، لأن هذا الأخير لا يتعدى الفعل التكراري، فيقع في التنميط فلا يحيد عن القاعدة، بينما يدعو الشاعر إلى حب آخر لا يبنى على النفعية الشبقية، وإنما يؤسس اتحادا مباشرا بجوهر الوجود وجوهر العالم في بحثه عن الحقيقة الإلهية العظمى، إنه الحب الذي "يرفض الأنانية، ويعيش في هيكل هذه الحقيقة يموت من أجلها، ولأجلها، حيث يتحمّس لأنه يكون هو المطلق. في الحب الصوفي تترك الروح الجسد لأن الأخير يمنعها من أن تعيش، أما في الحب الجسدي، فالغريزة هي مركز العالم، لا تموت لأنها تتوق لإشباع أساسها البيولوجي الواقعي. وحده الحب الصوفي ينحل، ويموت في المثال الأعلى. انه أزلي غير فان في حين أن الغريزة مؤقتة. أما الحب الصوفي فأزلي لكونه لا يرتبط بمؤقتات "[2].

يقول الأسدي :

ارفعني إلى مقام الفناء، الفناء في صمديتك
حتى إذا رآني خلقك، قالوا: رأيناك
تحنان الروح، نوافح ريحان القلب. مداد
مصحف الحياة تستقبل فجر عمر جديد. مداه

[1] ـ الأسدي، عبد الرحمان.أغاني القبة، نقلا عن باروت جمال، الشعر يكتب اسمه، ص ص 21، 22.
[2] ـ باروت، جمال.الشعر يكتب اسمه، ص 23.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مدى أبدية الله.
فُإليّ إلَيَ، ضمني ثم ضمني.ضيق وضيق
عليّ العناق.حتى أكون أنا إليك.وتكون
أنت إياي.وافنى، وأفنى.واف...[1]

ثم تأتي في منتصف خمسينات القرن الماضي تجربة محمد الماغوط* التي اعتبرت أول خطوة نحو الخروج من مرحلة الشعر المنثور إلى مرحلة قصيدة النثر، ولكن من دون أن تستقر التسمية، التي انتظرت إقرارها حتى سنة 1960م من طرف أدونيس في مجلة "الشعر".

لطالما نادى محمد الماغوط بأنه يكتب نصوصا ولا ينظم شعرا، فقد نقل المناصرة قوله:"أنا أكتب نصوصا، ولن أغضب إذا قيل أنني لست شاعرا وإنما كاتب نصوص.."[2] ورغم أن الماغوط ظل وفيا للخط الذي رسمه في الكتابة، وهو تحطيم الشكل وخلق الشكل الإبداعي الذاتي المتفرد في صياغة قصيدة النثر، إلا أن هذا التحطيم لا يعني حياده عن تشكيل الرؤيا المبنية على تفعيل المتخيّل كفضاء أساسي من فضاءات الكتابة الأنموذجية (على الأقل في مرحلة الخمسينات). حيث أضحت كتاباته عبارة عن تجربة شعرية تعمل على مقاربة ازدحام التجارب وازدحام الشعر وفق نظرية تشكيل ماغوطية لا تعترف بالنظم الكلاسيكي، وتثور على كل ما لا يرتبط بالفرادة التشكيلية.

---

[1] ـ الأسدي، عبد الرحمان.أغاني القبة، نقلا عن باروت جمال، الشعر يكتب اسمه، ص، ص 23 ، 24.

* ولد الماغوط عام 1934 في السلمية التابعة لمحافظة حماه (210 كم شمال العاصمة دمشق). درس في كلية الزراعة وانسحب منها رغم تفوقه، مؤكدا إن اختصاصه هو"الحشرات البشرية وليس الحشرات الزراعية" وذهب إلى دمشق عام ،1948 وفي عام 1955 سجن في سجن المزة قرب دمشق لانتمائه إلى الحزب القومي السوري الاجتماعي. وكتب مذكراته على لفائف السجائر، وعند خروجه ذهب إلى بيروت ثم عاد إلى دمشق وكتب في المسرح والسينما. نال الماغوط عدة جوائز عن أعماله الشعرية والمسرحية منها جائزة العويس 2004،2005 وتم تكريمه أيضا في العام 2002 في "مكتبة الأسد" بمناسبة صدور ديوانه "حطاب الأشجار العالية" بوسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى. توفي يوم الاثنين3 أبريل 2006 عن عمر يناهز 72 سنة.
ـ نقلا عن حصة روافد التلفزيزنية على قناة العربية، إعداد و تقديم علي أحمد الزين، بتاريخ 2006/05/11.
و يمكن مراجعة نص الحصة مكتوبا على موقع قناة العربية على الواب و وصلته.www.alarabia.net.

[2] ـ ينظرالمناصرة، عز الدين. قصيدة النثر. إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوى القطرية، العدد29 ضمن موقع المجلة على الواب www.nizwa.com
والوصلة الكاملة للمقالة.http.//www.nizwa.com/volume29/p80_89.html

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعل هذا ما جعل الماغوط يصرّح علنا إنه لا يهمه إذا قيل عنه أنه ليس شاعرا، ما دامت كتاباته تنبع من الذات الشاعرة. لقد بحث الماغوط في قصائده عن التناقض في العادي من الأشياء اليومية، والعادي الذي يخبئ فجائع لا تبين بالعين المجردة، وبالنظرة العابرة السريعة، ظل يبحث عن النص(القصيدة)، النص الذي يعكس اللقطة الحياتية الشاذة المبنية على مفارقات الواقع والمتخيل، وهذا ما جعل الماغوط يرفض كل شكل شعري جاهز إلا شكل تخيلاته وممكناته، يتراءى لنا هذا في قصيدة (أيها السائح) ضمن مجموعته (الفرح ليس مهنتي)، يقول :

أيها السائح
طفولتي بعيدة..وكهولتي بعيده..
وطني بعيد..ومنفاي بعيد
أيها السائح
أعطني منظارك المقرِّب
علَّني ألمح يداً أو محرمةً في هذا الكون تومئ إليّ
صوِّرني وأنا أبكي
وأكتبْ على قفا الصورة
هذا شاعرٌ من الشرق
ضعْ منديلك الأبيض على الرصيف
واجلسْ إلى جانبي تحت هذا المطر الحنون
لأبوح لك بسر خطير
اصرفْ أدلاّءك ومرشديك
والقِ إلى الوحل..إلى النار
بكل ما كتبت من حواش وانطباعات
إن أيّ فلاح عجوز
يروي لك..بيتين من العتاب
كل تاريخ الشرق
وهو يدرج لفافته أمام خيمته[1]

[1] الماغوط ، محمد. الفرح ليس مهنتي، طبعة رياض الرّيس للكتب والنشر، لبنان 2002 ص ص 52، 53

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما توفيق صايغ فقد أحدث ديوانه "ثلاثون قصيدة "موجة كبيرة من ردود الفعل التي توزعت بين إيجابية وسلبية، ويرجع ذلك إلى قدرة صايغ على خلق تشكيل شعري ولغوي مختلف عن السائد والمحتذى والأنموذج خلال تلك الفترة، هذا ما جعل الشاعر اللبناني الكبير سعيد عقل يكتب مقدمة الديوان، أين أشاد بالتجربة الشاذة والجريئة والمتميزة عنده، "ومع حماسة عقل لديوان صايغ، فإنه لم يتوقف عند تحليل البنية الشكلية واللغوية الجديدة تحليلا شاملا وعميقا، وجلّ ما أشار إليه، أن اللفظة عند هذا الشاعر أتت لا لتقول حتى ولا لتكوكب، إنها لتعديك بالوجود، ومن ثم وصف قلم صايغ بأنه أجرأ الأقلام المشرقية حيث قام بعمل عجب، من عجب الفكر ومن إلباسه ثوبا فريدا، ولقد أرجع جرأة صايغ في اختيار الثوب الجديد إلى ما بقي في خاطر الشاعر من جرأة باريسية أوروبية عريقة، ذات ذوق أخّاذ "[1] .

في المقابل وقف الناقد اللبناني مارون عبود موقفا سلبيا تماما من هذا الديوان، ومن كاتب مقدمة الديوان سعيد عقل أيضا، فعلق علي مقدمته قائلا:"...إنها ألفاظ معسولة يضعها معمل سعيد عقل، خصيصا للمقدمات، تُعنى كثيرا ولا تعني شيئا بعينه...فأين الشعر يا ترى فيما سماه مؤلفه "ثلاثون قصيدة" ؟، ومن يدل القارئ عليه إذا لم يكن الذي كتب المقدمة؟. الأشبه أن الشاعر سعيد عقل أراد أن يجاري توفيق صايغ في معمياته، فراح كضارب المندل، يرقينا بكلمات طنانة كأن يقول: إن كتابه -أي كتاب توفيق صايغ- لا ليقرأ. إنه ليغدو خلجات فيك ودمًا دافقا ونارا.إنه مزيج من شبق ولاهوت. إن هذا المزيج العجيب أو الترياق الجديد، الترياق المعجون من شبق ولا هوت لا يجده القارئ إذا طلبه، إلا في صيدلية سعيد عقل..."[2]. أما ما عابه مارون عبود على صائغ فهو خروج هذا الأخير عن قواعد النظم وأدبيات التشكيل، والثورة على اللغة الكلاسيكية والارتماء في أحضان الغريب والعاميّ من الألفاظ. يقول:"إن الكلام المرصوف، المقطع والموصل، لا يستحق أن يسمى قصيدة ولا شعرا. فالشعر ألفاظه وموسيقاه وخياله، وشعرك المنثور هذا

[1] ـ أبو جهجة، خليل.الحداثة الشعرية العربية، ص 131.
[2] ـ عبود، مارون. نقدات عابر، ص 178

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم يظفر بشيء مما قلنا. يخيّل إلي أنك شاعر، ولكن اللغة العربية مازالت مستعصية عليك، فهل حاولت النظم في غيرها؟" [1]

ورغم اعتراف الناقد أن لدى توفيق صايغ قدرات فنية ومهارات في بناء الصورة الشعرية من خلال استحضار الموروثات الدينية، وتناسل المتخيّل وتفاعل الرمز الشعري، إلاّ أنه لم يرق إلى مصاف الشعراء، يقول: "إن نثر توفيق الشعري - وليته كان شعرا ذا وزن ليعلق بالذاكرة - لغنيّ بالمعاني الرمزية التي لا يدركها إلاّ المطلعون على مصادرها اطلاعا عنيفا. وإذا عدنا أدراجنا ثم مضينا قُدما في هذا الأثر الفني - فلنسمه كذلك لأنه لا تجتمع فيه مقومات الديوان - نجد الأستاذ صائغ في "سيكولوجيا رجعية "يقول قولا جميلا وإن خلا من الشعر:

لعمري ما رأيت يدا تقطف قرنفلة
إلا ورأيت دمعة تحتها انتصفت،
واندلعت على ستار
أمام عيني وخلفهما
مشاهد السبى في الماضي الزري
واختطاف العذارى
وصفوف الأطفال في ما يسمونه بساتين "[2]

ويختم الناقد قراءته لديوان توفيق صائغ بنصيحة له يحثه على نظم الشعر. جاء في بعض منها:"...الخيال عند توفيق صائغ وافر، والعاطفة متّقدة، فليت له القريحة، ليس هذا الكلام الذي يسمونه شعرا إلا تقليدا للشعر الأصيل التام الألواح، فنصيحتي للأستاذ صائغ أن يحاول النظم...."[3]. إن نظرة مارون عبود إلى شعر صائغ وبعض مجايليه هي نظرة كلاسيكية لم تراع في تقديري المتغيرات الشكلية والأسلوبية التي واكبت الساحة الشعرية العربية في العقدين الثاني والثالث من القرن الماضي، وظلت هذه النظرة تفرض قيودها الشكلية النمطية وتضع شروطا للشعر لا علاقة لها بالرؤيا الحديثة للواقع المعيش، كما ينظر إليه شعراء الحداثة والتأسيس.

---

[1] ـ عبود، ما رون. نقدات عابر، ص 179.
[2] ـ المرجع نفسه، ص ص 185.
[3] ـ نفسه، ص 187.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3 - مشروع مجلة شعر، التأسيس للرؤيا و الشفوية

خلقت مجلة "شعر" ابتداء من العام 1957م تاريخ صدور بيان الكتابة الجديدة ليوسف الخال* مناخا فكريا وتيارا إبداعيا متميزا عن كل التيارات الفكرية، والإبداعية التي سبقته، سواء من حيث الطرح التنظيري للشعر أومن حيث تفعيل هذا الطرح من خلال الإبداع المتفرّد الذي تمثل في الشعر الجديد بنوعيه الشعر الحر وقصيدة النثر، هذه الأخيرة وجدت الأرض الخصبة التي نمت وازدهرت فيها، فقد سجل أن"أول اهتمام جدي بالشعر المنثوركان اهتمام جماعة "شعر" اللبنانية التي صدرت شتاء 1957م، وكانت أول مجموعة طبعت لواحد من جماعتها هو أنسي الحاج بأشهر، ثم تبعهما شوقي أبو شقرا ويوسف الخال وفؤاد رِفقه، وآخرون، ولكن الملاحظ أن تسمية الشعر المنثور لم تصبح (قصيدة نثر)إلا بعد اكتشاف أدونيس كتابا فرنسيا عنوانه (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لكاتبته (سوزان بارنار).وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام 1959مبباريس، وبعد شهور من صدوره كتب أدونيس مقالا عنوانه (في قصيدة النثر) نشره في مجلة "شعر" شتاء عام 1960م** ، فكان أول من أطلق على هذا النوع من الكتابة تسمية (قصيدة)كما فعلت سوزان برنار، ولم يكتف بذلك فقد نشر قصيدة نثر عنوانها "مرثية القرن الأول "في العدد نفسه من مجلة شعر، فبدت مقالته وكأنها مقدمة لقصيدته النثرية"[1].

وفي عام 1960 أصدر الشاعر أنسي الحاج ديوانه الشعري"النثري"الموسوم بـــ "لن" وكتب مقدمة يُنظّر فيها للنوع الشعري الجديد أي قصيدة النثر، اعتمد فيها على أفكار سوزان بارنار في كتابها السابق، فطرح إشكالية صياغة الشعر من النثر وقدرة الشاعر على توليد نصوص شعرية من أعمال نثرية، لكون الآداب العالمية كلها أنتجت في نثرها شعرا عظيما، لأن الشعر لا يقف عند حدود الوزن والقافية أو البحر والرويّ .

---

* كان ذلك في 31 يناير (جانفي)1957، بعد سنتين من عودة يوسف الخال من أمريكا التي كان سافر إليها في 1948، وتشكيل مجلة شعر صحبة أدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة.
ينظر: خير بك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1986، ص 72

** لتدقيق التاريخ فقط أذكر أن أدونيس كان قد نشر هذه المقالة في العدد 14 من مجلة شعر ربيع 1960.

(1) ـ نشأت، كمال. شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998 ص 203.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد مثّل الحاج لهذا "بنشيد الأنشاد " في العهد القديم من الكتاب المقدس وبشعر سان جون بيرس*، أين عوض الإيقاع النمطي بالرؤيا الشعرية أو الكيان الواحد المغلق على حدّ تعبيره الذي تزيد من تفاعله فرادة التجربة وعمقها.[1]

ويتحدد دور مجلة شعر في مساعدة قصيدة النثر وإعلاء شأنها ونشرها وتأكيد فنيتها في النقاط الآتية:

أ - التكفل بنشر الدراسات التي تتعرض بالنقد والتحليل (الإيجابي)للدواوين الشعرية الحداثية التي تتخذ من قصيدة النثر أنموذجا للكتابة والثورة، كما تكفلت المجلة أيضا بنشر الدراسات الشعرية النظرية، ودواوين شعرية متميزة."ففي العدد الحادي عشر من مجلة شعر، ظهرت أول محاولة تنظيرية للتوجه الجديد، ممثلة في مقالة أدونيس بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"فقد وُضحت في هذه المقالة تأثيرات المفاهيم السريالية على أدونيس، فإذا به يعرف الشعر بأنه رؤيا وكشف، وإذا به يعتبره نوعا من المعرفة ونوعا من السحر، وتغيير في نظام الأشياء والنظر إليها. بل إنه يري أن الشعر يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه، ويحجب واقعا أغنى، وراء وقائع العالم..."[2]

ب _ تقديم الترجمات الشعرية للقصائد الأجنبية وذلك دون التزام القافية والوزن وهذا ما جعلها تمثل أنموذجا -للاحتذاء - وممارسة طقوس كتابة جديدة.

ج _ تثبيت مفهومات جديدة تصّب في خدمة قصيدة النثر أهمها :

1. التشكيل الموسيقي الجديد البعيد عن الإيقاعية التقليدية.
2. تحرير اللفظ من سلطة الشعر من خلال هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية.
3. كتابة القصيدة وقراءتها كبنية رؤيوية مغلقة ومتكاملة في الوقت نفسه، والدعوة للتخلي عن التفكك البنائي الذي يقدم على الشكلية "باعتبار أن قصيدة النثر ذات شكل قبل كل شئ، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم

---

* بيرس، سانت جون(Saint-John ، Perse) . ولد في قوادلوب يوم 31 ماي1887 وتوفي في جزيرة جيون الفرنسية يوم20 سيبتمبر، 1975، .ينظر :
-Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française , art :(Saint-John)

[1] ـ ينظر، الحاج، أنسي. ديوان "لن "، المقدمة ، ط1 بيروت 1960ص.ص 5 - 15.

[2] ـ موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحّد منظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي، التي تراقب التجربة الشعرية وتقود توجيهها. "[1]

وتلتقي هذه المفاهيم مع البرنامج الشعري ليوسف الخال مؤسس مجلة شعر، الذي يمكن قراءته في النقاط الآتية:

* التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معا.
* تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة.
* الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.
* الإنسان في ألمه وفرحه، في خطيئته وتوبته، في حريته وعبوديته، في حقارته وعظمته، في حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.
* وعي التراث الروحي العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هو، دون خوف أو تردد.
* الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوروبي، وفهمه والتفاعل معه.
* الإفادة من التجارب الشعرية التي حققّها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي.[2]

د - إعلاء شعار الاحتواء الإبداعي المتميز دون إقصاء، حيث مثلت المجلة إطارا للتجارب الشعرية الجديدة وميدانا للشعراء الشبان الروّاد في ميدان قصيدة النثر.

وكان مناخ نشاط جماعة شعر أكثر ملاءمة لتفعيل الرؤى والأفكار والطاقات التجديدية، أكثر من أي مناخ سابق بحيث اجتمعت مجموعة من الأسباب عجّلت بانتشار أفكار الجماعة انتشارا واسعا في الساحة الأدبية والإبداعية العربية نذكر منها ما يأتي:

---

[1] ـ موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص 122
[2] ـ ينظر: خير بك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ص 77، 78.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1 - تنامي التوجّه نحو الآخر الأوروبي فكريا وإبداعيا، من خلال بعث حركية التجربة الأدبية خاصة من الثقافة الفرنسية والثقافة الأنجلو أمريكية، فقد قرأ أعضاء الجماعة بشغف كبير إشراقات رامبو، وفصله في الجحيم وأزهار الشر وسأم باريس لبودلير، وأناشيد مالدورور للوثر يامون، فوقفوا على"ترجمات النتاج الغربي من الشعر خاصة ممّا أثبت أن موضوع القصيدة المترجمة، والغنائية التي تزخر بها، وصورها ووحدة الانفعال والنغم فيها عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية دون حاجة إلى وزن وقافية "[1].

كما كان لصدور كتاب الأديبة والناقدة الفرنسية سوزان برنار"قصيدة نثر من بودلير حتى الوقت الراهن" أثرٌ كبيٌر رسم وحدّد كلّ مفاهيم الشعرية الحداثية الجديدة عند جماعة شعر، فقد كتب الأستاذ الشاعر رفعت سلامّ في التقديم لترجمة كتاب سوزان برنار قائلا:

"لكتاب(قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية منذ صدور طبعته الأولى عام 1958م بباريس، بل ربما كانت فاعليته، عربيا، أعمق وأفدح من فاعليته فرنسيا، في مجاله الحيوي الأصلي، مفارقة تضيء في بعض وجوهها آليات التفاعل الثقافي وأشكالها العربية... وطوال هذه السنين-قرابة الأربعين سنة-ظل الكتاب هاجسا أساسيا لدى شعراء الحداثة العربية، فكان غائبا حاضرا، في آن، غائب بالفعل؛حاضر بالقوة، لكنه الغياب الذي لا يفضي إلى نسيان، بقدر ما يفضي إلى التشبث بالغائب، ليصبح حضورا فادحا، بلا غفران، انه نوع من المهدي المنتظر." [2]

2 - ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه أمام الرغبة في معايشة الواقع المعيش، بعيدا عن المعايشة الوصفية الغنائية، وإنما خلق فضاء عالم جديد يوازي ويعادل العالم الموضوعي المعيش، إنها لحظة خلق القصيدة الرؤيا كمظهر من مظاهر الحداثة، وهذا ما عملت الجماعة على تجاوزه وتجسيده خاصة إذا علمنا "أن قصيدة النثر قد

---

[1] ـ أبو جهجة، خليل.الحداثة الشعرية العربية، ص 134.

[2] ـ سلام، رفعت. مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتي الوقت الراهن، ج 1، ص 07.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاءت في سياق ملمح الحداثة وهو التجاوز.وتخليها عن الوزن أو الإيقاع الخارجي ربما يكون أهم خطوة من خطوات هذا التجاوز، لأنها الخطوة التي بدأ بها ألف ميل مسيرة قصيدة النثر. "[1]

3- ميل الكثير من شعراء الخمسينات إلى "الكتابة بالنثر"، خاصة الشعراء الواقعيين والشيوعيين الذين اقتربوا من النثر لا في أسلوبهم ولغتهم فحسب، بل في الجو والأداء خاصة عند عبد الوهاب البياتي، ونذير طعمة، و جبرا إبراهيم جبرا، وقد تميزت كتابات هؤلاء بالعمل على تبسيط الجملة الشعرية انطلاقا من بساطة المفردة وبساطة التركيب بحثا عن جماهيرية الشعر ومقروئيته الواسعة بين أفراد الشعب.

في ظل هذا المناخ رسمت مجلة شعر استراتيجية قصيدة النثر كملموس حداثي مبني على تجسيد لحظات الرفض، وفق محمول من محمولات الحداثة، فليست"قصيدة النثر في تجاوزها الشكل القديم مجرد رفض له، وإنما هي جزء من مؤامرة على التقليد الذي لا يعكسنا. ولهذا فهذه الخيانة ليست شرفا فحسب بل هي قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي تجاه هذا التقليد الذي يشبه سجنا شرط التحرّر منه هدمه حتى على ما فيه. "[2]، خاصة إذا لاحظنا أن قصيدة النثر التي تدعو إليها هذه الجماعة هي قصيدة تعمل على أن تفارق القصيدة العمودية، مفارقة شكلية ومضمونية لا رجعة فيها. وهذا عكس قصيدة التفعيلة التي ظلت محتفظة بعلاقات مختلفة مع النمط القديم، بشرط ألا يفهم من هذا إحداث قطيعة تامة أيضا مع التراث، "لأن قصيدة النثر كما عرفنا قبلُ لها صلة بهذا التراث بإحالتها إليه، سواء منه القديم، حين وصلها عن طريق التراث الصوفي بظهوره فيها، أو الحديث حين وصلها بالشعر المنثور وإرجاعها إليه إرجاعا رئيسا ."[3]

---

[1] - القعود، محمد عبد الرحمان. الإبهام في شعر الحداثة، ص 154.
[2] - المرجع نفسه، ص 155.
[3] - نفسه، ص 156.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا سأحاول عرض هذه الإستراتيجية الشعرية عند الجماعة من دون أن أتوسع في إلقاء الضوء على المواقف التنظيرية لدى أصحابها لأنني سأتعرض لها (المواقف) في مرحلة لاحقة من البحث.

تعرف موسوعة "برنستون" للشعر والشعرية " Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics"، قصيدة النثر على النحو الآتي: "هي قصيدة تتميز بإحدى، أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تُعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كذلك...وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركّزة، وعن الشعر الحر(Free Verse)بأنها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن قصيدة النثر بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلا عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة. وقد تتضمن قصيدة النثر رؤيا داخلية وأوزانا عروضية. ويتراوح طولها على وجه العموم، بين صفحة (فقرة أو فقرتين)وثلاث صفحات أو أربع، بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية المتوسطة الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد توتراتها وأثرها، وتصبح تقريبا نثرا شعريا. "[1]

يتضح من التعريف الموسوعي السابق لقصيدة النثر أن هذا اللون من الأدب في الشعرية الغربية التي تمثل الرافد الأساسي لجماعة شعر، هو مُحكم التعريف، محدد الأدوات وواضح الغايات خاصة عند الفرنسيين، الذين عُدّوا رواد هذا التشكيل الشعري المتفرد والجديد، في حين جاءت المفارقة الكبرى في استراتيجية جماعة شعر أنهم تبنوا التعريف السابق وانطلقوا في التنظير لقصيدة النثر من نقطة انتهاء النقد الفرنسي- فيما أرساه من مفاهيم خاصة عند سوزان برنار-دون أن يكون لديهم النموذج الإبداعي التطبيقي "وهو ما فعله كل من أدونيس في مقالته بمجلة شعر اللبنانية عدد 14 لسنة 1960م، وأنسي الحاج في مقدمته لديوانه "لن"، وفخري صالح في مجلة فصول المصرية، وغيرهم من النقاد ممن سار على نهجهم، ومن الدلائل التي تؤكد على تبني تعريف لقصيدة النثر يبتعد تماما عن تواجدها الفعلي في الوطن العربي، أن الذين تبنوا هذا التعريف من الشعراء والنقاد عادوا

---

[1] -Princeton Encylopedia of poetry and poetics .enlarged ed.(princeton university press.1974) p.664
نقلا عن ديب، محمد . قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة الطريق، العدد الثالث، سبتمبر، بيروت 1993.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مرة أخرى لهدم ما تبنوه، بل بلغ الحد تبني عكس ما كان تماما، سواء على مستوى النصوص الإبداعية، أم على مستوى النقد والتنظير"[1].

لهذا مثلت جماعة شعر، في تقديري، الحلقة الشاذة من حلقات الشعرية العربية بامتياز. لأنها أقرّت بضرورة الهدم والبناء ولكن دون أن تُنّمِطَ ما تبني ولا تشكّل ما تؤسس.فلقد حاول بعض أعضائها وعلى رأسهم أنسي الحاج وأدونيس، ويوسف الخال تثبيت بعض المفاهيم الأولية لقصيدة النثر بالرغم من إيمانهم أن الثابت شكل جاهز والنمط قيد يعيق الرؤيا والتحديث، فحددوا خصائص قصيدة النثر التي احتوت ضمنيا على مبادئ اتجاههم في الكتابة والثورة، هذا ما يعرضه الدكتور رفعت سلام في النقاط الآتية :

" أ - يجب أن تصدر قصيدة النثر عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاّ عضويا مستقلا، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في القصيدة.

ب - هي بناء فنيّ متميز.فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء أكانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية. فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

ج – الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى."[2]

أما أنسي الحاج فقد عرض في مقدمة ديوانه "لن" تعريفا لقصيدة النثر ركزّ خلاله على ثلاثية الإيجاز والتوهج والمجانية، كشروط أساسية للانتقال من مرحلة الاحتذاء بالإرثيين إلى أنموذج الإبداعيين يقول:

"...لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا، لا قطعة نثرية فنية، أو مُحمّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (الاختصار)، التوهّج، والمجانية. فالقصيدة، أي قصيدة... لا يمكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة سوى مجموعة من المتناقضات، يجب أن

---

[1] ـ الضبع، محمود إبراهيم . قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية،ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2003، ص 307.

[2] ـ سلام، رفعت. مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتي الوقت الراهن، ج 1، ص 08

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفّر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثر الكلّي المنبعث من وحدة عضوية واحدة.."[1].

وأرى أن هذا الكلام لأنسي الحاج ما هو إلا صدى مباشر لكلام سوزان برنار حول شروط الارتقاء بالنثر إلى الشعرية، أي البحث عن تحقيق الإيجاز تجنبا للاستطرادات والإسهامات التفسيرية، أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، ثم التوهّج وصولا إلى مجانية القصيدة ذاتها. تقول:"...وقد حاولتُ الإشارة إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخالص، أي أن تصبح قصيدة حقا لا قطعة نثرية منمقة إلى هذا الحد أو ذاك: فالإيجاز والكثافة والمجانية، ليست بالنسبة لها مثلما رأينا عناصر جمال محتملة، وإنما عناصر جوهرية حقًا بدونها لا وجود لها..."[2].

أما الفقرة في النص الأصلي فهي على النحو الآتي :

«..j'ai tenté d'indiquer …les conditions nécessaires pour que le poème en prose atteigne sa beauté propre, c'est a dire soit vraiment un « poème » et non un morceau de prose plus ou moins travaillé : brièveté, intensité, gratuité sont pour lui ,nous l'avons vu, non des éléments de beauté possibles, mais vraiment des élément constitutifs sans les quels il n existe pas … »[3]

وأعتقد أن الحاج قد سلمّ تماما بمعطيات برنار، إلى درجة أنه لم يستطع أن يخلع على مقتبساته من برنار طابعا شخصيا، واصطلاحا أقرب إلى الإبداعية منه إلى النقل الحرفي، هذا ما يتضح في الترجمة الآتية للشروط الثلاثة :

Suzanne Bernard	أنسي الحاج
Brièveté	الإيجاز
Intensité	التوهج
Gratuité	المجانية

(1) ـ الحاج، أنسي. مقدمة ديوان "لن"ص 12.
(2) ـ بارنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، الجزء الثاني، ص 605.
(3) Bernard, suzan .le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, paris 1959 p 763

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أثنى أدونيس على تنظيرات الحاج وإبداعاته في مجال التأسيس لقصيدة النثر العربية، في رسالة بعثها إليه من باريس أوائل العام 1961م. تحدّدت من خلالها الفلسفة العامة لجماعة شعر من جهة، وفلسفة قصيدة النثر من جهة أخرى، يقول في بعض منها:

"..يُسمينا الإرثيون "الفوضى". يسموننا أيضا "الخيانة". هكذا نبدو في أعينهم. للمرة الأولى، لا يخطئون النظر. فالحق أننا نعلن فوضانا وخيانتنا.في ذلك العالم الممغنط بالجيف المقدسة.ولا نكتفي، بل نقنع الجيوش بالخيانة، كما تقول: يعني، نقنعهم بالفوضى أيضا."[1]

ويتضح مما سبق أن نون الجماعة التي يستعملها أدونيس والتي تعود بالضرورة على جماعة الشعر، هي حدّ تجسيد الفصل بين الأنا والآخر في تمظهراته المختلفة، الأنا الفوضوية، الهدامة، الخالقة، الحالمة برؤيا تتجدد بتجدد الرائي ذاته، فلا تقع في سوداوية النمط ولا سلطوية الإرث تمارس الرفض الذي يهزّ العالم في لحظة مخاض القصيدة، وتعلن التأسيس من منبر الحرية الإبداعية يقول:

"هكذا نخطط وجودا يجعل الوجود حولنا غريبا، يمحوه، يسلبه الحضور، هكذا نسقط ونجد خلاصنا في السقوط، هكذا نعلن أنفسنا غواة وخائنين.الهاوية تأتي معنا، نعرف ذلك، سنعمّقها، سنوسّعها، سنصنع لها أجنحة من الريح والضوء...المكان يقاومنا، الأشياء تقاومنا، الماضي والحاضر يقاومنا، البعيد وحدة معنا، ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعري "[2] .

وذهب أدونيس في خطابه إلى أنسي الحاج، إلى تحديد موقف الجماعة المرحلي *من التراث. فرفض الانزواء في إحدى زواياه المقدسة لأنه لا يعدو أن يكون جزءا من حضورنا وليس هو حضورنا ذاته، يقول :

---

(1) ـ أدونيس. زمن الشعر، ط6، مزيدة ومنقحة، دار الساقي ، بيروت، 2005 ص 320.
(2) ـ المصدر نفسه، ص 321.
* هذا الموقف المصرّح به في هذه الرسالة، هو موقف مرحليّ تغير مع تغير النظرة الخاصة إلى التراث لدى الجماعة في مرحلة السبعينات وما بعدها، حيث أضحى البحث في التراث يلهم الجماعة، رغبة منها في الوقوف على الشاذ والمتغير فيه وصولا لآلية التحديث والحداثة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"ليس التراث مركزا لنا. ليس نبعا وليس دائرة تحيط بنا. حضورنا الإنساني هو المركز والنبع. وما سواه والتراث من ضمنه، يدور حوله. كيف يريدوننا إذن أن نخضع لما حولنا ؟ لن نخضع، سنظل في تواز معه، سنظل في محاذاته، وقبالته، وحين نكتب شعرا سنكون أمناء له، قبل أن نكون أمناء لتراثنا. إن الشعر أمام التراث لا وراءه.فليخضع تراثنا لشعرنا نحن، لتجربتنا نحن...من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثين: لا يقدم نتاجهم إلاّ صورة الصورة، أما نحن فنخلق صورة جديدة "[1].

وتتضح مما سبق أسس التنظير للنوع الشعري الجديد عند الجماعة عموما وأنسي الحاج وأدونيس على وجه الخصوص، بحيث لم تعد قصيدة النثر مجرد ثورة شكلية ومضمونية في الحركة الشعرية العربية الحديثة بل هي ثورة جدرية على كل ما سبقتها من الأشكال الشعرية ومفاهيمها، باستقلاليتها ورقيّها. وحين يعود أدونيس بذاكرته إلى مرحلة تأسيس مجلة شعر وبعث قصيدة النثر كملمح من ملامح تجسيد الحداثة الشعرية، يطرح ثلاثة مبادئ أساسية كانت وراء تشكيل النموذج الجديد بعيدا عن المفاهيم الفرنسية "البرنارية" التي سادت حينها فيقول :

"وقد تبنينا ما اصطلحنا على تسميته بـــ "قصيدة النثر، انطلاقا من ثلاثة مبادئ (مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية)أوجهها فيما يأتي:

- § الأول هو أن الشعرية العربية لا تستنفذها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنيا، وأن هذه اللغة تزخرُ بإمكانات تعبيرية، طرائق وتراكيب يتعذر أن نضع لها حدا نهائيا تقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللانهاية.
- § الثاني هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرّق والأشكال القائمة على الوزن وتؤاخيها، بما يغني اللغة الشعرية العربية، وينوّعها ويعدّدها، وفي هذا إثراء للمخيلة وللذائقة أيضا.

[1] ـ أدونيس. زمن الشعر، ص 321.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

§ الثالث هو الرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم، وفي وضعها، إبداعيا، على خريطة الإبداع الكوني بخصوصيتها لكن في الوقت نفسه بانفتاحها ولانهائيتها، تفاعلا ومقابسةً وحوارا"[1]

من هنا نستطيع أن نقول إن جيل مجلة شعر بتنظيراته وإبداعاته في مجال قصيدة النثر أضحى يمثل جيل الرؤيا الشعرية الحداثية، لأن الحداثة في تمظهرها الفني هي رؤيا قبل أن تكون أي تشكّل فني آخر، فالمبادئ الأدونسية السابقة لا تجسد التحوّل في النظر إلى الموروث الفني و"الإبداعي" العربي وإنما تمثل في تقديري مرحلة انتقال نحو تفعيل الرؤيا إبداعيا عبرّ قصيدة النثر، فقد "كان هذا التحول يعني على صعيد الممارسة الشعرية الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا. من هنا فإن كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء؛وقفز خارج منطقها يفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء. ومن هنا كانت الرؤيا خروجا عن الأشكال المألوفة، إلى أشكال محدّدة بقابلية جاهزة. إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة ودخول في أشكال غير معروفة مثلما هي موقف من العالم، وشكل من أشكال الوعي الفني له..."[2].

لهذا ثارت نظرية الشعر عند الجماعة على التقسيم التقليدي السلفي للقصيدة العربية حين تنظر إلى العالم نظرة حسية، تُشيِّئُه تارة وتجزئه تارة أخرى، فلا تعكسه إلاّ ظاهريا من خلال الوصف. في حين تتشكّل الرؤيا كمشروع فكري وإبداعي انطلاقا من مراجعة الثوابت السابقة، فتهدم النمط والنموذج وترفض الاحتذاء كسبيل لتحقيق شاعرية معينة، حينها تصبح القصيدة الرؤيا قصيدة لا تتحدث عن العالم بل تتحدث العالم، لأن "القصيدة السلفية تنقل العالم مجسما إلى أشياء، في حين أن القصيدة الرؤيا تكتشف العالم في

---

[1] ـ مجلة الآداب (البيروتية)."حوار مع أدونيس حول مجلة (شعر) وقصيدة النثر"، العدد 9/ 10، سنة 2001ص 47.

[2] ـ باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص ص 53 ، 54.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كُلّيته الحقيقية، في وحدته الكونية...الشاعر الرؤيوي يكتشف الأشياء. وبين الانفعال والاكتشاف فرق أساسي."[1]

إنّ المتتبع لمسار قصيدة النثر عند جماعة شعر، ومن انتسب إليهم في مرحلة الستينيات، يدرك مباشرة أن التنظير السابق حول "القصيدة الرؤيا" قد تجاوز جانبه المجرّد، وأضحى تنظيرا يجد مسوغات تفاعله داخل الصراع الاجتماعي والفكري في مرحلة الستينيات من القرن الماضي، وهذا ما جعل قصيدة النثر تصطبغ -في تقديري- بالصبغة الإيديولوجية، إيمانا من الشاعر أن الأدب (الشعر) هو تعبير عن أيديولوجيا كيفما تجلى أو تمظهر، من هنا تُبِّتَ الشكل وتعدّدت الرؤيا التي أسست لها جماعة شعر، وكتب على أساسها أنسي الحاج ويوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط، وظهر تيار جديد من الشعراء لا يميل إلى إثارة الأبعاد الميتافيزقية بقدر ما يطرح ويصدّر لأفكار إيديولوجية وقومية ووطنية ضمن إطار الشكل المتفرّد الجديد؛ فانقسمت قصيدة النثر إلى قسمين، قسم يرتكز على مبادئ الجماعة في ربط النص الشعري بالرؤيا، وقسم ثان يرتكز على شحن اللغة العادية والكلمة اليومية بالطاقة الشعرية كفارق جوهري بين كلام الشعر والكلام النثري العادي، وهذا ما اصطلح عليه جمال باروت"بالقصيدة الشفوية وهي القصيدة التي تطرح تساؤلات الإنسان في المدينة العربية المعاصرة. حيث تلتقط توتر الحياة اليومي ، وشرائحها، وصيرورتها ولحظاتها الإنسانية المستمرة، والأشياء الصغيرة منها ومشاعرها اليومية، لتكون وجدانا فنيا لها "[2].

ويذكر باروت أن محمد الماغوط يمثل النموذج الشفوي لقصيدة النثر، خاصة بعد ديوانه "حزن في ضوء القمر" الصادر عام 1959م و"غرفة بملايين الجدران"1964م، أي بعد مرحلة التنظير الأولي لقصيدة النثر من طرف الحاج وأدونيس، فإذا كان الحاج بديوانه "لن" يعكس الجانب الرؤيوي لقصيدة النثر، فإن الماغوط يمثل الجانب الشفوي منها، ومع هذا فهما يشتركان في جانب تخطي الشكل الخارجي للقصيدة العربية.[3]ويختلفان في نقاط أساسية يمكن حصرها فيما يأتي :

---

[1] ـ باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص 57.
[2] ـ المرجع، نفسه، ص 90.
[3] ـ نفسه، ص 92.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا: اعتماد قصيدة الرؤيا على الكلمة كإشعاع دلالي مشبع بالمحمولات الفكرية والطروحات الثقافية والفنية، حيث تصبح الجملة مجموعة من الإشارات والعلامات المشفّرة التي تحيلنا نحو اكتشاف العالم وفق الذات الشاعرة بعيدا عن الوصف. أما القصيدة الشفوية فغايتها إعداد الكلمة العادية التي تلقي طاقات شعرية تقربها من الكلام الشعري وتبعدها عن الإخبار والوصف والتقرير.

ثانيا: تعتمد قصيدة الرؤيا على الطرح المركّب، حيث تتناسل الموضوعات وتتولد الأنساق بين المجرّد والحسّي، الثابت والمتغير، في إطار بنية شبكية تركيبية مفتوحة لاحتواء بنيات إضافية تفرض حضورها أمام الشاعر، في حين تنطلق القصيدة الشفوية من الطرح الواحد(المفرد) والنسق الفكري الواحد ضمن بنية خيطية تتفاعل كلما زاد إشراق الكلمة وتوترها الشعري.

ويكشف محمد جمال باروت هذه الفروق في الثنائية الآتية :

- القصيدة الشفوية	- القصيدة الرؤيا
- البعد الواحد	- تعدد الأبعاد
- الصوت المفرد	- تعدد الأصوات
- المناخ الغنائي	- المناخ الدرامي
- البنية الخيطية	-البنية الشبكية (التركيبية)
-الأشياء الصغيرة(الجزئية)	- الرؤيا الكلية(الشمولية)
- الكلام	- اللغة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- حركة الشعور في الكلام - حركة الرؤيا في الصور[1]

أما نقاط الاشتراك والتوافق بين القصيدة الشفوية والقصيدة الرؤيا فقد حصرها الدكتور عبد العزيز موافي في نقاط عديدة نذكر منها ما يأتي:

- § اتخاذ اللغة المتداولة وسيلة لتفجير شعرية التقرير .
- § الاستناد على الحدس الانطباعي الحسي .
- § البحث عن شعرية النص، والعمل على نفي شعرية الجملة.
- § اكتشاف الشعرية في العالم، لا إضفاء الشعرية عليه.[2]

ومن نماذج الماغوط في القصيدة الشفوية في مرحلة الستينيات، نصه الموسوم بـــ(الهضبة) والذي استمد ثقافته من الكلام اليومي، وشُحنت كلماته بطاقات شعرية أبعدته عن الكلام النثري وقرّبته أكثر فأكثر من الشعر المفعم بالتواترات الغنائية، القريب إلى الغموض، ولكن من دون الولوج إلى متاهات الرؤيا وأعماق الذات فقصيدة الهضبة عبارة عن رؤية تلامس الواقع المعيش للشاعر في إطار حركية المجتمع والوطن، ضمن فضاءات تعبيرية رؤيوية شفافة ابتعدت عن الإيغال السريالي يقول :

لا تصفعني أيها القدر
على وجهي أمتارٌ من الصفعات
ها أنا
والريح تعصف في الشوارع
أخرج من الكتب والحانات والقواميس
خروج الأسرى من الخنادق
أيها العصر الحقير كالحشره
يا من أغريتني بالمروحة بدل العواصف
وبالثقاب بدل البراكين

---

[1] ـ باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص 97.
[2] ـ ينظر موافي عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لن أغفر لك أبدا
سأعود إلى قريتي ولو سيرا على الأقدام
لأنشر حولك الشائعات فور وصولي
وأرتمي على الأعشاب وضفاف السواقي
كالفارس بعد معركة منهكه
بل كما تعبر الكلاب المدربة حلقاتِ النار
سأعبر هذه الأبواب والنوافذ
هذه الأكمام والياقات
محلقا كالنسر
فوق خفر العذارى وآلام العمال
باسطا جناحي كالسنونو عند الأصيل
بحثا عن أرض عذراء
كلما لامسها كوخٌ أو قصر
أميرٌ أو متسول
وثبت جامحةً في الهواء
كالفرس الوحشية إذا مسّها السرج.
أرضُ،
لم توجد ولن توجد إلا في دفاتري.
حسنًا أيها العصر
لقد هزمتني
ولكنني لا أجد في كل هذا الشرق
مكانا مرتفعًا
أنصبُ عليه رايه استسلامي.[1]

[1] ـ الماغوط ، محمد. الديوان، دار العودة بيروت، د ط ، د ت ، ص 323 ـ 325.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن خصائص التشكيل الشعري عند الماغوط ضمن إطار القصيدة الشفوية تكثيف الصورة الشعرية ذاتها، بحيث يستطيع المتلقي أن يحيد عن مسألة الموسيقى الخارجية في إطارها التقليدي لأنه وجد السر التشكيلي المتمثل في مجموعة الانفعالات الكبيرة التي تشع من اللغة الشعرية الماغوطية، إنه"يتوجه إلى الحس مباشرة، ويتكئ على مفردات وصور حسية باستمرار، إن التشبيه بكافة أقسامه والاستعارة بلونيها، كلها مادية حسية باستمرار في شعر الماغوط...وفي الحقيقة لا يمكن لنا إدراك أبعاد لغة القصيدة الماغوطية، إلا إذا قرأنا القصيدة كاملة، وهذه خاصية الشعر الرفيع الذي يشكل نسيجا عضويا واحدا لا انفصام فيه."[2]

وتتضح هذه اللغة الشفوية في ديوانه"حزن في ضوء القمر"أين يعود بنا إلى المنابع الأولي للشعر، حيث تتفاعل الرؤية الحسية داخل بنية القصيدة لتولّد لنا إيقاعا موسيقيا يتسلل إلى نفوسنا، حينها ندرك أن القصيدة الشفوية الماغوطية هي قصيدة "جماهيرية" بامتياز، يمتزج فيها الحزن بالثورة والحرية، يقول:

..فأنا أسهر كثيرا يا أبي
أنا لا أنام
حياتي – سواد وعبودية وانتظار
فأعطني طفولتي
وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز
وصندلي المعلق في عريشة العنب
لأعطيك دموعي، وحبيبتي وأشعاري[3]

[2] - خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1981، ص66
[3] - الماغوط، محمد، حزن في ضوء القمر، دار العودة بيروت 1973، ص25، نقلا عن وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص74.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما قصيدة الرؤيا فتعّد قصيدة الشاعر اللبناني بول شاوول *"وجهك الغياب الأقصى "نموذجا رؤيويا لقصيدة النثر في ذات المرحلة بامتياز، فمنذ عام 1974م تاريخ صدور" أيها الطاعن في الموت"، أولى مجموعاته الشعرية، يواصل شاوول تشريع كتابته على التجريـــب والاختبار، منقّباً عن الكنوز والينابيع والغيوم والأمطار العالية، كاشفاً الآفـــاق، ، متابعـــاً مهمة الشاعر المطلقة في ارتياد الحرية والمجهول، معلّياً الجسور التي تقرِّب بـــين الثقافـــات وجوانب المعرفة.حيث العمل على استحضار اللاوعي كآلية من آليات الكتابة الفوضـــوية المكثفة والمجانية. الأمر الذي يسهم أكثر فأكثر وعن قصدية (إرادية) في غمـــوض وإبهـــام قصيدة النثر، فقد أصاب لغتها تفكك في العلاقات، بتفريغ المفردات من دلالاتها المعروفـــة المألوفة وشحنها بأخرى غريبة غير مألوفة،" فتغربُ التراكيب والصور ويغمـــض المعـــنى ويتبهّم، وبخاصة أن هذا الشحن يجري تحت هاجسين من هواجس الحداثة وهما التجريب والرؤيا، والرؤيا في قصيدة النثر تتغذى بشكل رئيسي من عالم اللاوعي "[1].

يقول بول شاوول :

ثم استدرت

كان وجهك الغياب الأقصى

طاعنا في الليل

كلماتك الأبجدية بين شقوق الساعات

زهرة الجمر على رماد الجفن

لو كان البؤبؤ ينعم بالحمّى

لو كان الصدر صفحة السكون

رعشة تخلي الحواشي

يتفرّد الموت على عري الحلبات والأسوار

إذا ارتفعت بين لحظات الدم

* بول شاوول، شاعر لبناني ولد عام1948، كتب قصيدة النثر منذ بداياته الأولى وتفرد بلغته الهاربة من نموذج التشكيل المعجمي، من أعماله. أيها الطاعن في الموت، أوراق الغائب، نفاد الأحوال، منديل عطيل..الخ

[1] ـ القعود، محمد عبد الرحمان. الإبهام في شعر الحداثة، ص 164.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتموّج السهل تحت ثقل الريش والغناء
ضربة في العدم
يهتز رنين الوادي
وتعم الفجاج
في الأيدي المصلوبة بين النسيان
من سوف يشرق بعد الطوفان
بعد البرقة الأخيرة التي تشعر الحجارة والعروق
بعد ليلة الصيف التي تلمع في كل النجوم
كان وجهك الغياب الأقصى
حتى قلت الفجر الفجر
كل تلفت حجرٌ للذكرى
أهرام الوقت المقطوع
لو تدخل ملامحي الجدران
(حتى تنفجر الغصة)
(حتى أُبتر على ضفة الثانية كالوداع)
عريٌ يغبط طلوع المأساة
آه ! يا حارس العبث
يدٌ تدغدغ ثمر البحر
جسد يحفظ الحضور
عندها عبرت أحد الفصول
وأغلقت عليك.....[1]

[1] ـ شاوول، بول. ديوان "أيها الطاعن في الموت"،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ، 1981ص ص 51 - 57

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد أحالنا النص السابق إلى مقاربة مستوي التشكيل الرؤيوي عند بول شاوول، فهـــو الشاعر الإشكالي والمثير للجدل منذ ظهوره في بداية السبعينيات، حيث رفض الدخول في عباءة الآخرين أوفي عباءة النقد المِؤدلج حينها، وما زال يرفض الاستسلام للمعايير الجاهزة. كما يرفض الاستسلام لغواية الإعجاب، لذلك كانت تجربته الشعرية، في تقديري، عبارة عن مقترحات جديدة للقصيدة المعاصرة المتشكّلة في إطار قصيدة النثر؛من خلال العمـــل على التدمير البنيوي للقصيدة التقليدية، وتدمير اللغة المركبة للتشكيل التقليدي ذاته، ومع هذا وذاك يصرّ علي تدمير الذات بمعني التجاوز المستمر لها، وبمعني التجريـــب الـــذي لا يتوقف، انه التجريب المبني على فلسفة الحداثة المستمر بحثاً عن المجهول، أو طلباً للحريـــة التي لا تحدها حدود النقد، لأنّ النقد مطلق والشعر نسبي، ولذلك فهما لا يلتقيان وفـــق مبادئ الكتابة الجديدة.

ويتضح مما سبق أن الشاعر وفق الرؤيا "الشاؤولية" يجب أن يبحث دائما في كيمياء الشعر وأحلام اليقظة الما ورائية، ووعيه التصوفي، وكتابة كل ما يخطر على باله وتدوينه في كل لحظة حتى لا يعاني من الإخفاق الشعري، لأنه القادر على إعـــادة خلـــق كينونـــة الأشياء وتحويل الزمن إلى إبداع شعري ، به ينتصر على فنائه الذاتي كإنسان.

وقد تجلت هذه الرؤيا في الكتابة عبر مساره الإبداعي إلى غاية دواوينه الأخيرة حيث يقول في ديوانه "بوصلة الدم":

وتنتظر منقارا يفجر الصخور

وتنتظر طفلا يزيل الحدود بين الطبشور والثلج بين

الحديد والليلك بين الحجر والحمامة

وتنتظر فصولا تنشر حريتها في الينابيع والأمطار

والهواء[1]

[1] -شاوول، بول . بوصلة الدم، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان 2004 ص10

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتضح التحطيم البنيوي لنمط القصيد العربية التقليدية،بل حتي لتجارب الشاعر في ميدان قصيدة النثر نفسه، من خلال ديوانه الموسوم: "كشهر طويل من العشق" أين عمد شاوول إلى تقسيم الديوان تقسيما رؤيويا نابعا من ذاته الرافضة للأنموذج الشكلي حتي في دواوينه السابقة، فقد تألفت المجموعة من أربعة أقسام. القسم الأول يحتوي على عشرة مقـــاطع. والقسم الثاني بعنوان "نساء" يحتوي على ثلاثين مقطعا. والقسم الثالث بعنوان "أحـــوال الجسد" يحتوي على ثلاثة مقاطع ذات عناوين: توابع الجسد، بلادات الجســـد، الضـــوء. والقســـم الرابـــع بعنـــوان " المطـــر القـــديم" يحتـــوي علـــى ثلاثـــة مقـــاطع. في هذه المجموعة يتفاعل دور الشاعر ويتّسع موغلا في التجربة من المتناهي في الصـــغر إلى المتناهي في الكبر. كأنه يمسح روحه بزيت الشوق والضعف لاغيا ما يقف حـــائلا بـــين العشق وفكرة العشق، بين الرغبة والفكرة الرغبة، بين الجسد وفكرة الجسد، ويشتعل بولعه وخبله وشبقه وقداسته ، بجحيمه ورماده، وقهره وحقده ، وحنانه وقســـوته. وذلـــك في نفس ملحمي وقريحة لا تستكين ولا تهدأ، تتحسّس الأمكنة وتتشمم كل ما يعبق ويفيض ويتجلـــــــى في عاصـــــــفة وجدانيـــــــة لا تبقـــــــي ولا تـــــــذر. إن هذه المجموعة التي تتميز بلغة ناضجة وجريئة ومجازفة، تجعل المتلقي يعيشـــها ويحّســـها بجميع حواسه في العين والأذن والأنف والجلد واللسان، فيتشهى ويلهث في متابعة إيروسية تلهب العين والخيال معا، يقول:

ياصباحات مشرقة من الأبد إلى الأبد على مضارب
الدم والكلمات
ياصباحات الأحصنة الطافرة من الشرايين
ياصباحات الأرض الواحدة والزمن الواحد والموت
الواحد
ترتعش لحظة وتتلاشى في موكب النحاس
يلمع البلور المغبرُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتضرَّج نعامةٌ بغيابها[1]

اكتفي بهذا العرض المخصّص لملمح قصيدة النثر عند جماعة شعر من خلال شعرائها الرواد وضمن سياقاتهم الفنية والتاريخية الستينية وما بعدها من تجارب رائدة، على أن أعود إلى دراسة المراحل القادمة (السبعينات والثمانينات، والتسعينات) وقضية الإيقاع خلال الفصول اللاحقة من البحث وذلك أثناء التطرق إلى مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد، ولحظة تحديد المواقف النقدية التنظيرية والطرائق الإبداعية عند شعراء الأنموذج التطبيقي: أدونيس ونزار قباني بالتحديد.ويرجع هذا في تقديري إلى رغبة في تجنّب التكرار في العرض، والعمل على ضبط مادة البحث في السياق المنهجي لخطته، لاعتقادي أن مرحلة التشكيل في قصيدة النثر في المراحل السابقة المؤجّلة وكذلك قضية الإيقاع هما قضيتان بالإمكان تفصيلهما والحديث عنهما أثناء إجلاء المواقف النقدية عند الشعراء المعاصرين وربط هذه المواقف بنصوصهم الإبداعية.

[1] - شاوول، بول . كشهر طويل من العشق، رياض الريس للكتب و النشر، لبنان، 2001، ص21

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

ملمح الحداثة الغربية وتشكيل الموقف الإبداعي والنقدي العربي الحديث

1 ــ الحداثة الغربية

أ - إيديولوجية الحداثة عند الغرب

ب- تمظهرات الحداثة الأدبية الغربية

ب1- الرمزية

ب2- الدادائية

ب3- السريالية

2- الحداثة العربية وبدايات تشكيل الموقف النقدي

أ - تشكّل مفهوم الحداثة العربية

ب- بناء النظرية النقدية عند جماعة الديوان

ج - جماعة أبولو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليس هناك مصطلح أدبي، في تقديري، أشد غموضا وأكثر إبهاما وأقرب إلى التعمية من مصطلح" الحداثة"، الذي شاع استعماله في الفكر الأوربي الغربي منذ القرن التاسع عشر الميلادي، وما يزال يثير الكثير من الجدال والانقسام حول ماهية الفكر الحداثي ومتطلبات الفعل التحديثي المجسّد كرؤيا، أو كنظرية، أو كتشكيل متفرّد يلامس مختلف أطوار الإبداع، وفق جغرافية المكان الذي يمّد الحداثة كفكر بمصادرها المضمونية، خاصة حين ترتبط بالحركات والمذاهب الأدبية التي جاءت لتطمس آفاق الكلاسيكية والرومانسية في أوربا كالانطباعية والتعبيريةوالمستقبلية، والرمزية، والتصويرية،* والدادئية، والسريالية.

وكان لهذه الحركات والمذاهب أن عجّلت بتشكيل مفاهيم مختلفة للحداثة. والسبب في ذلك يرجع، في رأيّ، إلى تباين البيئات الجغرافية التي استقت مفهوماتها منها من جهة، ومن جهة أخرى اختلاف المناخات السياسية التي شكلّت الوعاء الإيديولوجي للفكر التحديثي في أوربا. وعلى الرغم من هذا الاختلاف فقد تحددت مبادئ الفكر الحداثي عموما في ما يأتي:

- الاقتحام والنفور من كل ما هو نمطي يكسر التواصل .
- العمل المتواصل على طرح البديل الفكري غير الثابت زمنيا .
- تحطيم الأطر الكلاسيكية العقيمة واعتماد رغبات الإنسان الشاذة والفوضوية والهدامة البعيدة عن قيود النموذج سواء من حيث الشكل أو المضمون .

---

* يعرفها وهبة، مجدي في معجم مصطلحات الأدب كما يلي.

- الانطباعية: حركة فكرية وأدبية ظهرت في فرنسا، تعتمد على التقاط ما هو متغير وسريع الزوال ويكاد لا يُلمس من تأثيرات العالم الخارجي على مشاعر النفس وحساسيتها . والمنهج الانطباعي في الأدب هو ألا يوصف الشيء أو الموقف في ذاته وإنما يُعبر عن الانطباعات التي أثارها الشيء أو الموقف في المؤلف...(ص245)
- التعبيرية: نزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب نحوها لا كما هي في الواقع، ظهرت في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى...(ص157)
- المستقبلية: اسم لنزعة في الأدب والفن ظهرت في إيطاليا على يد الشاعر مارتيني فيليبو(1876-1944)، ومؤداها الثورة على الماضي بكل أساليبه فنية وأدبية، وهذا المصطلح صاغه مارتيني في روايته بالفرنسية تحت عنوان.مافاركا المستقبلي ، رواية أفريقية، من أهم مبادئه أن الكلمة يجب أن تكون حرة طليقة بأدق معاني الحرية وأن النظام المنطقي للجملة يجب أن يترك جانبا.. .(ص185)
- التصويرية: اسم لمذهب في الشعر الحديث ظهر في إنجلترا وأمريكا بين سنتي 1909و1917 وكان رائده الشاعر الأمريكي "عزرا باوند" الذي جمع أول ديوان مختار لشعراء هذا المذهب، والصفة التي تربط شعراء هذا المذهب هي تخلصهم من الغموض والرمزية في الشعر، مع عرض صور شعرية تتمتل بالوضوح وبقدرتها على الإيحاء... .(ص 240)

ينظر وهبة، مجدي. معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان، بيروت 1974 صفحات240/185/157/245

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والواضح أن "الحداثة "كفكر لا يمكن، في تقديري، أن تضمّن في مذهب أو حركة قائمة بذاتها لأنها أصلا ليست كذلك، فلو كانت الحداثة مذهبا له أسسه الفنية والجمالية، وله أيضا منظروه، لطالها هاجس الزمن بآلية التغيير القسرية، ولو كانت حركة أيضا لسقطت أفكارها بالتقادم، حينها تصبح الحداثة رؤيا تغييرية لامست أفقا زمنيا محددّا و لم تستطع أن تتجاوزه بفعل التعدي التحديثي المجسّد لفلسفة الحداثة ذاتها.

هذا ما جعلني أبتعد في عنوان الفصل عن استعمال كلمة "مفهوم" وأربطها بالحداثة، لأنني لو اعتمدت هذه المنهجية في الطرح فيما سيأتي لاحقا، فإنني سأجعل الحداثة كتلة لا رؤيا، ففي تقديري، إعطاء الحداثة مفهوما يُعجّل بطمس إشعاعها الفوضوي الهدام ويضعها مثل سائر المصطلحات في خانة معجمية جامدة. لهذا وظفت كلمة ملمح (Profil) (جمعه ملامح) إلى جانب كلمة الحداثة، لاعتقادي أن الملمح متغير والمفهوم أقرب إلى الثبات، وهذا ما يتناقض تماما مع فلسفة الحداثة ذاتها.

1 – الحداثة الغربية

أ - إيديولوجية الحداثة عند الغرب :

ارتبطت فكرة الحداثة في أوربا منذ القرن السادس عشر الميلادي، بالعمل على تحطيم النظم القديمة التي تسّير واقع المجتمعات الأوربية، وتحدّ من قدرة الفرد، في إطار السعي إلى طمس إرادته وتجميد عقلنته، فدعت إلى انتصار العقل ومحاربة التسلط الميثيولوجي والقومي المفروضين من الخارج، فمن "المستحيل أن نطلق كلمة"حديث"عل مجتمع يسعى قبل كل شيء لأن ينتظم ويعمل طبقا لوحي إلهي أو جوهر قومي. ليست الحداثة مجرد تغيير أو تتابع أحداث إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي، والعلمية، التكنولوجية، الإدارية: فهي تتضمن عملية التمييز المتنامي لعديد من بين قطاعات الحياة الاجتماعية، والسياسية والاقتصادية والحياة العائلية، والدين والفن على وجه الخصوص. لأن العقلانية الأداتية تمارس عملها من داخل مجال النشاط نفسه، وهي بذلك تستبعد أن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينظم أيّ من أنماط النشاط هذه من الخارج، أي انطلاقا من اندماجه في رؤية عامة"[1]، وعليه فإن البعد الحداثي الأوربي يقوم على اعتراض كل سلوك غائي، يقوم على رصد معالم فكرية وحضارية مسبقة، كانت قد شُكّلت عبر مراحل القرون الوسطى في إطار التنظير اللاهوتي المكرس للمشروع الإلهي، لهذا "تَحل فكرة الحداثة فكرة "العلم" محل فكرة "الله" في قلب المجتمع وتقصر الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة بكل فرد. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإنه لا يكفي أن تكون هناك تطبيقات تكنولوجية للعلم كي نتكلم عن مجتمع حديث، ينبغي أيضا حماية النشاط العقلي من الدعايات السياسية أومن الاعتقادات الدينية ."[2]

من هنا بدأت بوادر الحس الثوري التحديثي تتأسس في بنية المجتمع الأوربي الثائر على قرون غُيّب فيها العقل، وُطمست فيه فلسفات التنوير، فلقد استطاع أن يتمثل الحداثة ويعيشها كثورة قائدها العقل، الرافض لكل أنماط الماضي الاجتماعي والسياسي ومعتقداته وقيوده، "إن ما يميز فلسفة التنوير عن الفلسفة السابقة عليها عزمها على أن تمد جميع البشر بالمزايا التي كانت فيما قبل خاصة ببعض الفئات فقط و هو ما يمكن أن نسميه بالحياة طبقا للعقل"[3].

يفهم مما سبق أن الإيديولوجية الحداثية هي أيديولوجيا ترتكز على دعامتين أساسيتين، الدعامة النظرية وأساسها الدعوة إلى انتصار العقل والعمل على التحرّر من طقوس الماضي، وانتهاج نهج الثورة، ودعامة تطبيقية أساسها ممارسة التحديث ذاته أي الانتقال بالحداثة من حالة التنظير إلى حالة الفعل، ولن يستقيم هذا إلا "بإدارة الظهر للماضي، للعصور الوسطى وبإيجاد الثقة التي كانت لدى القدماء في العقل"[4]، وقد ساعد الدعامة الثانية - أي الانتقال من الحداثة إلى فعل الحداثة - تلك التغيرات العميقة في بنية المجتمعات الأوربية بعد القرن السادس عشر، خاصة إذا علمنا أن الحداثة "كانت تتغذى من عدة منابع هي الاكتشافات العظيمة في العلوم الطبيعية، هذه الاكتشافات التي في

---

(1) ـ تورين، آلان . نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى الثقافة، القاهرة 1997، ص 29 .
الطبعة الأصلية .Touraine, Alain - Critique de la modernité. ed Fayard , Paris, 1992
(2) ـ المرجع نفسه، ص ص 29 ، 30 .
(3) ـ نفسه، ص 31 .
(4) ـ نفسه، ص 54 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضوئها تغيرت نظرتنا إلى الكون وعلاقتنا به، وهي أيضا هذا التصنيع الذي حوّل النظرية إلى تطبيق، أي حوّل المعرفة العلمية إلى تقنية وأنتج ظروفا وبيئات إنسانية جديدة، وألغى ودمر أخرى قديمة، و لم يُبق على إيقاع الحياة كما كان في عصره أو قبل عصره، وإنما سرّع هذا الإيقاع فأصبحت الحياة تجري على وتيرة سريعة كأنما هي صدى لسرعة الإله، وهي هذه الثورة السكانية الهائلة التي غيرت مواطن البشر وبيئاتهم، وما صحب ذلك من نمو حضاري متسارع...هذه الأشياء تجمعت فيما يشبه السلة الواحدة التي تحمل اسم الحداثة "[1]

ويعرض الدكتور هشام غصيب في كتابه "الخطاب الفكري العربي وتحديات الحداثة"، إلى دور فلسفة وعقيدة التنوير في نقل المجتمع الأوروبي من المجتمع الزراعي الإقطاعي البدائي محدود الأفق، إلى المجتمع الصناعي الرأسمالي المتطور اللانهائي الأفق، وهو الانتقال الذي احتاج حسبه إلى أكثر من أربعة قرون على الأقل من المعاناة على جميع الصعد[2]، وبالتحديد فقد استلزم ثلاثة أنماط من الثورات الجذرية لكي تكتمل أعراضها فيما يأتي:

1. "الثورات السياسية البورجوازية التي حققت كثيرا من المهمات الديموقراطية لمجتمعات أوروبا الغربية(الثورة الهولندية مطلع القرن السابع عشر، الثورة الإنجليزية (1641م –1688م)، الثورة الفرنسية الكبرى (1789م-1815م) ...الخ .
2. الثورات الثقافية الكبرى (النهضة الأوروبية والإصلاح الديني في القرن السادس عشر، والثورة العلمية الكبرى في القرن السابع عشر، والثورة الفلسفية التنويرية في القرن السابع عشر والثامن عشر.
3. الثورات الاقتصادية وما صاحبها من توسع جغرافي سواء في أوروبا أو خارجها خاصة الثورة الصناعية في أوروبا التي جاءت ابتداء من القرن الثامن عشر."[3]

وأعتقد أن هذه الثورات وغيرها من الصدمات الداخلية في بنية المجتمع الأوربي هي التي ساعدت على انتقال أوروبا نقلة حداثية، من مجتمع الطبيعة إلى المجتمع المدني، خاصة

---

(1) ـ القعود، عبد الرحمن محمد. الإبهام في شعر الحداثة، ص ص 74، 75 .
(2) ـ غصيب، هشام . الخطاب الفكري العربي وتحديات الحداثة، ط2 ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004 ص 87 .
(3) ـ المرجع نفسه، ص ص 94، 95 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عندما عملت الثورة العلمية الكبرى على بعث المنهجية العلمية بصفتها قوة إنتاجية وطاقة إبداعية ومرجعية اجتماعية رئيسية،"إذ عملت هذه الثورة الفكرية العظيمة على قلب منطق إنتاج المعرفة من منطق فقهي أو برهاني أو عرفاني إلى منطق استكشافي". [1]

ونسجل هذه الفكرة عند رايموند ويليامز *في كتابه " طرائق الحداثة " حيث يقرن كلمة حديث (Modern) بمرادفها "الآن" كي يتسنى التمييز بين الحاضر والماضي من جهة وبين القديم والجديد من جهة أخرى، يقول: "بدأ تعبير الحديث مرادفا بدرجة تزيد أو تنقص لتعبي " الآن " أواخر القرن السادس عشر، وفي كل الأحوال فقد كان من المألوف أن نُميز الفترات الزمنية التالية للعصور الوسطى والعصور القديمة "[2].

لهذا أخذت الحداثة تقترب من حالة التغيير والتمييز بحثا عن الأفضل وصولا إلى ملامسة المرغوب والتقدمي إلى حدّ بعيد،"ولكن ما أَسرَعَ ما غَيّرَ" الحديث" معناه من"الآن" ليصبح"الآن مباشرة"أو حتى"حينئذ"، ولفترة من الزمن أصبحت دلالته تنصرف دائما إلى الماضي، الذي يصبح " المعاصر" مناقضا له من حيث هو حاضر ."[3]

وقد ارتكز الفكر التحديثي الغربي على ركيزتين أساسيتين في رسم معالم الآفاق الحداثية داخل بنية المجتمع، ابتداء من القرن السادس عشر إلى غاية نهاية الحرب العالمية الأولى (1918م) يمكن معاينتها فيما يلي :

أ - إلغاء فكرة الذات وفكرة الله :

يرجع هذا، في تقديري، إلى ارتباط الحداثة ارتباطا وثيقا بمبدأ العقلنة المبني أساسا على رفض وتدمير الوسائط الدينية والثقافية والميثولوجية، التي تربط العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، والعمل على تكريس المفهوم العملي للحداثة والتحديث،"باعتبارهما خلقا لمجتمع عقلاني. يتصور هذا المفهوم المجتمع أحيانا على أنه نظام ومعمار قائم على الحساب

---

[1] ـ غصيب، هشام. الخطاب الفكري العربي وتحديات الحداثة، ص 106 .

* رايموند ويليامز. (1921 ـ 1988) أحد أهم النقاد الإنجليز المعاصرين، عمل سنوات طويلة أستاذ للدراما في جامعة كيمبريدج وهو روائي أيضا، وله عدد من الراويات المنشورة .

ـ ينظر كتاب: طرائق الحداثة لوليامز، صفحة الغلاف الأخيرة. وليامز، رايموند . طرائق الحداثة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 246، الكويت، 1999.

[2] ـ وليامز، رايموند . طرائق الحداثة، ص 52 .

[3] ـ المرجع نفسه و الصفحة نفسها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأحيانا أخرى يجعل من العقل أداة في خدمة مصلحة الأفراد ولذتهم، وأحيانا كسلاح نقدي ضد كافة أشكال السلطة لكي يحرّر الطبيعة البشرية التي سحقتها السلطة الدينية"[1]

ويفهم من هذا أن العقل التحديثي الأوروبي كان دائما يبحث عن كسر العقبات الفكرية والحضارية والثقافية التي ظلت دائما تحول دون الوصول إلى صياغة فلسفة تنويرية حداثية، تُسند فيها السلطة إلى العقل الذي بإمكانه حمايتها من تعسف الفكر الرجعي وتبعيته، خاصة عندما نجد أن "الإيديولوجية الغربية للحداثة Modernité والتي يمكن أن نسميها بالحداثية Modernisme، قد ألغت فكرة الذات وفكرة الله المرتبطة بها، وبالطريقة نفسها استبدلت تشريح الجثث أو دراسة نقاط التلاحم العصبي في المخ بالتأملات حول النفس. يقول أنصار الحداثة أنه لا المجتمع ولا التاريخ ولا الحياة الفردية تخضع لإرادة كائن أسمى يجب الإذعان له، أو يمكن التأثير عليه بواسطة السحر، الفرد لا يخضع إلا لقوانين الطبيعة."[2]

من هنا أضحى الفكر الإيديولوجي الحداثي، فكرا عقلانيا بامتياز، يبشر"بتعاليم" عقد اجتماعي شفاف غير خاضع للوسائط الميثولوجية المعيقة لسلطة العقل. "وما يسري على المجتمع يسري على الفرد، إذ ينبغي أن يكون تعليم الفرد بابا يحرّره من الرؤية الضيقة واللاعقلية التي تفرضها عليه أسرته وانفعالاته الخاصة، ويفتح أمامه مجالا للمعرفة العقلية والاشتراك في مجتمع ينظم نشاط العقل، وينبغي للمدرسة أن تكون مكانا للقطيعة مع وسط النشأة والانفتاح على التقدم بواسطة المعرفة والمشاركة في مجتمع قائم على مبادئ عقلية، فليس المدرس مربيا يتدخل في الحياة الخاصة للأطفال، وهم ليسوا مجرد تلاميذ: إنه وسيط بينهم وبين القيم الكونية للحّق والخير والجمال." [3]

وأعتقد أن هذه الركيزة الحداثية، من منظور أوروبي، المبنية على رفض الدين كموروث اجتماعي وكوسيط بين الأفراد وعلاقاتهم الاجتماعية، هي ركيزة لا ترفض الدين كدين بدليل أنها تقرّ بحرية ربط العلاقات الروحية، في إطار ذاتي ضيق (على مستوى الفرد نفسه)، وإنما هي الرغبة العقلانية في كسر نمطية مفهومي الخير والشر ضمن حركية

---

[1] ـ تورين، آلان . نقد الحداثة، ص 30 .
[2] ـ المرجع نفسه، ص 32 .
[3] ـ نفسه، ص 33 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المجتمع الأوروبي، الذي طالما ربطهما ربطا دينيا تارة وسيكولوجيا تارة أخرى، واستبدال المفهومين الديني والسيكولوجي بالمفهوم الاجتماعي وحده لا غير، حيث "يحل المجتمع محل الله كأساس للحكم الأخلاقي ويصبح مبدأ التفسير وتقييم السلوك أكثر من كونه موضوعا للدراسة، إن النظام الاجتماعي قد أنشئ بناء على قرار من الأفراد الذين يخضعون لسلطة الدولة أو للإرادة العامة التي تعبّر عن نفسها في العقد الاجتماعي. ولا ينبغي للنظام الاجتماعي أن يستند إلى أي شيء آخر سوى القرار الإنساني."[1]

فالفاعل الاجتماعي في إيديولوجية الحداثة الغربية هو وحده مؤسس النظام الاجتماعي والسياسي المحرك لراهن المجتمع. شريطة أن لا يُبني هذا التأسيس على أي شكل من أشكال الوسائط الميثولوجية أو اللجوء إلى المبادئ الدينية، لأن "الإنسان ليس مخلوقا خلقه الله على شاكلته، ولكنه فاعل اجتماعي يتحدّد بأدوار معينة، أي بسلوكيات مرتبطة بموقع، وينبغي لها أن تسهم في الأداء الجيد للنظام الاجتماعي، لأن الإنسان هو من يفعله فلا يجوز له أن يبحث عن فرديته الخاصة وعن أصوله فيما وراء المجتمع أي لدى الله "[2].

وتتحدد سلطة الفاعل الاجتماعي في تجسيد ديناميكية تحديثية انطلاقا من إعلائه مسلمات الفكر الحديث، القائم على رصد قوانين الطبيعة المدركة عقليا، والتي تصبح شكلا من أشكال التشريع الاجتماعي شريطة ألاّ تلتقي في قوانينها مع الموروثات الميثولوجية والدينية الثابتة، لأن الفكر التحديثي الأوروبي وفق الفلسفة التنويرية الحداثية"يعتبر الشعب والأمة ومجموع البشر جسدا اجتماعيا يعمل طبقا لقوانين طبيعية. وعليه أن يتخلصّ من أشكال التنظيم والسيطرة اللاعقلانية التي تحاول أن تستمد شرعيتها من وحي أومن قرار يتجاوز الإنسان"[3].

وبالرغم من العداء الفكري والرؤيوي الكبير بين البعد الحداثي، والبعد الديني والميثولوجي، إلاّ أن العديد من الدراسات تقف أمام بعض الحلقات الدينية النشطة في تطوير الفلسفة التنويرية العقلانية الأوروبية وبعثها، إلى درجة الاعتقاد بأن ثورة الحداثة ذاتها كانت نابعة من إعادة قراءة النصوص المقدسة قراءة عقلانية بعيدة عن كل المفاهيم

---

(1) ـ تورين، آلان . نقد الحداثة، ص 37 .
(2) ـ المرجع نفسه، ص 39 .
(3) ـ المرجع نفسه، ص 59 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثابتة التي طالما أعطتها قداسة كهنوتية جامدة، "ليست الحداثة هي القضاء على المقدّس ولكنها تنهي الزهد خارج العلم، وتحلّ محله زهدا داخل العالم، زهدا لا يكون له معنى إلاّ إذا استدعى الإلهي والمقدس بشكل أو بآخر، واستدعى في الوقت نفسه انفصال عالم الظواهر عن عالم الوحي وعن الوجود ذاته"[1].

وتتضح هذه الفكرة أكثر فأكثر في كتابات (اعترافات) القديس أوغستين* عندما يتحدى ذاته المؤمنة، ويتحدى معها سلطة الآخر الكنسية، ويتحلّل من عباءة زهده وتقواه فيسأل عن الله، باحثا عنه في أركان الطبيعة: "سألت البحر والأخاديد، والقوى الصاعدة للحياة، فأجابون "نحن لسنا إلهك، سألت السماء والشمس والقمر والنجوم فقالوا ليّ ونحن لسنا إلهك الذي تبحث عنه، فقلت لكل هذه الكائنات حول أطراف جسدي: إنكم لستم إلهي ولكن خبروني عنه شيئا. فصاحوا فيّ بصوت عال لقد خلقنا هو.إن سؤالي هو انتباهي وإجابتهم هي مظهرهم، فلذا توجهتُ شطر نفسي وسألتها وأنت...من أنت؟ فأجابت"إنسان". وهكذا تعارض في ذاتي من هو في الخارج ومن هو في الداخل، الجسد والنفس. لمن أتجه كي أبحث أن إلهي، والذي بحثت عنه من قبل بواسطة الجسد من الأرض للسماء، بعيدا قدر ما استطعت وبقدر المدى الذي تصله أشعة بصري ؟ الأفضل هو الداخل والذي تدين له كل حركات الجسد والذي يرأس، ويحكم على كل إجابة، بينما تقول السماوات والأرض وكل ما تحتوياه: نحن لسنا الله، لقد خلقنا هو"[2]

لقد أقرّ "أوغستين" في اعترافه السابق أن حركية الكون هي حركية عقلية ترتبط ارتباطا وثيقا بالنظام العقلي للخلق ذاته لأنه لم يستطع كما يوضح النص السابق أن يجد إجابة عن أسئلته التي وجهها لمخلوقات الله، لكونها لا تملك الإجابة، فهي مثله مخلوقة بناء

---

[1] ـ تورين، آلان . نقد الحداثة ص 59 .

* القديس أوغستين. فيلسوف ورجل دين مسيحي، ولد في منطقة طاغاست قرب مدينة سوق أهراس في 13 نوفمبر 354 بعد الميلاد، وتوفي في مدينة عنابة في 28 أوت سنة430 بعد الميلاد...، تميزت حياة القديس أوغستين بالعمل في مجال الرهبنة الكهنوتية من جهة ، والتأليف والتفكير الفلسفي من جهة أخري خاصة كتابه الشهير "الاعترافات"(396-397) les Confessions وهو المؤلف الذي يسرد فيه سيرته الذاتية، وعملية تحوله من الوثنية إلى التوحيد المسيحي، و"مدينة الله" La Cité de Dieu (411-426) وهو المؤلف الذي يناقش خلاله إشكاليات لاهوتية، وفلسفية ضمن سياق الثقافة المسيحية، عبر مراحل تاريخية مختلفة من التاريخ المسيحي .
ينظر: مقاطع من اعترافات القديس أوغستين، مراجعة الأب ميخائيل عودة، نشرية الكنيسة الإنجيلية لشهر ديسمبر، بيروت 1973. ص20.

[2] ـ المرجع نفسه. ص ص 23، 24 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على قدرة وقوى غيبية، لهذا لجأ إلى البحث عن الله في ذاته أولا لاعتقاده أن سلطة الخلق والإبداع والتغيير تنطلق من الداخل، أي البحث عن نور العقل في الإنسان.

ب- فلسفات القرن التاسع عشر الميلادي :

كان لاختفاء الوسائط الميثولوجية والدينية في تحديد العلاقات بين الفكر الاجتماعي العقلاني وسيرورة المجتمع، أثر كبير في فكّ سحر التصورات الدينية للعالم واعتماد مقاييس عقلانية بشرية شملت مختلف مجالات الحياة، "مما هيأ أوروبا لمجالات من القيم الثقافية المناهضة لما كان سائد قبلها"[1]، خاصة عندما ارتبط الفكر الحداثي الأوروبي منذ النهضة الأوروبية بمبدأ الهدم والتأسيس، الذي تمثل في إطار نظرية التقدم والتجاوز عند فلاسفة المرحلة ومفكريها، وعلى رأسهم (هيجل 1770م-1831م) و(داروين 1809م—1882م)و(كارل ماركس 1818م—1883م)*. حيث عمل كل واحد منهم على تأسيس مفهومه المعرفي المشكّل لملمح الحداثة انطلاقا من واقع المجتمع .

ويعرض الأستاذ محمد بنيس في كتابه "الشعر العربي المعاصر، بنايته وإبدالاتها" في جزئه الرابع المتعلق بقضية مساءلة الحداثة، إلى تحليل هذه المفاهيم المعرفية. فرأى أن "هيجل" قد بنى فلسفته حول التاريخ،"اعتمادا على فرضية "التحول" و"التجاوز"، فالتاريخ بالنسبة إليه ذو غاية، ومن ثم فإن فهم كل واقعة لا يتم إلا من خلال صيرورتها التاريخية

---

[1]- بنيس، محمد . الشعر العربي الحديث، بناياته وابدالاتها، ط2، ج 4، مساءلة الحداثة، دار بوتقال لنشر الدار البيضاء 2001، ص 159 .

*- هيغل . جورج فيلهيلم فريدريش Hegel ,George Wilhelm Friedrich1831–1770 ولد عام 1770 في مدينة "شتوتجارت" في أسرة موظف كبير بإحدى الدويلات الألمانية الصغيرة "إمارة فيورتمبرغ".. درس الفلسفة واللاهوت في جامعة "تومنجن" ، ثم أصبح أستاذاً في جامعة إيينا" .عاش في مجتمع إقطاعي تسوده رجعية النبلاء، تأثر بمبادئ الثورة الفرنسية التي طالبت بتحرير الإنسان، كما تأثر بـ "كانت" وفلسفته العقلية بمثل ما تأثر بالشاعر الرومانسي الألماني "هلدرلين" .

- داروين . تشارلس روبرت Darwin Charles Robert 1809-1882، عالم طبيعي إنجليزي تعلم بجامعة كامبردج، وأسس نظرية التطورالتاريخي للعالم العضوي. وقد عمّم المعرفة البيولوجية والمسائل العملية الخاصة بالزراعة في عصره ، وزاد عليها بالمادة الواقعية الغزيرة التي حصل عليها من رحلته حول العالم (1831-1836)

- ماركس. كارل (Karl Marx1883-1818) ، فيلسوف الماني ، سياسي، ومنظر اجتماعي، مؤسس الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية والاقتصاد السياسي العلمي، وزعيم ومعلم البروليتاريا العالمية. .
- للتفصيل أكثر ينظر: موسوعة الماركسية الدولية على الانترنيت ، الصفحة العربية والوصلة كاملة هي:
http ://www.marxists.org/arabic/glossary/index.htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السائرة حتما بصيغة متصاعدة نحو غايتها، ضمن الكلية الكونية، وهو بذلك تجلّ للمطلق، كَتَجَسْدُن متقدم لتجاوز الاغتراب، وذلك عن طريق القانون الجدلي للتجاوز. والجدل هو بطبيعة الحال قانون الحركة المتّجهة نحو الأمام، والتي تتجاوز باستمرار تناقضاتها، والتاريخ بهذا المعنى هو عملُ العقل الذي يحقّق فكر المطلق الذي ينحو نحو إنجاز الحرية الفردية والجماعية"[1]. وينتقد آلان تورين فلسفة الطموح التاريخي عند هيجل وفق ما عرضنا سابقا (في فقرة محمد بنيس)، قائلا إن فلسفة التاريخ عنده قائمة أصلا على إلحاق الفاعلين الاجتماعيين بالدولة (السلطة)، كفاعل للتغيرات الاجتماعية والتاريخية معاً، فالفكر التاريخي الهيجلي لا يقبل فكرة الإنسان صانع للتاريخ (عقلاني)، إلا ليلغيها مباشرة، لأن التاريخ هو تاريخ العقل ...[2].

أما كارل ماركس فقد استطاع أن ينقل محور الجدل الفكري حول حركية الحداثة والتحديث الاجتماعي، من محور الصيرورة التاريخية إلى محور الواقعية المادية المعيشة، "لذلك فإن التناقضات التي كانت بالنسبة لهيجل تتجه نحو حلّها من خلال تحقيق فكرة المطلق، أصبحت لدى ماركس تتجه إلى التناقضات بين الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج والصيغة المجتمعية المجسدِنة لها، لا يمكن أن تُحل إلاّ بتغيير المجتمع من وضعية رأسمالية إلى وضعية شيوعية، عبر التملّك الجماعي لوسائل الإنتاج، وهو ما لا يمكن لغير البروليتاريا تحقيقه كمرحلة انتقالية نحو مجتمع بلا طبقات كتجسدن للمتقدم والأرقى " [3] .

ويتضح مما سبق أن الفكر التاريخي الذي طالما جاهر به "هيجل" من خلال إعلائه وجعله غاية توصلنا إلى المطلق، قد ارتبط ماركسيا ارتباطا وثيقا بنظرية الثورة الاجتماعية. وهي الفكرة التي كانت حاضرة منذ البداية في الفكر الحداثي، ابتداء من القرن السادس عشر إلى غاية القرن العشرين،"وتجمع الفكرة الثورية بين ثلاثة عناصر: إرادة تحرير قوى الحداثة، والنضال ضد نظام قديم يعرقل التحديث وانتصار العقل، وأخيرا تأكيد الإرادة الوطنية التي تتطابق مع التحديث "[4].

---

(1) ـ بنيس، محمد. الشعر العربي المعاصر، (مساءلة الحداثة) ص 65 .
(2) ـ ينظر: تورين آلان. نقد الحداثة، ص 114 وما بعدها .
(3) ـ بنيس، المرجع السابق. ص 66 .
(4) ـ تورين، آلان. المرجع السابق، ص 98 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ساعد في انتشار النظرة الماركسية للتحديث الاجتماعي تلك العلاقة بين الثورة وفعل التحديث ذاته، خاصة وأن أوروبا في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين هي مجموع دول تمثل قوميات متصارعة فكريا وتاريخيا. وهاجس التحديث بالنسبة لها هو عبارة عن خيار استراتيجي لاعلاء الخيارات القومية المتنامية، فلا"توجد ثورة إلا وهي تحديثية وتحريرية ووطنية، ويضعف الفكر التاريخي أكثر حتى في قلب النظام الرأسمالي، حيث يتحكم الاقتصاد في التاريخ،وحيث يمكن الحلم بفناء الدولة. ولكنه على العكس يقوى أكثر عندما تطابق أمة بين نهضتها أو استقلالها من التحديث"[1].

أما الحقل المعرفي الثالث المشكل لنظرية التقدم التي بنيت عليها الحداثة الأوروبية فهي النظرية الداروينية، المبنية على فكرة التطور ضمن صراع الأقوى، ومن هنا أتى داروين"من أفق آخر هو علم الطبيعة ليصبح المنظّر الحديث للتطورية. لقد لاحظ داروين أن الأنواع الطبيعية متباينة، وفسّر هذا التباين بواسطة تأثير المحيط الطبيعي على الأنواع وتبايناتها، وليس التأثير سوى ما يحدثه التنّوع على الأعضاء. وهو ما يؤدي إلى انتقال طبيعي، أو ما يسميه بالبقاء للأصلح، وعلى هذا فإن الصراع من أجل الحياة، أو الانتقاء الطبيعي يحافظ على التوازن بين النوع ومحيطه. وتطور الأنواع الطبيعية هو، في نهاية التحليل السبيل الوحيد لمحافظة النوع على وجوده.وتشترط المحافظة الانتقال من الحالة البسيطة إلى الحالة المركبة ."[2]

والواقع أن الطروحات الفكرية والفلسفية السابقة، بالرغم من اختلافاتها الإجرائية حول تطبيق الفعل الحداثي داخل المجتمع، إلا أنها تحيلنا إلى مراجعة المحمولات الحداثية التي ظلت تعمل من أجلها ولأجلها لترسيخ السلوك الحداثي في الفكر الأوروبي. ويمكن ضبط هذه المحمولات فيما يأتي:

§ الفرادة: وهي وفق التصور التحديثي القدرة على خلق النموذج الأفضل للبقاء ضمن العالم الحديث .

---

(1) ـ تورين، آلان. نقد الحداثة، ص98

(2) ـ بنيس، محمد. الشعر العربي المعاصر، (مساءلة الحداثة) ص66.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

§ تشكيل الموقف: لأن الفعل التحديثي يقتضي في اعتقادي تأسيسا ذاتيا لهذا الموقف، شريطة أن يعقب بشتى أنواع المبررات التي من شأنها ترسيخه في العالم الحديث .

§ الفاعلية: وأقصد بها قدرة الفرد على التفاعل ضمن فضاءات الوسط الاجتماعي بكل حرية واستقلالية، وفق المحمول الأول والثاني طبعا.

وتقودنا هذه المحمولات إلى الوقوف على ملامح عقيدة التنوير التحديثية في الفكر الحداثي الأوروبي من خلال النقاط الاستنتاجية الآتية:

أ - اعتبار الطبيعة كيانا ماديا مستقلا وقائما في ذاته، تحكمه مبادئ وقوانين ونظم قابلة لأن تعرّف الإنسان بأنه جزء مادي من هذه الطبيعة.

ب - رفض سلطة المألوف والنموذج والنمط، والقضاء الآلي على سلطة السلف المبنية على الغيبيات، ونزع هالة القُدسية عن الأشياء والعلاقات، والالتزام بالعقل العلمي سلطة أسمى.

ج - اعتماد مبدأ الثورة والثورية، أي إدراك تاريخية الطبيعة والمجتمع البشري، وإدراك الذات المدركة بصفتها قوة اجتماعية ثورية .

د - إقصاء المفهومات الغيبية من المعرفة والعلم، ثم من خلال الأخلاق والتاريخ، بعد ما كانت هذه المفهومات تشكل محور فلسفة القرون الوسطى .

ه - اعتبار المعرفة العلمية قيمة قائمة في ذاتها ومطلقة الاستقلالية، فهي لا تقبل أي سلطة أو قيد يُفرض عليها من خارجها. فقيودها إن وجدت تنبع من داخلها.

و - الإيمان بالإنسان كرأسمال فاعل من خلال قدراته الخلاقة شرط استقلاليته وحريته الذاتية واعتباره مصدرا وأساسا لكل قيمة.

ز - الانفتاح على اللانهاية المادية، ففكر الحداثة مسكون باللانهاية، وهو يرفض أي قيد، لأنه يعتبر لانهاية المادة مصدر غبطة وأساسا لحرية الإنسان وقدرته اللامنتهية[1].

[1] ينظر غصيب، هشام. الخطاب الفكري العربي وتحديات الحداثة، ص ص 131 ، 132 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهكذا نجد أن الحداثة كحركة شاملة اشتغلت في الحياة بكل وسائطها لتخلق نوعا جديدا من المفاهيم والقيم، التي سوف تعزل الإنسان عن ذاته وتفرغها من محتواها الداخلي، فلا بد وفق هذا المنطق من ممارسة قطيعة حقيقية وأبدية بين الإنسان بوصفه ذاتا والإنسان بوصفه موضوعا. لابد أن تكون المعطيات الإنسانية وفق المنظور الحداثي معطيات أكثر ابتعادا عن أخلاق الاقتناع، وأكثر اقترابا من أخلاق المسؤولية، فالحداثة التي عرفَتها أوروبا كانت مرحلة حاسمة في تاريخها، إنها مرحلة انهيار وعي تاريخي بالموروث القديم لمرحلة العصور الوسطى، وبداية وعي جديد شكّل فيه الإنسان المحور والجوهر والأساس للانطلاقة.

ب-تمظهرات الحداثة الأدبية الغربية

تجسد فكر التحديث في الأدب الأوروبي عموما والشعر على وجه التخصيص من خلال الثورة على أسس ومبادئ الفكرين الكلاسيكي والرومانسي، اللذين سيطرا على الساحة الأدبية منذ قرون خلت. ولقد تمظهر هذا التحديث من خلال تفاعل المذاهب الأدبية المختلفة التي حملت لواء الثورة والتغيير والرفض لكل أنموذج عدّ نمطا بفعل الزمن، ومن بين هذه المذاهب الأدبية التحديثية (في زمنها) أذكر الرمزية والدادئية والسريالية. وتحدّد سوزان برنار ثلاث محطات كبيرة ومهمة لتبلور الفكر التحديثي في الشعرية الأوروبية فيما يأتي:

"- الظهور الأول للفكر الجديد، مع الاتجاهات الحداثية .

- الهجوم الفوضوي الكبير للدادائية والسريالية، الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية، وإعادة بناء الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن واحد.

- التوجيهات الجديدة التي ترتسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالبا لصالح التحرير الذي قام به السرياليون ".[1]

من هنا سأحاول أن أعرض لخصائص بعض هذه المدارس والحركات الحاملة للفكر الجديد باختصار، باحثا عن أفق الفعل التحديثي في مبادئ كل مدرسة أو حركة وأسسها. كما سأحاول أيضا تقديم الشواهد التي تعكس الطروحات

[1] - برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 346 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفكرية الحداثية للرمزية والدادائية والسريالية، وصولا إلى أبدية المذهب السـريالي وعـدم إمكان احتوائه في سقف من الزمان والمكان، لكونه يمثل توجها فلسفيا وطريقة للمعرفـة، أكثر منه مدرسة أدبية أو فنية .

أ ــ الرمزية : Le symbolisme

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الرمزية على النحو الآتي:

* في الأصل: هي كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزيا، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصويرات حسيّة مرئية كحروف الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلا.

* ويطلق هذا المصطلح عادة على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر ..."[1].

وقد نشأت الرمزية في أوروبا كرد فعل مباشر على الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية*، التي انقسمت على نفسها أواخر القرن 19م ليؤسس الشعراء الرافضون لمبادئها ما عرف لاحقا بالرمزية، إذ "لم تكن الرمزية واضحة المعالم في البدء، فقد ذكرنا سابقا أن جماعة البرناس انقسمت على نفسها، وانفصل عنها فيرلين ومالارميه**، ليكوّنا اتجاها سيعرف بالرمزية، و لم يعرف اصطلاح (الرمزية والرمزي) إلا في عام 1885م، وقد ورد هذا

---

[1] ينظر وهبة، مجدي . معجم المصطلحات الأدبية، ص552 .

* - البرناسية Le Parnassisme . مذهب شعري جاء في أعقاب الرومانسية، احتجاجا على إمعانها في الذاتية، وعلى تهاون شعرائها في الصياغة الفنية، وتعود التسمية إلى "البرناس" Le parnasse وهو سلسلة جبال في وسط اليونان شاهقة الارتفاع ... تنتشر فيها الكهوف التي تزعم الأساطير اليونانية أنها مسكونه بالآلهـة والبرنـاس هـو مـأوى الإلهـين أبولـون وديعتيـزوس وربـات الإلهـام الشـعري والموسـيقي .
- ينظر : الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999 ص 73 .
- وينظر أيضا وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب ص384 .

** - فارلين Verlaine ,Paul Marie . شاعر وناقد رمزي فرنسي ولد في 30 مارس 1844 بميتز Metz وتوفي بباريس في 8 فبراير 1898 من أعماله: "الشعراء الملعونون"، سلسلة مقالات نقدية نشرت العام 1884، "حكمة" مجموعة قصائد نثرية تضم 58 قصيدة نثر قصيرة كتبها ما بين 1873 و1880، و" حفلات لطيفة" ، مجموعة قصائد تتكون من 22قصيدة نثر نشرت عام 1869.... .
ينظر: -"Le Robert" des Grands écrivains de langue française, p1368-1375
- مالا رميه. ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé (1842-1898)، شاعر الحداثة الفرنسية ورسام تشكيلي من أعماله الشعرية: "ظهيرة حيوان"مجموعة شعرية ضمت أكثر من 110 قصيدة نثر قصيرة نشرت عام 1887، ورمية نرد" مجموعة ثانية نشرت عام 1897 .... .
– ينظر: -"Le Robert" des Grands écrivains de langue française, p 764-771

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاصطلاح للمرة الأولى في مقالة كتبها الشاعر الفرنسي"جان موريـاس Jean Moréas "* ردًا على من اتهموه وأمثاله بأنهم شعراء الانحلال والانحدار، فقال: "إن الشعراء الذين يسمّون بالمنحلين إنما يسعون للمفهوم الصافي والرمز الأبدي في فنهم قبل أي شيء آخر"، ثم اقترح استخدام كلمة رمزي بدلا من كلمة منحدر أو منحل الخاطئة الدلالة. وفي عام 1886م أنشأ جريدة سماها (الرمزي)ونشر في العام نفسه في جريدة"الفيغارو"بيان الرمزية وفي العام1891م أعلن أن الرمزية قد ماتت...!ولكنها خلافا لما رآه استمرت وقويت وانتشرت وأصبحت ذات شأن عظيم في مجالات الأدب والفن".[1]

ورغم ثورة الرمزية على المذاهب والأفكار التي سبقتها، إلا أننا نسجل أن روادها الأوائل خاصة شارل بودلير، وأرتور رامبو وغيرهما قد أخذا عن الرومانسية مثلا مبالغتها في الانطواء الذاتي للشاعر، ورفضه للعالم الواقعي إلى درجة العبث بالجانب الشكلي واللغوي للنصوص المكتوبة. وهذا ما جعل الرمزية مدرسة أدبية ترتكز على دعامتين أساسيتين حداثيتين؛ الدعامة الأولى هي تمجيد التجربة الشعرية الفردية والذاتية من خلال الانطواء على أحاسيس الذات المغلقة. والدعامة الثانية هي خلق الإطار الفني المرن لهذه التجربة الشعرية، وذلك من خلال "خلق نوع من المغناطيسية التي تسري إليه (القارئ) من الشاعر، تماما كما هو الأمر في الموسيقى والفنون التشكيلية ".[2]

وتتجلى خصائص المدرسة الرمزية من خلال مجموعة تكاد تكون مشتركة عند الكثير من الشعراء الرمزيين، نجملها فيما يأتي:

§ تجديد الحساسية الشعرية القديمة الرافضة للمحاكاة النمطية القائمة على رفض الوضوح، والدقة في التعبير والتشكيل معا، ونبذ "المعالجات الخطابية والمباشرة والشروح والتفصيلات ...لأن هذه الأمور ليست من طبيعة الفن بل من طبيعة

---

* -موريـاس، جان- Jean،Moréasm .شاعر يوناني ناطق بالفرنسية ، ولد في أثينا في 15أبريل 1856 وتوفي في سانت مودي بفرنسا في 30 افريل1910، يعد موريـاس من أعلام الرمزية الأوائل. كتب بيان الرمزية Manifeste du Symbolisme ونشره عام 1886 بعد موجة من الانتقادات للكتابات الرمزية حينها، من أعماله الشعرية. - Syrtes (1884)، Les Cantilènes (1886) et Le Pèlerin passionné (1891).
ينظر: - Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française,art(Moréasm)

[1] ـ الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 84 .

[2] ـ المرجع نفسه والصفحة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النثر ولغة التواصل العادية "[1]، حيث يرتقي السلوك الحداثي إلى فعل تحديثي عند الرمزيين الأوائل من خلال إحداث القطيعة الشكلية والمضمونية تماما مع الأنماط السابقة ، إذ"لم يعد بمقدورهم التعرف على طريقة شعورهم في كتب البارناسيين والطبيعيين، وإذا كانوا قد كفروا بالإله "هوجو"، فإنهم قد تقيأوا "كوبيه"*، وحوالي عام 1880، أصبح تمرد الأقلام عاما، وسيرمي الشباب دفعة واحدة كل ما ورثوه من أدب السنوات السابقة: أنماط التفكير، وأنماط الكتابة "[2]. لأن الرمزية تعمل دائما على نقل الشاعر من عالم المحسوس، إلى عالم الحلم والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، عكس ما كان عليه النظر النمطي أي الانطلاق من الداخل إلى الخارج. وهذا ما يعجّل بدخول الرمزي إلى"عالم اللامحدود؛عالم الأطياف والارتعاشات الرجراجة والحالات النفسية الغائمة أو الضبابية والمشاعر المرهفة الواسعة، والتغلغل إلى خفايا النفس وأسرارها"[3] .

§ تجديد اللغة الشعرية، فقد وجد الرمزيون أن البنية اللغوية المتوارثة منذ الزمن الكلاسيكي بنية معيقة لحركة الراهن الفكري والتجربة الإبداعية كرؤية تحديثية تجاري سياقات الثورة والإبداع، فقد أدركوا "أن معجم اللغة بما في ذلك المجازات والتشبيهات قاصر عن استيعاب هذه التجربة والتعبير عنها بشكل مناسب صادق، ولابد من البحث عن أسلوب جديد ولغة ذات علاقات جديدة، تتيح التعبير عن أرجاء العالم الداخلي، ونقل حالاته إلى المتلقي عن طريق إثارة الأحاسيس الكامنة، وتحريك القوى التصورية والانفعالية لإحداث ما يشبه السياله المغنطيسية التي تشمل الإبداع والمتلقي، هذا الأسلوب الجديد يقوم على اللمح والومض ونقل المشاعر جملة بشكل مكثّف غير مباشر ..."[4]

---

[1] الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 85 .

* - فرانسوا كوبييه François Coppée(1842-1908)
- فيكتور هيجو Victor Marie ، Coppée (1802-1885)
ينظر:
-Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française. art :(Coppée/ Coppée)

[2] برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن، ج 2، ص 53 .

[3] ـ الأصفر، عبد الرازق . المرجع السابق ، ص 85 .

[4] ـ المرجع نفسه و الصفحة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد كتب "جاستون باري "*عام 1879م هذه السطور التنبئية حول ضرورة تجديد البنية اللغوية الكلاسيكية حتى تتمكن من احتواء الأبعاد الحداثية الرمزية فقال:

"إن طريقة نظمنا للشعر- التي تستند إلى كيفية القرن السادس عشر في نطق الكلمات - قد تحجرت في هذه اللحظة، وأصبحت اليوم نمطية تماما، وهي بإتقانها بعضا من مميزاتها، تضخم من بعض عيوبها، وشعراؤنا يستخدمون الأداة القديمة دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناغمات قد يمكنهم الحصول عليها بلا عناء.إنهم وجلون على نحو زائد، وثقافتهم أفقر من أن يحاولوا تجديد الأداة. فهم يخشون تحطيمها، وأكثرهم براعة يصرخون: صنع آخرون القيثارة، وأنا أخضع لقانونهم، فهم لن يبتوا في الأمر إلاّ عندما تصبح القيثارة خرساء تماما تحت أصابعهم، أو عندما تجبرهم آلة جديدة، متناغمة مع النبرة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة، على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا للغة الفرنسية طريقة حية في نظم الشعر، منسجمة وحرة .."[1].

وقد تجلى التنظير النقدي اللغوي للرمزية، أكثر فأكثر عند الشاعر الفرنسي "ستيفان مالارميه"، فقد كان "الرأس الحقيقي المنظّر للمدرسة الرمزية ...كان ينفر من السهوله والوضوح ولغة التفاهم العادية. علّم أتباعه التركيب الغامض وجماليته، أصبحت اللغة عنده سحرا والكلمات أشياءَ، والأشياءُ رموزا موحية لا تقصد لذاتها."[2]

لقد أراد مالارميه أن يسعى إلى الكمال وأن يحقق المستحيل وأن يعبّر عن سر الكون الغامض فجاءت فلسفة اللغة عنده فلسفة شاذة رافضة ومحطمة في الآن ذاته، خالقة لجهد لغوي بعيد عن المألوف السائد والمتداول**، لأن لغة التحديث عند الرمزيين هي لغة يجب أن تتمثل تلك الانعكاسات المتبادلة ضمن فضاءات الكلمة ذاتها أولا، وعلاقة هذه الفضاءات ضمن بنية الجملة ثانيا بحكم

---

* جاستون باري. Barrés 1862-1923 ، شاعر وناقد فرنسي.

(1) ـ برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن، ج 2، ص 54 .

(2) ـ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 90 .

** للوقوف على تفاصيل مشروع مالارميه اللغوي ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر، ج 2 ص 343 وما بعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنها مجموعة من الكلمات التي يدوربعضها في فلك بعضها بعض، شريطة ألاّ يحدث هذا بمجرد التوافقات الصوتية، بل يجب أن تتجلى هذه العلاقات من خلال الإيحاء والرمز، يقول مالارميه: "ما علينا أن نستهدفه-بالأساس-في القصيدة (الحديثة) هو: أن الكلمات المكتفية بذاتها - دون تأثير من خارجها - تنعكس الواحدة على الأخرى، إلى حدّ أن تبدو كأنها لم تعد تملك لونها الخاص، بل لا تكون سوى جسور في سلم موسيقي، ودون أن تكون ثمة مسافة بينها، ورغم أنها تتماس بروعة، فإنني أعتقد أن كلماتك تعيش أحيانا حياتها الخاصة بإفراط ما. مثل جواهر مُزاييك الحلي.."[1].

§ التشكيل الحسي، فاللغة عند الرمزيين عادة ما تقترن بالمعطيات الحسية الخارجية فتتماهى معها ضمن إطار إعطاء الرمز أبعادًا رؤيويةً متميزةً، بعيدةً عن صورته الحسية الظاهرة والتقليدية، كالألوان والأصوات والإحساس اللمسي والحركي ...الخ. و"ترى في كل من هذه المعطيات رمزا معبرا موحيا، فالحواس نوافذ الإنسان على العالم الخارجي... فالشاعر الرمزي موفور الإحساس، متيقظ الجوارح يغرق في الطبيعة فيصبح مصورا تلتفظ عينه الألوان والظلال والأشكال بل الليونات الدقيقة، ثم يترجمها بمختلف صفاتها ودرجاتها ودلالاتها"[2].

وعادة ما تكسر دلالات الأشياء وصفاتها المعهودة حيث يؤسس الشاعر الحداثي الرمزي مجموع دلالاته الخاصة ضمن تفاعل لغوي جديد أيضا، فيخلق التشكيل المتفرد والحديث انطلاقا من جملة الإسنادات والتركيبات الجديدة والغريبة معا، وهذا ما يعجّل بنعت الشعرية الرمزية بالغامضة خاصة عندما يرتقي غموضها إلى درجة الإبهام، وقد أورد الدكتور عبد الرازق الأصفر جملة من الأسباب لهذا الغموض المبهم تمثلت فيما يأتي:

أ - التصرّف في مفردات اللغة وتراكيبها بشكل غير مألوف.

ب - اعتماد الرمز الذي لا يوضح المرموز له، بل يترك ذلك لخيال القارئ وتأويله.

ج -التعبير بمعطيات الحواس ومراسلاتها وتقاطعاتها.

د - التكثيف والشدة والإيجاز.

---

[1] ـ نقلا عن برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن، ج 2، ص 348 .

[2] ـ الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 84 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ه - الانطلاق من أفق الدقائق النفسية والحالات المبهمة التي يصعب تصويرها والتعبير عنها.[1]

§ ملامح الحداثة عند شعراء الرمزية :

تتمثل الخصائصُ السابقُ ذكرُها عند شعراء الرمزية وعلى رأسهم شارل بودلير، الذي يصفه الكثير من النقاد والدارسين بالحداثي الأول*، في جعل الشعر الحديث شعرا مَدينيًا بامتياز**، يرفض القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة، ويعمل على تأسيس الأنموذج الشعري الحديث الذي تجسد في شكل قصيدة النثر ابتداء من" ألوزيوس برتران"، وصولا إلى "بودلير" ثم "أرتور رامبو". لكن بودلير في بحثه المستمر عن اللحظة التحديثية الهاربة رفض أن يُخضع الأثر الإبداعي الشعري إلى القيد الزمني الكلاسيكي، لأنه لو خضع لذلك لعّد نمطا مكرسا بفعل التقادم الزمني، وهذا ما يتنافى مع مفهوم الحداثة عند بودلير التي يحدّد سمتها الرئيسة بالآنية المتجاوزة لذاتها، لأن الحداثة عنده هي كل ما هو عابر وسريع الزوال، والحديث عنده أيضا هو المؤقت والزائل، "والهارب النسبي من الجمال، والمتنوع مع كل عصر"[2]، ويفهم مما سبق أن اللحظة التحديثية في نظرية بودلير للحداثة، هي قدرة المبدع على إدراك البعد الزمني الضيق للإبداع وتجاوزه في الآن ذاته، فبمجرد ولادة الأثر الإبداعي تسقط عنه صفة الحداثة إذ أن لحظة الإبداع تجاوزته إلى استشراقات رؤيوية ولحظات تأملية أخرى، تسعى إلى توليد إبداعات مماثلة في التفّرد والتجاوز، لأن كل حديث وكل تحديث عند بودلير ومن سار على نهج حداثته "هو المؤقت والزائل، وهو يطابق بين الحديث والموضة. فهذا العبور السريع، وهذه الموضة المطابقة للحديث ليس سوى لحظة اللحظة التي لا تستقر على دوام. وإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها (الحاضر) المنبت عما قبله وعما بعده، عن الماضي والمستقبل معا. فالحداثة، على هذا هي زمن اللحظة، هي منتج الحاضر بشكل متسارع متجاوز حتى للحداثة نفسها (ليس للماضي فقط) حتى ليحق لنا التساؤل: أليس هذا اللهاث الحداثي وراء الزمن، استهلاكا فجًّا للزمن؟ وهذا - فيما يبدو أخطر شيء في حركة الحداثة، فكل

---

[1] ـ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 87 .
* ينظر: برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن، ج 1 ، ص 142 .
** ـ ينظر: القعود. عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص 81 .
[2] ـ برنار، سوزان . قصيدة النثر، ج 1، ص 142 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شيء داخل هذه الحركة غير قادر على التقاط أنفاسه، أي غير قادر على التشكّل بسبب هذه العجلة المتسارعة (اللحظة) في الحداثة "[1].

ويتضح مما سبق أن بودلير يبحث في إبداعه التحديثي المديني عن التجديد والمتجدّد، الذي يكسب الحداثة صفة اللحظة العابرة المتجاوزة لذاتها. بحيث تصبح كل جدّة قدما منذ لحظة ولادتها. وقد عبّر بودلير عن هذه اللحظة العابرة حين كان ينظّر لقصيدة النثر الفرنسية، ففي رسالته إلى مدير تحرير جريدة الصحافة La Presse كتب يوم 26 أوت 1862م أنه "يحلم في أيام الطموح بمعجزة نثر شعري، موسيقي من دون إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطع حتى يتكيف مع حركات النفس الغنائية، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي..."[2] .

وقد تحقق هذا الحلم لدى بودلير من خلال القصائد النثرية التي بدأ كتابتها وفق ثقافة اللحظة التي غدتها فلسفته المدينية وحداثتها، لأننا"ندرك أن إنجاز هذه القصائد كان يتطلب في ذلك الحين إثارة غريبة تحتاج إلى عروض، وجمهور، وموسيقى، وحتى إلى مرايا عاكسة....وحتى الجمهور الشهير هذا الذي يتحدث عنه، باريس وحدها هي التي يمكنها أن تمنحه كل ذلك"[3]. ففي ديوانه أزهار الشر يتلمس القارئ كآبة غير عادية ومعالجات لجوانب مستغربة من الواقع، تصدم القارئ حداثة الطرح وحداثة اللحظة المتناسلة العابرة لطقوس الزمن الشعري، حيث تصبح القصيدة عبارة عن"وعي نوعي للزمن، وعي خاطف، حاد تختزله الحداثة في أقصر زمن هو اللحظة نفسها، وعي الصيرورة والتحول".[4] وهذا ما ندركه في مثل قصيدة "تناغم المساء" التي جاء فيها:

ها قد أقبلت الأوقات التي تفوح فيها كل زهرة
وهي ترتعش على ساقها وكأنها مجمر بخور
الأصوات والعطور في هواء المساء تدور:
فالسٌ حزين ودُوار مُرهق !

---

[1] ـ القعود، عبد الرحمن. الإبهام في شعر الحداثة، ص 81 .
[2] ـ بودلير، شارل. سأم باريس(قصائد نثر قصيرة)، ص6 .
[3] ـ برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن ، ص 142 .
[4] ـ القعود، عبد الرحمان. المرجع السابق ، ص 83 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كلّ زهرة تفوح كمجمر البخور،
الكمان يرتعد كقلب مُرهق،
فالسٌ حزين ودوارٌ متعب،
السماء كئيبة وجميلة كمذبح كبير، الكمان يرتعد كقلب متعب،
قلب حنون يكره العدم الواسع المُظلم،
يجني من الماضي المتألق كلّ دُوار
الشمس غرقت في دمائها التي تجمد
وذكراك في خاطري تلمعُ كتحفة القربان المقدّسة [1]

وتتمرد لحظة الحداثة عند الرمزيين أكثر فأكثر عندما يحاول الشاعر الحداثي أن يضفي على آرائه الذاتية صفة الموضوعية، حيث تصبح كل معرفة ذاتية معرفة موضوعية، فتعكس بذلك أسس القيم الجمالية والفنية، وتؤسس لواقع شعري "لحظوي" تكون فيه الذات الشاعرة مركز العالم، فالشاعر في هذا المقام لا يتحدث عن العالم بل يتحدث العالم،"فالذات تصبح هي المفكر وموضوع الفكر في الوقت نفسه. وفي هذا قلب للمعهود، وطرح جديد لم يألفه الشعر، والتركيز على الذات أو الذاتي، موقفا وتصرفا وفكرا - مقابل العام والموضوع الظاهر- نهج عند بعض رواد الحداثة "[2].

ويمثل "أرثور رامبو" الشاعر الحداثي الرمزي الذي جسّد الإبداع الذاتي تجسيدا متمردا، مبتكرا، شاذا عن كل طقوس القيود التقليدية، ضمن منهج ذاتي مبتكر وحديث هو"منهج الرائي"؛المستمد من خطابه الشهير إلى صديقه "دوميني"يوم 15مايو1871م، والذي حدّد خلاله آفاق الفكر الحداثي انطلاقا من رؤى ذاتية أرادها أن تكون موضوعية بامتياز. فقد ارتكز هذا المنهج على ما يأتي:

§ التمرد وإعلان الحرب على الشعر الأوروبي التقليدي منذ عهد اليونان حتى الحركة الرومانتيكية، "على هذه الأجيال الغبية التي لا تحصى من الأدباء

[1] ـ الأصفر، عبد الرازق . المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 89
[2] ـ القعود، عبد الرحمان. الإبهام في شعر الحداثة، ص 85 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النظاميين، الذين يضعهم رامبو على النقيض من الأجيال الأليمة المأخوذة بالرؤى "[1].

- § منهج الرؤيا، والمطالبة باشتراك المتلقي في الرؤيا والشعور الذي يشعر به الشاعر الرائي، وذلك من خلال تقانة متفرّدة عند رامبو، هي تقانة تعطيل الحواس، إنه"يطالب الشاعر أن يكون رائيا، وأن يتوصّل-عبر دراسة طويلة تتضمن تعطيلا منهجيا للحواس كلها - إلى المجهول، أن يكون سارق نار- وعندما يعود من هناك - يجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته "[2].
- § ترجمة هذه الرؤى في شكل شعري جديد، تعرض فيه رؤى الشاعر دون التقيد أو الانشغال بالمعيقات الشكلية والأسلوبية المتوارثة التي تمنع الروح من الحديث إلى الروح. وتعتمد هذه الترجمة على لغة جديدة أيضا تُمنح خلالها الكلمات كل طاقاتها الدلالية، "على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس يشعرون- من خلال استخدامه للكلمات اليومية- بحالات خارقة للقوانين الإنسانية....وعبر سحر الإيقاع، بكلمة واحدة، عبر كيمياء الكلمة، سيدفع الشاعر القارئ إلى فتح الأبواب العاجية، ليتيح له الدخول إلى عالم المجهول ..."[3] .

وهذا ما حاول رامبو أن ينقله إلى القارئ في قصيدته المعنونة بـــ :"بوهيميتي" وهي قصيدة من وحي حياة الشاعر بين السادسة عشرة والعشرين من عُمُره، في أثناء فترة التشرّد وقوة العبقرية، حين كان يعيش مثل البوهيميين أو الغجر، دأبه التنقل ومزاولة الأعمال العديدة والعيش ليومه فقط يقول:

كنت أمضي ويداي في جيبي المخروقين،
وقد أضحى معطفي أيضا مثاليًا *
كنت أمضي تحت السماء، ياربّة إلهامي، مؤمنا بك،
آه، اطمئني، فكم عشق رائع حلمت به ...!

---

[1] ـ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن ، ج 1، ص 203 .
[2] ـ المرجع نفسه، والصفحة نفسها .
[3] ـ المرجع نفسه، ص 206 .
* المثالي هنا في مقابل الواقعي، فمعطفه لشدة بلاه لم يعد معطفا حقيقيا بل فكرة معطف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سروالي الوحيد كان به خرقٌ واسع،
كعقلة الإصبع الحالم، كنت أنثر أشعاري في أثناء تجوالي *
كان مثواي في الدّب الأكبر، ولنجومي في السماء حفيف لطيف ...!
كنت أصغي إليها جالسا على حافة الطريق،
في تلك الأماسي الجميلة من سبتمبر،
وأحسّ قطرات الندى على جبيني وكأنها خمرة الروح .
هناك في ظلال الوهم، كنت أنظم أشعاري
وأشد خيوط حذائي الجريح،
وكأنه قيثارة ... قدم على قلبي ...**![1]

والجدير بالذكر في نهاية عرضي الموجز للرمزية، هو أنها وبعد جيل العمالقة أمثال بودلير، ومالارميه، وفرلين، بدأت الرمزية منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تفقد الكثير من بريقها التنظيري، المبني على جملة المفارقات -الرامبوية والبودليرية -الكبرى، كفكرة تعطيل الحواس، والبحث الدائم عن المجهول، ومخالفة الواقع العيني، ورفض كل القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة. وهي المفارقات التي جعلتها حركة حداثية أدبية بامتياز . فمن الرمزيين الشباب "من تحاشى المبالغة الرمزية وحافظ على الإيقاع والوضوح وتمتع بقسط من الحرية، وسلمت أشعاره من الإبهام والتنافر والعَرَج، واستطاع شق طريقه بقوة وأصالة موازنا بين شتى معطيات المدارس الشعرية. ومن هؤلاء ألبير سمان 1858 ــ1900م Albert Samain، وهنري دورينييه 1864 ــ1936م Heni de Regnier وفرنسيس جام 1868-1938 Francis Jammes وبول فاليري 1871 ــ1945م Paul Valery..."[2]. وظهرت كردّ فعل لهذه العودة المحتشمة لاحتضان الموروث الشكلي والأسلوبي القديم حركة أدبية جديدة في بداية القرن العشرين، أكثر"أرثودوكسية"من رمزية"رامبو ومالارميه "عملت على إعادة بعث الفكر الحداثي الأدبي من جديد، سميت بالدادائية أو الداداوية .

---

* عقلة الإصبع بطل قزم في قصة كتبها للأطفال شارل بيرو Perrault, Charles1628-1703 . وكان ينثر في طريقه حصى أبيض ليعرف طريق العودة .
-ينظر : "Le Robert" des grands écrivains, p1004-
** حين كان يصلح حذاءه يضمه إلى صدره كقيثارة يشد أوتارها ولنتصور المفارقة المفجعة، حذاء على صدره
(1) ـ رامبو، أرتور. بوهيميتي، ترجمة عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 95 .
(2) ـ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 96، 97

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب ــ الدادائية : Le Dadisme

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الدادائية على النحو الآتي:

"هي مدرسة في الفن والأدب أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا Tristan Tazara (1896–1963م) في سويسرا سنة 1917. وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير. وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين. وقد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية البالغة في سبيل الوصول إلى هدفهم هذا ..." [1].

من هنا كان منهج الدادائية (Dadisme) هو السخط والاحتجاج على العصر والرفض وهدم كل ما هو رائع، ومتعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين، والمذاهب والفلسفات، "إنها حركة عدمّية تجلّت بخاصة في حقلي الأدب والفنون التشكيلية لكنها لم تعمّر طويلا، إذ ما فتئت أن تلاشت في عام 1923م ."[2]

وبالرغم من أن للدادائية روافد "رامبوية" عديدة تجسّدت في تلك الجذور الأولى التي أسس لها أرتور رامبو في القرن التاسع عشر، عندما نادى بضرورة الكتابة وفق نظرية التعطيل المنهجي للحواس، والبحث عن المجهول ضمن هدم وتحطيم تام للسائد والمألوف من الأشياء*، إلاّ أنها لم تتمثل كمدرسة حداثية قائمة بذاتها إلا خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها، وإن لم تعمر طويلا.وكان للحرب العالمية الأولى الأثر الكبير في ظهور الفكر الدادائي"الهدّام" خاصة بعد الدمار والخراب الذي عرفته أوروبا وأنحاء أخرى من العالم نتيجة سقوط كل المبادئ وإفلاس جميع النظم، والعقائد الاجتماعية أمام آلة الحرب والقتل والدمار.

ففي سويسرا المحايدة "تعارف عدد من الأدباء والفنانين من مختلف الجنسيات، ووجدوا أنفسهم في مدينة زيوريخ في سويسرا في منجاة من شرور الحرب، فأخذوا يجتمعون في"ملهى فولتير"ويتذاكرون مشاعرهم المشتركة ويتبادلون آراءهم النقدية في جو

---

(1) ـ وهبه، مجدي . معجم المصطلحات الأدبية، ص ص 101،100 .
(2) ـ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ص 167 .
* ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن ، ج 1، ص 203 وما بعدها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الصراحة والحرية، فإذا بهم يلتقون عند نقطة الرفض والتمرّد والقرف واليأس والشعور بالعبثية، والفرار السلبي من هذا العالم، إلى عالم مبهم متخيّل، عالم ليس نقيا من كل دنس فحسب، بل من كل شيء مكرّس سابق[1].

وقد برز الشاعر والكاتب تريستان تزارا كأبرز منظّر للدادائية رفقة مجموعة من أدباء الرفض الآخرين الذين اتخذوا لحركتهم اسم"دادا"، الذي اشتقوا منه"الدادائية"، والاسم الأول لا معنى له وإنما وضع للدلالة على اللامعنى واللاهدف، تكريسا لمبدأي رفض المكرّس المسبق وهدمه. ومن جهة ثانية فإن كلمة "دادا" التي اقترحها تزارا هي عبارة عن كلمة طفولية بريئة ليس لها موروث، "بل كل ما في عالمها جديد ووديع، أضف إلى ذلك أنهم كانوا كالأطفال لا يعبأون بالمستقبل ولا بقواعد اللغة وعلاقاتها المنطقية"[2].

وقد أخذت هذه الكلمة المبهمة اسم مجلتهم"دادا"التي صدرت بين عامي1917 و1923وتضمنت مختلف بيانات الفكر الدادائي. ومما جاء في البيان الأول بقلم تزارا مايأتي:

"دادا هي تدفقّنا، إنها تنتصب سكاكين حرب تافهة، ورؤوس أطفال ألمانية ...دادا هي الحياة دون نعال لغرف النوم أوما يوازيها. إنها (دادا) ضد الوحدة ومعها، وبالتأكيد ضد المستقبل، نحن حكيمون إلى درجة كافية لندرك أن عقولنا ستتحول إلى وسائد هشة. ومواجهتنا للتعصب والتعنّت هي من واقع كوننا موظفين مدنيين، وأننا نصرح بالحرية، ولكننا لسنا أحرارًا ...إننا نبصق على البشرية، دادا تتوقف ضمن إطار عمل الوعي الأوروبي، نحن قادة السيرك. وستجدوننا نصّفر بين رياح مدن الملاهي والأديرة وأحياء الدعارة والمسارح والحدائق والمطاعم ...".[3]

ويتضح من البيان الأول لتزارا أن الفكر الدادائي قد بالغ في نهج الحداثة الأدبية والفكرية معا؛ لأنه، في تقديري، يرفض حتى العقلنة التي قامت عليها أسس الفكر التحديثي الأوروبي منذ القرن السادس عشر، بل أنه يعتمد الهدم فقط، في حين أرى أن التحديث يجب أن ينطلق إلى التأسيس شريطة أن يتجدّد التأسيس ولا يتكرّس كأنموذج أو نمط، يقول في البيان الثالث عام 1920م :

---

[1] ـ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 167 .
[2] ـ المرجع نفسه والصفحة نفسها.
[3] ـ الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، 1998 ص 34 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"هكذا تولّد دادا من واقع الحاجة إلى الاستقلالية، ومن عدم الثقة بالجميع، إن أولئك الذين ينضمون إلينا يحتفظون بحرياتهم، إننا لا نقبل أية نظريات ...إننا مثل ريح غاضبة، تمزق ثياب الغيوم والصلوات، إننا نهيئ لمشهد الدمار العظيم: التحلل والتشتت، إننا نعدُّ لنضع نهاية لتلك المرثاة ونُبدّل الدموع بجنيات البحر اللواتي سينتشرن من قارة إلى أخرى، قيثارات من المتع النارية تقلع ذلك الحزن المسممّ ... دادا محو للذاكرة، دادا محو المعمار، دادا محو الرُّسل، دادا محو المستقبل، دادا الإيمان الكلّي والمطلق بكل إله وُجد في لحظة عفوية ..."[1]

وقد اتخذت مجلة "دادا" على المستوى الأدبي موقفا أشدّ عدوانا وأكثر تشويشا على الحواس التي عطلّ مفعولها وألغى دورها القديم في رصد القيم الجمالية الأدبية وتوليد الدلالات اللغوية العتيقة "فليس المقصود تعويض أساس الأدب الفني والامتثالي فحسب، وإنما كل إمكانية للأدب أيًّا ما كانت، وذلك من خلال الفوضى والتنافر والتشويش. والبيانات الدادائية الشهيرة التي يقرأها الدادائيون بين الجمهور وسط فوضى لا توصف، والمشهد اللغز (هذه القصيدة مكونة من مقتطفات مقتطعة من الجريدة وتم تجميعها بشكل اعتباطي)، والاستخدام الشعري الذي يزعم الدادائيون صنعه من الأماكن العمومية، والأمثال والجمل الجاهزة، تتخذ نفس الاتجاه بإقامة نفس المساواة الكاملة بين أشكال التعبير، ومنحها شرفا فنيا واحدا. فماذا يمكن القول سوى أن الأدب لا وجود له..؟!."[2]

ويتضح النهج العبثي في الكتابة الشعرية وفق التصور الدادائي عند تزارا الذي قدم للمتلقي صيغته الشهيرة لصناعة قصيدة دادائية بتتبع الخطوات الآتية:

" خذ جريدة

خذ مقصات

اختر من هذه الجريدة مقالا له الطول نفسه الذي تزمع أن تكون عليه قصيدتك.

قص المقال.

بعد ذلك قص بعناية كل كلمة يتكون منها هذا المقال وضعها في حقيبة.

---

[1] ـ الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، ص 61 .

[2] ـ المرجع نفسه، ص121

ـ وينظر أيضا: برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 447 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حرك ببطء .

أخرج بعد ذلك كل قصاصة الواحدة بعد الأخرى حسب النظام الذي خرجت به من الحقيبة.

انسخ بدقة .

القصيدة ستشبهك ..."[1]

وأعتقد أن هذه الصيغة الدادائية لتشكيل القصائد ما هي إلاّ وسيلة ذكية لتقويض كل آليات النقد الأدبي، من خلال انتهاج فوضى التشكيل وتحطيم كل بنية أدبية يمكن أن تشترك مع سواها من البنى المكرسة، والجدير بالملاحظة أيضا، أن السلوك التحديثي عند الدادائين قد تجاوز نظيره الرامباوي عند الرمزيين، الذين كانوا وهم في لحظة التمرد والرفض يؤسسون لمعالم جمالية جديدة، ضمن إطار قصيدة النثر ذاتها، بينما يقود التمرّد الدادائي إلى الفوضى المقصودة لذاتها، فوضى عضوية نابعة فلسفتها من التمرّد العدمي أو تمرد التمرّد. وهنا تقدم سوزان برنار في معرض حديثها عن الدادائية في كتابها قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، نموذجين شعريين لتزارا يعكسان حقيقة التشكيل الدادائي الحقيقي:

"....ماذا نظن بقصائد تزارا على وجه الخصوص؟باعتبارها قصائد دادائية حقا، فهي غير قابلة للقراءة: فهي متنافرة عن عمد، ومفسدة للعقل، سواء قُدمت تتابعا لجمل جاهزة أو أسجاعا تتوالد الواحد من الآخر:

الفن كان لعبة بندق الأطفال كانوا يجمعون الكلمات التي لها
أنين في الختام ثم يبكون ويصرخون الفقرة الشعرية ويضعون لها
حذاء العرائس والفقرة الشعرية تصبح ملكة لتموت قليلا والملكة
تصبح حوتا الأطفال كانوا يجرون إلى أن انقطعت أنفاسهم.

أو تقدم حالة متقدمة من تفكك اللغة وانحلالها إلى أبسط عناصرها:

Ae ou o you you you I e ou o

you you you

---

[1] ـ البيانات السبع "دادا" نقلا عن قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص ص 447، 448 .
- و ينظر أيضا. الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، ص152

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

drrr drrr drrr grrr grrr

morceaux de dureé verte voltigent dans ma chambre

a e o I li I e a ou ii ii ventre …. »[1]

بعد الحرب العالمية الأولى تخطت الدادائية حدود سويسرا إلى مختلف دول أوروبا وصولا إلى أمريكا حيث احتضن أفكارها الشاعر"ه-ب لاكرافت"(1890-1937م)الذي رفض الواقع المعيش في شتى تمظهراته المدينية، "فانفصم بفكره عن المجتمع انفصاما كاملا، وزاد على أقرانه(من الدادائين) بأن دأب في رواياته على زرع الشك ونشر الرعب في نفوس قرائه فكان يخترع أشخاصا ومخلوقات غريبة، ومشوّهة ومفزعة، تأتي من وراء الزمان والمكان لتستولي على الأرض، وتبيد أهلها وحضارتها. وهذا تعبير عن موقفه السلبي الانهزامي اليائس ورفضه للحياة المعاصرة كلها ورغبته في إفنائها. ومن قصصه (الذي لا يُسَمّي1922م)و(ساكن الظلام) ....وفي المقطع الآتي يصرح بموقفه الدادائي:

... الحياة شيء كريه، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعل الحياة ألف مرة أشد كراهية ...والعلم الذي يخنقنا دوما باكتشافاته المذهلة يمكن أن يذم النوع البشري في النهاية؟ لأن ما يكمن فيه أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحمله عقل من عقولنا الغائية ...!."[2]

ويركز الدكتور الأصفر على مجموعة من الأسباب عجّلت باختفاء الفكر الدادائي "الغريب"، أعرضها على النحو الآتي:

- § ابتعاد الدادائية عن الواقع، ودورانها حول نفسها، فهي طالما قدمت نفسها للمتلقي كحركة عدمية، لا يتعدى نتاجها التعبير عن السأم والتشاؤم واللاهدف واللاجدوى.
- § رفض المعتقدات الدينية وزعزعة القيم ونبذها من دون أن تؤسس للبديل، خاصة أن المجتمع الأوروبي الخارج لتوّه من الحرب العالمية الأولى كان في أمس الحاجة إلى إعادة رصد البدائل القيمية الجديدة.

---

[1] تزارا، تريستان. نقلا عن برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 448 .

[2] ـ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص ص 168، 169 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

§ سقوطهم فنيا في حمأة العبثية والاغتراب الفارغ، إلى درجة اختراعهم ما سموه بالشعر الصوتي الذي كانوا يلقونه في بعض اجتماعاتهم، وهو مجرد أصوات خالية من الكلمات والمعاني كقوله مثلا: غاجي بيري بيما لولا لوني كادوري ...[1]

من هنا عجّلت الدادائية بحذف نفسها انطلاقا من أن كل جديد مستحدث يصير بالضرورة نحو الزوال لأنه يشيخ ويصبح مؤسسا كنموذج، فيحمل فناءه في ذاته، إنها لحظة الحداثة الهاربة من سلطة الزمن. فانصرف روادها عنها أمثال بروتون وأبولينير، فأسس الأول السريالية التي عدّت في كثير من تجلياتها امتدادا قريبا من الدادائية المنحلّة. ولكن ينبغي الاعتراف بأن الدادائين لفتوا الانتباه منذ البداية وبكل قوة إلى فكرهم الحداثي (الغريب والهدام والمتجاوز لذاته في لحظة التحديث)، نحو ما سيصبح بالنسبة للسريالية القضية الأساسية ألا وهي قضية اللغة ضمن فضاءات تشكيل ما وراء الواقع.

ج - السريالية: Le Surréalisme

يجب التذكير في البداية أن الحرب العالمية الأولى والسنوات التي تلتها، قد ولدّت تشكيلا اجتماعيا وفكريا وسياسيا، عكس مختلف تداخلات سنوات الحرب ومعطياتها حيث ُولدت حركات ومذاهب وأبنية فكرية حاولت أن تتلاءم مع أحداث وواقع المرحلة تارة، وتتمرد عليها وتغادرها تارة أخرى، فحالة الاضطراب المتزايدة قدمت أنماطا متعدّدة من الاستجابات، فعلى الرغم من أن هناك نمطا عريضا من الناس اعتاد التلاؤم في العيش وفق متطلبات الحياة المفروضة، والانصياع لها بأسوأ أحوالها، إلا أن نمطا مميزا منهم واجه المحنة وفق منظوره الخاص، وكان لها وقع قوي نابع من حجم المحنة، وتميّز الفرد.

لقد تجاوزت الإنسانية في زمن الحرب انهيار البناء والأرض إلى فقدان الاتزان الاجتماعي واختزال ميزان القيم وغربة الذات وصياغتها بين أنقاض المدن التي حطمتها عجلة الآلة العسكرية. ففي هذا المناخ القاتم ولدت السريالية التي أعادت قراءة نظرية الهدم المطلق عند الدادائيين ابتداء من العام 1922م، حين نشب الصراع بين تريستيان تزارا الذي

[1] - الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 169

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان يتزعم جماعة الدادائيين واندريه بروتون*، الذي أسس المذهب السريالي، الذي جمع في أساسه بين تمرد الدادائية على حدود المنطق والاهتمام بأسرار العقل الباطن وسبر أغوار النفس الإنسانية.

و"تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أم الحس أم الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي، والسريالية لا تعمل هذا الواقع، ولا تنكره ولكنها لا تثق فيه ولا تعوّل عليه. فهو في رأي بروتون زعيم السريالية معاد إلى كل ارتقاء فكري وخلقي، ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنه واقع موجود لكن في عالم اللاشعور أو اللاوعي، وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا وتصرفاتنا ودوافعنا دون أن نعي آلية هذا التأثير...هذا هو عالم ما وراء الواقع إنه جزء من الذات، وهو موجود لكنه غير مرئي ولا ملاحظ "[1].

من هنا أضحت المدرسة السريالية، في تقديري، هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج الدراسات النفسية الذي أهملته الدادائية تماما، حين أعلنت منهج الهدم المطلق، لأن الهوية التي تهدف السريالية إلى تقويضها ليست المنطق الصوري الشكلي، بل تلك الهوية التي تشكل المحتوى، أي هوية شيء ما، في مكان ما، ولشخص ما، فالشمس ذلك القرص الذي بإشراقه يولد النهار، يشكل هوية الشمس،"ماذا إذا بشمس بول إيلوار التي تشرق عند منتصف الليل؟ هنا لم تقوّض الهوية الشكلية، ومع ذلك فقد عمد إلى تقويض مادة الشمس، فالشمس التي تشرق في منتصف الليل هي شمسنا القديمة ذاتها والتي يراها الجميع وهي شمس لا يمكن لها أن تشرق عند منتصف الليل بدون نسف جوهرها باعتبارها مولّدة للنهار، وهي في الوقت ذاته هذه الشمس وليست نفسها في ذات الوقت."[2]

---

* بروتون ، أندري Breton, André1896-1966 ، شاعر وروائي وناقد، من أعماله الشعرية. الحب المجنون1937، والروائية. ناجا nadja 1928، والنقدية . بيانات السريالية 1924 .
ينظر: -"Le Robert"des grands écrivains de langue françaises p204-217

(1) ـ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 170 .
- وينظر أيضا: وهبة، مجدي . معجم مصطلحات الأدب ص550

(2) ـ كورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزير عما نوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 223 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما المصطلح الوظيفي للسريالية فقد استعاره بروتون من عند الأديب الفرنسي غيوم أبولينيز(1880-1918)Guilaumme,Apollinaire الذي أعتمده في وصف مسرحيته "نهدا تريزياس Les Mamelles de Thrèsias"التي قدمها في عام 1917م، وترجع دلالة هذه الاستعارة للكلمة على منهج عفويتها في الكتابة .[1]

وقد تشكل المنظور الفكري السريالي بناء على عاملين أساسيين هما مجموع الكتابات والآثار الإبداعية الأدبية السابقة والتي عدّها السرياليون تمهيدا لطروحاتهم من جهة، ومن جهة أخرى تأثر الفكر التنظيري السريالي بالدراسات السيكلوجية الفرويدية حول عوالم الحلم واللاشعور.

فبالنسبة للنقطة الأولى تؤكد أعمال لوتريامون الفرنسي(1846-1870م) Luatreamon، المتجسّدة بأناشيد مالدورور Maldoror ومقدمة الأشعار، على ثقافة الرفض الداعية إلى الثورة على الأنماط الكلاسيكية للقرن التاسع عشر، بل والسخرية منها، فضلا عن إطلاقه العنان لملكة الخيال كنشاط ذهني حقيقي يحطم من خلاله الحقيقة وينقلب على الواقع المكرّس .[2]

وكان أيضا لأعمال رامبو، رسالة الرائي، والمركب السكران وفصل في الجحيم، دور فعّال في خلق طقوس التطهير وتحرير النفس من الجسد، فضلا عن تضجّره الواضح من روابط الأسرة والمجتمع، ودعوته إلى اكتشاف أبنية جديدة تكمن في الذات الحقيقية واللاشعورية للإنسان المتفرّد، الأمر الذي أثر في السرياليين الذين وجدوا في ذلك ثورة على جمود العقل وسكينته وسفرا رائعا في أعماق بحار النفس.[3]

أما النقطة الثانية التي عززّ بها بروتون وجماعته طروحاتهم الفكرية السريالية فقد كانت تلك الدراسات والتجارب التي ذاع صيتها عن الشعور واللاشعور وعالم الأحلام والتداعي الحر، التي نادى بها وفسرّها سيغموند فرويد (1856-1937)S.Freud، والتي تأثر بها السرياليون على نحو واسع للغاية، فقد"كان العالم الباطني معروفا منذ العصور السابقة،

---

(1) - ينظر: -Le Robert des grands écrivains de langue françaises, société, p 204
وللإفادة أكثر يراجع : أبولينير، جيوم. نهدا تريزياس، ترجمة. نادية كامل، سلسلة المسرح العالمي العدد 239، وزارة الإعلام، الكويت 1989 .

(2) - ينظر: برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 285 وما بعدها .

(3) - ينظر: فاولي، والاس. عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة بيروت، 1981، ص 43، وما بعدها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكن الذي انكبّ على دراسته تجريبيا وأوضح معالمه ووضع نظرياته هو الطبيب النمساوي فرويد، الذي توصل من خلال تجاربه وملاحظاته ومعالجاته النفسية إلى وضع منهج في التحليل النفسي يرمي إلى تفسير الكثير من الأمراض النفسية، والانحرافات السلوكية، ويبحث عن العقد النفسية المترسّبة في أعماق اللاشعور، التي تعمل في ظل اللاوعي بمثابة المنبع والدافع لكثير من الرغبات ...وكان فرويد يستعين أيضا بتحليل الأساطير والنصوص الأدبية لتدعيم نظرياته*، وبهذا لفت النظر إلى الصلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والعالم الباطني، وكان من أبرز نظرياته أنّ العقد الجنسية المكبوتة في أعماق اللاشعور هي المحرّك الأساسي للتصرّف البشري ."[1]

وفي سبيل فهم أَوْضَح لمفهوم اللاشعور كما قدمه فرويد، وولع به السرياليون لابد من معرفة هويته وتحديد موقعه وارتباطه مع أنظمة الشخصية التي وصفها فرويد، وولع بها السرياليون؛" إنها تتألف من أنظمة رئيسية متعددة كالشعور وقبل الشعور واللاشعور وفي هذه الأنظمة تركيبات ضمنية أخرى تقوم عليها الدينامية المشتركة للعمل، وبكلمة مبسطة يستعمل الشعور بمعنى مطابق للمعنى المستعمل وفي الحياة اليومية، فهو يشمل كل الاحساسات والتجارب والفعاليات التي نكون واعين بها في أي لحظة...ويرى فرويد أن نظام الشعور يمثل فقط سطح الحياة العقلية وهو جزء بسيط إذا ما قورن باللاشعور."[2] وهذا النظام يسير وفق المنطق والمألوف وما هو متعارف عليه وهو ما مقته السرياليون وتمردوا عليه .

أما مفهوم"قبل الشعور"فهو ما يقع"بين الشعور واللاشعور، ويقع تحت طائلة نوعين من الأفكار، الأولى سهلة التفطن مثل الذكريات التي ترتبط بالأمر نفسه، وهذه المحتويات تخضع لنظام رقابة لينة تحول دون الاختلاط بعالم الشعور. والثانية أفكار عسرة التفطن، لها علاقة ما باللاشعور، وربما تحمل شيئا من التجارب المؤلمة، وهذه تخضع لرقابة أكثر شدة، ولكنها لا تصل إلى مستوى الكبت في اللاشعور. وتستدعى الأفكار

---

* للمزيد راجع : حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص 14 وما بعدها .

[1] ـ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 171 .

[2] ـ هول، كافن . مبادئ علم النفس الفرويدية، ترجمة دحام الكيال،ط3، دار المتنبي، بغداد، 1988، ص 58

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والذكريات من قبل نظام قبل الشعور لكي تعين الشخص على التكيّف في موقف يواجهه ."[1]

أما نظام اللاشعور الذي لقي اهتماما كبيرا عند فرويد وجماعة السرياليين فيما بعد فهو"تركيبة من المواد النفسية المختلفة التي تكون تحت تصرف الشعور مباشرة والتي يتألف قسم منها من حوادث كُبتت الانفعالات المصاحبة لها منذ مدة طويلة، وهي في مجملها خليط من الأحاسيس والتجارب المؤلمة والأفكار والدوافع والرغبات المتطرفة المخالفة للجماعة، والمستبعدة لاشعوريا عن نظام الشعور إلى نظام اللاشعور. وطبقا لفرويد تبقى تلك المحتويات اللاشعورية حية لا تموت، بل تظل نشطة تعمل على الوصول إلى نظام الشعور...لذا يكون اللاشعور مؤثرا تأثيرا كبيرا في سلوك الفرد ومزاجه ويكون باستطاعته أن يغير أفكار الفرد وعواطفه تغييرا واسعا دون أن يكون الفرد على علم بذلك ..."[2].

لقد كان لطروحات فرويد وتجاربه بما انطوت عليه من حقائق تمثل الشكل الأوضح لصورة الإنسان الحقيقي أثر مباشر على الفكر والتنظير والممارسة السريالية الحداثية، حيث دفعهم إلى البحث عن الحقائق الكامنة في عوالم اللاشعور، وإدراك الأماكن الخفية في عالم الإنسان وإنارتها، وتسجيلها أدبيا وإبداعيا على نحو حرّ، لهذا حددّت السريالية تقنياتها في الكتابة على أساس فرويدي مباشر؛ حيث اعتُبرت التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي بامتياز. وللوصول إلى تجسيد فكر اللاوعي الهادم لأسس الوعي الكلاسيكي، لجأ السرياليون إلى تقانة نوعية متفردة أثناء التشكيل الإبداعي يمكن معاينتها فيما يأتي:

§ الكتابة الآلية :

بناء على آثار النظريات والتجارب الفرويدية في التحليل النفسي، استقى أندري بروتون زعيم السرياليين طريقة الكتابة الآلية وفلسفتها، من فكرة التداعي الحر وتجربته عند فرويد، في الحديث والكتابة والكلمة المقترنة في سياق تحرياته النفسية، للمصابين

---

[1] ـ شلتز، دوان . نظريات الشخصية، ترجمة أحمد الكربولي وعبد الرحمان القيسي، مطبعة جامعة بغداد 1983، ص 33 .

[2] ـ هول، كافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ص 61 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

باضطرابات عصبية ونفسية. حيث قصد فرويد بالتداعي الحر أن يقول المريض كل شيء في تلقائية دون انتقاء أو تعمّد، الأمر الذي يتيح المعرفة والاستبصار بالجوانب اللاشعورية. من هنا أطلق بروتون العنان لمخيلته في الكتابة الآلية والحديث الحر لاستدعاء أفكار تتدفق بسرعة، لا تخضع معها لسيطرة العقل أو سلطة رقيب، حتى يحصل السريالي على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي في اتحاد إبداعي منهجه الفكر السريالي، "والمراد بالآلية هنا تسييرُ الفرد من قبل قوة داخلية تقهر كل المقاومات الواعية اليومية. والكتابة الآلية هذيان كما في حالات الأحلام والجنون، يجري فيها تدفق تيار اللاوعي، وتتخللها صحوات. والذي يدخل هذه التجربة يطلق نفسه على سجيتها ويُملي كل ما يخطر بباله من التداعيات دون تنقيح أو تجميل أو زيادة أو نقص "[1].

وتتساءل سوزان بارنار عن الكتابة الآلية عند بروتون قائلة: "ما الذي يتوقعه السرياليون إذن من الكتابة الآلية التي لم يكف بروتون عن منحها قيمة من الدرجة الأولى ؟..يتعلق الأمر، مثلما نعلم، بالإنصات إلى ما يسميه بروتون"الهمس"، إلى هذه الرسالة التي ينقلها اللاوعي...والتي تنتظر دائما أن نمنحها شكلا، طالما هو حقيقي أن هناك في كل ثانية جملة غريبة عن تفكيرنا الواعي لا تتطلب سوى الظهور، وأن نسمعها ونخطها بأكثر درجات الإخلاص الممكنة ودون تدخل الفكر النقدي الذي اعتبره السرياليون دائما العدو العام رقم 1 للرائع "[2].

وقد عمد السرياليون إلى طرق إجرائية لتدوين كتاباتهم الآلية أبرزها ما اصطلح عليه بلعبة الجيفة الشهية، "حيث يجلس السرياليون ويتناولون ورقة يتناوبونها فيما بينهم، فيما يدوّن كل منهم كلمة أو عبارة كلّ بدوره، مما يخطر بباله فورا دون تفكير ورويّة، ودون أن يكون هناك رابط بين العبارات والكلمات. والنتيجة، يحصلون علي نص عجيب كتبته الجماعة، يعكفون على تحليله ليستنبطوا من خلاله اللاشعور الجمعي...! وسبب هذه التسمية أن التجربة الأولى أسفرت عن هذا النص: الجيفة- شهية- ستشرب -الخمر- الجديد..."[3]

---

[1] ـ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 175 .
[2] ـ برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 453 .
[3] ـ الأصفر، عبد الرازق. المرجع السابق ص 175 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

§ الارتقاء بالكلمات إلى أفكار :

كانت النتيجة المنطقية للكتابة الآلية عند السرياليين، هي تحرير اللغة من كل القيود الكلاسيكية لأن اللغة عندهم ليست مجرد وسيلة للتواصل والتبادل الفكري فقط، بل إنها القدرة على وضع آلية جديدة لاستخدام الكلمات من خلال تخطي حدود المنطق العادي، لأن اللغة المتداعية وفق تقانة الكتابة الآلية عند السرياليين، ليست هي التركيب اللغوي المفكّك على الطرز الدادائي، بل هي وحدة تتضمن معاني مستقلة وعميقة تتماثل مع محتوى اللاشعور، وهي مهمة لأنها تمثل الوسط المثالي الذي تمتزج فيه العوالم النفسية بالمادية.فلقد"أكد السرياليون دائما إيمانهم بوجود حياة للكلمات، وبحقيقة خفية تجسّدها الكلمات وأنها وحدها يمكنها الكشف، شرط أن نتبعها طوعا إلى حيث تقودنا"[1] ويتحقق ذلك في حالتين، الحالة الأولى حين نتأمل الكلمة في ذاتها بعيدا عن القيمة الدلالية الوضعية للكلمة ذاتها وفق نظام التواصل اللغوي التبادلي، والحالة الثانية حين نجمع هذه الكلمات بعضها مع بعض، بما ينتج من ردود فعل الكلمات على ذاتها، ومع اتحاد الحالتين يمكن للسريالي بلوغ الغاية اللغوية القصوى لأن"التعبير عن الفكرة إنما يعتمد على مظهر الكلمات أكثر من اعتماده على معناها"[2] .

ويتضح هذا أكثر من خلال قدرة الشاعر السريالي روبير دينو* على التلاعب بالألفاظ أثناء تجاربه اللغوية التي عملت على الارتقاء بالكلمات إلى أفكار، يقول في مقطع من قصيدته النثرية الموسومة بـــ : روز سيلافي :"

"في معبد من جص التفاح كان الراعي يستقطر نسغ المزامير،
روز سيلافي على عتبة السموات ترتدي ثياب حداد الأرباب
المحبوبة كثيرا ما تكون رملا متحركا .

Dans un temple en stuc de pomme le pasteur distillait le suc des psaumes

---

(1) ـ برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 454 .
(2) ـ المرجع نفسه و الصفحة نفسها.
* روبير دينو Denos ,Robert شاعر فرنسي ولد في باريس يوم 8جويلية 1900 وتوفي في السجون النازية يوم8 جوان1945 .
ينظر: - Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française, art :(Denos)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Rose sélavy au seuil des cieux porte le deuil des dieux aimable souvent est sable mouvant "[1]

والظاهر من نظم روبير دينو السابق، أنه يتعّمد اللعب بالكلمات من خلال إهماله الدلالة السياقية للكلمة داخل بناء الجملة، "واللجوء إلى الإبدالات الحروفية والتماثلات اللفظية، لإظهار فكرة الكلمات المتقاربة دون الانشغال بمعناها، بسبب قرابتها الصوتية فقط"[2]. وأعتقد أن البعد السريالي من هذا النمط في تشكيل الجمل هو تحقيق التماس الصوتي بين الكلمات حتى تقدم للمتلقي دلالات جديدة ترتقي إلى مصاف الأفكار، "فالأمل عند تقصي الكلمات هو اكتشاف مزيتها الأكثر خفاء...والارتقاء بالكلمات إلى أفكار بدلا من النزول بالأفكار إلى كلمات"[3]، وهذا معناه أن السريالية لا تدعو أصلا إلى خلق أنماط لغوية جديدة أو بديلة عن الأنماط المألوفة سابقا، وإنما تدعو إلى ضرورة الخضوع للكلمات ولقوتها الخفية، وتركها تتجاذب وتندمج، وتتجمع في كوكبة نجوم غريبة، تصل درجة العبث التركيبي فيها، إلى مستوى من القوة والكشف والنبوءة، لا تحققه التجارب اللغوية المنطقية والسياقية الكلاسيكية. يتضح"من ذلك أن الشعر الآلي هو -في جوهره- شعر تلاحُق لفظي، شعر تلقائي، عدو الشطب، حيث تترابط الكلمات من خلال تداعي الأفكار، أو الإيصاتات المرتبطة الواحدة بالأخرى، وفقا لقوانين كثيرا ما تفلت منا. وهي لا تستعيد سيادتها بالنسبة للجملة المنطقية إلا كي تدخل فورا في عالم جديد من العلاقات، فالكلمات ومجموعات الكلمات التي تتلاحق تمارس فيما بينها أكبر تضامن "[4].

أما التقنيات والطقوس السريالية الثانوية، المعتمدة أثناء التشكيل الإبداعي فقد اختصرها الدكتور عبد الرازق الأصفر على النحو الآتي:

أ -إطفاء النور والكلام دون وعي

ب - قراءة المواقع الخفية في اللاشعور من خلال استنطاق الأحلام

ج - تدوين أحلام اليقظة

---

(1) ـ برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 455 .
(2) ـ المرجع نفسه، ص 455
(3) ـ المرجع نفسه، والصفحة نفسها .
(4) ـ م ن، ص 475 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

د - التقاط كلام المجانين وهذيانهم ورصد تصرفاتهم
ه - الدعابة الساخرة والتهكّم الناقد اللاذع .[1]

أكتفي هنا بما سبق من المدارس الأدبية الفكرية التي أعتقد أنها قد أسهمت في رسم معالم الفكر الحداثي الأوروبي بامتياز، من خلال تجاربها الثائرة والمتحررة والهادمة للنموذج والمؤسسة لمسار اختلف عن جلّ المسارات الإبداعية الكلاسيكية، وأعتقد أن للرمزية والدادائية-رغم قصر مدتهما الزمنية-والسريالية، الأثر الكبير في تشكل آفاق الفكر الحداثي العربي في القرن العشرين، وانعكاس هذا الفكر على نواحي الحياة الإبداعية الأدبية عموما والشعرية على وجه الخصوص . وهذا ما سأعرض له في المبحث الآتي من الفصل.

2 - الحداثة العربية، وبدايات تشكيل الموقف النقدي

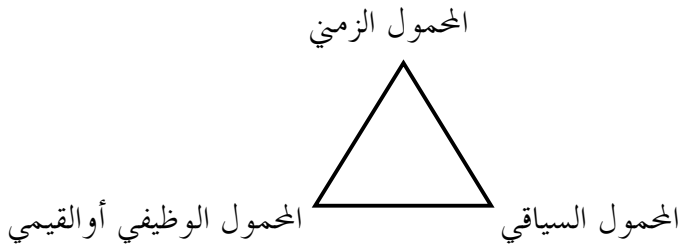
أ- تشكل مفهوم الحداثة العربية

أرجعت معاجم اللغة العربية كلمة"الحداثة "من الجانب اللغوي إلى الجذر الثلاثي "ح د ث"، وحدث الشيء، يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه فهو محدث وحديث وكذلك استحداثه.أما معنويا فحدث الأمر أي وقع وحصل، وأحدث الشيء: أوجده والحديث هو إيجاد شيء لم يكن. والحديث أو المحدث هو الجديد من الأشياء، وحَدَثَ حداثة وحُدُوثا: عكس قَدُمَ، وإذا ذكر مع قدُم ضّم إتباعا نحو أخذني ما قدم وما حدث، يعني همومه القديمة والحديثة. وأحدثه، أوجده وابتدعه، استحدثه، ابتدعه، والمحدثُ جمعه محدثات ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة ولا إجماع ، نقيض القديم ، والحداثة في الأمر ، أولّه وابتداؤه [1]. والواضح مما سبق أن القراءة المعجمية لكلمة حداثة ، تقودنا مباشرة نحو استنباط ثلاثة محمولات سياقية متداخلة فيما بينها، حيث تشكّل مثلثا متشابك الأضلع على النحو الآتي:

---

[1] ـ ينظر: الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 176، 177 .
(1) ـ للمزيد راجع :
ـ معجم ألفاظ القرآن الكريم . مجمع اللغة العربية ، المجلد الأول ، مادة (حدث)، الهيئة العامة للكتاب ، بيروت ، د ت، مادة (حدث) .
ـ ابن منظور. لسان العرب مجلّد 2 ، دار صادر بيروت ، د ت ، مادة (حدث)
ـ المنجد في اللغة والإعلام ، المكتبة الشرقية، بيروت، ط 26، 1986 ، مادة(حدث) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



بالنسبة للمحمول الزمني، فالواضح من مراجعة المعاجم القديمة أنها تعطي الكلمة آلية هدم ذاتها وتجدّدها في الوقت نفسه، فهدم القديم واستبداله بالحديث أو الجديد ما هو إلا إعادة تناسخ ضمن فضاء زمني ثان، شريطة أن لا يحمل هذا التناسخ معنى التطابق، بل معنى الاختلاف والابتكار والتجديد وصولا إلى تكريس آلية المعاصرة.

أما المحمول السياقي فأعتقد أن كل فعل تحديث هو فعل سياقي بالدرجة الأولى، لا يقيّم إلا ضمن حركية إبداعية شاملة، تقودها حركية أسمى هي حركية الراهن الاجتماعي والثقافي والحضاري لمجتمع أو أمة من الأمم، والدليل على هذا أن حركية الفعل الحداثي في بدايات القرن الرابع والخامس للهجرة، ما كانت لتتم إلا ضمن روافد فكرية وحضارية أجنبية وافدة، أسهمت في بعث مسارات التحديث ضمن فكرة السياق الاجتماعي.

أمّا المحمول الوظيفي الذي أعتقد أنه لا يحيد عن تجسيد سمة الفرادة، فالمحدث يمتلك وحده- ولو لفترة التناسخ الأولى- سمة الجدّة إذا ما قورن بالهدف المراد استحداثه وصولا إلى تجاوزه، "إذ هو شيء لم يكن، ولا يماثل ما كان موجودا قبل اجتراح فعل الحدوث، لذلك يشكل فعل الحدوث إضافة لما هو كائن وتجاوزا له في الوقت ذاته"[1]

وتقترب الحداثة العربية في مفهومها المعجمي بكثير من المفهوم الاصطلاحي، فهي عند الأغلبية الساحقة من الأدباء والشعراء والنقاد تظل محافظة على المحمولات المستنبطة من الدلالة المعجمية، لهذا لم تستطع الحداثة، في تقديري، أن تتأسس كمذهب أدبي قائم على أسس ومبادئ ثابتة، لأن جوهرها متحوّل يرفض الثبات، وينشد كلّ متحوّل، ويقبض على كل جديد أو مستحدث، فهي"ليست مذهبا أدبيا ذا مبادئ ونظريات جاهزة، محدّدة وإنما هي حركة إبداع تواكب الحياة في تغيّرها الدائم، ولا تقتصر على

[1] ـ أبوجهجه ، خليل . الحداثة العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، ص ص 15 ، 16 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

زمن دون آخر، لأن أيّ تغيير يطرأ على الحياة التي نحياها من شأنه أن يبدّل نظرتنا إلى الأشياء، وعند ذلك يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف" [1].

ويختلط مفهوم الحداثة العربية بدلالة مصطلحات أخرى كالمعاصرة والتجديد، الأمر الذي يُحدث تفاوتا إجرائيا ملموسا وواضحا من خلال قراءات الدارسين لماهية الحداثة ووظيفتها وغاياتها؟ خاصة عندما يتجه الباحث نحو مراجعة آليات الفعل التحديثي العربي أسوة بنظيره الغربي، أوحين يقرّر مقاربة"الثابت"الاصطلاحي لهذا المفهوم.

وقد زاد من حدة الخلاف حول الاتفاق على ماهية الفعل التحديثي ما أحدثه تعريب مصطلحي: Modernité وModernisme: إذ يبدوان مصطلحا واحدا، عند بعضهم، فتم تعريبهما بكلمة واحدة هي"الحداثة"وميّز آخرون بين الحداثة Modernitéوالحداثوية والحداثانية Modernisme ، لأن المصطلح الأول لا يتقيد باشتراطات مذهبية أو مفهومية في أدب أمة معينة، أما الثاني فإنه يدل على حركة أدبية ونقدية معينة لها سياقاتها التاريخية والمعرفية والفنية في الأدب الغربي.

ويفرق الدكتور محمد خضير في دراسته الموسومة بـــ: الحداثة، مناقشة هادئة لقضية ساخنة، بين مصطلح الحداثة والتجديد والمعاصر، فيقول: "والذي يدفع إلى ذلك الظن الخاطئ هو الخلط بين مصطلح الحداثة (Modernisme) والمعاصرة (Modernité) والتحديث (Modernisation)، وجميع تلك المصطلحات كثيرا ما تترجم إلى"الحداثة"على الرغم من اختلافها شكلا ومضمونا وفلسفة وممارسة.والواقع أن الاتجاه الفكري السليم يتفق مع التحديث، ولكنه لا يتفّق مع الحداثة، وإن يكن مصطلحا (Modernité وModernisation) يمكن الجمع بينهما ليعنيا المعاصرة والتجديد، فإن مصطلح Modernisme يختلف عنهما تماما. إذ ينبغي أن نفرق بين مصطلحين أجنبيين، من المؤسف أن كليهما يترجم ترجمة واحدة وهي (الحداثة). أما المصطلح الأول فهو: Modernité الذي يعني إحداث تجديد وتغيير في المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال نتيجة وجود تغيير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن. أما الاصطلاح الثاني فهوModernisme

[1] ـ أبوجهجه ، خليل . الحداثة العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، ص 17 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعني مذهبا أدبيا، بل نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية...وهو المصطلح الذي انتقل إلى أدبنا العربي الحديث، وليس مصطلح Modernité الذي يحسن أن نسميه المعاصرة، لأنه يعني التجديد بوجه عام دون الارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متداخلة ومتشابكة."[1]

ويتجلى هذا الخلط في المفهوم من خلال القراءات-البدائية-الأولى لمفهوم الفعل التحديثي الإبداعي في بدايات القرن العشرين، حين ربط الإحيائيون وعلى رأسهم أحمد شوقي الحداثة بالجديد، وأن الفعل التحديثي الإبداعي لديهم كان لا يتعدى وصف المخترعات الحديثة في أشعارهم وآدابهم، وأعتقد أن هذه القراءة ما هي إلاّ إعادة إسقاط الرؤى الذهنية للشاعر على سطح الأشياء في الخارج، بل إنه في كثير من الحالات يحدث العكس، حيث أن الأشياء الخارجية هي التي تقود المخيّلة الشعرية إلى رصدها والتعبير عنها.

وأعتقد أن هذا التداخل في مقاربة دقيقة وثابتة- على الأقل مرحليا- لماهية الحداثة يرجع إلى أن الفكر العربي في بدايات القرن العشرين كانت له نظرة أولية للحداثة. تشكلت روافدها أوروبيا على وجه العموم، وفرنسيا على وجه التخصيص، بعد عودة البعثات الدراسية من فرنسا مهد الحداثة، حاملة معها مكونات الفعل التحديثي الأدبي المبني على العناصر الآتية:

- § اتساع نطاق مفهوم الحداثة، فهو شامل لجميع المجالات من آداب وفنون وعلوم إنسانية وتطبيقية.
- § لازمانية الحداثة؛ حيث إنها ترفض كل السياقات التاريخية والاجتماعية بحثا عن المفهوم المطلق ضمن البعد اللاتاريخي واللازماني .
- § وعي ماهية الحداثة في ضوء إدراك المحمول النقيض للحداثة أي اللاحداثة، ويتم ذلك، في تقديري، عندما نحدّد أدبيا محور الفاعلية الإبداعية في مستوى معين سواء

---

[1] ـ خضير، محمد ." الحداثة ، مناقشة هادئة لقضية ساخنة" ، مجلة الفكر العربي ، فكرية، ثقافة ، جامعة تصدر عن النادي الأدبي حايل السعودية، العدد الثالث ماي/ جوان ، 1999 ، ص ص 61 ، 62 .
وينظر أيضا.جبور عبد النور، سهيل إدريس. المنهل (قاموس فرنسي عربي)،ط5، دار الآداب ودار العلم للملاين، بيروت،1979، ص ص 673-674.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الشكل أوفي المضمون، ومقاربة هذا بمحور آخر تتباين فيه الرؤى والطروحات.

وإضافة إلى ما سبق نسجّل أن النقد الأدبي الحديث والمعاصر، قد طرح إشكالية الحداثة طرحا جدليا، توسع فيه النقاش، وانعكس إيجابا على بلورة الكثير من المفاهيم النقدية وفق مقاربات مختلفة، طرح خلالها مفهوم الفكر التحديثي وفق تفسيرات عديدة، ظهرت خلالها الحداثة العربية كقضية نقدية بامتياز، حيث راح النقد العربي الحديث يضيق ذرعا بما هو تقليدي ونمطي مكرّس للأنموذج، خلافا للنقد القديم الذي طالما حافظ تنظيريا على ركائز الشعرية العربية القديمة، مدافعا عن القيم والأصول الجمالية المتوارثة، حذرا من أي تجديد يمكن أن يأتي به الشاعر .

وقد عرض الدكتور سعد الدين كليب في كتابه"وعي الحداثة-دراسات جمالية في الحداثة الشعرية"إلى مختلف التفاسير التي قدمها النقد الحديث لنشأة الحداثة العربية. والتي جمعها في ثلاثة تفسيرات هي:

- § التفسير التأثيري التثاقفي .
- § التفسير الاجتماعي .
- § التفسير النفسي [1].

* **التفسير التأثيري:** وأقترح تسميته فلسفة المثاقفة العامة، فالحداثة-بحكم منشئها الغربي- لا يمكن استيعابها في الفكر العربي، في تقديري، إلاّ على أساس الاستيعاب الفردي، .بمعنى أن تكون المثاقفة من جهة واحدة، لأن كل مذهب سياسي أو فكري أو أدبي يظهر في أوروبا سوف ينعكس بطريقة أو بأخرى على مستوى الواقع العربي المعيش، سواء أكان ذلك فكريا أم اجتماعيا أم سياسيا، "والحقيقة أن الناظر في مثل هذه الدراسات، يكاد يخرج بأن مشروعية الحداثة لا تتأتى من بنية المجتمع العربي المعاصر بقدر ما تتأتى من التأثر الثقافي النخبوي بالغرب الأوروبي، سواء أكان ذلك، على صعيد التجديد الإيقاعي، أم التصوير الفني أم التعامل الأسطوري ، أم الموضوعات الشعرية "[2].

---

[1] ـ ينظر: كليب ، سعد الدين . وعي الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1997 ، ص86

[2] ـ المرجع نفسه ، ص . 91

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتجلى هذا أكثر وضوحا من خلال تنامي الشعور التحديثي داخل الشعرية العربية ذاتها(وهذا ما تطرقت إليه في الفصلين السابقين)، حيث التجديد والتشكيل الحداثي الذي هدم أسس الفكر التنظيري النقدي القديم. ولنا في هذا المثال الذي عمل الفكر النقدي الشعري العربي على احتذائه من خلال مثاقفة الإبداع الإليوتي، "بمعنى أن لإليوت من التأثير في نشأة الحداثة. ما يمكن أن يصل إلى درجة الدافع الجوهري"[1]، فقد انعكست أفكاره و"أنماطه" الإبداعية إلى أن أضحت منهجا إبداعيا عربيا لازمَ الكثير من الشعراء في مراحل تشكّل الموقف النقدي والإبداعي لديهم، وفي تقديري ما كان هذا ليحصل لولا السعي الجاد نحو فعل المثاقفة، وإحداث علاقة تواصل فكرية وأسلوبية مع الآخر الغربي، بعد قرون طويلة من الانطواء الفكري والحضاري على الذات، ضمن فلسفة تمجيد الأنا والخوف الدائم من التطلّع نحو الآخر.

* **التفسير الاجتماعي**: ربط التفكير النقدي الحديث في الكثير من أطروحاته نشأة الحداثة العربية ربطا اجتماعيا محضا، أساسه قراءة الفعل والأثر التحديثي قراءة إيديولوجية دون سواها، خاصة عندما يفسّر نشأة الحداثة تفسيرا اجتماعيا أساسه ذلك الصراع الطبقي، بين البورجوازية الصغيرة المتمثلة في جموع الشعراء والأدباء، وبين السياق الاجتماعي العام لخط مسار المجتمع، حيث يطفو الصراع بين البنى المطروحة في إطار الفعل التحديثي، وبين الواقع المعيش"بحيث تبدو الحداثة انعكاسا Reflection لمجمل التغيرات الاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع المعاصر، مع بروز تلك الطبقة. فلا يمكن فهم الحداثة بحسب ذلك، دون فهم تلك التغيرات، و دون فهم الطبيعة الطبقية أيديولوجيا ونفسيا للبورجوازية الصغيرة عامة والعربية منها خاصة"[2]. لهذا عمد النقد الأدبي، في تقديري، إلى تحسّس هذه الحداثة الوافدة في كتابات الشعراء العرب وربط ذلك بالبعد الإيديولوجي البورجوازي الصغير، حيث فسّرت مختلف الوسائط الفكرية لدى الشاعر، من رفض واغتراب، وعدمية، وغموض، وثورة على الثورة ذاتها إلى طبيعة التكوين الإيديولوجي لدى الشاعر ذاته.

---

(1) ـ كليب ، سعد الدين . وعي الحداثة ص 93
(2) ـ المرجع نفسه ، ص ص 93، 94

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد اتضح هذا التفسير الاجتماعي للظاهرة الحداثية في الشعر العربي الحديث والمعاصر في كتاب الدكتور وفيق خنسة"دراسات في الشعر السوري الحديث"حين ربط الشاعر الحداثي بالبورجوازية، على أساس أنهم يحلّقون خارج سرب الأيديولوجية الاجتماعية في الوطن العربي على الأقل في مرحلة السبعينيات، يقول: "...إنهم يتمحورون حول مشجب البرجوازية الصغيرة، ثم يتوزعون على درجاتها ومستوياتها وألوانها، كما توزعوا عمليا على أحزابها وفئاتها وتنظيماتها"[1]. ويتضح هذا من خلال طريقة مقاربته لمجموع الشعراء الحداثيين في كتابه، خاصة عندما يتطرق إلى نزار قباني وأدونيس، ومحمد الماغوط الذي تناوله بالنقد كشاعر ثم كشخص اختلف مع الطرح الفكري والإيديولوجي السائد خلال تلك المرحلة، يقول: "هذا هو كشاعر. فمع من نصنفه؟ بمعنى هل ندرسه كشاعر؟ أعتقد أن ذلك ليس مهما تماما، ولكن الأكيد أنه ليس واقعيا اشتراكيا، ولا رومانتيكيا ولا بوهيميا ولا رجعيا، إنه حصيلة هذه كلها. إنه نموذج صادق وصريح لمثقفي الريف الفقراء الذين هبطوا إلى المدينة، ولم يثروا، كما أنهم لم ينضموا إلى صف الثورة التي تمثلهم.."[2].

من هنا أعتقد أن عملية الربط بين مستوى التفسير التأثيري، ومستوى التفسير الاجتماعي حول نشأة الحداثة العربية أمر ممكن، خاصة إذا طرحنا قضية الحداثة طرحا اجتماعيا بعيدا عن كل أدلجة مسبقة، لأنّ كل فعل مثاقفة مع الآخر يجب ألاّ يكون سببا مباشرا في التغيير، بقدر ما يجب أن يكون مطلبا اجتماعيا لإحداث التغيير وفق الضرورات الاجتماعية، والثقافية والسياسية التي تتطلبها المرحلة، فربط الحداثة بالمثاقفة ربط قاصر إذا لم يكن تأسيسها إيديولوجيا، لأن الأدب في تقديري الكثيرين هو تعبير عن أيديولوجيا، ولكن ليست الإيديولوجيا الواحدة، ففلسفة الحداثة وفق الرؤى الغربية لا تؤمن بالثابت المفروض ولا الواحد المكرّس .

* **التفسير النفسي** : تشير المتغيرات الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية داخل بنية المجتمع العربي إلى تغيير في الذوقية العربية ذاتها، لأن واقع الإبداع والكتابة لم يعد واقعا محكوما بأطر عروضية، وفنية، وجمالية، نمطية لا تتماشى مع آفاق القرن العشرين،

---

[1] ـ خنسة ، وفيق . دراسات في الشعر العربي السوري الحديث ، ص 15 .
[2] ـ المرجع نفسه ، ص 79 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر الحديث لم يعد باستطاعته أن تتماهى ذاته الإبداعية في سياق اجتماعي لا يؤسس هو معالمه، لهذا ثار على الشكل والمضمون وأبدع موسيقي نابعة من دخيلائه. لأنّ" نوع الإيقاع الذي تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحا لحاجاتنا الفنية والنفسية والذوقية ...وإن درجة الانتظام التي يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف في السيميترية والرتوب"[1].

ويخلص الدكتور سعد الدين كليب إلى أن المتغير النفسي لدى الشاعر الحديث وفق سياقات اجتماعية مختلفة هو الذي عجّل باحتواء ممارسات التنظير والتشكيل الحداثي في الإبداع العربي يقول: "وبشكل عام، فإن ثمة تغيرا ما قد طرأ على الطبيعة النفسية والذوقية العربية. وهو ما جعلها تنفر من كل ما يتنافى معها، على صعيد الشكل الشعري الموروث، وعلى أصعدة أخرى مختلفة أيضا، ومن ذلك الميل إلى إنجاز التحديث الشعري هو في أساسه تعبير عن الاختلاف في تلك الطبيعة. أي أن شعر الحداثة هو الشعر الأوحد الذي يمثل النفسية وذوق المعاصرين، في حين أن الشكل القديم لم يعد يصلح للنهوض بحاجاتنا الشعرية المعاصرة..."[2] .

من هنا كان الطرح الإبداعي الحداثي العربي مطلع القرن العشرين طرحا حاملا لمفهومات حضارية يراد منها تجاوز المفاهيم السائدة الخاضعة للصيغ التقليدية. وأعتقد أن أفضل من مثل هذا الطرح ضمن فلسفة الحداثة في الكتابة والإبداع في بداية القرن العشرين هم شعراء: جماعة الديوان، جماعة أبولو.

فقد كان لهما الأثر الكبير في رسم معالم الخطاب الشعري وتشكيل الموقف النقدي الحداثي لدى الشعراء العرب الرواد والمعاصرين بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا ما سأعرض له في أحد الفصول اللاحقة من البحث. أما الآن فسأحاول التطرق إلى معالم التنظير النقدي الحداثي عند أولئك الشعراء؛ لاعتقادي أن هذا سيخدم إجرائيا الفصول القادمة سواء من حيث المقاربة العامة أو المقارنة الإجرائية مع من جاء بعدهم من الرواد.

---

[1] ـ النويهي ، محمد . قضية الشعر الجديد ،ط2، دار الفكر،1971 ، ص 98 .
[2] ـ كليب ، سعد الدين . وعي الحداثة . ص 121

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب – بناء النظرية النقدية عند جماعة الديوان

أسست جماعة الديوان عند ظهورها في بداية القرن العشرين، لأبعاد نقدية أدبية جديدة مختلفة شكلا ومضمونا، عما كان مطروحا في الساحة الفكرية والأدبية والنقدية، سواء عند الإحيائيين في نهاية القرن التاسع عشر أو عند كل من شوقي والمنفلوطي وحافظ إبراهيم وغيرهم. فقد تأسست تجربة النظرية النقدية لدى أفرادها الثلاثة على دعامتين أساسيتين هما: الفردية والحرية، هاتان الدعامتان انبثقت منهما جلّ المبادئ والمواقف النقدية المؤسسة للفكر النقدي عند جماعة الديوان، سواء عند العقاد أو المازني أو شكري، حيث عملت الجماعة على إعادة النظر في جميع المفاهيم الأدبية السائدة من جهة، والمتوارثة من جهة أخرى، خاصة مفهوم الشعر والنقد، وما يتفرع عنهما من أسس ثانوية سواء في الشكل أو المضمون .

إن الدعامة الأساسية الأولى والمتمثلة في الفردية هي دعامة ذات بعد تمردي هادم ومؤسس في الوقت نفسه، هادم لكل السياقات المفروضة على الرؤيا الأدبية الخاضعة لسيطرة الفكر الجماعي، مثلما هو شأن التنظير الإيحائي فيما تجسد من أفكار نقدية عند حسين المرصفي في كتابه "الوسيلة الأدبية "أو عند البارودي ومعروف الرصافي، حيث عمل كلّ واحد منهم خلال تجربته الإبداعية نقدا وشعرا، على إعادة بعث فكرة النموذج الشعري من خلال العمل على بعث طرائق النظم السلفية، سواء في شكل النص أوفي مضمونه، حتى يخيل للمتلقي أن صاحب الأثر الإبداعي-إن صح التعبير- لا يعيش زمانه ولا مكانه إلاّ من خلال الحضور الجسدي لا غير، "وقد أدى هذا التمسك بالنموذجية إلى أن يكون الشعر "تصنيعا" لفظيا من جهة، وتجريدا ذهنيا من جهة ثانية وفي هذا ما أدى بالشاعر إلى أن يكون صدى يردد الأصوات القديمة، وإلى انعدام ذاتيته. والنتيجة هي أن هذا الشعر لم يحقق أي إضافة، من الناحية الفنية، وإنما كان نظما خالصا للأفكار السائدة العامة بحيث لا يمكن التمييز بين شاعر وشاعر آخر، استنادا إلى نظرته الخاصة أو رؤياه للعالم، بحيث أصبح الشعراء بلا هوية فنية "[1].

[1] أدونيس ، الثابت والمتحول . صدمة الحداثة ، دار العودة، ط4، بيروت،1983، ص 76 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا مُجِّدت الفردية في السلوك الإجرائي النقدي والشعري عند جماعة الديوان وأضحى الفرد هادما ومؤسسا في الوقت ذاته، إنه الهادم لكلّ نموذج فكري وشعري نمطي مفروض مسبقا، بحكم التبعية للسلف المزكى، والمؤسس لرؤى ذاتية نابعة من إعلاء صوت الأنا، كقوة مغيرة وسط جماعة طالما طمست هذا الصوت، واختزلته تابعا مهللا. فالأديب الذي يغيب صوته داخل أثره الإبداعي أو يخفت هو أديب تابع لا يستطيع أن يؤسّس لتغيير النمط، لان الأديب الذي لا يمكن العثور على شخصه المفرد الأصيل في أدبه لا يستحق أن يدرسه الدارسون.

أما الدعامة الثانية والمتمثلة في الحرية، فما هي، في تقديري، إلا تجسيدٌ إجرائيٌ مباشرٌ للفردية كدعامة أولى، إذ لا يمكن أن تتحقق الحرية كمبدأ جماعي إلاّ بإنزياح الفرد عن الجماعة لتحقيق تفرده المتغيّر جراء الثبات الفكري الذي يمكن أن يواجهه ، وهذا شأن المبدع الشاعر، أو الناقد، مجتمعين في شخصيات جماعة الديوان، التي أعلت الفردية وجسدتها كإجراء نقدي من خلال حريتها كركن أساس في بناء التصّور الفكري من جهة والموقف النقدي من جهة ثانية .

ويزداد التشكيل الفكري للحرية لدى جماعة الديوان عند ارتباطها بقيمة الجمال، لتؤسس قيمة واحدة، نابعة من اتحاد الرؤى الجمالية بالحرية كممارسة إبداعية وسلوكية تقود الفرد نحو الإيمان المطلق بإمكاناته الفكرية والإبداعية، بعيدا عن سلطة الموروث السلفي، وقوة النموذج المسطر مسبقا.وهذا ما نادت به الجماعة، إذ رغبت دوما في أن يكون لها هامش من الحرية النسبية في النظر إلى واقع المجتمع المصري والعربي من الناحية السياسية والاجتماعية، وهذا ما سنعرضه أثناء تفصيل بعض المواقف النقدية لدى الجماعة لاحقا.

والجدير بالملاحظة هنا أن بناء الدعامتين السابقتين كطروحات فكرية، ثم أدبية ونقدية عند جماعة الديوان، كان بعد تلك المراجعات الدقيقة والمتواصلة لإنجازات الفكر الرومانسي والأوروبي عموما والإنجليزي على وجه الخصوص، ويتضح ذلك من خلال مراجعة المواقف الجوهرية للجماعة فيما تعلق بالحياة، والجمال، والقديم والجديد من الشعر والشعراء، "وقد اعترفت جماعة الديوان نفسها بهذا التأثر وعدته فتحا جديدا في الأدب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العربي الحديث، إذ عرض العقاد لهذه القضية في كثير من الوضوح والصراحة فبين أن تأثره وتأثر صاحبيه بالرومانسية الإنجليزية لم يكن تأثر تقليد وفناء، وإنما كان لتشابه في الميزاج واتجاه العصر كله"[1]. ومن جهة أخرى استطاع أفراد الجماعة أن يتواصلوا مع الثقافة الإنجليزية دون معيق لغوي أو فكري. خاصة أن أعضاءها الثلاثة أجادوا اللغة الإنجليزية، فلقد كان عبد الرحمان شكري"متمكنا من اللغة الإنجليزية بحكم دراسته منذ السنة الأولى الابتدائية. وقد أعجب شكري كل الإعجاب بشعراء الرومانسية الإنجليزية وردسورث وكولردج، وشيلي، وبيرون، وكيتس، وسكوت، وأخذ يلتهم كل ما أنتجوه في نهم وشراهه" [2].

وقد جسّد عبد الرحمان شكري هذا الإعجاب في كتاباته اللاحقة حيث كانت"استفادته من الشعر فوق استفادته من النقد وفنون الكتابة الأخرى، وليس معنى هذا أنه كان أقل من صاحبيه أصالة وعمقا وإنما معناه أن اهتمامه بشعر هؤلاء الرومانسيين كان أقوى من اهتمامه بنقدهم. وهذا يشهد به شعره العميق ذو الطابع القائم- في معظم قصائده-على أن شكريا نفسه، عندما يعترف بتأثره بالرومانسية الإنجليزية، يخص بالذكر شاعرين إنجليزيين كان لهما الأثر الأكبر في مستقبل فنه الشعري."[3] ويقصد هنا كلا من الشاعرين بيرون وشيلي، وقد كان لهذا التأثير الكبير أن مهّد لإعلان تلك الخصومة الأدبية والفكرية داخل أعضاء جماعة الديوان بين المازني وشكري، والتي كانت سببا في اعتزال شكري الناس لسنوات طويلة، وسببها الظاهر أو المعلن من طرف شكري هو أنه عاب على المازني الاقتباس المباشر والكثير من قصائد شعراء مشهورين ومقالاتهم، أمثال شيلي الإنجليزي وهيني الألماني، وهود الإنجليزي...الخ [4].

ويذكر الأستاذ الدكتور نسيب النشاوي أن جماعة الديوان - ويقصد بالتحديد العقاد والمازني - قد استطاعت أن تحصل على المدوّنة الشعرية الشهيرة لأستاذ الشعر والأدب بجامعة أكسفورد "بالجرين"وهي"مجموعة* تضم خير ما كتبه الشعراء الإنجليز من

---

(1) ـ مصايف ، محمد. جماعة الديوان في النقد،ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر،1982 ص 70
(2) ـ الدسوقي، عمر. في الأدب الحديث ،ط6، دار الفكر العربي ، الجزء الثاني، القاهرة،2000، ص 254
(3) مصايف، محمد . المرجع السابق ، ص ص70 ، 71 .
(4) ـ ينظر المرجع نفسه ، ص ص 49 ، 50.
* عنوان المجموعة الشعرية هو: الكنز الذهبي (The golden Treasury)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شعر غنائي ووجداني..فنهل منها العقاد والمازني، وفي هذا الوقت ظهرت"مدرسة الديوان"وتبين أن المنهج الشعري الذي اختارته هذه المدرسة، ودعت إليه هو المنهج الذي صدر عنه جامع "الكتر الذهبي"نفسه، ولاحظ النقاد أن كثيرا من المعاني الشعرية التي تخللت شعر هذه المدرسة كانت موجودة في هذه المجموعة ."[1]

لقد فصّلت دراسات أكاديمية كثيرة وكتب نقدية عديدة هذا الجانب من الحياة الفكرية والأدبية لجماعة الديوان وأقصد هنا، هامش التأثر بالثقافة الأدبية الإنجليزية على وجه الخصوص، لهذا أتحفظ عن التوسع في هذا المقام، وأوجه قلم البحث نحو التساؤل عن حيز التنظير النقدي لديهم، من خلال التساؤل الآتي:

كيف وظّفت جماعة الديوان هذا التأثير الفكري والثقافي الإنجليزي في مواقفها النقدية ، وما علاقة هذه المواقف التنظيرية بالنتاج الشعري عندها، خصوصا نتاج العقاد وشكري بحكم أن لهما نتاجا شعريا معتبرا .

§ ماهية النقد عند جماعة الديوان:

انطلقت جماعة الديوان في رؤيتها لماهية النقد من استقراء الموروث النقدي التنظيري القديم، لغرض مقاربة الأثر النقدي عبر مراحل مختلفة، خاصة في أثناء القرون الثالث والرابع والخامس من التاريخ الهجري، فقد خالف العقاد مثلا فلسفة العملية النقدية القديمة القائلة إن النقد هو تمييز بين جيد الكلام ورديئه، وراح وصاحبه يؤسسان رؤية نقدية جديدة تقوم على أسس نظرية قارّة وواضحة. لهذا ربطا النقد بعنصرين أساسيين لا يحسن إلاّ بهما ولا يتطور ويزدهر إلاّ منهما، "إن النقد هو التمييز، والتمييز لا يكون إلاّ بمزية، والبيئة نفسها تعلمنا سننها في النقد والانتقاء حين تفضي عن كل ما تشابه، وتشرع في تخليد كل مزية تنجم في نوع من الأنواع. فسواء نظرنا إلى الغرائز التي ركبتها في مزاج الأنثي، أو إلى الغرائز التي ركبتها في مزاج الفنان- وهذان هما المزاجان الموكلان بالإنتاج والتخليد في عالمي الأجسام والمعاني- فإننا نجد الوجهة في هذا أو ذاك واحدة والغرض هنا وهناك على اتفاق"[2].

---

[1] ـ النشاوي، نسيب . المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984 ، ص 169 .

[2] ـ عباس محمود العقاد . ساعات بين الكتب، دار الكتاب العربي، بيروت 1969،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونقرأ في نص العقاد السابق معالم تحديد المنهج النقدي عند الجماعة وذلك باعتماد العقاد (كنموذج هنا) على الربط في العملية النقدية بين عنصرين هامين من جهة ومتكاملين من جهة أخرى، هما "المزية" و"البيئة"، وأعتقد أن القصد المتداول هنا هو المزية بمعنى الصفة الشكلية والمعنوية للمادة النقدية، البيئة بمعنى الطبيعة، ولا غرابة إذا انطلق العقاد وصاحباه من هذه الرؤيا.

فعن المزية يجزم العقاد أن لا نقد بدون مزية، أي لا نقد ولا عملية نقدية دون توفر مبررات النقد في حدّ ذاته، الذي يجب أن يسعى في إطار خلق منهجه إلى رسم الأهداف لمتابعة الأثر الأدبي الذي يستحق النقد،"وبهذا يكون العقاد قد حاول مخالفة النقاد القدامى الذين كانوا يرون أن النقد عملية تمييز بين جيد الكلام ورديئه، فهو لا يهمّه ما إذا كان هذا الكلام جيدا أو رديئا. فهو لا يهمه من هذا الكلام إلاّ ما يعده-مزية- تستحق الإشادة والتخليد، أما الآثار الأدبية العادية فلا يريد الوقوف عندها إطلاقا، ولا يراها أهلا لاهتمام الناقد المتبصّر"[1].

إن إدراك الصفة الظاهرة للعمل الأدبي المجاز نقدًا، لا أعتقد أنه يمكن تحصيلها لغايتها من مجرد البحث عن المزية المعلنة، في أثر أديب معين إلاّ بعد المراجعة النقدية الشاملة لأعمال ذلك الأديب كلها. وهذا منطقيا ما سعت إليه الجماعة خلال تجربتها التنظيرية للنقد وشروطه، حيث يتبين "أن العقاد وصاحبيه يرفضون النظرة الجزئية إلى عمل شاعر من الشعراء، وأنهم يستخرجون"المزية" التي سلف الحديث عنها من مجموع أعمال هذا الشاعر"[2]. ونلحظ هذا الحس النقدي بقلم العقاد في مقدمة ديوان المازني حين أثنى على شعر زميله الشاعر ثناء عظيما حيث أدرك في شعره ولادة رؤيا شعرية وفكرية وروحية جديدة فقال: "إن أسلوب المازني هو أسلوب السليقة والطبع والتآلف بين فخامة اللفظ والروعة في بيان مظاهر الكون والطبيعة..."[3] .

ومثل"داروين"الذي استخلص مذهبه من الطبيعة وجادل في إطار نظرية التطور والبقاء للأصلح والأقوى، يفهم من"البيئة"في نص العقاد السابق"الطبيعة"بكل سلطتها .

---

(1) ـ مصايف ، محمد. جماعة الديوان في النقد ، ص 95 .
(2) ـ المرجع نفسه والصفحة نفسها
(3) ـ العقاد، محمد عباس" مقدمة ديوان المازني". ديوان المازني، جزء 1 ، مطبعة البوسفور، مصر، د ت ، ص (ن) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهو يريد أن يمنح النص سلطة البقاء والخلود، شريطة أن توفر في هذا النص عناصر الخلود والبقاء، التي تؤهله للنقد والتميز دون النصوص الأخرى التي لا تتوفر على نفس المقومات، وتتضح هنا معالم النقد الانتقائي على أساس الهدف المسطر مسبقا في منهج العقاد، وقد استطاع العقاد أن يجسّد هذه الرؤيا النقدية في دراسته لشخصيات بارزة في التاريخ الإسلامي من خلال سلسلته"عبقريات"أوفي دراسته الأكاديمية الأخرى التي تناولت أعلام الفكر والأدب العربي أمثال الشريف الرضي، وأبي العلاء المعري، والمتنبي وغيرهم. "إن دراسات العقاد للشخصية الأدبية وغيرها من الشخصيات كانت من أبدع ما تركه لنا العقاد من نتاج، فقد كان يصدر فيها عن موهبة خاصة، استطاعت أن تضع يدها على المواضع الحساسة بلا تعثر ولا تلبّس، وكأنها تهتدي إليها بحاسة خفية. ولعل خير ما يمثل طريقة العقاد في دراسة الشخصية الأدبية كتابه الصغير عن شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة ففيه تجسيد ذلك الحس الخفي بالشخصية وجوانبها النفسية، فعلى الرغم من صغر الكتاب فقد استطاع بحق أن يجعل عمر ينهض من بين ركام الأجيال حيا نابضا شاخصا بزيه ومزاجه وفنه..."[1]. ويعلل الدكتور محمد مصايف هذا الموقف للعقاد بأنه" كان كثير الإعجاب بالشخصيات البارزة في الأدب والسياسة والعلم ، لعل هذا الإعجاب هو الذي كان يدفعه إلى البحث عن هذه الشخصيات في بطون الكتب، فينفض عنها غبار السنين ويحاول أن يحلها المكانة اللائقة بها بين الشخصيات الكبرى، ويعد عمله عن ابن الرومي الذي كان يراه مهضوم الحق بين معاصريه من الشعراء، أقوى دليل على تمكن هذه النزعة من نفسه "[2]. أما السبب الثاني فهو أقرب إلى الفلسفة الفنية والتشكيلية حيث تتحد صفة الفنان المبدع والمنتج بصفة الأنثى المهيأة طبيعيا لأن تنتج من ذاتها بقوة الطبيعة وسلطتها، وهذا ما اتضح في قوله، متحدثا عن الفنان وعن الأنثى، "هاذان هما المزاجان الموكلان بالإنتاج والتخليد في عالمي الأجسام والمعاني، فإننا نجد الوجهة في هذا أو ذاك واحدة والغرض هنا أوهناك على اتفاق" [3]. من هنا تتضح رسالة الناقد حسب العقاد في البحث عن النماذج الأدبية الصالحة للبقاء والخلود وبعثها أمام المتلقي كسلطة أدبية تفرض ذاتها

---

[1] العشماوي ، محمد زكي.أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية ، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع . الإسكندرية ، 1997 ص 79 .
[2] محمد مصايف ، جماعة الديوان . ص 97 .
[3] ـ العقاد ، عباس محمود. ساعات بين الكتب ، ص 52 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دون سواها، والبعث هنا لا يختلف في مضمونه النقدي، عند العقاد، عن الخلق (الأدبي) لأن"النقد الخالق هو ذلك النقد الذي يهتدي إلى النماذج في عالم الأدب والفنون، وأن وظيفته هي إحياء كل نموذج في عالم الآداب والفنون"[1].

أما المازني فينطلق من كون النقد رؤية وتقويما، تتجسد الرؤية في الانتصار إلى العقل الذي طالما عانى من المؤثرات الذاتية، فيقع في الحكم المسبق والرؤية الضيقة، والذاتية المفرطة في مقاربة النصوص الأدبية، لهذا وجب على الناقد" أن يفحص كل ما تقع عليه يده ليسجل غوامضه، ويمحّص حقائقه، إن كان ثمة حقائق يمكن استخلاصها، وأن يخطو بحذر ويتوخى الاحتياط إذ كان العقل الإنساني نزاعا إلى التساهل، ميالا إلى تناول ما يتطلب الدقة بغير احتفال أو تدبر" [2].

§ مفهوم الشعر عند جماعة الديوان :

يأخذ مفهوم الشعر عند الناقد الرومانسي العربي بعدين أساسيين، أحدهما له علاقة مباشرة بالمبدع في إطار انعكاس الذات على النص، والآخر يتصل مباشرة بالنص الأدبي ذاته، وبتداخل هذين البعدين إلى حد كبير، فالشعر ما هو إلا تعبير عن خوالج الذات وإرهاصاتها في حالة من الشعور يلعب فيها العقل والذوق دورًا فعالاً في رسم التشكيل والرؤيا وبنائهما داخل الأثر الإبداعي. من هنا كان النقاد الرومانسيون يؤكدون هذين المنحيين في أثناء حديثهم عن الشعر وماهيته، مرة بما يتصل بمنشأ النص ومبدعه، ومرة بما يتميز به النص من خصائص. ومن"الملاحظ أن جماعة الديوان تكلمت في الشعر أكثر مما تكلمت في النثر، وأنّ كلامها في نقد الشعر كان أكثر أصالة، وأقوى تعبيرا عن اتجاهها الأدبي، ويرجع ذلك في نظري إلى اهتماماتها الثقافية الأولى، وميولها الأدبية والفنية، ثم إلى المرحلة الحضارية التي ظهرت فيها، وحاولت التأثير فيها بكل ما أوتيت من خبرة وإرادة وقوة "[3].

يعرف عبد القادر المازني الشعر بقوله: "وهل الشعر إلاّ مرآة القلب، وإلاّ مظهر من مظاهر النفس، وإلاّ صور ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الذهن وإلاّ

---

[1] ـ العقاد ، عباس محمود. ساعات بين الكتب ، ص 51 ، 52 .
[2] ـ المازني، إبراهيم عبد القادر . قبض الريح ،ط3، المطبعة العصرية ، القاهرة،1948 ص 98
[3] ـ مصايف، محمد .جماعة الديوان في النقد ، ص 211 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مثال ما ظهر لعالم الحس وبروز لمشهد الشاعر"[1]. ترتسم من خلال هذا التعريف لوحة فنان رومانسي يتوسطها محور الشعر كباعث من بواعث الحياة ومحرك من محركاتها، مصدره النفس الإنسانية المثقلة والتواقة إلى البوح بأسرارها علنا. فالشعر عند المازني نقل إحساس الأنا إلى الآخر، ونقل صورة الواقع بكل تجلياته إلى الآخر أيضا، في صرخة شعرية تشع بريقا.

وما الشعر إلاّ صرخة طال حبسها * يرن صداها في القلوب الكواتم[2]

وقد علق الدكتور محمد مصايف على هذه الرؤيا قائلا: "...جماعة الديوان لا تريد من الشاعر أن يتغنى بمشاعره الخاصة، بل بالمشاعر التي يوحى بها إليه وإلى سائر أفراد نوعه في الحياة، ولعل هذه النظرة إلى الشعر عند جماعة الديوان هي التي جعلتها تقرر أن الشعر ضرورة من ضرورات الحياة، وأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش بدون شعر"[3].

يتضح مما سبق أن المازني يصّر على أن مادة الشعر هي العاطفة، دون عاطفة لا يستقيم للشاعر قول ولا يعلو إحساسه المتفرد في نقل معاناته إلى المتلقي، إذ لا بد من "عاطفة يفضي بها إليك الشاعر ويستريح، أو يحركها في نفسك ويستثيرها."[4] وهذا لا يعني، في تقديري، أن المازني وجماعته تحث علي نقل الواقع المعيش وتصويره في إطار وصف الأشياء بحقائقها الموضوعية ووجودها المستقل عن الوعي والإحساس معا. وإنما غايته مع الجماعة من هذا الموقف النقدي حول ماهية الشعر هي الارتقاء بالشعر إلى الرؤيا بدل الوصف وإلى تدفق الإحساس الروحي بالأشياء، يقول عبد الرحمان شكري:

إنّ القلوب خوافق والشعر من نبضاتها
فترى الحياة جميعها منشورة بصفحاتها
والشعر مرآة الحيا ة تطل من مرآتها [5]

---

(1) ـ المازني إبراهيم عبد القادر. الشعر غاياته ووسائطه ، مطبعة البوسفور، القاهرة، 1915، ص32.
(2) ـ ديوان المازني. قصيدة "الشاعر"، مراجعة محمود عماد، مطبعة كوستار توماس وشركائه،ج 2 ، القاهرة 1961 ، ص 178
(3) ـ مصايف، محمد ، جماعة الديوان في النقد، ص 215 .
(4) ـ المازني ، إبراهيم عبد القادر . الشعر غاياته ووسائطه ، ص 21
(5) ـ شكري ، عبد الرحمان. الديوان، قصيدة "الشعر"، جمع وتحقيق نقولا يوسف ، ط1، منشأة ا لمعارف، الإسكندرية، 1960 ص 335 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ورغم أن عبد الرحمن شكري قد طغت عليه النزعة الشعرية أكثر من النزعة النقدية كصاحبيه، إلاّ أنه أسهم مثلهما في وضع تعريف للشعر، أقرب إلى الشاعرية الرومانتيكية الأمر الذي جعله يحيد تماما عن أغراض الشعرية الكلاسيكية القديمة، ولا يعترف بها لأنه يرى أن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة. لأن منزلة أقسام الشعر في النفس كمنزلة المعاني في العقل، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة ، بل تتوالد وتتزاوج فيه.[1]

ويحدد شكري ماهية الشعر في ثلاثة عناصر أساسية هي: العاطفة والذوق السليم والخيال، حيث إن ضمور عنصر من العناصر السابقة يجعل من النص نصا مبتورا لا أفق له أمام القارئ، خاصة إذا ما تعلق الأمر بقوة التخيّل. فقد "تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات وهي تدل على عظمة خياله وقيمة التشبيهات في إثارة الذكرى أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو إظهار حقيقة، فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن، ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتا لا حياه له، فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها، ومن كان سقيم الذوق أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة "[2].

ويسجل أدونيس في معرض مقاربته للرؤيا التجديدية عند جماعة الديوان مواقف متقدمة في فهم الشعر وتحديد ماهيته، تتمثل في انغماس الجماعة فكريا في ملامسة مجاهيل الفكر الكونية، من خلال إعطاء البعد الذاتي في التعبير سلطانا على الشعر، وذلك من خلال "الخروج على المعلوم الشعري الموروث، والدخول في مجهول شعري يواكب الدخول في المجهول الكوني، ومن هنا كان توكيد هذه الجماعة على الذاتية مما أدخل البعد الرومانطيقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، و توكيدهم على وحدة القصيدة، مما مهد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه"[3]

---

(1) ـ شكري، عبد الرحمان. الديوان، جمع وتحقيق نقولا يوسف، ص 287.
(2) ـ ينظر النص الكامل لعبد الرحمان شكري ، في كتاب سحر الشعر لرفائيل بطي، المطبعة الرحمانية ، القاهرة 1922 ، ص 136 وما بعدها.
(3) ـ أدونيس . الثابت و المتحول، صدمة الحداثة ، ص 90

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما عباس محمود العقاد فقد تحدث عن الأدب بصفة عامة ودوره بصفة خاصة فقال": إن الأدب الصحيح السامي، هو الأدب الذي تمليه بواعث الحياة القومية، وتخاطب به الفطرة الإنسانية عامة. أما إن أملته بواعث التسلية والبطالة، وخاطب الأهواء العارضة فهو أدب غث مرذول مكشوف ينبغي نبذه ومحاربته"[1]. ويضبط العقاد في مقدمة كتابه"وحي الأربعين"حد الشعر على أساس ثنائية الشكل والمضمون وذلك في قوله عن الشعر أنه"التعبير الجميل عن الشعور الصادق"[2]، ويفهم من الشعور هنا قدرة الشاعر على ربط علاقة إنسانية معيشة مع واقعه بالشكل الذي يجعله في حالة تواصل فكري واجتماعي مع الآخرين، فلا ينطوي على ذاته كالرومانسي التقليدي، بل ينفتح على الآخر للإحساس بالآخر والتعبير عن معاناته وآلامه، في شكل رسمه العقاد ضمن مصطلح التعبير الذي يقصد به في مقام مقدمته ضرورة تكامل البعد الحسّي للشاعر مع الإطار اللغوي ومدى قدرة الشاعر على ربط التجربة الشعورية والشعرية بلغة التعبير ذاتها.

وأدرك العقاد أيضا أن تحديد مفهوم الشعر يجب أن يبني أيضا على تحديد تلك المفارقة القائمة بين ما سمي قديما عند الشاعر القديم بالوصف، و ما سماه هو بالتعبير. الشاعر الأول طالما كان الناقل المصور للمحسوسات دون أدنى تدخل في جرد هذه المحسوسات أو صياغتها في قالب آخر تكون أقرب إلى المتلقي كصورة وصفية جديدة تختلف عما كانت عليه، أما الشاعر الذي ينظّر له العقاد فيدعوه إلى التعبير الصادق والفرق عند العقاد بين الوصف والتعبير فرق كبير من حيث المضمون، فالشاعر المعّبر هو الشاعر حسب العقاد الذي يفرض ذاته على المضمون النصي برؤيا نابعة من ذاتية الشاعر المفعمة بالانفعالات، فالشعر التقليدي يتكئ على الحواس في رصد الحياة والطبيعة والموضوعات التي يتعرض لها سواء كانت سمعية أو بصرية ولذلك كانت عناية الأديب الإيحائي بجزالة الألفاظ واعتماد الصور البصرية الواضحة في المخيلة، لهذا فإن"المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورًا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية "[3]

---

[1] ـ العقاد ، عباس محمود . مطالعات في الكتب والحياة، ط4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969 ص 4 .
[2] ـ العقاد،عباس محمود، وحي الأربعين ، مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية، القاهرة 1933 . ص 06 .
[3] ـ عباس محمود العقاد. الديوان، دار الشعب القاهرة. د ت بالاشتراك مع المازني ، ص 21 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتوسع مفهوم العقاد للشعر أكثر فأكثر في كتابه"ساعات بين الكتب والناس"، حين يخصص جزءا هاما من الكتاب للحديث عن العاطفة وعلاقتها بالشعر والشاعر، فقد سبق أن سجلنا أن جماعة الديوان عموما والعقاد على وجه الخصوص يردون الشعر إلى النفس الإنسانية أي إلى العالم الداخلي، و"الشعر الصحيح في أوجز تعريف هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظر إلى الحياة وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن عواطفه"[1]، ونلاحظ أن البعد الذي ذهب إليه العقاد في الانتصار إلى العاطفة، له علاقة مباشرة بمواقف "وردزورث "الإنجليزي الذي يعّد أحد أعلام الرومانسية الإنجليزية والغربية معا، يقول هذا الأخير:"إن الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية ، يتخذ أصولا من العاطفة تستذكر في هدوء، ويتأمل الشاعر تلك العواطف بنوع من رد الفعل حتى يتلاشى الهدوء تدريجيا وتتولد بالتدريج عاطفة صنو لتلك التي كانت قبل التأمل، وهذه العاطفة الثانية هي نفسها ماثلة في الذهن، وفي هذه الحالة يبدأ النظم متواليا...ولكن مهما يكن نوع العاطفة ودرجتها فإن المسرات المتنوعة الناشئة من عدة أسباب تعدلها، حتى إن الذهن إذ يصف أية مشاعر يكون وصفه لها إراديا، إنما يكون على الجملة في حال ابتهاج وسرور ."[2]

ويعلق الدكتور جابر عصفور في أعماله الفكرية على كلام William words worth (1770/1850)فيقول "إن الشعر ليس هو الحياة على نحو ما نعيشها أو نعانيها وإنما الحياة كما نشعر بها خلال لحظات التأمل، أو الاسترجاع وقد أعدنا خلقها تحت تأثير قوة ذات فاعلية جديدة تتمثل في عملية التذكر، التي هي عملية تأليف وإنشاء وبحث للحياة فيما كان يفتقر للحياة. ولا يختلف بيرسي شيللى Percy shelly(1792-1822م) عن رفيقه وردروزث في هذا الجانب، فالشعر سجل أحسن اللحظات وأسعدها لدى أسعد العقول وأحسنها فيما يراه فهو ذاكرة تحفظ العواطف والمشاعر والانفعالات، وتستبقي الرؤى الزائلة التي تتلبس فترات في الحياة وتطلقها إلى الناس بعد إعادة صياغتها".[3]

---

(1) ـ عباس محمود العقاد . ساعات بين الكتب والناس ، ص169
(2) ـ ديفيد، ديتشس . مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، مراجعة إحسان عباس، دار صادر بيروت 1967. ص526
(3) ـ عصفور، جابر . الأعمال الفكرية ـ ذاكرة للشعر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2002 . ص ص 13، 14 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

§ التقليد والتجديد ورؤيا الحداثة :

ينطلق أعضاء جماعة الديوان في مقاربة قضية الحداثة من طرح ثنائية التقليد والتجديد كلا على حده، وذلك في إطار جدلية الهدم والتأسيس، هدم رؤية وصفية عالقة بالموروث الشعري القديم، وتأسيس رؤيا إنسانية تنظر إلى الشعر بمنظار روحي وإنساني، انطلاقا من العمل على إلغاء الحد الفاصل بين الشعر العربي والشعر الغربي، وإدراك مدى أهمية تجاوز الجمالية العربية السلفية. وقد احتوى عملهم النقدي الموسوم "بالديوان"على مبادئ نقدية هامة جدًا ، عدّت في زمنها (1921م) ثورة فاعلة في تحطيم الموروثات المضمونية التي عملت المدرسة الإحيائية على بعثها والانتصار لها من جديد، فقد تضمنّت مقدمة الجزء الأول الغاية المرجوة من الكتاب وهي العمل على وضع أسس شعرية جديدة تكون الفيصل بين مرحلتين شعريتين وفكريتين، مرحلة امتدت من العصر الجاهلي إلى غاية عصر النهضة، ومرحلة تؤسس لها الجماعة وتقيم أمامها سبل البعث والتأسيس. فبهذا"الحس يبدءون بنقد الشعر الذي سبقهم، ثم يخلصون بعد ذلك إلى عرض مبادئهم، فاعتبرت جماعة الديوان أن شوقي هو الممثل الأبرز والأكمل لهذا الشعر، ولهذا تركز نقدهم على شعر شوقي..."[1]؛ لأنه الشاعر الذي عمل في نظرهم على إحياء المورثات السلفية الشعرية القديمة سواء في الشكل أو المضمون، لهذا عملت الجماعة على رفض التقسيم النمطي القديم للشعر في إطار ثنائية القديم والحديث، فهم لا يعترفون بهذا التقييم إجرائيا، لأن عامل الزمان لا يمكن أن يحدّد القيم الجمالية الداخلية أو الخارجية لقصيدة ما، وإنما إشعاعها الروحي والوجداني هو وحده السبيل في الحكم عليها، يقول العقاد: "أما تقسيم الشعر إلى قديم وحديث فليس المراد به تقسيمه إلى عربي أو إفرنجي، ولا يراد بالعصري مقابلته بالقديم، فإنني أعتقد أن الشعر العصري يشبه القديم في أن كليهما يعبر عن الوجدان الصميم، ولكن المراد منه التفريق بين الشعر المطبوع وشعر التقليد الذي تدنى إليه الشعر العربي في القرون الأخيرة."[2]

---

[1] ـ ينظر أدونيس . الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، ص 77 وما بعدها .
[2] ـ العقاد، محمد عباس" مقدمة ديوان عبد الرحمان شكري"، مقدمة الجزء الثاني، ص 106 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتطرق العقاد أيضا في الإطار نفسه (أي إطار التقليد والتجديد)إلى قضية الفهم الخاطئ للمعاصرة بالنسبة للشعراء، حيث ذهب بعضهم ومنهم أحمد شوقي إلى تجسيد المعاصرة في أشعارهم من خلال نقل المظاهر الوصفية الجديدة في زمانهم، كالمخترعات الحديثة ظنا منهم أنها الحداثة بعينها، وتناولها بالوصف كأداء عقلي هو من صميم الشعر العصري، "فإن كانت العرب تصف الإبل والخيام والبقاع وصف هو البخار والمعاهد والأمصار، وإن كانوا يشببون في أشعارهم بدعد ولبنى والرباب، ذكر هو أسماء نساء اليوم ثم يحور من تشبيهاتهم ويغير من مجازاتهم بما يناسب هذا التحدي "[1].

ويركز العقاد على شوقي لإيضاح هذا الفهم الخاطئ للتجديد في إطار التحديث والمعاصرة، حين ذهب هذا الأخير إلى وصف الطائرة التي كانت تمثل بالنسبة إليه ولزمانه حدثا يستحق التخليد شعرا، فالشاعر الذي يصف الطائرة ليس بالضرورة شاعرا عصريا، والذي يصف الجمل ليس شاعرا قديما والذي يهمنا في تحديد مفهوم الحداثة في الشعر هو كيفية الوصف ورؤية الشاعر إلى الحياة، لأن السمة الجوهرية للشعر الحديث في وصف الشاعر لمشاعره هو وأفكاره وليس وصفا للمظاهر الحديثة، لأنه لا فرق بين من يصف الجمل ومن يصف الطائرة فكلاهما يصف مظهرا خارجيا عن ذاته. "فالعقاد يريد بالحديث هذا الشعر المعّبر على الوجدان، أو الشعر المطبوع على حد تعبيره، وبالقديم شعر التقليد الذي كان يسوده التكلف، فالقدم والحداثة لا ينبغي أن يرجع فيهما إلى الزمان بل إلى الطابع والمنهج، وإلى اتصال الشعر بنفس صاحبه أو عدم اتصاله بها، لأنه لو رجع في هذا التقسيم إلى الزمان لانعكس الأمر وعاد حديث جماعة الديوان قديما، وقديم شوقي ومعاصريه حديثا لأن جماعة الديوان كما هو معروف، ترجع شعرها إلى عصري الجاهلية والإسلام والعصر العباسي الأول، في حين أنها ترد شعر شوقي وجيله إلى العصر العباسي الأخير، وهذا كما لا يخفى أقرب إلينا في الزمان، وإن كان أبعد منا في طريقة نظم الشعر، والتعبير عن الشعور والنفس."[2]

إن الموقف السابق للجماعة من قضية القديم والحديث لا يعني بتاتا إلغاء القديم بمعنى الهدم بغرض التأسيس، بل إن العقاد والمازني وشكري اجتهدوا كل واحد منهم في

---

[1] ـ روفائيل بطي. سحر الشعر، ص 135 .
[2] مصايف ، محمد . جماعة الديوان في النقد ، ص 157 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نصوصه ومواقفه النقدية التنظيرية، في الدعوة المشروطة للعودة إلى القديم، وبالتحديد إلى الشعر الجاهلي والإسلامي والعباسي(الأول)، شريطة ألا يقع الشاعر العائد إلى تراث السلف الشعري في التنميط أوفي المحاكاة الموغلة في التقليد الأعمى، سواء من حيث الشكل أو المضمون. وإنما يجب أن تكون العودة في إطار مقيد لكل معارضة في المعاني والقوالب التي كانت صالحة لبيئتهم وزمانهم. وقد تكلم عبد الرحمان شكري محددا الأطر التي ينبغي على الشاعر المجدّد ألا يحاكي ويعارض فيها القدماء كنماذج شعرية وهي:

"...استهلال القصائد بالغزل على طريقة الجاهلية وصدر الإسلام، والمغالاة في الصناعة اللفظية التي أولع بها شعراء الدولة العباسية والتطبيق في أبواب الشعر، وحرية القول وتحاشي هذه الأمور من طرف الشاعر المعاصر تمكنه من حرية في القول لا يحدها إلا الصدق في العبارة وعدم المغالاة في الغريب وأنواع التشبيه والاستعارة، وهذا يحرر دون شك نفس الشاعر ويعطيه مجالا أوسع في التعبير عن عواطفه وخوالج نفسه.."[1] .

وقد تجسد هذا الموقف شعرا في قوله :

ألا يا طائر الفردو س إن الشعر وجـــدان
وفي شدوك شعر النـــــــفس لا زور ولا بهتان [2]

وتتولد من الأبعاد السابقة عند جماعة الديوان قضية شعرية الموضوع المطروح، فبناء على الرؤى الرومانسية المسيطرة على أحكام التنظير النقدي لدى العقاد وزميليه طالبت الجماعة بضرورة حضور الحياة في القصيدة، من خلال تفاعل إحساس الشاعر بها وقدرته على تجسيدها شعرًا، وهذا ما برز جليا في أشعار العقاد وشكري، خاصة الديوان الأول"عابر سبيل".فقد طرح في مقدمته الموقف من قضية الموضوعات الشعرية التقليدية التي دعا إلى الخروج عن إطارها فرأى أن "إحساسنا بشيء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ويجعله معنى شعريا تهتز له النفس، أو معنى زريا تهدف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع ، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور ..."[3] .

§ التجربة الشعرية والشعورية :

إذا كانت التجربة الشعرية عموما، هي مضمون العمل المحتوى في متن عمل شعري ما، مما ضم من رؤى وتصورات وطروحات، تولدت عن تفاعل صاحب التجربة بالواقع

---

[1] مصايف ، محمد . جماعة الديوان في النقد ، ص 160 .
[2] ـ شكري، عبد الرحمان . ديوان عبد الرحمان شكري ، ج 3 ص 266 .
[3] ـ عباس، محمود العقاد . ديوان عابر سبيل ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة 1937، ص 4

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعيش في صوره المتعددة، فإن التجربة هذه تأخذ الطابع الاحترافي حين توسم بالشعرية. وتتعمق أكثر في فلسفة ذاتية عندما تنعت بالشعورية، خاصة إذا كانت التجربة الشعرية على علاقة مباشرة بمنظومة العلاقات الاجتماعية من جهة، والعلاقات التراثية من جهة أخرى، حيث تتداخل كل واحدة منها في إطار نفوذها على المضمون النصّي للإبداع عند الشاعر، فخلقت في نفسيته حقيقية مع الشعر اختلفت وتختلف دوريا كلما زاد هذا الاحتكاك بالآخر، في ماضيه وحاضره ومستقبله، إن"التجربة الشعرية تنبثق من منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها باتجاه التراث والتشكيلة الاجتماعية والبيئة الطبيعية، وتصبح هذه العلاقات مشكلة تتزايد مدقها في الزمان، كلما تراكمت التجارب الشعرية وتنوعت استقصاءات الشعراء بالتجاوز، مع تطور التشكيلة الاجتماعية والمستوى المادي والمعرفي الذي بلغته، بحيث يصبح القول بأن ألدّ أعداء الفعالية الشعرية هو تراثها."[1] وأعتقد أن هذا ما عانى منه الشاعر المتفّرد الثائر، منذ الشعراء الصعاليك في الجاهلية، وشعراء الشعوبية في العصر العباسي، وحتى بعض شعراء الفرق الفكرية والصوفية والدينية في العصرين العباسي الأول والثاني، والحال ذاته مع الشاعر الحديث الذي تشكّل وعيهُ ونضجت شاعريته جراء دخوله في جدل حاد مع واقعه المثقل بالطابوهات والمحظورات، بل والمقدسات والوثنيات الفكرية والشكلية والمضمونية. وهذا ما يعجّل بزرع بذرة الرفض عند الشاعر، لتأسيس الأفق الجديد في الطرح والتعبير، لأن "ميلاد قصيدة بالنسبة للشاعر لا يتضمن قطبا كهربائيا مغموسا في أعماق حوامض الذات، بل قطبين اثنين هما الإنسان والعالم إزاءه، ...فالقصيدة لا تبدأ من العزلة بل من نطاق العلاقات، فهنا الناظم وهناك إزاءه سرّ الكون، الفصول الأربعة، ملايين الأشياء، تعقيد العالم، وبدلا من الرمز الذي ينبثق كما تنبثق"فينوس"من البحر بقوة حركتها التلقائية، تجد هناك صورة، قصيدة تتحقق في المدى الذي ننظر إليه جميعنا، المدى ما بين أنفسنا من جهة والعالم من جهة أخرى، وأخيرا نجد بدلا من المترقب المنتظر اليقظ الذي يجثم مطرقا فوق

---

[1] ـ محمد، الأسعد . بحث عن الحداثة، نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر،ط1، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، 1986 ، ص 61 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صمته الذاتي- نجد الإنسان الذي يتخذ لنفسه وضعا - يتخذ (وضعه) وأين؟ على محور الأشياء ."[1]

لقد آمنت جماعة الديوان أن إبداع قصيدة هو بالضرورة دخول في علاقات تجاور واحتكاك مع الواقع من جهة، وتجسيد الأنا الإبداعي كتفرد إنساني سلوكي من جهة أخرى. ولعل هذه خاصية من خصائص المنفذ الرومانسي والثقافة الإنجليزية التي سيطرت على فكر أعضائها. فلقد ميز العقاد مثلا في معرض حديثه عن التجربة الشعرية والشعورية معا عن الفرق في حضور هذه الأخيرة عند الشاعر الرومانسي واختفائها عند الشاعر الإحيائي؛لكون الأخير في تقديره يفتقر إلى التجربة الشعورية الموحدة ، وأن الأول يعمل على إسقاط ذاته على الواقع المعيش، فينفعل به وتكون تجربته صورة لتفاعل الأديب الذاتي مع موضوعه، فيكون أثره المنتَج يحمل بالضرورة خصائص الفرادة والتميز، كونه لم يحاك الآخرين في تجاربهم، لهذا طرح العقاد في"الديوان"نمطين من أنماط وحدة القصيدة هما الوحدة الشكلية والوحدة المعنوية، فإذا كانت الأولى ذات علاقة مباشرة بالوزن والقافية فإن الثانية تدعو إلى أن يكون العمل"عملا فنيا تاما يكمَّل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمَّل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغّيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"[2].

ويقصد العقاد بما سبق أن التجربة الشعورية تجربة موحّدة للأثر الأدبي، توفر له تجانسا شكليا ومضمونيا افتقدته التجارب الإحيائية التي طالما قادها محاكاة السلف إلى إنتاج نوع من التفكك العضوي داخل بناء القصيدة، فأمكن إعادة ترتيب الأبيات دون خلل يذكر، لأنها افتقرت إلى سمات التماثل العضوية بينها وبين الكائن الحي، "فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة، .. ولا قوام لفن بغير ذلك، ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد **أو** شعور كامل بالحياة". [3]

---

[1] ـ مكليش، أرشيبالد . الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة،توفيق صايغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، أبريل 1966 ، ص . ص 10 ، 11 .
[2] ـ العقاد، عباس محمود . الديوان ، ص 130 .
[3] ـ المرجع نفسه ، ص 130 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تجلى الموقف أكثر وضوحا في تناول العقاد لشعر شوقي بالنقد، حيث عاب عليه افتقاره للتجربة الشعورية الذاتية، جراء اعتماده على محاكاة تجارب الآخرين من السلف، فجاء إنتاجهم الأدبي متماثلا مع إنتاج الآخرين، ولذلك تشابهت النصوص الأدبية تشابها في الأسلوب والموضوع والمشرب، وتماثلا في روح الشعر وصياغته."[1] إن التجربة الشعورية غائبة لأن الإحساس العميق بالفكرة غائب، وإن ما توفر هو مجرد مهارة في صياغة القول مجاراة لشعور الآخرين، "فالتجربة الشعرية والشعورية معا هي إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته"[2].

ويربط عبد الرحمان شكري الوحدة الشعورية في القصيدة بالوحدة العضوية ، فهو يرى أن إقبال المتلقي على تقبل أبيات من النص دون أخرى عملٌ شاذٌ شعريا لكونه يعمل على تجزئة النص حَسَبَ الذوق وليس حَسَبَ الإدراك العام والشامل للمرحلة الشعرية المنبثقة عن التجربة الشعورية في النص، فالقصيدة تقرأ كبنية كاملة وليس كأبيات مجزأة. ويعدّ هذا الطرح عند شكري طرحا نقديا متفردا ومتقدما ما زال يُؤخذ به في ملامسة الآثار الأدبية إلى يومنا هذا، فقيمة البيت"في الصلة التي بين معناه وموضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة، بعيدا عن موضوعها، وقد يكون الإحساس بالبيت وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة بينه وبين موضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت من النظرة الأولى العجلى الطائشة، بل بالنظرة المتأملة الفنية فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة، فإننا إن فعلنا ذلك وجدنا أن البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته وهو من أجل ذلك لازم لإتمام معنى القصيدة ..."[3].

أما عبد القادر المازني فقد اقترب أكثر فأكثر من رؤى العقاد لهذه القضية مع اختلاف في التسمية فقط؛ حيث نادى بضرورة خلق العلاقة الفكرية والروحية والإنسانية بين النص والمتلقي، من خلال ما سماه "بالصلة أو الحقيقة" التي يستكشفها القارئ بعد

---

(1) ـ العقاد، عباس محمود . الديوان ، ص 131 .
(2) ـ ينظر: سباندر، ستيفان . صناعة الشعر، نقلا عن رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص 102 .
(3) ـ شكري ، عبد الرحمان . ديوان عبد الرحمان شكري مقدمة الجزء الخامس ، ص 366 ، 367 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تلقي القصيدة ككتلة موحدة، وليس كبيت متفرّد بمعناه وفق خصوصية الذوق لدى كل قارئ. لأن المعنى العام للقصيدة حسبه لا يستقيم إلاّ "في صحة الصلة أو الحقيقة التي أراد الشاعر أن يتلوها عليك في البيت مفردا، أوفي القصيدة جملة.وقد يتاح الإعراب عن هذه الحقيقة أو الصلة في بيت أو بيتين، وقد لا يتأتى له ذلك إلا في قصيدة طويلة، وهذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتا كما هي العادة. فإن ما في الأبيات من معاني إذا تدبرتها واحدا واحدا ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذي إليه قصد الشاعر... ."[1]

كانت هذه بعض المواقف النقدية الجوهرية عند جماعة الديوان التي أردت أن أتقرّب منها لغرض الوقوف على تطور الموقف النقدي الحداثي ونشأته عند الشاعر العربي الحديث ثم المعاصر، في إطار بزوغ شمس الحداثة في الشعرية العربية. واعتقد أن غيري من الباحثين قد تناول هذا الجانب من تاريخ تشكل الموقف النقدي بتوسع وإفاضة. لهذا أتوقف عند هذا الحد، لأنتقل إلى قراءة موجزة أخرى لعملية تأسيس الموقف النقدي عند جماعة أسهمت، في تقديري، في بناء الموقف والرؤيا عند الشاعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية هي جماعة ابولو.

ج - جماعة أبولو(Apolo)

ذهبت جماعة أبولو في مجال التنظير للشعر، إلى أبعد مما فعلت جماعة الديوان التي كانت أكثر محلية، عكس جماعة أبولو التي فتحت آفاقها واسعة أمام كل إبداع يخضع لدستورها في الكتابة. فقد ضمت الجماعة شعراء من خارج مصر، تنوعت ثقافاتهم وبيئاتهم وتعددت طروحاتهم وانشغالاتهم الفكرية والحضارية، فعملت من خلال منبرها المتمثل في "مجلة أبولو"على خلق الوسط الشعري، والثقافي الواسع، الذي ضمّ شعراء من مصر، وبلاد الشام (سوريا ولبنان)والعراق، والسودان وتونس. ساهم كل واحد من هؤلاء الشعراء في تجاوز السلفية الشعرية من خلال التأسيس لطروحات جديدة نابعة من تجاربهم الخاصة ومن ثقافاتهم المتنوعة. وقد كان للواقع السياسي في مصر بداية القرن

[1] ـ المازني ، عبد القادر. حصاد هشيم ، المطبعة العصرية القاهرة 1964 ، ص 395

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العشرين أثر كبير في بعث الشعور القائم على التغيير والرفض، لأن"مصر كانت تجتاز في ذلك العهد الذي ظهرت فيه جماعة أبولو حلقة من حلقاتها التاريخية في العصر الحديث، وهي حلقة فقد فيها الشعراء حرياتهم، إذ تآمر الملك فؤاد ورئيس وزرائه صدقي والإنجليز وحكموا الشعب المصري بالحديد والنار، حكما لا يراعى فيه عهد ولا ذمة، كُممت فيه الأفواه ووضعت الأغلال على العقول والقلوب فكان طبيعيا أن ينطوي الشعراء على أنفسهم، وأن يجتروا الألم والحزن ويعكسوهما على ما حولهم من الطبيعة"[1]. وكان هذا حال معظم شعراء الجماعة ابتداء من خليل مطران، وأحمد زكي أبي شادي، وإبراهيم ناجي، ومحمود طه، وأبي قاسم الشابي، وغيرهم ممن عملوا على تمجيد الأفق الرومانسي في الشعر العربي. وبرز التنظير للشعر عند الجماعة من خلال مقدمات بعض دواوينها الشعرية وخاصة تلك المقدمات التي كان خليل مطران يقدم بها دواوين أبي شادي، مثل ديوانه"أطياف الربيع"سنة1933، ومقدمة إبراهيم ناجي أيضا للديوان نفسه، وحتى مقدمات الشعراء أنفسهم. ولكن التنظير الأشمل احتوته صفحات"مجلة أبولو"؛ وهي لسان حال الجماعة، من خلال كتابات الشعراء الشبان المتضمنة رؤاهم ومواقفهم من الحركية الأدبية عموما والشعرية على وجه الخصوص.

مجلة أبولو والتنظير للشعر :

صدر العدد الأول من مجلة "أبولو" في سبتمبر 1932، وهي مجلة فنية تعبر عن لسان حال جماعة أبولو، رأسها الشاعر أحمد زكي أبي شادي، ومثلت المجلة ثورة جادة على القيود الكلاسيكية التي حكمت الشعر العربي منذ القديم، إنها"بداية لعهد جديد من الشعر وتأسيس لتحرر فعلي من قيود التقليد، فإن تلك التقاليد كانت قد أخذت في الاهتزاز وفقدت تعاطف الأجيال الشابة نتيجة جهود مدرسة الديوان، وشعر المهجر الذي قدم نموذجا مغايرا. وهي جهود مهّدت الطريق لجمعية أبولو، وأتاحت لها أن تنطلق في أفقها الواعد، وأن يكون صدور مجلتها بداية حقيقية لما يمكن أن نسميه"الشاعر المحدث، بالقياس إلى الشاعر المحافظ الذي أخذ يغيب فعلا عن المشهد الشعري بوفاة القطبين البارزين: حافظ وشوقي"[2] .

---

[1] ـ النشاوي، نسيب. المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ص 225 .
[2] ـ عصفور، جابر. الأعمال الفكرية ، ذاكرة الشعر، ص . ص 59 ،60 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ظهر التجديد في محتوى الدراسات، والمقالات، والقصائد التي نشرت في أعداد مجلة أبولو، من خلال عملها على الترويج المقصود لروافد الثقافة الغربية، خاصة الفرنسية والإنجليزية. فنشرت أشعارا مترجمة لألفريد دي موسيه، وشيلر، وجورج ملتن وبودلير وولتر سكوت. وظهرت على صفحاتها أيضا قصائد لشعراء شبان ثاروا على الفكر النمطي التقليدي القديم، وراحوا يجرّبون الكتابة برؤى حداثية بعيدة كل البعد عن السياق الشعري السائد، أمثال الشاعر خليل شيوب وأحمد زكي أبي شادي، وأبي القاسم الشابي، وإبراهيم ناجي وغيرهم .

والشيء اللافت للانتباه عند جماعة أبولو، أنها لم تقم حدا فاصلا مع الفكر المحافظ القديم في مجال الأدب، و لم تعلن عليهم ثورة النقد والعداء. وإنما "وجدوا أن الأروح لهم أن ينطلقوا من مظلة "زعيم الشعراء المحافظين"ليحموا أنفسهم من هجوم المحافظين ويقيموا نوعا من العلاقة التي ينبثق فيها الجديد من القديم دون صراعات مؤلمة أو معارك طاحنة، وكما تعاملوا سياسيا مع ديكتاتورية حكومة إسماعيل صدقي باشا التي اعتدت على الدستور، وسجنت العقاد وطردت طه حسين من الجامعة، تعاملوا فنيا مع رموز السلطة الشعرية القائمة التي كان أبرزها شوقي أمير الشعراء ، فأغروه برئاسة جمعيتهم وهي رئاسة شرفية على كل حال، مقابل أن يبارك حريتهم في المغايرة ويصادق على انطلاقهم المخالف في المترع الإبداعي".[1]

و على عكس مدرسة الديوان التي ناصبت العداء كل ما هو تقليدي، فإن جماعة أبولو ومن خلال صفحات مجلتها التي تضمّن عددها الأول دستورها الأدبي والفكري عملت على تأسيس حوار ثقافي وفكري مبني على احترام الآخر أدبيا، والمطالبة بالتسامح بين التيارات الأدبية المختلفة. فقد نصّت المادة الثالثة من دستور الجمعية المنشور في العدد الأول أي سبتمبر 1932م على"أن أغراضها هي السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا، وترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم، ومناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر، هذه الخطة اقتضت التعايش السلمي مع ما كان قائما من التيارات الشعرية المختلفة وذلك من منطلق التمييز وتأكيد

[1] ـ عصفور، جابر، الأعمال الفكرية، ذاكرة الشعر، ص 61 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخصوصية، وعلى أساس من الحوار الذي لا ينفي حق الاختلاف والاجتهاد والتعددية والإبداع ".[1]

ويبدو أن عباس محمود العقاد قد ألف العداء لكل من يخالفه في التوجه الفكري والأدبي، وحتى الجماعة لم تسلم من ملاحظاته، فقد عاب عليها تسمية المجلة باسم "أبولو"رغم استجابته للكتابة في العدد الأول منها من خلال مقال نقدي لم يتجاوز اثني عشر سطرا عنونه بـــ"أبولو أم عطارد"إله الفنون والآداب عند الكلدانيين، واستدل العقاد بحضور "عطارد"في الفكر الشعري العربي القديم عموما وعند الشاعر العربي ابن الرومي قال فيهما :

ونحن معاشر الشعراء نَنْمي إلى نسب من الكتّاب دان
أبونا عند نسبتنا أبوهم عطارد السماوى المكان

وفي ختام مقالة العقاد ذكر أن مجلة كهذه أعلنت في دستورها الأدبي بعث الأدب والشعر العربيين وترقيتهما، لا ينبغي أن يكون اسمها شاهدا على خلو المأثورات العربية من اسم صالح لمثلها [2]

وقد قدم أحمد زكي أبو شادي في العدد الأول من المجلة رسالة المجلة والجمعية معا وبّين دستورها ومعالمها الفكرية والأدبية على النحو الآتي:

أ - الارتقاء والنهوض بالشعر العربي وخدمة رجاله والدفاع عن كرامتهم، وتوجيه مجهوداتهم توجيها فنيا سليما .

ب - الابتعاد عن التخندق الإيديولوجي، الذي عبّر عنه أبو شادي باللاحزبية، فالمجلة تفتح أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية، فهي بعيدة عن إنتاج عوامل التحزب والغرور، فلا غرض إلا خدمة الشعر خدمة خالصة من كل شائبة، فكما كانت الميتولوجيا الإغريقية تتغنى بألوهية أبولو رب الشمس والشعر والشعراء والموسيقى والنبوة، فنحن نتغنى في حمى هذه الذكريات التي أصبحت عالمية، بكل ما يسمو بجمال الشعر العربي وبنفوس شعرائه.

---

[1] ـ عصفور، جابر، الأعمال الفكرية، ذاكرة الشعر، ص 62 .
[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص ص 66، 67

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج - بعث الشعر كمقوّم من مقومات الروح القومية، لأن تدهوره إساءة للروح القومية، والجمعية بمجلتها ما هي إلا حب في إحلال الشعر مكانته السابقة، الرفيعة، وتحقيق للتآخي والتعاون المنشود بين الشعراء.[1]

- ملامح التجديد عند جماعة أبولو:

من خلال ملاحظة النتاج الشعري لشعراء مجلة أبولو أنفسهم، نستطيع الوقوف على بعض ملامح التنظير للشعر حيث انعكس ضمنيا على النص وخرج على صفحات المجلة نصا متفردا في زمانه من حيث الشكل والمضمون .

أ -من حيث الشكل :

نشرت مجلة أبولو في عددها الثالث الصادر في نوفمبر 1932 م، قصيدة من الشعر الحر للشاعر خليل شيبوب عنوانها "الشراع"، قدّم لها قائلا إن الشعر الحر مذهبه الاحتفاظ بالوزن مع التحرّر من كتابة الشطرين، ووحدة البحر العروضي، والقافية على السواء، حيث لاقت ترحيبا كبيرا بين أعضاء المجلة الذين ناب عنهم رئيسها حين علق عليها قائلا إن تقديره للشعر الحر يرجع إلى سنوات مضت، وإنه يعتقد أن الشعر العربي أحوج ما يكون إلى الشعر الحر والشعر المرسل إذا أردنا أن ننهض به نهضة حقيقية، ومما جاء في نص القصيدة :

جلستُ ذات مساء مرسلا بصري
إلى هذه الآفاق وهي بواسم
وتوقد النار في عزمي وفي فكري
عواصف صدري إنهنّ مضاَرِمُ
* * *
هدأ البحر رحيبا يملأ العين جلالا
وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا
وبدا فيه شارعٌ
كخيال من بعيد يتمشى

[1] ينظر: عصفور، جابر، الأعمال الفكرية، ذاكرة الشعر، ص 78-83

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في بساط مائج من نسج عشب
أوحمام لم يجد في الروض عشا
فهو في خوف ورعب [1]

أما القصيدة التي استطاعت،في تقديري، أن تجمع بين الارتباط الرومانسي والوجداني من جانبه المضموني، والفرادة الشكلية المتحررة من طقوس الوزن والقافية، فهي قصيدة الشاب محمود حسن إسماعيل (1910-1977م) حين كتب مرثية أمير المحافظين أحمد شوقي تحت عنوان"مأتم الطبيعة "وتحت العنوان الرئيسي الذي صدرت به في المجلة عنوان فرعي جاء فيه"مرثية من الشعر الحر".

قال في بعض أسطرها ما يأتي :

في نزوع يتلهى بالنغم
صارخا مما دهاه ...
من فناء وعدم ؟ !
إنه يبكي ممات الشاعرية
* * *
وخرير النهر في الوادي كأنغام النواح
ومسيل الماء في جفن البطاح ،
أدمع الكون وعبرات الطبيعة ...
كل طير ناح فيها ... ناعيا !
كل نبع سال فيها ... باكيا !
عبرت يمّ المنايا وأعاصير الأسى ،
غالت الرّبان منها فهوت
ثكلى على شطِّ المنون ...لاهفه
ترسل الأنات من قلب حزين ...هاتفه :

[1] ـ نقلا عن : عصفور، جابر، الأعمال الفكرية، ذاكرة الشعر، ص100

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كللّوا النعوش بريحان الغياض ...والنجود !
وادفنوه بين أزهار الرياض ... والورود
ليضوع الطيب من أردانه فيها حياة ومماتا
وانشدوا الطير في حفل الرثاء ، كل صباح ومساء
لم يمت شوقي وفي الشرق شعاع من سناه
سائلوا الأيام والأحلام والدنيا وما ضمّت أفانين الحياه !
أين من قيثارة الكون نشيد كان يحبوها الهناء ؟!
واسمعوا فيها صداه ! [1]

لقد تحرر النص السابق من قيود الوزن والقافية التقليديين، فالأسطر أو الأبيات اعتمدت التنويع الإيقاعي المبني على تفعيلة بحر الرمل "فاعلاتن"، وعلى المغايرة العددية في تفعيلات الأسطر ذاتها حيث تتحكم التجربة الشعرية والتدفق الوجداني في عدد التفاعيل من خمسة إلى اثنين، وبهذا يكون محمود حسن إسماعيل من الناحية التاريخية هو وزميله الشاعر خليل شيوب قد حققا، في تقديري، بعض الريادة في القصيدة العربية من حيث الشكل المتفرّد، فالقصيدة"وثيقة دالة في مبناها ومغزاها، ولافتة في جرأتها على البناء الوزني المعترف به للقصيدة، وكاشفة في تمردها على وحدة الأسطر المتساوية في عدد التفاعيل الموزعة بالقسطاس ما بين الشطرين، وتحطيمها المتعمد لتتابع القوافي. ورغم الحفاظ على التراكيب الرومانسية في المعجم والصور، فإن جدة المزج بين المرثي والطبيعة تصل التمرد النغمي على تمرد العين التي تلتقط من الطبيعة ما يخدم هدفها الجسور والنثرية المرتبطة بتنويع عدد التفاعيل على الأبيات أو الأسطر، باحثة عن درجة من الهمس اللافت، قرينة التحرر اللافت من وحدة القافية إلاّ في لحظات تأكيد المعنى أو تصعيد الانفعال"[2].

ب- من حيث المضمون :

رفضت جماعة أبولو أن تكون القصيدة استجابة لعوامل خارجة عن الذات الشاعرة بمعناها الواسع ، فالقصيدة الواقعة تحت سلطان المناسبة الخارجية لا تنبع ولا تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر من جهة ولا عن التجربة الشعرية له من جهة أخرى، وتشترك

---

(1) نقلا عن عصفور، جابر الأعمال الفكرية ، ذاكرة الشعر، ص ص 97 ، 98 .
(2) -عصفور، جابر. الأعمال الفكرية، ذاكرة الشعر، ص 98 ، 99 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جماعة أبولو مع جماعة الديوان في هذه النقطة، فالقيمة المعيارية للقصيدة عندهم هي القدرة التي يخلقها الشاعر جراء تواؤم التجربة الإبداعية مع التجربة ذاتها،"من أجل ذلك حاربت هذه المدرسة شعر المناسبات ودعت إلى تمثيل الشعر لخلجات النفوس وتأملات الفكر وهزات العواطف، كما دعت إلى الطلاقة والحرية الفنية وظهور الشخصية الأدبية، وإلى الطاقة الشعرية الإبداعية، وعملت على توكيد الدعوة إلى البساطة وصدق التعبير وطالما نادت بأن الشعر بأحاسيسه وارتعاشاته وومضاته، ومن ثم لم يقبلوا على قصائد المدح والتكريم والمناسبات الطارئة "[1].

ويمثل الشاعر إبراهيم ناجي في أشعاره نموذج الشاعر المتحد مع تجربته الشعرية الرومانتيكية التي غلب عليها الحزن والانطواء والوجد والهيام والهروب والانطلاق والتمرّد معا، سجل هذا من خلال قصيدة"الأطلال"التي يحكي فيها قصة حبه الفاشل، ثم تتداخل عناصر الطبيعة لتأخذ دور الراوي على لسان الريح التي تخيلها الشاعر أنها تعاتبه على التمادي في الحب والعذاب. يقول في بعض من مقاطع القصيدة :

كيف ذاك الحب أمسى خبرا وحديثا من أحاديـــث الجوى
وبساطا من ندامى حلم هم، تواروا بعده وهو انطـــوى
يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهـــوى
اسقني واشرب على أطلاله واروني طالما الدمـــــــع روى

* ** *

أين مني مجلس أنت بـــــه فتنة تمت سنـــــــــــاء وسنى
وأنا حب وقلـــب ودم .. وفراش حـــــــــائر منك دنا
ومن الشـــوق رسول بيننا ونديم قدم الكـــــــــــأس لنا
وسقانا ، فانتفضـــنا لحظة لغبار أدمى مـــــــــــسنا
آه من قيدك أدمى معصمي لـــمَ أُبقـــيـــــــه وما أبقى عليَّ ؟

[1] ـ النشاوي ، نسيب . المدارس الأدبية في الشعر ، ص 227 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ها أنا جفت دموعي فاعف عنها إنها قبـــــــــــلك لم تبذل لحي[1]

استطاعت جماعة أبولو أن تحّمل النص الانفعالات الوجدانية المفعمة بالأخيلة الوجدانية من جهة، و مظاهر القلق الأفقية من جهة أخرى، والانحياز إلى الطبيعة كسّر من أسرار اكتناز المجاهيل الباعثة على التأمل والرؤيا، هذا شأن أحمد زكي أبي شادي الذي رأى أن وظيفة الشعر هي التعبير عن وجدان قائله، فغلب على شعره البعد الرومانسي الذي يجسد معاناته النفسية المختلفة وصدق تجربته الشعورية إلى درجة أنه أضحى يعيش في وحدة مع نتاجه الشعري، فالشعر هو منفاه الذي يركن إليه ويعيش لأجله، يقول:

نعم منفاي أشعاري وملقى النور والنار
أعيش بها على حدة ونفسي عيش أحرار
حياة ما لها أمد على سفر وأخطار [2]

كانت هذه بعض المواقف النقدية عند جماعة أبولو، وهي مواقف ساهمت في تقديري في فتح مسار إبداعي جديد رسم معالمه جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية من الشعراء العرب الرواد، الذين لمسوا في الموقف النقدي عند جماعة الديوان وجماعة ابولو مجهودا تنظيرايا يحثهم على استثماره وفق متطلعات الكتابة الأدبية وآفاقها، في واقع القرن العشرين. وهذا ما سأحاول التطرق إليه في الباب الثاني من البحث، من خلال دراسة الموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر ومدى مطابقة الموقف أو عدم مطابقته مع الملموس الإبداعي لديه.

---

[1] ـ ناجي، إبراهيم. الديوان ، جمع وتحقيق وتقديم أحمد رامي وصالح جودت وأحمد هيكل ومحمد ناجي، دار المعاصر، مصر، ط1، 1961 . ص 341 -343 .
[2] ـ نقلا عن: خفاجي، محمد عبد المنعم . الشعر والتجديد، مطبعة دار العهد الجديد ، القاهرة . د ت، ص 36

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الباب الثاني

الموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البـــاب الثـــــــاني

مـــدخـــل

مبررات التنظير النقدي عند الشاعر العربي المعاصر

تناولت في الباب الأول من البحث بالدراسة، آليات تشكيل الخطاب الشعري العربي المعاصر، وفق أسس ومرجعيات ناقشت بعضها وأشرت إلى بعضها الآخر، فكانت قناعتي أن الخطاب الشعري العربي قد تمظهر ضمن تشكيل له من الروافد الأجنبية ما جعله يُقبل على مراجعة الأبعاد النقدية عند الغرب، بما يتلاءم مع طبيعة الأنموذج الشعري المراد تشكيله ضمن مناخات إيديولوجية عربية، اكتسحت الساحة الإبداعية في النصف الثاني من القرن الماضي، وعجّلت باحتواء نظرية المثاقفة من جهة، واقتفاء أثر الآخر واحتذاء نمط جديد في الكتابة والإبداع من جهة أخرى؛ تجسّد هذا مثلما عرضت في شكلي قصيدة الشعر الحر بآلياته التشكيلية المختلفة ، وقصيدة النثر برؤاها وأبعادها التجريبية اللامحدودة .

وفي الباب الثاني من البحث سأحاول أن أقف على معالم التنظير للشعر، بعد محاولة مثاقفة صاخبة مرّ بها الفكر النقدي العربي المشبع بالأيديولوجيات الوافدة من جهة، وبالرغبة في طرح آلية تنظيرية موازية للملموس الإبداعي الشعري عند الشاعر المعاصر من جهة أخرى. من هنا أردت الوقوف على نظرية الشعر عند الشاعر العربي المعاصر، من خلال البحث في حقيقة الشاعر الناقد ضمن فضاءات تشكل الرؤيا النقدية لديه، وعلاقة الراهن المتشعّب بهذه الازدواجية الإبداعية (الشعر/النقد) ووسائل بناء الموقف النقدي والفكري وعلاقته بالإنتاج الإبداعي لديه.

§ الشاعر الناقد الرؤيا، والدوافع والوسائل :

لمقاربة الرؤيا السابقة أنطلق في طرح مجموعة من الأسئلة الإجرائية الآتية:

- هل اهتم الشاعر العربي المعاصر بتجربته الشعرية الإبداعية أم عمل على تعدّي هذه التجربة بأن يحاول أن يفهم حقيقتها، ويبحث عن دوافعها وسياقاتها ؟

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أين موقع الشاعر المبدع من حركية المثاقفة الإبداعية العامة، وما هي علاقته بالملموس النقدي المنسوج حول شعره، أوشعر زملائه من الشعراء ؟
- ما الذي يجبر الشاعر على تخطي عتبة الشعر، والوقوف عند الممارسات التنظيرية للشعر؟وهل للتنظير النقدي عند الشاعر قيمة أدبية تضاف إلى قيمة أثره الإبداعي السابق؟
- ثم ما هي علاقة هذا التنظير النقدي بالمدوّنة النقدية الأكاديمية" الكلاسيكية" عند النقاد المحترفين؟

أعتقد أن الشاعر هو أول ممارس للعملية النقدية، ولو كانت تلك الممارسة ممارسة ضمنية فقط، لا تتعدى دخيلاء نفسه لحظة المخاض الإبداعي. "فلا شك في أنه يبذل جهدا مهما في المستوى الشخصي المتعلق بشعره حين يسعى إلى بلوغ حد من النضج الذي يضع عمله الإبداعي فيه ليقدمه مطمئنا إلى متلقيه"[1]، وهذا ما يجعل من الممارسة النقدية الذاتية عند الشاعر لا تتعدى حدود التقويم الذاتي للناتج الإبداعي لديه، قبل أن يُصدّر إلى الناقد المحترف أو الأكاديمي،"فليس الشاعر في ذلك بمختلف عن أي شخص آخر يريد لعمله بلوغ حالة من الجودة والقبول في حدود أوسع، في قناعته الشخصية؛ لأنه يطمح إلى نيل رضا الآخرين وإعجابهم"[2].

و هناك طائفة أخرى من الشعراء لم تكتف بهذا المستوى من النقد أو التنقيح الذاتي لكتاباتها، وإنما عملت على اقتحام فضاءات النقد والتنظير ضمن حركية مثاقفة واسعة الآفاق تتطلع نحو خلق أنموذج من الكتابة المدعّمة بالطروحات التنظيرية، المواكبة للراهن الإبداعي في شتى تمظهراته، ووفق سياقات وأيديولوجيات آمنوا بها، وجعلوها منطلقا فلسفيا للعملية التنظيرية والتقويمية معا، من خلال سعيهم"إلى تقديم أفق من الكتابة النقدية التي تعكس وعيا وخبرة وثقافة جعلتهم مؤهلين لوصف خاص بهم هو: الشعراء النقاد"[3]، خاصة عندما ابتعد نقدهم عن الرؤيا الذاتية المتفرّدة للأشياء، وأخذ طابعا رؤيويا مشتركا، ساعد في تغذيته ظهور

---

(1) ـ حداد،علي . الخطاب الآخر ، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 16 .
(2) ـ المرجع نفسه والصفحة نفسها .
(3) ـ م ن ، ص ن .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اتجاهات أدبية تجمع عددا من الأدباء الذين يمارسون الكتابة والتنظير، انطلاقا من قواسم مشتركة. وقد تجلى ذلك في الأدب الحديث عند جماعة الديوان، وجماعة أبولو، وأدباء المهجر، وجماعة الفن والحرية أو السرياليين العرب، وجماعة شعر. فأضحت لهم"ملامح فكرية وفنية واضحة، ومستوى من الثقافة العصرية، لم تقف عند الموروث العربي وحده، بل استطاعت أن تنظر إلى ما عند الغرب من مذاهب واتجاهات، وتستعين بجوانب منها لتقديم رؤية جديدة تستوعب التجربة العصرية "[1].

لقد استطاع الشاعر الناقد، في تقديري، أن يقرأ اللحظة الشعرية الهاربة من الواقع ضمن نسيج من العلاقات الفكرية والثقافية والاجتماعية، ويكوّن وعيه النقدي في إطار هذه العلاقات ذاتها، حتى ولو أضحى أكثر تأدلجا من الناقد الأكاديمي المحترف ذاته. فالشاعر"فرد ينسج علاقات تفاعلية مع مجتمعه، وبيئته، في وقت وزمان محددين، وبوحي هذه العلاقات يواجه ما يعترضه من عوائق في سبيل تحرّكه الفاعل الحرّ ، معتمدا ما يتيسر له من وسائل ذاتية وموضوعية، ومن خلال هذه المواجهة تتضح الرؤيا، ويتبلور موقفه ، لأن الرؤيا والموقف، ليسا سوى تعامل الشاعر مع ما يعترضه من عوائق، تعاملا صراعيا لكي يُحقق وجوده الإنساني الذي لا يكون إلاّ وجودًا في موقف".[2]

والواضح مما سبق أن الشعر، في تقديري، لا يقف عند عتبة الرؤيا وتوليد الموقف النابع عنها، لأنه لوكان كذلك لما احتاج الشاعر إلى طرح مواقفه النقدية خارج إطار التشكيل الإبداعي الشعري ذاته. لهذا أعتقد أن بناء الموقف النقدي عند الشاعر يجب أن ينطلق من تشكّل المشروع الاجتماعي في وعي الشاعر أولاً، وعليه تُبنى فلسفة التنظير للشعر باعتباره حالة اجتماعية. فبالرغم من أن الكتابة الإبداعية الشعرية هي كتابة تنطلق من آليات فنية وجمالية سامية، إلاّ أننا لا يمكن أبدا أن ننكر اجتماعية هذه الكتابة حتى ولو امتلكت نسبة من التميز والاستقلالية، فالعلاقة بين رؤيا الشاعر والوسط الاجتماعي، ليست علاقة انعكاس آلي، لأن العمل الشعري لا يتحقق إلاّ بعملية إدماج بين الشخصي والاجتماعي أو الفردي والعام.

وقد ساعدت ثقافة الالتزام في الخمسينات من القرن الماضي في بناء الموقف النقدي عند الشاعر العربي، خاصة عندما تبلور المشروع الواقعي في إطار واقعية عربية متميزة جراء مجموع

---

[1] ـ حداد،علي . الخطاب الآخر ، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا ، ص 28 .
[2] ـ أبوجهجة ، خليل . الحداثة الشعرية العربية ، ص 190 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية، حيث أضحى الشعراء الواقعيون يعلنون"المبادئ الوطنية والقومية والإنسانية، فيطالبون بتحرّر الأوطان من المستعمر ووحدتها، وتحرر الشعوب من التخلف الحضاري المزري ونهضتها، إلى مستوى عصر الذرة وهم يعتنون بالجانب المادي للفرد ويتطلعون إلى غد أمثل تسود فيه العدالة الاجتماعية بين المواطنين"[1].

وكان لهذا الموقف الواضح أن تجلى المشروع النقدي الخمسيني والستيني عند الشاعر العربي المعاصر، في فضاء من الإيديولوجيا الواقعية، عرضه الدكتور خليل أبوجهجة في القراءة الآتية:

"لقد حفل النقد بعدّة نظريات إزاء الموقف الذي على الشاعر أن يتخذه في مواجهة المجتمع والحياة والكون وتفرّعت تلك النظريات في عدّة اتجاهات أبرزها:

- اتجاه يدعو إلى الأدب الهادف الملتزم .
- اتجاه يقبل الالتزام في النثر ويرفضه في الشعر .
- اتجاه ثالث يرفض الالتزام بنوعيه ويدعو إلى مذهب الفن للفن ."[2]

إن تشكّل الموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر وفق فلسفة وإيديولوجية الاتجاه الأول مثلا، سوف يقود الشاعر مباشرة إلى تبني مواقف اجتماعية مؤدلجة وإثرائها، بحكم الواقع السياسي المسيطر على الساحة، لهذا تصدر إبداعاته عن التزام بالنظرية الاجتماعية فيغدو الموقف لديه وسيلة من وسائل بناء الحياة الإنسانية وتحسينها، ولذلك فإن عليه أن يواجه الواقع بدل أن يهرب منه، وألاّ ينظر نظرة فردية دون رؤية جماعية."[3]

وقد كان لازدهار النقد الإيديولوجي أثر كبير في بناء معالم نظرية نقدية موازية للإبداع الشعري عند الشاعر العربي المعاصر، خاصة بعدما أكد"الماركسيون"ضرورة الالتزام الفني والإبداعي والنقدي. ويستند الماركسيون في بلورة نظريتهم النقدية – الواقعية الاشتراكية – على المبادئ الإيديولوجية للنظرية الماركسية التي ترى أن العمل الأدبي جزء من البنية الفوقية التي تحكمها علاقات ديالكتكية مع بنية المجتمع التحتية، مع التأكيد أنّ العمل الفنّي تركيب معقد جدًا، وله نوعية خاصة، وأننا قد نكشف ملامح الصراع الطبقي

---

(1) ـ نشاوي ، نسيب . المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ص 332 .
(2) ـ أبوجهجة ، خليل . الحداثة الشعرية العربية ، ص 191 .
(3) ـ نشاوي ، نسيب . المرجع السابق، ص 331 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الفن، لكن تفسيره غير ممكن فقط في الصراع الطبقي. لهذا كان دور الشاعر في هذا السياق هو العمل على جعل تلك العلاقة الدياليكتكية علاقة اجتماعية سليمة، لا تعكس ملامح الصراع الطبقي فنيا، وإنما تحاول أن ترتقي بالبروليتاريا إلى الفن، ولكن ضمن سياقه المؤدلج .[1]

ولكن المتتّبع للملموس الشعري بعد الحرب العالمية الثانية، يدرك مباشرة أن الموقف النقدي عند الشاعر قد تشكّل في فضاء الالتزام. ولكن وفق قراءات مختلفة للالتزام من جهة وللواقعية من جهة أخرى. فإذا كانت الواقعية الاشتراكية العربية هي القراءة المتجسّدة إبداعا وتنظيرا، فإن الواقعية اليمينية والواقعية الانتقادية هما أيضا واقعيتان لازمتا المخاض الفكري عند الشاعر العربي المعاصر، وأضحت كل واحدة منهما فلسفة قائمة بذاتها يتغذى منها التنظير الشعري عند الشاعر العربي المعاصر. خاصة عندما راح اليمينيون (السلفيون) يستقرئون الماضي لإحياء الحاضر، وبعث المستقبل وفق موقفهم من الماضي، وهذا عكس النظرة الاشتراكية الماركسية التي تقوم على استقراء الحاضر لدخول المستقبل في إطار قيم أيديولوجية وضعية، "فمن هذه النقطة المغتربة عن واقع الحياة العربية بكل موروثاتها انطلق اليمينيون في وضع الأسس الخافتة لواقعيتهم، فقد أدرك هؤلاء أن جوهر المبادئ الاشتراكية المتمثلة في العدالة الاجتماعية، والارتقاء بالإنسان، والقضاء على الآفات الاجتماعية، مبادئ سبقت إليها العقيدة الإسلامية منذ قرون، والأحقّ بهم إحياؤها في إطار واقع جديد ينبع من بعث المبادئ والأسس الدينية. فبدأت الدعوة إلى"التمسك بالشريعة الإسلامية على أساس أن تطبيقاتها العملية حققّت ما تنشده الإنسانية من قيم حضارية متقدمة على الشعوب المجاورة والعهود السابقة..."[2].

أما قراءة الواقعية الانتقادية للمشهد الاجتماعي العربي، فهي قراءة انطلقت من نقد الواقعية الاشتراكية والسلفية معا، وفي انتقاد السلوك النمطي لدى أتباعهما، ويمثل هذا الاتجاه في الكتابة مجموع الشعراء الذين انطلقوا في تنظيراتهم وإبداعاتهم من أعلى مراتب

---

[1] ـ ينظر كروب ، محمد . الأدب الجديد والثورة ،ط1، دار الفارابي ،بيروت، 1980 ، ص 15 .
[2] ـ نشاوي ، نسيب . المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ص 332 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الواقعية لتبنى الالتزام الذاتي المتحرّر من كل أشكال القيود السلفية والإيديولوجية، بعد رفضهم نمط الأديب المقيّد بالشعارات والمكبّل بفلسفتها .[1]

وقد فصّل الدكتور خليل أبوجهجة في الطرح السابق حين قسّم الموقف الشعري في لبنان مثلا ضمن الرؤية النقدية الشاملة في مرحلتي الخمسينات والستينات إلى قسمين رئيسيين هما:

- § اتجاه لا يلتزم نظرية ذات أبعاد أيديولوجية محدّدة وهو حال الكثير من شعراء مجلة شعر أمثال أدونيس، ويوسف الخال، وخالدة سعيد، وجبرا إبراهيم جبرا.
- § واتجاه يصدر عن مذاهب نقدية أيديولوجية واضحة المعالم خصوصا مذهب (الواقعية الاشتراكية) النظرية الفنية والأدبية للفلسفة الماركسية اللينينية .[2]

من هنا أعتقد أن شعراء الاتجاه غير الأيديولوجي هم الذين قادوا حركة التنظير للشعر، انطلاقا من قناعتهم الفكرية والفلسفية البعيدة عن الالتزام الأيديولوجي، لأنهم"ليسوا بعيدين عن المذاهب الأدبية الأوروبية من رومنطيقية ورمزية...، ولا من نظريات الغرب الفلسفية والسياسية والاجتماعية، خصوصا ما يعود للثورة الفرنسية بمبادئها التي دعت إلى النضال قوميا وإنسانيا ضمن شعارات الحرية والمساواة والعدل"[3].

فمن نتائج الاحتكاك بالثقافة الغربية في عالمنا الإبداعي بروز ظاهرة الشاعر الناقد الذي يحاول جاهدا أن يؤسس في تنظيراته وإبداعاته معا لمدرسة في الكتابة الشعرية، تضع ضمن فلسفتها أسباب الكتابة وقواعدها وأصولها واستشرافاتها. ويرجع هذا في تحليلي إلى تقمّص الشاعر العربي المعاصر دور المثقف المتميز في عصره شأنه في ذلك شأن شعراء أوروبا في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، الذين لم يكتفوا بدور المنشدين الفطريين للشعر وإنما"كان

---

[1] ـ ينظر: بسام ، أحمد ساعي . حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق 1978 ، ص 380 – 384 .
- ويراجع أيضا . بوهرور حبيب . الواقع والمتخيل في شعر نزار قباني ،بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي المعاصر،كلية الآداب واللغات ،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة منتوري ،قسنطينة 2000، ص 32-38

[2] ـ أبوجهجة ، خليل . الحداثة الشعرية العربية ، ص 199 .

[3] ـ المرجع نفسه، ص 204 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أكثرهم من مثقفي عصرهم البارزين، وتظهر قصائدهم كأنها التطبيق الممكن لتبنيهم أو لريادتهم موجات جديدةً، ولقدرتهم على احتواء الأفكار والنظريات والفلسفات التي عاصرتهم "[1].

وتشير الأستاذة فاطمة المحسن إلى نقطة مهمة، مفادها أن الموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر، قد سبق تطبيقاته الشعرية أو على الأقل لم يتماشى مع الممهدات النقدية تقول: "...إن منظري الشعر من الشعراء العرب، في الغالب، هم الأقل حظا في النجاح الشعري، عدا أدونيس ونازك الملائكة في نجاحها النسبي، ولدينا أمثلة بارزة وبينها أمين الريحاني رائد الحداثة الأدبية العربية وواضع أصول الشعر المنثور، ولم تكن خلاصة جهوده التطبيقية في ديوان (الريحانيات) إلاّ الدليل البيّن على فشل الشعر الذي يحاول قبل الأوان استباق الممهدات الممكنة لظهور الموجات الجديدة. ولم يبق في ذاكرة الأدب الكثير من شعر الشعراء النقاد من مدرسة الديوان، ويصدق هذا التصوّر على شعر جبرا إبراهيم جبرا لاحقا، ويوسف الخال وسلمى الخضراء الجيوسي وحتى محمد بنيس..."[2].

وأعتقد أن ما ذهبت إليه الأستاذة فيه جانب كبير من الصّحة، خاصة إذا ما وقفنا على صمود المناهج النقدية التقليدية لفترة طويلة، والتي أبطأت بصمودها هذا حركة الحداثة الفكرية والاجتماعية لعقود عديدة، ووضعت في طريقها معيقات كثيرة حالت دون وصولها إلى التكوينات الاجتماعية، ونظمها، وبالتالي تمثلاتها الأدبية، فقد"كان القرن العشرون مؤشرا لتسارع عملية التبدّل في الأفكار والنظريات والفلسفات وبالتالي المناهج في قراءة الشعر، فنشأت المدارس المتداخلة في النقد وأسهم شعراء الغرب ربما أكثر من نقاده بحمية في بلورتها، فكان لهم الريادة في تبني التطبيقات النقدية والمدارس الفرعية التي ظهرت نتيجة لها."[3]

لهذا أضحى التنظير النقدي عند الشاعر العربي المعاصر تنظيرا ثقافيا مرّ خلاله بمرحلتين أساسيتين هما: مرحلة التلقي، ومرحلة الاستيعاب .

---

(1) [1] ـ المحسن ، فاطمة ." الشاعر الناقد ، القاعدة والاستثناء"، مقالة ضمن موقع المدى على الواب والوصلة كاملة .
www . almada paper . com / Sub/06-146/p09. htm .

[2] ـ المرجع نفسه ،والوصلة نفسها

[3] ـ م ن ، و ن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالنسبة للمرحلة الأولى، كان الشاعر في تقديري يقف أمام الدياليكتكية الغربية موقف انبهار تارة، وموقف المقلّد تارة أخرى، خاصة وهو يعي بإرادة أن دوره في هذه المرحلة - على الأقل- هو دور المتلقي، فلقد"ساعد دور الشاعر المتلقي غير المستوعب لتلك النظريات على إحداث الفجوة بين الشعر المثقف، والشاعر المثقف. القصيدة الحديثة هي نتاج تثاقف مع الغرب قبل كل شيء، ولكنها لم تكن البرهان الساطع على ثقافة الشاعر الحداثية على الأقل..."[1].

أما مرحلة الاستيعاب فقد أخرجت إلى الساحة الفكرية شاعرا ناقدا يتمثل معالم الحداثة العربية في شتى مظاهرها، وأعتقد أن مرحلة بيروت في الخمسينات والستينات قد عملت على تشكيل نماذج من الشعراء النقاد؛ أمثال نازك الملائكة، وخالدة سعيد، وأدونيس،وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، ثم تلتها موجة إصدار البيانات الشعرية التي بدأت في العراق على يد الشعراء من جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية، أمثال نازك الملائكة في مقدمة ديوانها شظايا ورماد، ومقدمة ديوان توفيق صائغ التي كتبها سعيد عقل، ومقدمة ديوان"سريال"لعبد الرحمان الأسدي وأورخان ميسر، وامتدت إلى مرحلتي السبعينيات وبداية الثمانينيات في كتابات نزار قباني النثرية وأدونيس، وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي، ومحمد الفيتوري ومحمد بنيس و عبد الله حمادي وغيرهم.

وكانت مجلة" الآداب" البيروتية قد طلبت من الشعراء البارزين، في حركة الشعر الحر، أن يكتبوا شهادات عن تجربتهم الشعرية، ضمن سياق تقييم تجربة الشعر الحر في عمومها وما حققته من إنجازات. فكتب صلاح عبد الصبور مثلا إلى جانب أقرانه البارزين ما كان بمثابة البذور التي تفرعت عنها كتب كاملة*؛ إذ أصدر عبد الوهاب البياتي كتابه" تجربتي الشعرية "في بيروت عام 1968م، ولحق به صلاح عبد الصبور في العام الموالي بكتاب" حياتي في الشعر "الذي صدر عن دار العودة في بيروت 1969م، وتبعهما سميح القاسم بكتابه" عن الموقف والفن: حياتي

(2)

[1]- المحسن ، فاطمة ." الشاعر الناقد ، القاعدة والاستثناء" . مقالة ضمن موقع المدى على الواب والوصلة كاملة .
- www . almada paper . com / Sub/06-146/p09. htm .

* ينظر: البيان الشعري لصلاح عبد الصبور في مجلة الآداب البيروتية والموسوم بـ ." تجربتي في الشعر"وذلك بمناسبة صدور عدد مجلة" الآداب "الخاص عن" الشعر العربي المعاصر "في مارس 1966 ، ومما جاء في الشهادة. "أنا ممن يظنون ـ وهم قلة ـ أن قول الشعر جدير،وحدذ، بأن يستنفد حياة بشرية توهب له وتنذر من أجله .وقد وهبت الشعر حياتي منذ ذلك الأمد"... .مجلة الآداب ،عدد مارس ،1966 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقضيتي وشعري "الذي صدر عن الدار نفسها 1970م، و لم يتأخر أدونيس طويلا فأصدر كتابه "زمن الشعر "1972 الذي حمل خلاصة آرائه ولحق به نزار قباني بكتابه" قصتي مع الشعر" 1973، وكانت هذه الكتب الخمسة، المتتابعة، علامة دالة على تغير وعي الشاعر المعاصر بفنه، وإلحاحه على هذه المغايرة في علاقته بالسابقين من ناحية، وعلاقته بفنه، ماهية ووظيفة وأداة من ناحية ثانية، وعلاقته بالقارئ الذي يتلقى والمجتمع الذي يستقبل من ناحية أخيرة. وقد كشفت هذه العلاقة، في تجاوبات سياقاتها، عن المكانة المتميزة التي أخذ يحتلها الوعي التنظيري للشاعر المعاصر، في موازاة الممارسة الإبداعية وفي علاقته معها، على نحو أصبح جانباً مائزاً من وعي الحداثة ومكونا من مكوناتها. وذلك من حيث انقسام هذا الوعي على نفسه، وتحوله إلى فاعل للتأمل ومفعول له، حيث يستوي في ذلك تأمل الفعل الإبداعي الذي يتطلع إلى حضوره الذاتي بالقدر الذي يتطلع إلى حضور العالم خارجه، أو التأمل التنظيري الذي يبرر به المبدع مسار فعله الإبداعي، مدافعاً عن مغايرته، ومؤسساً هذه المغايرة بما يمنحها حق الوجود وأولوية الحضور، وذلك من منظور تضيئه كلمات صلاح عبد الصبور عن الشعر الذي هو جدير بأن توهب له حياة بأكملها.

وبانحسار دور المجلات الأدبية الفاعلة* ومنابر النشر الحرة، وضمور محفزات الجدل والمعارك الأدبية، "تراجع مشروع الشاعر الناقد. ولكن هذا الدور يبدو الآن في تفاعل جديد، نتخيل أن أسبابه تختلف عن السابق فليس هناك مؤشر بديل على توفر منابر النشر الأدبي التي تجمع المواصفات السابقة، كما أن الحياة الأدبية العربية يشوبها الخمول والتعب والتشتت وفي الظن أن الشاعر في دوره الجديد يجد بعض العزاء بسبب انحسار مكانة الشعر."[1]

مما سبق عرضه أستطيع أن أحدّد ثلاثة أسباب رئيسة لتفاعل مشروع الشاعر الناقد في الشعرية العربية ضمن السياق الاجتماعي أوجزها على النحو الآتي:

أ- الواقع السياسي العربي بعد الحرب العالمية الثانية، وما أفرزته السيطرة الاستعمارية من مشكلات ومهمات وقضايا، تطلبت إعلاء الموقف وصياغته الطروحات حتى ولو كان ذلك ضمن فضاءات فنية وإبداعية .

---

*مجلات مثل: شعر ، الآداب ، حوار ، مواقف ،ألف باب، فصول ،الشعر...الخ .

(1) ـ المحسن ، فاطمة . الشاعر الناقد ، القاعدة والاستثناء . مقالة ضمن موقع المدى على الواب والوصلة كاملة .
www . almada paper . com / Sub/06-146/p09. htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- الواقع الاجتماعي المتخلف اقتصاديا، وانعكاسات ذلك على البنية الفكرية الاجتماعية حيث عمّ الجهل، والتخلّف جلّ الأقطار العربية وكان الشاعر يرى في هذا الواقع تكريسا للسياسات الاستعمارية البائدة، من هنا وجب إعلاء الموقف ضمن أطر نضالية إلزامية تارة وملتزمة تارة أخرى.

ت- ولادة فعل المثاقفة التفاعلية مع الآخر في إطار الالتقاء بالفلسفات والنظريات الأدبية العالمية"والتفاعل معها وبخاصة مع تلك التي غزرت على الساحة العربية، مع بدء السيطرة الاستعمارية على بلادنا، واتساع الاحتكاك مع العالم اقتصاديا، وسياسيا، وحضاريا، وثقافيا. ومع تعدّد الاتجاهات السياسية والأيديولوجية والأدبية على الساحة العربية ."[1]

§ مبررات الكتابة النقدية عند الشاعر:

لإدراك مبررات الكتابة النقدية التنظيرية عند الشاعر العربي المعاصر، يجب الوقوف عند علاقة الشاعر بالنقد من خلال ضبط موقف هذا الأخير من العملية النقدية ذاتها. خاصة إذا علمنا أنه في كثير من الحالات (عند الشعراء) نجد أن "العمل الإبداعي قادر على إبراز رؤيته النقدية بهيئة أفضل مما هو الحال في التنظير لها ."[2]

ينطلق موقف الشعراء في النظر إلى العملية النقدية (النقد)، من ضرورة الحكم على الأثر الإبداعي انطلاقا من وعي من عاناها، أي إعلاء التجربة الشعرية عند الشاعر إعلاء يصل إلى درجة التنظير. فالمبدع وحده أقدر من سواه على فهم دقائق التجربة الإبداعية، وهذا ما قاله كبار شعراء العربية قديما، فبشار بن برد يقول: "إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله"، وقال أبو نواس: "إنما يعرف الشعر من دُفع إلى مضايقته" [3]

وتترسخ هذه الرؤية عبر الزمن ليتناولها الشاعر والناقد والمفكر الإنجليزي الشهير ت- س إليوت في كتابه "الغابة المقدّسة" الصادر عام 1920م، ففي الفصل الموسوم بالنقد الكامل، يتناول إليوت قضية الشاعر الناقد بالدراسة حين رأى أن الشاعر وحده القادر على الإبداع والخلق، لأنه هو وحده القادر أيضا على تغيير التجربة الشعرية، يقول متحدثا عن نفسه في مقام مقالة

---

[1] ـ أبوجهجة ، خليل . الحداثة الشعرية العربية ، ص 194 .
[2] ـ حداد ، علي . الخطاب الآخر، ص 29 .
[3] ـ المرجع نفسه ص 30 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سبق أن حرّرها: "لقد ألزم كاتب هذه المقالة نفسه ذات مرة بقول مؤداه،(أن الناقد الشاعر ينقد الشعر لكي يخلق شعرا). وهو الآن يميل إلى الاعتقاد بأن النقاد التاريخيين والفلسفيين، من الأفضل أن يطلق عليهم ببساطة اسم المؤرخين والفلاسفة ..."[1]. والأرجح في الموقف السابق أن إليوت ينظر إلى الشاعر كشخص ثنائي الإحساس، وأن المدركات لديه تنطلق أولا من وعي المادة المبدعة ثم تتجه نحو استنكاه ما قدّمه كمبدع."وبما أن الحساسية نادرة وغير شائعة ومرغوب فيها فإن من المنتظر أن يكون الناقد والفنان المبدع الشخص نفسه في كثير من الأحيان."[2]

من هنا كان النقد عند إليوت ما صدر عن تفاعل حساسية الإبداع والخلق عند الشاعر مع حساسية قراءة المادة المُبدَعَة ضمن إطار عملّي جاد هو القدرة على استيعاب التجربة الشعرية، ومقاربة الرؤيا الكامنة بين سطور الأثر الإبداعي، لأن الناقد التقليدي حسب إليوت لا يستطيع أن يقف على هذه الثنائية في الحساسية الإبداعية يقول: "ومرة أخرى نجد أن الناقد"التكنيكي"الخالص– أي الناقد الذي يكتب ليشرح الجديد أو لينقل درسا ما إلى ممارسي أحد الفنون– لا يمكن أن يُدعى ناقدًا إلا بالمعنى الضيق لهذه الكلمة. إنه قد يحلّل مدركات حسية، أو وسائل إثارة مدركات حسية، ولكن هدفه محدود، وليس هو الممارسة المترهة عن الغرض للعقل، إن ضيق الهدف يسهّل رصد مزية العمل أو ضعفه... ."[3]

إن الإبداع من هذا المنظور الإليوتي لا يكون إلاّ ضمن ثنائية الشاعر الناقد الذي يولّد من المادة المبدعة دلالات جديدة تكون هي المنطلق في بناء إبداعات أخرى، "فثمة دائما اتجاه إلى التشريع أكثر منه إلى البحث، اتجاه إلى تنقيح القوانين المقررّة، بل قلبها، ولكن بهدف إعادة البناء من المواد نفسها، والذهن الحر هو ذلك الذي يكون مكرسا للبحث تماما ..." [4].

وهذا ما أشار إليه"رتشاردز"في معرض حديثه عن آليات تحليل القصيدة بالنسبة للناقد حين لمس أن الناقد (التقليدي) عادة ما"يحكم على التجارب أي الحالات الذهنية، ومع ذلك غالبا ما يكون جاهلا دون مبرّر بالشكل العام للتجارب التي يعنى بها، فليست لديه فكرة واضحة عن العناصر التي تتألف منها التجارب ولا عن مدى أهمية كل عنصر منها"[5]. وأقرأ بين سطور

---

(1) ـ ماهر شفيق فريد . المختار من نقد ت س إليوت ،اختار وترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد ، تصدير جابر عصفور المجلس الأعلى للثقافة ج 1 ، القاهرة 2000 ، ص ص 105 ، 106 .

(2) ـ إليوت ، ت س . النقد الكامل ، ترجمة خلدون شمعة ، مجلة المعرفة،العدد 144، دمشق ، شباط 1974 ، ص 52

(3) ـ ماهر شفيق فريد . المختار من نقد ت س إليوت، ج 1 ص 103 .

(4) ـ المرجع نفسه ، ص ص 103 ، 104 .

(5) ـ ريتشاردز ، أ . أ . مبادئ النقد الأدبي وعلم الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق ، محمد مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي ،ط1، المجلس الأعلى للترجمة القاهرة، 2005 . ص 165 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ريتشاردز أنه لا يدعو إلى إلغاء دور الناقد وإنما يدعو الى إعطائه فرصة الوقوف على التجارب الأقرب إلى ذاتية الشاعر المبدع، منها إلى المتخيّل الذاتي عند الناقد ذاته. لهذا طالب بدراسة مفصّلة لأحداث التجربة الفنية والشعرية حتى نتمكن من إزالة الكثير من الأفكار الخاطئة التي يمكن أن يسقطها الناقد على الأثر الإبداعي: "..قد يكون من المفيد جدا أن نعرض هنا صورة تخطيطية للأحداث الذهنية التي تتألف منها تجربة مشاهدة لوحة فنية، أو قراءة قصيدة من القصائد، فإننا إن فهمنا الشكل أو النظام الذي فيما يبدو تأخذه التجارب، فقد يؤدي ذلك على الأقل إلى زوال بعض الأفكار الخاطئة التي تحّد بدون مبرّر من الفائدة التي يجنيها بعض الأفراد من آراء بعض آخر."[1]

من هنا نظر ريتشاردز إلى الشاعر على أنه الشخص الوحيد الذي بإمكانه إدراك تجاربه إدراكا دقيقا، مع إمكانية صياغة هذا الإدراك خارج إطار التجربة الأولى أي الإبداع شعرا، إلى تجربة ثانية أساسها الإبداع نقداً، "..إذن فسر قدرة الشاعر غير العادية على استرجاع تجاربه هو-إلى حدّ ما - في أن هذه التجارب أثناء معاناته لها تتسم بقدر من النظام أكثر من العادي ويرجع ذلك إلى كون الشاعر يتميز بقسط غير عادي من اليقظة، فتنشأ في ذهنه علاقات لا تظهر في ذهن الرجل العادي الذي يتصف بالجمود، الذي لا تتداخل دوافعه بحرية، وعن طريق هذه العلاقات الأصلية تتسنى له القدرة على استرجاع أكبر كمية من الماضي متى ما شاء.."[2].

وانطلاقا من حث الشاعر ذاته على اكتساب ملكة التجربة النقدية نادي الكثير من النقاد والشعراء إلى عدم الجمع بين الملكتين (الملكة الشعرية والملكة النقدية)، لأن الشاعر أو الأديب في نظرهم يرتقي إلى الخلود بكتاباته التي تخرق أسوار الزمن، عكس الملكة النقدية التي عادة ما ترتبط بالراهن الفكري والاجتماعي والفلسفي التي قاربت خلاله العمل الإبداعي، "لأن ممارسة النقد لا تشكل عندهم قيمة مهمة لشخصية الشاعر ولا تمنحه تميزًا ذا بال"[3].

ففي هذا الشأن طالب"جورج شتاينر"من الكاتب أن يكتفي بدوره ورسالته حتى لا يكون ظلا لذاته المبدعة قال: "حين يلتفت الناقد وراءه لا يرى سوى ظله التابع، فمن يرضى أن يكون

---

(1) ـ ريتشاردز ، أ . أ . مبادئ النقد الأدبي وعلم الشعر،ص165 .
(2) ـ المرجع نفسه، ص 235 .
(3) ـ حداد ، علي . الخطاب الآخر ، ص ص 30 ،31 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ناقدا إذا استطاع أن يصبح كاتبا"[1]. والموقف ذاته نادى به"ورد زورث" الإنجليزي حين صرّح أنه"ليست القدرة على النقد عندي قيمة كبيرة، النقد ملكة من ملكات العقل أحطّ شأنا من ملكة الخلق والإبداع "[2]

ومن مبررات الكتابة النقدية لدى الشاعر أيضا تلك الرغبة في التعبير عن الرؤيا في إطار حضاري وثقافي تفاعلي، يكون الشاعر هو محور العملية الإبداعية ذاتها من خلال استجابته لمؤثرات حضارية جديدة، وفق مشروع الأنتيليجانسيا النخبوية، التي يجب أن تقود حركية المجتمع. وهذا من شأنه أن "يستدعي تحديد الرؤيا على نحو يعكس وضوحها وصواب منطلقاتها ويجيب عن الأسئلة التي قد تثار من دون أن يقدم النتاج الإبداعي إجابة جلية عنها. غير أن هذا التوجه يبدو محكوما بمبررات مختلفة ، تستحضرها ذاكرة الشاعر على نحو أو آخر عند الممارسة النقدية"[3]. فالنقد كملكة مكتسبة لم تتفاعل عند الشاعر، في تقديري، إلاّ بعد مرحلة من النضج في الإبداع أرادها الشاعر أن تكون مرحلة تشكّل الموقف في قالبين إبداعي ونقدي.

وقد لعبت فلسفة الحداثة دورًا بارزًا للغاية، في حث الشاعر على تخطي الأنموذج ورفض النمط السائد من خلال البحث عن سبل جديدة للتشكيل والصياغة، فاندفع الشاعر"إلى تقديم رؤيته والدفاع عن الجديد الذي توصل إليه؛نجد ذلك في مرحلة ظهور الرومانسية اتجاها أدبيا جديدا، كان شعراؤه(وودزورث، وكولردج وشيلي)وهم دعاته والمدافعون عنه الذين أرسوا له مساراته. ومثل ذلك نجده عند أصحاب المذهب الرمزي مثل (مالارميه، وفاليري ..)...فقد نشر شيلّي (ت 1822 م)كتابه (دفاع عن الشعر) ليرد على ما تعرض له الشعر والشعراء من انتقادات بدعوى أن الشعر قد ذهبت فائدته"[4].

لهذا أضحت الرؤيا، في تقديري، أوسع من القصيدة وأبعد غورًا. إنها مرحلة يحتوي فيها الشاعر القصيدة ولكن من دون أن تحتوي هذه الأخيرة الرؤيا؛ لأنها لا يمكن أن تحتوي رؤياها وإنما يتذكر وهو يقرأ القصيدة فقط، ومع كل سطر منها هذه الرؤيا الواسعة الأبعاد.[5]

---

(1) - تشاينر، جورج . "المعرفة الإنسانية" ، ترجمة محي الدين صبحي ، مجلة المعرفة العدد 55 أيلول 1966 دمشق ص 57 .
(2) - ورد زورث ، نقلا عن مناف منصور ،" ميخائيل نعيمة ناقدا أدبيا"، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع ، يناير فبراير مارس، الكويت 1977 ، ص 216 .
(3) - حداد ، علي . الخطاب الآخر ، ص 33 .
(4) - المرجع نفسه ، ص 34 .
(5) - ينظر . أبوجهجة ، خليل . الحداثة الشعرية العربية ، ص 161 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومع هذا يبقى دافع الشاعر إلى كتابة النقد، وصياغة التنظير النقدي قبل كل شيء يقينه بامتلاكه مؤهلات معرفية وثقافية واسعة، تسعفه لتقديم مستوى مهم من التنظير النقدي. يتداخل في أبعاد تجربته الإبداعية، حينها تسقط، في تقديري، أسبقية الكتابة الإبداعية عن الكتابة أو التنظير النقدي. وتصبح الكتابة كتابة تزامنية يتداخل فيها ما هو إبداعي بما هو منهجي أو فكري. وهذا ما صرح به بول فاليري قائلا: "حينما عدت إلى نظم القصائد كان الفكر والمناهج وطريقة التفكير - التي أصبحت جوهرية بالنسبة إليّ- لا تستطيع إلاّ أن تظهر، وإلاّ أن تعمل في نتاجي الأدبي"[1]. وقد ظهر هذا التزامن بين الكتابتين عند الشعراء الرواد العرب من خلال اعتمادهم كتابة مقدمات تنظيرية لدواوينهم الشعرية أو إصدار بيانات شعرية تتضمن مواقفهم من طريقة التشكيل الجديدة، أو كتابة مؤلفات كاملة يشرح خلالها الشاعر الرؤيا ويعرض وسائل التشكيل.

§ وسائل عرض الموقف النقدي عند الشاعر :

من المعروف أن للناقد المحترف وسائل وآليات طرح الموقف النقدي الأكاديمي أساسها الكتب والدراسات والمقالات. هذه الوسائل يشترك فيها إلى جانب الناقد المحترف، الناقد الشاعر أيضا، ويتجاوزها إلى وسائل أخرى مثل نقد الشعر شعرًا، وانتقاء المختارات الشعرية سواء من شعره أومن شعر غيره من الشعراء، إضافة إلى مجموع المقابلات والحوارات والنقاشات والسجالات الفكرية والأدبية التي عادة ما تطرح خلالها المواقف والأفكار النقدية حول خاصية من خصائص الشعر والكتابة .

إن نقد الشعر شعرا يعدّ من الأشكال القديمة التي تمظهر خلالها التنظير النقدي عند الشاعر"ولعل قصيدة هوراس (فن الشعر)أول أمثلته البارزة، فهي تقدم غزوا نقديا لعالم الشعر أو أقدم تحالف بين الشعر والنقد*. وقد اختط هوراس بها مسارًا نقديا استمر طويلا بعده، نجده في (البوطيقا) لفيدا و(فن الشعر) لبوالو، و(مقالة في النقد) لبوب".[2]

---

[1] ـ فاليري ، بول . الخلق الفني ، ترجمة بديع الكسم ، منشورات الرواد . دمشق، د ت، ص 8 .
* للمزيد ينظر: هوراس ، فن الشعر ، ترجمة لويس عوض ، دار المعارف ، القاهرة 1947 .
[2] ـ حداد ،علي . الخطاب الآخر ، ص 35 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأعتقد أن اعتماد الشاعر ملازمة النظم حتى وهو في مرحلة النقد والتنظير يرجع إلى طبيعة الشاعر الراغبة دوما في أن تظهر للمتلقي قدرتها على صياغة النقد شعرا، الأمر الذي يعطي المادة التنظيرية بعدًا تعليميا أكثر من كونه بعدًا رؤيويًا، "فالشعر التعليمي يهتم بحقائق معينة يريد للمتلقي معرفتها وترديدها، في حين أن ما يقدمه الشاعر من نقد منظوم غالبا ما يشير إلى رؤية ذاتية لصاحبه وحده، ويحتمل الصدق أو سواه" [1].

أما المختارات الشعرية فهي تمثل انعكاسا ثانيا للرؤية الشعرية عند الشاعر، من خلال مراجعة شعر عصره أو العصور الماضية، وإسقاط قناعاته وطروحاته عليها، وإعادة قراءة هذه المختارات قراءة تنطلق من الحاضر لفهم الماضي، فذلك هو الشأن في كتابات الشعراء الصعاليك والشعوبيين، وكتابات شعراء عصبة المجان في العصر العباسي وغيره. لقد أضحت المختارات الشعرية وسيلة نقدية بامتياز، تحقق لدى الشاعر الذي يقوم بعرضها طريقة في رؤية الشعر وتقديمه، حيث يختزل الشاعر وعي عصره النقدي من خلال مختاراته[2].

ولنا في مختارات أدونيس أفضل مثال، ابتداء من"ديوان الشعر العربي"(ثلاثة أجزاء +مقدمة)، ومختارات من شعر بعض الشعراء في العصر الحديث وبعض من مجايليه كمختارات من شعر السياب، ومختارات من شعر يوسف الخال (1962م)، ومختارات من شعر شوقي (1982م)، ومختارات من شعر الزهّاوي (1983م). وللإشارة أن جميع هذه المختارات وغيرها لأدونيس قد قدم لها بمقدمة عكست موقفه النقدي ورؤيته لهؤلاء الشعراء والمبدعين بالتعاون مع الناقدة خالدة سعيد في بعض المختارات السابقة، ولقد خضعت هذه المختارات إلى فلسفة الإبداع وتقييم المبدع عند أدونيس المنبثقة من نظرية القبول والتساؤل[3] *.

أما الكتاب لأدونيس بأجزائه الثلاثة فهو يمثل تماهي الفكر الحداثي الأدونيسي مع الموروث الشاذ تاريخيا، بحيث استطاع الشاعر أن يعرض الموقف النقدي وفق أبعاد ثلاثية لازمت الماضي والحاضر واستشرفت المستقبل.

---

(1) ـ حداد ،علي . الخطاب الآخر، ص 36 .
(2) ـ ينظر : الصكر ، حاتم ." مختارات الشاعر الحديث ، المكونات والذوق" ، مجلة الأقلام ، بغداد العدد 11 تشرين الثاني ، 1985 ، ص 103 وما بعدها .
(3) ينظر أدونيس . ديوان الشعر العربي ، دار المدى للثقافة والنشر ، المجلد الثاني ، دمشق 1996 ، ص 07 .
* يتطرق أدونيس إلى عرض نظرية القبول والتساؤل ... في القبول رضى وطمأنينة ويقين وفي التساؤل تمرد ورفض وشك ..
- ينظر المصدر نفسه ، ص 07 وما بعدها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم تأتي مجموع الكتب والدراسات التي يؤلفها الشاعر الناقد ليضمنّها مواقفه النقدية المختلفة، ولنا في هذا كتابات الشعراء الرواد مثل الشاعرة نازك الملائكة(قضايا الشعر المعاصر)، والشاعر صلاح عبد الصبور (حياتي في الشعر)، ويوسف الخال (الحداثة في الشعر) ونزار قباني (قصتي مع الشعر، والشعر قنديل أخضر...ألخ) وأدونيس (ابتداء زمن الشعر وصولا إلى المحيط الأسود 2005م وتنبأ أيها الأعمى 2006م)ومحمد بنيس (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها) وعز الدين المناصرة (المثاقفة والنقد المقارن 1988م، وجمرة النص الشعري 1995 وشاعرية الأمكنة والتاريخ 2000م)..الخ .

ويبقى الفضاء الأوسع للشاعر في نقل تنظيراته هو صفحات المجلات الأدبية والنقدية المتخصصة، خاصة في مرحلة الستينيات والسبعينيات ابتداء من مجلة شعر، ومجلة الآداب ومجلة مواقف التي أنشأها أدونيس بعد توقف مجلة شعر، ومجلة فصول المصرية، ومجلة المعرفة السورية، ومجلة الكتاب العراقية وغيرها. إضافة إلى الصفحات الثقافية في الجرائد اليومية والأسبوعية التي احتوت بواكير التنظير النقدي عند الشاعر العربي المعاصر.

واختم هذا المدخل بعرض جدول يعكس ثراء المشروع النقدي عند بعض الشعراء الرواد، حيث أقدم عناوين دراساتهم النقدية الصادرة في شكل كتب وفق تاريخ صدورها وأهميتها بالنسبة للمتلقي العربي، منذ بداية تشكّل الوعي النقدي عند الشاعر العربي المعاصر في الستينيات إلى غاية العام 2006م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المشروع النقدي عند الشاعر العربي المعاصر

الشاعر الناقد	الدراسة /الكتاب	السنة
نازك الملائكة **العراق**	§ قضايا الشعر المعاصر § التجزيئية في المجتمع العربي § سيكولوجية الشعر § الشمس التي وراء القمة	**1962** **1972** **1965** **1990**
نزار قباني **سوريا**	§ الشعر قنديل أخضر § عن الجنس والشعر والثورة § قصتي مع الشعر § المرأة في حياتي وفي شعري § ما هو الشعر § العصافير لا تطلب تأشيرة الدخول § لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي § دمشق نزار قباني	**1964** **1971** **1973** **1975** **1981** **1985** **1990** **1999**
عبد الوهاب البياتي **العراق**	§ تجربتي الشعرية	**1968**
صلاح عبد الصبور **مصر**	§ تجربتي في الشعر § حياتي في الشعر § أقول لكم عن الشعر	**1966** **1969** **1980**
أدونيس **سوريا**	§ مقدمة للشعر العربي § زمن الشعر § الثابت والمتحول(الأصول ، تأصيل الأصول، صدمة الحداثة) § فاتحة لنهاية القرن	**1971** **1972** **1974** **1980**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

	§ سياسة الشعر	1985
	§ الشعرية العربية	1985
	§ كلام البدايات	1989
	§ الصوفية والسريالية	1992
	§ النص القرآني وآفاق الكتابة	1993
	§ النظام والكلام	1993
	§ موسيقى الحوت الأزرق	2002
	§ المحيط الأسود	2005
	§ تنبأ أيها الأعمى	2006
يوسف الخال **لبنان**	§ الحداثة في الشعر	1979
	§ يوميات كلب	1987
	§ دفاتر الأيام، أفكار على الورق	1987
عبد الله حمادي **الجزائر**	§ مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر	1985
	§ مساءلات في الفكر والأدب	1994
	§ الشعرية العربية بين الاتباع والإبداع	2001
	§ أصوات من الأدب الجزائري	2001
	§ مختارات من الشعر الجزائري الحديث	2001
	§ رمز الأندلس في الشعر الإسباني والشعر العربي المعاصر	2004
محمد بنيس **المغرب**	§ الثقافة الجديدة	1979
	§ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب	1979
	§ الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها	1991
	§ حداثة السؤال	1985
	§ كتاب المحو	1994

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سميح القاسم فلسطين	§ الموقف والفن، حياتي وقضيتي وشعري	**1970**
عز الدين المناصرة فلسطين	§ المثاقفة والنقد المقارن	**1988**
	§ جمرة النص الشعري	**1995**
	§ هامش النص	**1997**
	§ قصيدة النثر المرجعية والشعارات	**1998**
	§ شاعرية الأمكنة والتاريخ	**2000**
	§ إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع	**2002**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصـــــــــل الأول

مفهوم الشعر عند الشعراء العرب الرواد

مقاربةٌ لأبجدية الشاعر ناقدًا

1. جدلية التراث والتحديث، قراءة في نظرية الثابت والمتغير.
2. ماهية الشعر في ظل الأفق الحداثي الراهن.
3. الموقف من الشكل الحديث، ومتطلبات القصيدة المعاصرة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أتطرق في هذا الفصل إلى تفاعل المشروع النقدي عند الشاعر العربي المعاصر، من خلال تورّطه في عملية التنظير للشعر العربي، وقراءة الملموس الإبداعي في الساحة العربية ضمن فضاءات أيديولوجية امتدت على مدى العقود الخمسة الأخيرة من القرن الماضي.

من هنا سأتناول بالبحث والعرض والتحليل معالم تشكّل المشروع النقدي عند الشاعر العربي المعاصر ضمن مدّونته النقدية الحداثية التي جسّدها في كتبه ودراساته ومقالاته وحواراته، التي رصدت واقع الشعرية العربية وآفاقها في شتى مجالاتها، انطلاقا من علاقة الشعر بالموروث، في ظلّ متطلبات معالم الشعرية الوافدة، وصولا إلى تحديد ماهية الشعر، ثم قراءة أنموذج التشكيل الحديث وفق أسس الراهن الفكري والحضاري المتجددين، وصياغة البديل الفكري ضمن سياقات التفاعل داخل بنية الهرم الاجتماعي العربي المعاصر.

ولمقاربة الفواصل المذكورة أعلاه، كان علّي أن أحسن اختيار أسماء الشعراء النقاد الذين سأرصد في مدوّنتهم النقدية المشروع التنظيري والموقف النقدي. وبعد مراجعات متأنية لكتابات العديد من الشعراء وقع الاختيار على مجموعة ممن عرفوا في مجال الدرس النقدي الحديث بالشعراء الروّاد. وحتى هؤلاء فقد فضلت بعضهم على البعض الآخر رغم توفّر أغلبهم على مشاريع مدّونة نقدية. ولكن في نهاية الأمر حسمت الاختيار لصالح الشعراء الذين مازال الكثير منهم حاضرا من خلال مواقفه وتنظيراته التي استطاعت أن تخترق مجال التطبيق عند الشاعر ذاته.

فوقع الاختيار على نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي من العراق، ويوسف الخال وخليل حاوي من لبنان، وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي من مصر، وعبد الله حمادي من الجزائر ومحمد بنيس من المغرب. وسوف يكون الاستناد لآراء هؤلاء بتفاوت حسب ضرورات البحث. وبناء على الاختيار السابق فإنني لن اعتمد طرح المشروع التنظيري، والموقف النقدي عند كل شاعر على حدة، وإنما سأعتمد طريقة طرح القضية والإشكالية أو الموضوع المُجاز بحثه خلال هذا الفصل من خلال وجهات نظر هؤلاء الشعراء، سواء كان أقرب إلى الاتفاق والتطابق أو ذهب نحو الاختلاف والتباين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تجسد المشروع التنظيري والموقف النقدي عند الشعراء الرواد في قضايا عديدة أعرض أهمها فيما يأتي:

- § جدلية التراث والتحديث، قراءة في نظرية الثابت والمتغير
- § ماهية الشعر في ظل الأفق الحداثي الراهن
- § الموقف من الشكل الحديث ومتطلبات القصيدة المعاصرة

1 ــ جدلية التراث والتحديث، قراءة في نظرية الثابت والمتغيّر

برز الموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر من التراث في قراءاته وفق جدلية الحضور والغياب؛ الحضور في الراهن من خلال توظيف مجموعات منتظمة من تقانة التناص مع الذاكرة التاريخية، ضمن سياقات الحاضر في شتى تفاعلاته من جهة. والغياب جراء قدرة بعض الشعراء على خلق نوع من الحواجز الوهمية، التي تحول دون قراءاتهم الإرادية لبنية التراث كفاعل سياقي.

لهذا أعتقد أن مقاربة إشكالية الموقف من التراث، يجب أن تنطلق أولا من ضبط علاقة القارئ (الشاعر) ذاته بالتراث أولا، ثم قراءته لهذا التراث بناء على ما يأتي:

- ü القراءة المادية للتراث على أساس أنه أثر.
- ü القراءة المفتوحة للتراث المرتبطة بسياقه الزمني والتاريخي والاجتماعي .

وقد فصّل الدكتور محمود أمين العالم-فيما سبق حين راجع التراث ضمن آلية الحضور التفاعلي في الراهن، لا ضمن الأثر الملموس ماديا لهذا التراث-و تساءل قائلا: "ما هو التراث؟ ولعلي أصدم الكثير من القراء عندما أجيب: بأنه لا يوجد تراث في ذاته، فالتراث هو قراءتنا له، فهو موقفنا منه، وهو توظيفنا له! لست أقصد من هذا أنني أنفي أو ألغي الحقيقة الذاتية للتراث - بغير شك - موجود، قائم متحقّق بالفعل موضوعيا وماديا، في نص في فكر، في معرفة علمية، في ممارسة، في سلوك، في عمارة، في بناء، في نظام حكم، في أشكال تعبير قولية وحركية أو مادية ... في خبرة إلى غير ذلك. والتراث موجود قائم يتحقق كذلك بالفعل زمنيا في لحظة تاريخية اجتماعية معينة، وتتراكم هذه اللحظة الزمنية لتشكّل تاريخنا القومي التراثي العام. على أن هذا الوجود التراثي المتحقّق ماديا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وزمنيا وتاريخيا ينتسب إلى الماضي، ولهذا فهو تراث أي أنه أثر، حتى وإن بقيت معالمه ماثلة قائمة أمامنا على نحو مادي أو معنوي، على أنه ليس فعلا أقوم به، بممارسته، بتحقيقه ابتداء، وإنما هو تحقيق سابق على وجودي، ولهذا فحقيقته في ذاتها مشروطة بمدى معرفتي بها، وطبيعة موقفي منها، وتوظيفي لها ..." [1]

من خلال النظرة السابقة لفلسفة التراث نظر الشعراء الرواد إليه، وشكّلوا مواقفهم ضمن فضاءات اجتماعية وسياقية وأيديولوجية عديدة ومتناقضة في الكثير من الأحيان، لأن الموقف من التراث هو موقف من الحاضر لا موقف من الماضي،"فحسب موقفي من الحاضر يكون موقفي من الماضي وليس العكس كما يقال أو يظن"[2]. فللشعراء الروّاد مشارب أيديولوجية رسمتها الحركية الاجتماعية لما بعد الحرب العالمية الثانية خلال مراحل الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، فكان منهم الملزَم والملتزم، واليميني السلفي، واليساري الاشتراكي، والواقعي الانتقادي، والبورجوازي المتحرّر، فلا غرابة إذا كان يتشكّل الموقف من التراث ضمن فضاءات متنوعة تشترك كلها في عملية مراجعة عامة وشاملة للتراث، خاصة إذا تقمّص الشاعر الناقد دور المتلقي أو القارئ(في عصر القارئ) في أثناء مراجعة المادة التراثية ليوظفها توظيفا عصريا يسكن حاضر القارئ ويصبح بعض أقنعته وأرديته.

وقد حدد الدكتور جابر عصفور قراءتين أساسيتين للتراث، يتشكل الموقف انطلاقا منهما، القراءة الأولى هي القراءة الوصفية للتراث حيث يُعزل التراث عن القارئ تماما لكي يراجع الأثر مراجعة محايدة تماما. أما القراءة الثانية فهي قراءته ضمن فاعلية تثاقفية مع القارئ ذاته، الأمر الذي يضفي عليها صبغة أيديولوجية بحيث يُسقط حضور العصر والقارئ معا على المقروء(التراث)وتاريخه[3]. وهذا ما ظل يؤكد عليه الدكتور محمود أمين العالم في قوله"التراث لا يوجد في ذاته وإنما هو قراءتنا له، وموقفنا منه وتوظيفنا له"[4].

وأفهم من هذا أن تشكيل الموقف من التراث يجب أن يؤسس على وفق منظور العصر وعلى أساس آلية الشعور بالعصر ذاته، وهذا ما نادى به الدكتور حسن حنفي في

---

[1] ـ العالم ، محمود أمين . مواقف نقدية من التراث ، دار الفرابي ، لبنان 2004 ، ص 10 .
[2] ـ المرجع نفسه ص 11 .
[3] ـ للمزيد ينظر: عصفور ، جابر. قراءة التراث النقدي ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، 1992 ، ص 84- 91
[4]- العالم ، محمود أمين . المرجع السابق، ص 12

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مشروعه الحضاري وقراءته للتراث حين طالب بضرورة إعلاء آلية الشعور، لأنه"أهم من العقل وأدق من القلب وأكبر من الوعي"[1]*. فالتجديد، في تقديري، يجب أن ينطلق من إعلاء الواقع الثقافي وإعطاء الأولوية للمعاملات، والتجارب الأيديولوجية، وطرح البدائل وتشكيل الأنموذج المتغير ضمن سياق قراءة الأثر (الثابت) ورسم الموقف (المتغير).

وانطلاقا من فلسفة قراءة وتشكيل الموقف من التراث، دخل الشعراء الرواد المعاصرون مجال التنظير، فقدموا مواقفهم وأطلقوا العنان لمشاعرهم في صياغتها، فقد كانوا في مراحل تجريبية أولى، سُمح لهم فيها بقراءة الموروث الثقافي والإبداعي العربي قراءة ذاتية وأيديولوجية تارة، وقراءة استشرافية تأسيسية تارة أخرى. خاصة حين ترتبط هذه القراءة ارتباطا جدليا بقضية الحداثة، فلا تطرح قضية التراث إلاّ وقضية الحداثة حاضرة ضمن نص الحديث، ويرجع ذلك، في تقديري، إلى العلاقة التكاملية التي تجعل من الحداثة خلال هذا الطرح(تراث وحداثة)" محاولة تركيب بين التراث والتجديد، والأصالة والمعاصرة"[2] في نظر بعضهم ، وعند بعض آخر هي"التغاير، وهي الخروج من النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير"[3] .

يتضح هذا أكثر فأكثر كلما أراد الشاعر الناقد التنظير للعملية الإبداعية وإعلاء الموقف، لأن"في موقف الشاعر من التراث تتضح معالم الثورة، ومن ثم تتضح الحداثة ....فلما أخذ الشاعر يتساءل عن مدى ارتباطه بالتراث- ومن ثم بالماضي وبالتاريخ - أصبح على أبواب ثورة جديدة"[4]، لأن تحديد مفهومي التراث في ضوء علاقته بالحداثة هو جوهر العملية الإبداعية والتنظيرية معا عند الشاعر المعاصر، فكل آليات تشكيل القصيدة المعاصرة من ثورة على الوزن والقافية ولغة نمطية وأساليب الخطابة والوصف الجاهز، لا يمكنها أن تتحقق إبداعيا إلاّ بعد أن يحدّد الشاعر موقفه من الموروث أولا، وعلاقة هذا الموروث بالقصيدة في مرحلة ثانية؛ "وما الخروج عن البحر إلى التفعيلة ونبذ مقولة القاموس الشعري والثورة على القافية الموحّدة والبحث عن مقاييس جديدة للشعر الحديث إلاّ ترجمة

---

(1) ـ حنفي ، حسن . التراث والتجديد . المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة 1980 ، ص 14 .
* وينظر أيضا الصفحات 65 – 131 – 141 – 152 لتفصيل مشروعه الحضاري أكثر .
(2) ـ عزام ، محمد . الحداثة الشعرية ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 1996 ، ص 38 .
(3) ـ المرجع نفسه . ص 39 .
(4) ـ عباس ، إحسان . اتجاهات الشعر العربي الحديث ، ص 109 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لمفهوم جديد للشعر من خلال فهم معين للتراث والحداثة أولا، وفهم معين للعلاقة بينهما ثانيا"[1].

فما هو مفهوم التراث عند الشعراء الرواد؟، وما هو موقفهم منه؟، وما هي علاقة التراث بالحداثة؟، وكيف تجسّد هذا في إبداعهم الشعري؟

لم يستطع الشعراء الرواد - في حدود إطلاعي وبحثي - أن يصلوا إلى مفهوم واحد ودقيق للتراث، وإنما استطاعوا أن يحصّلوا شبه إجماع على ضرورة ربط الموروث بالعملية الإبداعية عامة، والشعرية على وجه الخصوص، لأن مراجعتنا للتراث هي مراجعة للحاضر، وأن فهمنا للحاضر يجب أن ينطلق نحو إعادة قراءة التراث في ضوء الحاضر لا العكس."فالماضي عند معظم رواد الشعر العربي الحر ليس شيئا منفصلا عن الحاضر والمستقبل، إنه يحي الحياة الجديدة والإنسان المعاصر، ينمو بنموه ويتطور بتطوره فهو ليس كتلة جامدة أو مجرّد كتاب أو مخطوط أو أثر محدّد، بل هو جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش. والقديم لا يبقى جامدا بل يتطور عبر التاريخ والبيئات."[2]

وقد جسّد هذا الموقف **الشاعر صلاح عبد الصبور** في أعماله النثرية، التي ضمت معظم تنظيراته للعملية الإبداعية، ولعلاقة هذه العملية بالموروث الشعري والفكري والحضاري، والعربي والإنساني .

يبدأ بناء الموقف عند عبد الصبور من ضرورة قراءة التراث الشعري قراءة منهجية وموضوعية متأنية، حتى نتمكن من غربلة الإيجابي من التراث، "فالشعر العربي القديم تراث هائل متناثر في بطون المجموعات والدواوين وكتب الأخبار والسيّر، وليس هناك من شك في أن ذلك الذي يجرؤ على الخوض في هذه المجموعات والدواوين من عامة القراء سيصطدم بمتلاطم الموج وغريب الأنواء. ومن هنا كانت الحاجة الماسة إلى إعادة عرض ذلك التراث وانتقاء ما يجد فيه القارئ المعاصر ما يألفه ويحبه، لأنه يخاطب الإنسان على

[1] ـ علاق ، فاتح . مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2005 . ص 13
[2] ـ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اختلاف زمانه ومكانه..."[1]، وذلك شرط أن يقرأ هذا التراث قراءة موضوعية تعود إلى الماضي لفهم الحاضر في ضوء الماضي وليس العكس، كما فعل بعض الشعراء المعارضين لأنماط وأشكال وصيغ تراثية كثيرة، جعلتهم يعيدون إحياء التراث وبعثه في غير مبعثه ويلبسونه حلّة لم تعد تليق بمقامه، وهذا ما فعله شوقي مثلا حين راح يعارض الكثير من قصائد البحتري وابن زيدون وغيرهما، متناسيا أن واقعه غير واقعهم ومتطلبات الصياغة الشعرية لم تعد مثل متطلباتهم في زمنهم الماضي.

من هنا عمل صلاح عبد الصبور على مقاربة ماهية التراث ضمن حركية الإبداع وعلاقة هذه الحركية بالشاعر المبدع ذاته حين اعتبر أن"التراث هو جذور الفنان الممتدة في الأرض، والفنان الذي لا يعرف تراثه يقف معلّقا بين الأرض والسماء. وقد تكون كلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب، فالتراث عندهم هو كل ما خطّه الأقدمون وحفظته الصفحات المسودة، أما الشاعر فالتراث عنده هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات، التراث عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثره، أو يتأثر به من النماذج. فهو مطالب بالاختيار دائما، مطالب بأن يجد له سلسلة من الأدباء والأجداد من أسرة الشعر"[2].

ولا يجب أن يفهم مما سبق أن صلاحا يدعو إلى تماهي الشاعر مع تراث أسلافه بعدما يكون قد نهل من جيد الشعر، وقرأ أروع النثر، وحفظ منهما الكثير، فهذا من شأنه أن يقوي الملكة اللغوية للشاعر ويربطه بوقائع وتجارب شعرية تخلق أمامه مسارات جديدة لا تحاكي ولا تعارض بالضرورة مسارات الأقدمين، لهذا يؤكد عبد الصبور على إجبارية قراءة التراث قراءة راشدة من جهة، ومتبصّرة وواعية من جهة أخرى، لكثرة ما في التراث من تناقضات فكرية وحضارية من شأنها أن تأثر على بناء الموقف النقدي عند الشاعر المعاصر من التراث. من هنا"ينبغي إذن أن تتم العودة إلى تراثنا عودة متبصّرة مستيقظة، وأن يلقي هذا التراث في نفوسنا من الحضارة المعاصرة ويدمجا معا، وتتم باندماجهما مزاوجة ذوقية فنية يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر، كما خرجت حياتنا المعاصرة في

---

[1] ـ عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج 9 ، القاهرة 1992 ، ص 150

[2] ـ المصدر نفسه ، ص 152 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثاتنا وتقاليدنا وبين حضارة العالم المعاصر"[1].

ويحدّد صلاح عبد الصبور آليات مراجعة التراث على النحو الآتي:

§ ضرورة اعتبار التراث العربي الفنّي والإبداعي بنية تاريخية منفتحة على حقب وعصور تاريخية أخرى متلاحقة. لأن"تراث الأمة الفني حياة متصلة يُأخذ غدها من حاضرها، ويمتد أمسها إلى يومها وهو المكون لوجدانها، والملوّن لنظرتها للحياة والكون والكائنات"[2]، أثناء لحظة المخاض الإبداعي عند الشاعر المعاصر، خاصة عندما يحاول (الشاعر)أن يوفّق بين قراءاته وتنظيراته وبين اللحظة الإبداعية الهاربة، لحظة صياغة الموقف والفكرة والنظرية فنيا.

§ القراءة اللغوية التعاقبية للموروث الشعري، ضمن ثنائية الثابت والمتحول في المادة والمدونة اللغوية العربية، لأن"عمر اللغة العربية كلغة تعبير أدبي عمر طويل يتجاوز أعمار كثير من اللغات الحية، فإن أوائل ما روى لنا من شعر عربي تمتد إلى مائة وخمسين سنة قبل الإسلام، وها هي ذي اللغة قد سلخت بعد الإسلام ألفا وأربعمائة سنة وما زالت لغة نامية حية متطورة معبرة"[3]. ولا يجب أن يفهم من هذا أن عبد الصبور يدعو إلى محاكاة اللغة القديمة أو تمجيدها، وإنما موقفه السابق هو الدلالة على عمق الموروث اللغوي العربي، بما احتوى من مؤهلات ومحمولات فكرية وحضارية وإنسانية خالدة، يمكننا أن نستغلها في صياغة المتن الشعري والإبداعي الحديث دون أن نقع في التنميط أو المحاكاة اللغوية، لأن"قاموس الشاعر الجاهلي يختلف عن قاموس خلفه الأموي أو العباسي أو المعاصر. وذلك مظهر صحي للتطور اللغوي"[4].

§ تحسين المهارة اللغوية، وإتقان أساليب الكلام في قواميس الماضي العربي، وذلك حتى لا يحيد العائد إلى قراءة التراث عن هدفه الأسمى وهو فهم هذا التراث في ضوء الحاضر، أمام صعوبة لغته"ولاختفاء دلالاته وراء غموض لفظه أو وعورة بعض تراكيبه ...نخطئ لو أردنا لقارئنا المعاصر، أو طالبناه، أن يعود إلى مجموعات الشعر القديم

---

(1) ـ عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج 9 ، ص ص 153 ، 154 .
(2) ـ المصدر نفسه ، ص 181 .
(3) ـ المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(4) ـ م ن ، ص ن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كالمفضليات والأصمعيات أو إلى موسوعات الأدب وسير الشعراء كالأغاني والأمالي واليتيمة دون أن ننير له دربه ونلقي له في الطريق بعلامات الآمان".[1]

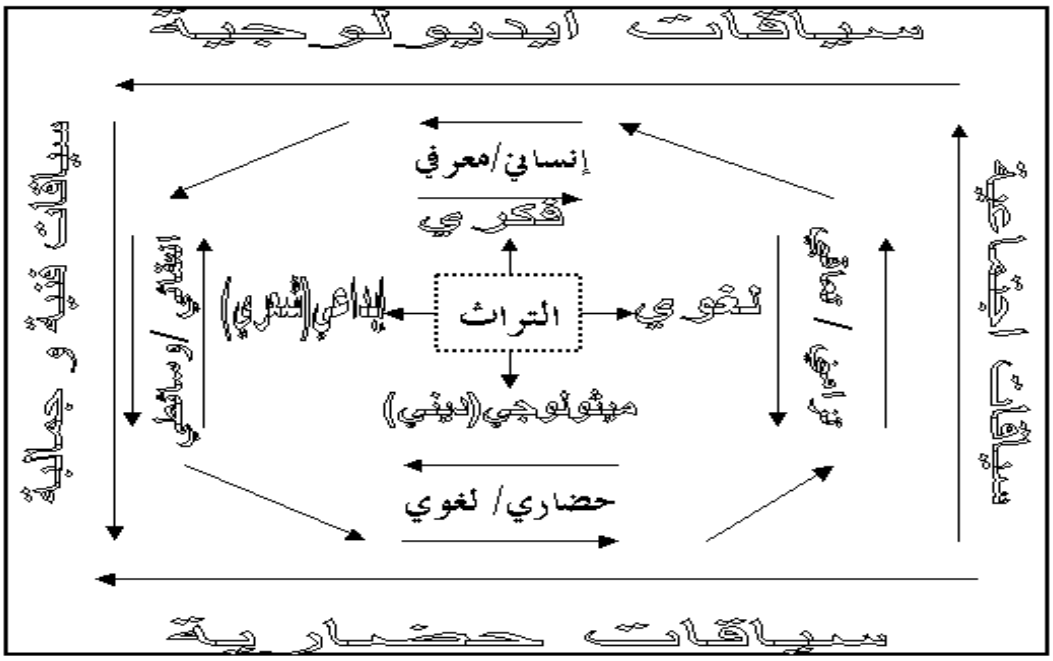
§ حسن الانتقاء أثناء العودة لقراءة التراث، وذلك بالنسبة للقارئ المتلقي لهذا التراث في مراحله الأولى، ويفهم من هذا الموقف عند عبد الصبور ضرورة وضع المختارات العامة والخاصة أمام المتلقي العائد، أو الراغب في العودة إلى قراءة الموروث كبعد فني أو إبداعي خالد، وذلك حتى لا نصدمه كمتلق لا نعلم مستويات القبول والرفض لديه بناء على أسسه الجمالية والذوقية والفنية الخاصة. "فتراثنا الشعري- ككل تراث إنساني - فيه الباذخ والوسط والداني إلى الأرض، وفيه الخالد الباقي على كل عصر وفيه ابن عصره الذي لا تسعفه أنفاسه على الحياة إلى أبعد من يومه القريب. وقد فطن سوانا من الأمم إلى الأمر فأعدّوا المجموعات المختارة التي يلتقطون فيها الجواهر من القول وينضدونه ويبدعون في عرضه، مختارين لكل شاعر رائعته أو روائعه، وفي كل عصر مبدعه أو مبدعيه،فتكون تلك المجموعات هي سبيل الناشئ في لغة أمته"[2].

ويمكن جمع هذه الآليات الأربع في مراجعة التراث وقراءته عند عبد الصبور في هذا الشكل :

---

[1] ـ عبد الصبور، صلاح . المصدر السابق ، ص 182 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 182 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



الحلقة (الدارة) التراثية وفق منظور الشاعر صلاح عبد الصبور

ويعلن عبد الصبور خلاصة موقفه من التراث في موقف صريح واضح قائلا: "أنتم تعلمون أن الشعر العربي قديم العمر، وقديما قال الجاحظ إن عمر الشعر العربي يسبق الإسلام بحوالي قرنين من الزمان، فمعنى هذا أن الشعر الآن يجاوز ستة عشر قرنا، أو ألفا وستمائة سنة، ومعنى هذا أيضا أن تراثنا الشعري هو الذي يجعل شاعرنا المعاصر صاحب نظرة ومنهج في تذوق الشعر وفهمه. فالشاعر- في رأي-ينمو أساسا من التراث، و الشاعر يحمل تراثه الشعري في باطنه، ومن هذا التراث الشعري يكون انطلاقه ويكون فهمه وتقديره لدور الشعر..."[1]. ولا يفهم من هذا عند صلاح ضرورة تماهي الشاعر المعاصر في التراث، وإنما يفهم منه العكس تماما، أي وجوب قراءة التراث قراءة تفاعلية وتزامنية معا، من شأنها أن تخلق آفاقا أمام القارئ، لا تقطع صلته مع ماضيه ولكنها في الوقت نفسه لا تجعله حبيس أطر وأنماط إبداعية لم تعد تصلح لعصره، "فهذا الموروث لم

[1] ـ عبد الصبور، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج 9 ، ص 422 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يكن لينتزع الشاعر العربي من عروقه أومن جذوره، ولكنه كان جديرا بأن يثير حوارا بينه وبين الموروث الشعري القديم".[1]

ويتفق موقف عبد الصبور مع **موقف الشاعر عبد المعطي حجازي** الذي حاول أن يعود إلى التراث عودة استقرائية، تبحث فيه عن إجابات كثيرة لأسئلة طالما أرّقت الشاعر العربي المعاصر. فحسب حجازي إن الرابط الأساس الأول الذي يربط الشاعر بتراثه هو اللغة. فالشاعر إنما يتعلم اللغة التي يكتب بها ويشكّلها مثلما تشكله لأنها مرتبطة بثقافة معينة. لأن اللغة عند عبد المعطي حجازي هي السبب الأول لارتباط القصيدة الجديدة بالتراث العربي[2]. ولكن هذا لا يعني عند حجازي الوصول إلى حدّ التماهي والتنميط والصياغة على النموذج القديم، وإنما يعني أن مقاربة التراث يجب أن تكون مرحلة معاينة لهذا التراث. أما المرحلة الثانية فتكون بالضرورة مرحلة تجاوز لا هدم، ومفهوم التجاوز هنا هو الاقتراب من مستوى الخلق والإبداع والتشكيل، لأن القصيدة الجديدة"تبدأ من التراث لتستغني عنه وتتجاوزه إلى نفسها، فتصبح مرجع ذاتها، وإلاّ أشبهت طفلا لا ينمو"[3]. لأن من خصائص الإبداع الهدم والتجاوز والتأسيس، ولكن ليس الهدم من أجل الهدم ولا التأسيس من أجل التأسيس وإنما صياغة الفعل الإبداعي ضمن آلية تضبط العلاقات مع الموروث، "فالإبداع عند حجازي يقوم على الاكتساب أولا والتجاوز ثانيا حتى لا تكون القصيدة نسخة من الموروث"[4].

ويذهب **الدكتور الشاعر عبد الله حمادي** بعيدا في قراءة التراث وربطه بالراهن الشعري، خاصة في كتابه"الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع"وفي مجموع الحوارات المتناثرة في الصحف والجرائد والمجلات.إنّه الشاعر، في تقديري الذي، قرأ التراث قراءة موضوعية بعدما غاص في كنوز التراث، وبعدما جرّب الكتابة انطلاقا من آليات التراث ولكنه سرعان ما تجاوز هذا المنظور دون أن يغدر بالعهد الذي قطعه للتراث يقول

---

(1) ـ عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج 9 ، ص 427 .
(2) ـ حجازي ، عبد المعطي . الشعر رفيقي ، دار المريخ ، الرياض 1988 ، ص ص 135 – 140 .
(3) ـ المصدر نفسه ، ص 140
(4) ـ علاق ، فاتح . مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد ، ص 18 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

:".. الذي لا يتحول هو الجماد هو الموات هو الانكسار إنني مازلت على العهد مع كل قناعاتي، أنا أديب مسكون بهاجس التراث حتى النخاع"[1].

وقد بنى حمادي موقفه هذا من التراث انطلاقا من علاقات مثاقفة مع الآخر خاصة إذا علمنا أن الشاعر قد عاش ودرس فترة طويلة في إسبانيا، بما تحمله هذه الأخيرة من إرث حضاري وثقافي عربي، خلّد الموروث العربي والإسلامي لأزيد من ثمانية قرون. لقد راجع التراث مراجعة بنى خلالها علاقة مع الآخر، و لم يقتصر على العودة المعارضة فحسب، وإنما عاد وهو يحمل معه أسئلة من الحاضر يقرأها ويحاول فهمها في ضوء الماضي، والعكس صحيح أيضا، يقول: "بدأت أدرك قيمة هذا التراث يوم وقفت وجها لوجه مع آداب أخرى ومكنتني اللحظة الهاربة من معانقتها في لغتها الأصلية، فحصل لي ما يشبه المكاشفة بلغة المتصوفة. آنذاك أدركت ما يخبئه تراثنا العربي الإسلامي من كنوز لم يقدرها أدعياء الثقافة حق قدرها، بل راح بعضهم يطالب بإعدامها حتى يتسنى له ولوج الحداثة"[2]. ويتضح مما سبق أن حمادي الشاعر لا ينظر إلى التراث نظرة المنبهر المقلد، وإنّما يبحث في التراث عن أسباب التجاوز إلى مراتب التحديث، وصولا إلى صياغة آنية لمفهوم الحداثة. وهذا عكس الدعوات القائلة بضرورة الإلغاء التام للعلاقة مع الموروث كشرط أساس لبلوغ مراتب الحداثة عند الشاعر. من هنا فشرط الحداثة عند حمادي، هو البحث الموضوعي في التراث على أساس أنه لا يمكننا أن نطفئ جمرته فهي دائما تنتظر من ينفخ فيها، يقول: "لا حداثة حقيقية دون الخروج من رماد التراث، ففي التراث هناك خلل وميض جم كما يقول الشاعر قديما، يوشك أن يكون له ضرام إذا وجد من ينفخ فيه بروح تجمع بين طرفي نقيض، وتحسن سبر أغوار النور الكامن في كيان الثابت المسكون بالمتحول"[3].

وينادي حمّادي بضرورة الانتماء عن قناعة وإرادة للشعرية العربية، وتجنب الانسياق وراء الأفكار والنظريات المستوردة والحلول فيها، لأن الشاعر العربي المعاصر لا يمكن أن يجد ذاته الشعرية إلاّ انطلاقا من قراءة متأنية وواعية لمكونات شعريته العربية بما

---

(1) ـ حمادي ، عبد الله . حوار مع الشاعر أجراه معه نور الدين درويش ،ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ،ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر، 2002 ، ص 38 .
(2) ـ حمادي ،عبد الله. المرجع نفسه، ص 38 ، 39 .
(3) ـ المرجع نفسه ، ص 39 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيها الموروث في شتى تمظهراته، ويسرد الشاعر الحادثة التي عجلت بعودته إلى الشعرية العربية قائلا:".. حضرت يوما في أول احتفال يقام بغرناطة للشاعر المقتول(لوركا)بعد ذهاب فرانكو، وكان لي الحظ في ذلك اليوم أنني كنت ضمن الشعراء الذين توالوا على منصة التأبين، وقد كنت آنئذ أنشد الشعر بغير لغة الغزالة، وكان ذلك بعد أن تمكنت من اللغة الإسبانية، فلما خلصت من قراءة قصيدتي اقترب مني الشاعر الكبير الصديق الباسكي (Blass de stero)ليقول لي أنت مثلنا !! ...كانت تلك اللحظة حاسمة في حياتي جعلتني أعيد النظر في كثير من قناعاتي الأدبية وجعلتني أتوقف عند القناعة الراسخة أن لا شعرية لنا إلاّ شعريتنا، وأن الانسياق وراء الانفعالات المستوردة والجماليات المحمولة بأنفاس الآخرين ليست من شعريتنا في شيء إذا أردنا لها(شعريتنا)أن تكون ذات صفاء وتميّز وإضافة ..."[1].

إن عودة حمادي الشاعر والناقد إلى التراث هي عودة فيها من معالم الحداثة الكثير، لأنه في تقديري أراد بعودته تلك إلى قراءة ما كان يقال عنه ثابتا قراءة مغايرة تماما ينشد فيها التحوّل، وهذا ما جعله يقترح لوازم حداثة ومعاصرة للقصيدة العمودية، التي ظلّ ينادي ببعثها من جديد، وفق آليات بنيوية وفكرية أو جزها فيما يأتي:

1. تفعيل اللاعقلانية اللغوية(Irracionalismo Verbal)، فقد لاحظ حمادي الباحث والناقد والمنظّر انعدام مستويات العدول اللغوي أو الانزياح في القسم الأكبر من المدّونة الشعرية العربية لأن"اللغة في معظم نتاج العهد القديم*الغربي والعربي على حد سواء، كانت تخضع من طرف المتلقي لميزان عقلاني منطقي لا يقبل الغموض أو الغلو بالمفهوم القديم، والعدول والانزياح أو اللاعقلانية بالمفهوم المعاصر."[2]
2. إعلاء عامل الذاتية أو الفردية(Individualismo)في الإبداع الشعري كظاهرة صحية عند الشاعر، لأن كل حركات التجديد عبر الزمن انطلقت شرارتها

(1)- حمادي، عبد الله . حوار مع الشاعر أجراه معه نور الدين درويش ، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص 39 .

* يقصد بالعهد القديم الغربي كتابات هوميروس ، وفرجيل ،ووهوراس وتشيكسبير ،وروسو.
ينظر: حمادي عبد الله . الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر 2005 ، ص 110 .

(2) - حمادي ، عبد الله . المصدر نفسه ، ص 111 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأولى من إعلاء الذات المبدعة وخروجها عن ثقافة الاحتذاء، لأن"العامل الفعّال الذي له دور الريادة والأهمية القصوى لقياس مدى تطور الانفجارات الإبداعية يخضع إلى مدى تطور الذاتية، والتي مفادها مقدار الثقة التي أجدها في نفسي كإنسان."[1]ويربط عبد الله حمادي تفاعل الذاتية تفاعلا إيجابيا مع محيط الشاعر المبدع، لكون هذا الأخير لا يمكنه أن يكون أكثر ذاتية في الخلق والإبداع إلاّ وفق حركية اجتماعية تقوده نحو ذلك، يقول:" وهذا العامل الذي هو الذاتية يرتكز على دعائم اجتماعية وتاريخية ونفسانية، وبالإجمال فهو يتحرك بخلفية أو بظرف حضاري متكامل البناء على جميع الأصعدة، فاكتساب درجة أو مقدار ما من الذاتية مرده أساسا إلى تضافر العوامل المذكورة آنفا ولا يمكن فصله عنها أو فحصه خارج نطاقها... فالتعبير الفنيّ في كل زمان ومكان يقاس بمقدار الأبعاد المتشعبة التي استطاعت العبارة الشعرية في صياغتها الفنية والجمالية وبكثافتها اللفظية والمعنوية من حيث المتانة والبنية، مع دقة اللاوعي الواعي، وثبات الرؤية والتجانس أو عدم التجانس في النوع والكم ..."[2].

3. انعكاس عامل الذاتية على التعبير الشعري اللاعقلاني(Irrational): تعد هذه الآلية في تقديري من أهم آليات تحديث الخطاب الشعري من منظور النقد المعاصر.وقد نادى بها شعراء الحداثة ونقادها عند الغرب ابتداء من شارل بودلير وأرثوررامبو، وملا رميه وغيرهم، وظلوا يعملون على تعطيل الحواس كانعكاس شرطي مباشر لتفاعل عامل الذاتية لديهم، وهو الأمر الذي مكّنهم من الثورة على النموذج ورفض الأطر التقليدية الكلاسيكية. من هنا كانت قراءة الشاعر عبد الله حمادي لهذه النقطة قراءة دقيقة وجادة وهادفة في الوقت نفسه لبلوغ مراتب التشكيل والإبداع وتحقيق الفرادة المنشودة، "فقد عودتنا العصور الشعرية الكلاسيكية على الترابط المنطقي في الصورة الشعرية بحيث لا نجد تناقضا بين المعادلة البلاغية المتمثلة في المشبه والمشبه به، وهي ما نصطلح

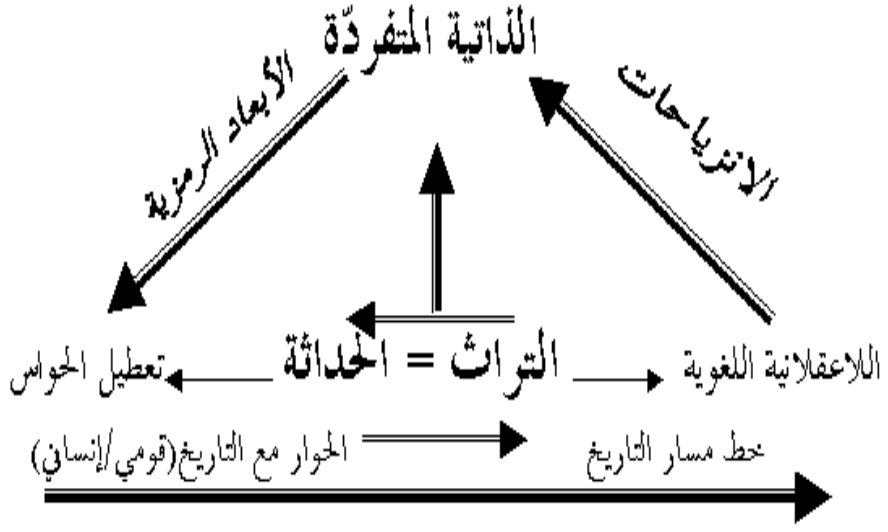
---

[1] ـ حمادي ، عبد الله . الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص 120 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 121، 122

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عليه بمعادلة أ=ب وحتى لو اقتضى الأمر وتطورت هذه العلاقات الفرعية فإننا نجد الصورة الشعرية تظل محافظة بحيث لا ينكسر فيها حاجز المنطقية "[1] .

وخلاصة موقف حمادي من التراث أن القراءة الدقيقة له وفق الأطر والطروحات المذكورة سابقا من شأنها أن تقربه أكثر فأكثر من سياقات الحداثة الشعرية المنشودة، لأن هذه الأخيرة "ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض، فمن خصوصياتها تَمثُل التراث وليس اجتراره؛إنها لا تلغي التراث لأنها تساؤل مستمر الوهج عن الواقع ودحض لهذا الواقع "[2]. من هنا فقدت الحداثة عند حمادي المعيار الزمني لأنها ظلت تتخطى ذاتها مع كل ولادة، فالنص الشعري القديم عند حمادي يمكن أن يكون نصا حداثيا بامتياز، شريطة أن تتوفر فيه القدرة على خلق الانزياحات اللغوية كمطلب من مطالب تحديث النص الشعري، لأن النص"الحداثي- سواء أكان قديما أو معاصرا- هو بمثابة تجليات الكلام دون ارتباطه بمعيارية الأشياء أو مواضعة اللغة، فالنص الحداثي تحول إلى رفض قاطع للمحاكاة.



آليات التحديث الهرمي للنّص الشعري من منظور حمادي

(1) - حمادي ، عبد الله . الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ، ص 129 .
(2) - حمادي عبد الله. ديوان البرزخ والسكين،ط3، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2002،ص ص09-10

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما نازك الملائكة، فهي الشاعرة التي جمعت بين نوعين من النقد، نقد النقاد ونقد الشعراء، فهي تمارس النقد بصفة ناقدة متخصّصة كأستاذة جامعية يعرفها الدرس الأكاديمي، وتمارسه أيضا من موقع إبداعي لأنها شاعرة ترى الشعر بعدا فنيا حرا لا يعرف الحدود ولا القيود. لذلك فنازك الناقدة ومن خلال أعمالها النقدية وتنظيراتها تستبطن النص الشعري وتستنطقه وتعيش في أجوائه ناقدة وشاعرة على حدّ سواء، بحثا عن أصول فنية أو تجسيدا لمقولة نقدية، أو تحديدا لخصائص شعرية مشتركة.

من هنا كانت مقاربة نازك الناقدة لقضية التراث مقاربة ضمن الإطار التشكيلي والتنظيري للشعر الجديد(الحر)، الذي عدّت لاحقا رائدة له بامتياز. فقد ظهر موقفها من التراث موقفا ضمنيا في إطار المقارنة الموضوعية بين أسس الشعرية القديمة ومعالم الشعرية الحديثة، وظهر ذلك جليا في مقدمة ديوانها"شظايا ورماد"وكتابها"قضايا الشعر المعاصر".لقد رفضت نازك الملائكة الخضوع الإرادي للموروث الأدبي عموما والشعري على وجه التخصيص، فنادت بإحداث القطيعة مع الأساليب التشكيلية والتعبيرية القديمة التي أضحت حسب رأيها قيودا تعيق حركية الإبداع إعاقة كاملة. من هنا يمكن تحديد معالم الموقف النقدي حول التراث عند نازك في النقاط الآتية:

§ مفارقة الواقع العيني في الوصف، واللجوء إلى اعتماد آلية الرمز بما تحمله هذه الأخيرة من قدرة على صياغة تفاعلية للعملية الشعرية بعيدا عن التنميط أو تقديس الموروث، لأن الواقع حسب رأيها يظهر"أن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء لأن كتابها وشعراءها لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالا تاما إلاّ حديثا، فقد بقيت الألفاظ طيلة قرون الفترة الراكدة (المظلمة)تستعمل بمعانيها الشائعة وحدها، وربما كان ذلك هو السبب في جنوح الجمهور العربي جنوحا شديدا إلى استنكار المدارس الشعرية التي تعتمد على القوة الإيحائية للألفاظ ...على اعتبار أن هذه المدارس تحمّل اللغة أثقالا من الرموز والأحلام الباطنية، والخلجات الغامضة واتجاهات اللاشعور، ومثل ذلك مما لا تنهض به إلا لغة بلغت قمة نضجها ."[1] ونسجل هذه الدعوى أيضا عند

[1] ـ الملائكة ، نازك . الديوان ، ج 2 ، ص ص 20 ،21 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر الناقد عبد الله حمادي حين نادى بإعلاء الذاتية واعتماد ما سماه باللاعقلانية اللغوية في موقف سابق. والواضح أن هذا الموقف من اللغة كوسيلة تشكيل للإبداع الشعري، يرجع حسب رأي إلى قصور اللغة العربية في مراحل كثيرة من الشعرية العربية على تحقيق غاية الشاعر المبدع في نقل أحاسيسه وتخليد رؤاه بعيدا عن الاحتذاء بالسلف شكلا ومضمونا. لهذا كان الشاعر الناقد هو أقرب إلى إدراك هذه المعضلة من زميله الناقد المحترف والأكاديمي، كون هذا الأخير لا يمارس العملية الإبداعية وإنما يراجعها فقط.

§ خلق توازن موضوعي بين ثنائية المضمون والشكل: وقد ظهر هذا الموقف جليا في كتابها"قضايا الشعر المعاصر"حين نادت نازك الملائكة بضرورة إيثار المضمون وفق آلية شكلية تتفق بالضرورة مع روح المضمون ولا تكون معيقا أمامه، لأن متطلبات الشعرية الحديثة تتجه حتما نحو مقاربة المضمون في الشكل"فالشكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه إلاّ بتهديمه أولا. والنقد العربي المعاصر جدير بأن يلتفت إلى هذه الوحدة الوثيقة، وينبه إلى ما في الفصل بين وجهيها من خطر"[1].

أما موقف **الشاعر عبد الوهاب البياتي** من التراث فهو موقف مرتبط كثيرا بالحسّ الأيديولوجي عند هذا الشاعر، الذي كثيرا ما صاغ مواقفه انطلاقا من ارتباطات فكرية وسياسية معينة، لهذا نجده في البداية لا يتنّكر للتراث، ولا يرفضه بل إن التراث عنده هو الرابطة الضرورية لبلوغ مراتب الحداثة. فهو يعلن قائلا"إن التراث هو ما كان ويكون وسيكون"[2]. إنه التجدّد المستمّر ضمن واقع اجتماعي يستطيع أن يشكّل التراث ويتعامل معه، وفق المنظور الاجتماعي للتراث من جهة، ووفق متطلبات حركة المجتمع من جهة أخرى. لأنه"عجينة لدنة قابلة للتشكّل والتعيين ولكن ليس بشكل نهائي"[3]. لأن التراث لا يمكن أن يحصر في ثقافة معينة أو حضارة ما، وإنما تشكّل التراث ينبع فينا ويتعدانا لملامسة آفاق تراثية إنسانية أسمى". والتراث بهذا المعنى غير محدّد في ثقافة أو

---

(1) ـ الملائكة ، نازك . قضايا الشعر المعاصر ، ص ص 62 ، 63 .
(2) ـ البياتي عبد الوهاب." الشعر العربي، والتراث"، مجلة فصول، مج 1، عدد 4 ، جويلية 1981 ، ص 19
(3) ـ المرجع نفسه والصفحة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عادات معينة أو منجزات حضارية بعينها، إنما هو عامٌّ وكلٌّ متكامل لا ينفصل بعضه عن بعض إنه كل ما يتركه الأول للآخر ماديا ومعنويا. وهذه نظرة شاملة للتراث باعتباره الماضي المؤثر في الحاضر والمستقبل."[1]

والواضح أن عبد الوهاب البياتي ينظر إلى التراث كبنية إنسانية مغلقة على ذاتها لا يمكن تجزئتها، بل يجب أخذها والتعامل معها ككتلة واحدة، وأعتقد أن الأيديولوجية الاشتراكية والماركسية للبياتي في فترة شبابه هي التي جعلته يتخذ هذا الموقف الذي بدا جليا في أشعاره خلال مراحله الأولى، "لأن الواقع عنده أوسع من حيث أنه يشمل القديم والجديد معا. فهو ينتظم التراث والمعاصرة معا في تفاعلهما المستمر، وهو يرى أن في التراث جوانب سلبية تعرقل حركة الواقع من جهة، ويقبل من الآخر الأجنبي ما يمكن أن يوجه الحاضر إلى آفاق أرحب وأعمق من جهة ثانية "[2]. وترجع هذه الرغبة في الانفتاح على الآخر، في تقديري إلى الفلسفة الأيديولوجية التي ظلّ يؤمن بها الشاعر منذ الخمسينيات حتى بداية التسعينيات إنها النظرة الاشتراكية التي تُلزم المبدع باحتضان قضايا الآخر والتفاعل معها ضمن نظرية الالتزام التي آمن بها الكثير من الشعراء الروّاد. فقد جسّد هؤلاء مقولة "إن الواجب أعظم مغريات الشاعر وأسوأها "*عندما تقمّصوا في أشعارهم وخطاباتهم دور الشاعر المنّظر والقائد والسياسي، على غرار أسلافهم من الاشتراكيين الأوائل في أوروبا [3].

لهذا فإن الواقع المادي عند البياتي هو معيار التعامل مع التراث، وفهم التراث لا يكون إلاّ ضمن هذه الجدلية أي جدلية الواقع والتراث، وإن الأول هو الذي يختار بإرادة واقعية مؤدلجة نماذج التراث الصالحة للتفاعل ضمن حركية المجتمع الاشتراكي، وبناء على هذا يمكن للشاعر أن يؤسس رؤيا ويعّبر عن موقف صريح وواضح من التراث،"ومن هذه الرؤية الجديدة يبدع شعره الجديد، فالإبداع تواصل مع التراث وانقطاع عنه معا، ارتباط به وثورة على الفاسد منه، حتى لا يكون نسخة عنه وتقليدا له، والجديد ليس هدما للقديم بل إنه إعادة قراءة لهذا القديم في ضوء التجربة الحديثة [4].

---

[1] ـ علاق ، فاتح . مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد ، ص 14 .
[2] ـ المرجع نفسه ، والصفحة نفسها .
* المقولة لمالكوم كولي ، نقلا عن ساعي ، أحمد بسام ، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه ، ص 382 .
[3] ـ بوهرور ، حبيب . الواقع والمتخيّل في شعر نزار قباني ، ص 37 .
[4] ـ ينظر . علاق ، فاتح . مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد ، ص 18 .

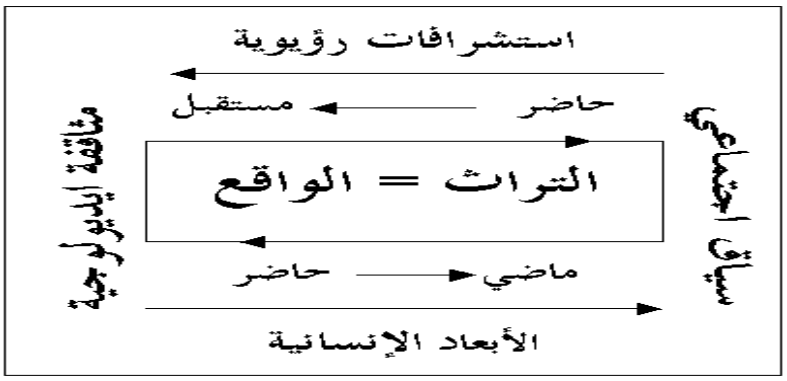
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتضح مما سبق أن البياتي قد سار مع شعراء الحداثة الذين لم يقطعوا صلتهم بالتراث معنويا وإنما أحدثوا القطيعة الشكلية والرؤيوية فقط، وحتى إحداث القطيعة بهذا الشكل فهي في الحقيقة إعادة انتشار وضبط للمواقع أمام موجة الهجوم الكبيرة التي واجهها هؤلاء الشعراء بعد الحرب العالمية الثانية، ومنهم حتى من آمن بضرورة قراءة التراث من منظور متحرّر بحيث يكون الواقع هو الرابط الوحيد الذي يربطه بالتراث.

ويلخّص الدكتور نبيل فرج في كتابه "مملكة الشعر" هذه القراءة للتراث نقلا عن البياتي في النقاط الآتية:"

- § ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص، من حيث هو كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية .
- § إعادة النظر إلي التراث في ضوء المعرفة العصرية لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية وروحية إنسانية.
- § توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري.
- § خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر ..."[1]

ويمكن بعد هذا أن نشكّل موقف البياتي من التراث في هذا الشكل:



التراث وحركية الواقع

[1] ـ فرج ، نبيل . مملكة الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1988 ، ص 21 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الشاعر الناقد محمّد بنيس فقد قرأ التراث قراءة أكاديمية أقرب إلى الموضوعية، فابتعد عن التنظير الذاتي وذهب إلى مساءلة الشعرية العربية في أجزاء من كتابه "الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها"، خاصة في الجزء الرابع منه المخصّص لمساءلة الحداثة. وهنا وجد بنيس نفسه أمام الجدلية الكلاسيكية الأساسية التي يقف عندها كل ناقد أو باحث أو أكاديمي، وهي جدلية التراث والحداثة، فقد"اقتحم الشعر العربي مشروع حداثته في هذا العصر منذ ما يقارب القرن، وصاحب الاقتحام متاعٌ معرفي منشبك برؤيات وممارسات تنظيرية ونصية لها أمكنتُها المتعدّدة، كما لها استراتيجيتها وبرامجها، متفاعلة مع الخارج النصي ومنفعلة به في آن "[1]

إن قراءة بنيس للتراث هي قراءة للتقليدية، ومساءلته للتراث هي مساءلة للتقليدية أيضا، وهذا معناه أن بنيس ينأى في قراءاته عن التنظير المحض المعتمد على الذاتية، ويغوُص في مراجعة شاملة ودقيقة للتراث وفق مصطلح التقليدية الذي يختلف إجرائيا عن المفهوم التراكمي للتراث؛لأن التقليدية، في تقديري، لا تنفي التراث وإنما تُحاكي أجزاء من التراث ضمن الراهن الإبداعي الذي أضحى يرفض الكثير من قيود هذا التراث. إننا"لا نأسف على شيء إذا نحن قلنا إن سؤال الشعر هو سؤال الثقافة العربية الحديثة بامتياز، ولا نتهيبُ إذا نحن أقصينا هذا الحقل أو ذاك في المعرفة أو خارجها"[2].

ويركز بنيس في قراءته للتقليدية على جهة المساءلة، التي قصد بها مجموع التقاليد والمفاهيم النقدية التي رسخت عبر الزمن في الشعرية العربية وظلت تلازم الشعرية المعاصرة في الكثير من تمظهراتها،"وهي جميعها تتشخّص في المعرفة التي توجه القراءة وتضبطها. هذا المفهوم مازال فاعلا في راهن النقد العربي وهو لم يعد يقبل به حتى بعض نقادنا التقليديين. "[3]

وهنا يعرض أمامنا الشاعر مصطلح"الإبدال"الذي قصد به في الكثير من المراجعات النقدية للتراث، سلطة التغيير ورفض الثبات في مقاربة آليات النص الشعري بحيث جعل هذا المصطلح أولوية من أولويات المساءلة، خاصة عندما تصاحب عملية الإبدال-التجاوز

---

[1] ، ـ بنيس ، محمد . الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، ج 4 ، مساءلة الحداثة ص 135 .
[2] ـ المصدر نفسه، ص 136 .
[3] ـ المصدر نفسه والصفحة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عملية إبداع ميزتها الفرادة والعتمة النابعة من ذاتية المبدع الذي تجاوز قيود التقليدية يقول: "تعرض النص وتنظيراته المتعاقبة في الشعر العربي الحديث لإبدالات منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر، بين كل إبدال وآخر عتمة لا نستطيع إضاءتها، وتنكتب هذه الإبدالات في تقاطع مع تأويلات مفاهيم الحداثة في شعرنا العربي، وهي التقدم والحقيقة والنبّوة والخيال من خلال انفصالات في الممارستين النصية والتنظيرية، عبر جميع نماذج الممارسة الشعرية."[1]

ويحدّد بنيس بداية الانفصال عن التقليدية إجرائيا وتشكّل الموقف النقدي عند الشاعر العربي الحديث والمعاصر، انطلاقا من جملة الإبدالات المضمونية ثم الشكلية في القرن العشرين، حيث ظهر مستويان أساسيان من مستويات التخطيط للموقف عند الشاعر هما: مستوى الهدم، ومستوى البناء. بدون بلوغ الشاعر هذين المستويين لا يمكنه أن يحقق غاية الإبدال، لأنّ"إعادة بناء سلسلة الانفصالات يُبرز خطين متعارضين هما البداية والهدم، يلازمان إبدالات البنايات الشعرية وتنظيراتها في الوقت الذي يتجاوبان فيه مع الأوضاع الاجتماعية-التاريخية للعالم العربي الحديث، وهو ينتقل بين قطبي الهزيمة وإعادة بناء الذات كما يتجاوبان مع الابدالات المعرفية- الشعرية خارج العالم العربي، وخاصة في أوروبا حيث يكون البحث عن السؤال وجوابه."[2]

ويضبط بنيس آلية الإبدال الأساسية في ضرورة إعلاء الذاتية أيضا- شأنه في هذا شأن من سبقه من الشعراء المنظّرين-ولكنه لم يستعمل مصطلح الذاتية، ولا مصطلح اللاعقلانية أو حتى مصطلح تعطيل الحواس، وإنما نادى بوجوب الانتقال من مستوى الاحتذاء المتجسّد في الكلام داخل بنية التقليدية، إلى مستوى الكتابة بناء على مستوى الفردية أو الذاتية لأن"أول ما نقصده هو إبدال بنية الشعر العربي بالانتقال من الكلام إلى الكتابة، ومن التشبيه إلى الاستعارة. هذه القطيعة المعتمدة هي الأخرى على البداية والهدم، تعثر على مرجعيتها في الإبداع المعرفي العلمي الذي كان يسود العصر العباسي الأول. "[3]

إن بنيس لا يرفض في التقليدية إلاّ مستويات الاحتذاء الساذجة التي تعلي الكلام في النظم وفق أطره اللغوية المتداولة. والدليل على ذلك أنه ظلّ منبهرا بأنماط الصياغة والتعبير

---

[1] ـ بنيس ، محمد. الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، ج 4 ، مساءلة الحداثة، ص 138
[2] ـ بنيس ، محمد. المصدر نفسه ص 138 .
[3] ـ المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكتابة عند العديد من التقليديين، بالمفهوم الزمني للكلمة. خاصة أثناء مرحلة تفاعل الروافد الأجنبية الوافدة علي الثقافة والفكر والإبداع في مرحلة العصر العباسي الأول. ويتطرق بنيس في هذه القضية إلى سلطة الفكر التثاقفي في أوروبا على مجموع الروابط التقليدية، وقدرة هذا الفكر على إحداث شرخ كبير فيها مكنّه من بلوغ مراتب التحديث وإبداع أطر رؤيوية احتوت مجهود هذا الفكر الإبدالي يقول: "في أوروبا الحديثة تمكننا الإنفصالات النصية وإبدالات ممارساتها من رؤية أسبقية المعرفي وتفاعله مع الاجتماعي-التاريخي"[1].

ويعلل بنيس هذا الموقف ويدعمه من خلال التجربة الفكرية والأدبية لليابان، "فتحديث الشعر الياباني ببذخه القديم يتجاوب مع ما يعرف في التاريخ الياباني بإصلاحات "ميجي"الذي أدخل اليابان إلى العصر الحديث، عبر الانفتاح على المعارف الأوروبية المعاصرة له، ويتبنى نموذجها في الحقول العديدة، العلمية والفلسفية والفنية والأدبية، وهكذا كانت بداية الإبدال... وتجلّت التداخلات النصية مع الشعر الرمزي الفرنسي على الخصوص، ولكن نتائج الحرب العالمية الأولى وزلزال طوكيو1923م كانا مؤثرين على موقف الشعر الياباني من التحديث بنموذجيه الغربي حيث فعّلت هذه الكوارث الاتصال والتفاعل مع الحركات الشعرية التدميرية في الغرب، خاصة السوريالية والواقعية الاشتراكية، وأفضت الحرب العالمية الثانية بعد ذلك، وكوارثها على اليابان، إلى مساءلة العلاقة بالنموذج الشعري الغربي، ثم التخلي عنه في بناء نص شعري ياباني حديث"[2].

ويحدّد محمّد بنيس في معرض ضبط أولويات المساءلة، قوانين الارتقاء من التقليدية إلى التحديث (الحداثة)، ومن اللاموقف إلى الموقف فيما يأتي:

1. تفعيل القراءة للحدث السياسي، وهذا من شأنه أن يشرك الشاعر في مقاربة الواقع بعيدا عن سلطة النموذج من جهة ومخلّفات التقليدية من جهة أخرى لأن

---

[1] ـ بنيس ، محمد. الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، ج 4 ، مساءلة الحداثة ، ص 139 .
[2] ـ بنيس ، محمد." مساءلة الحداثة"، مجلة الكرمال ، ع 12 ، نيقوسيا . قبرص 1984 ، ص 18، 19 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المشاركة في تفعيل الرؤيا تجاه الحدث السياسي هو وحده القادر على نقل الشاعر من مستوى الملاحظة والتدوين والتأثر، إلى مستوى المشاركة والتنظير والإبدال[1].

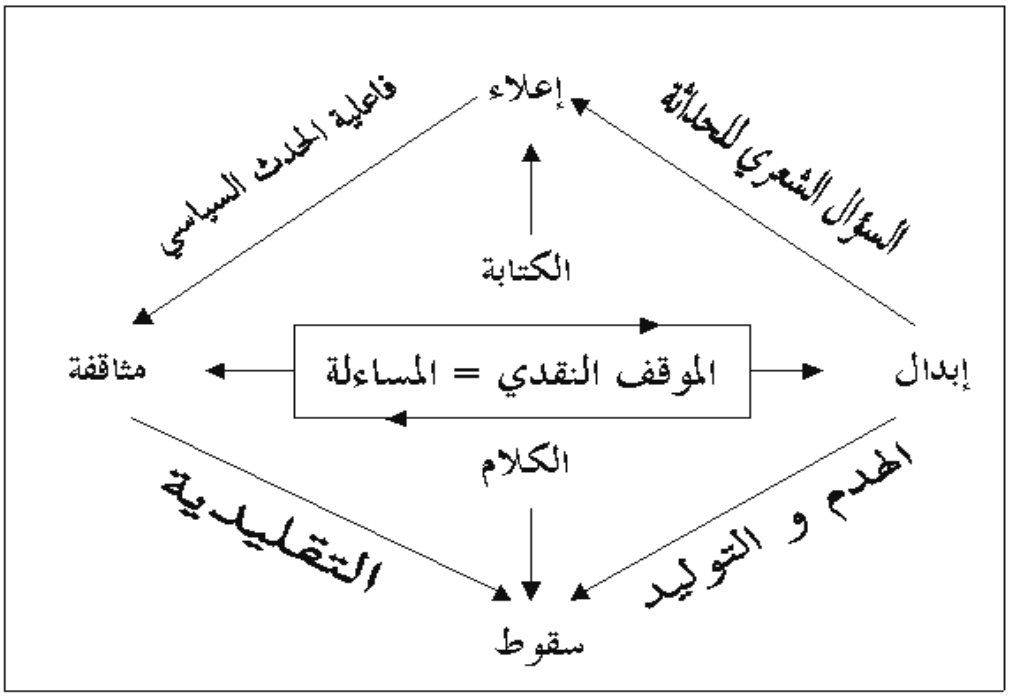
2. الارتباط المباشر والضروري بالتجربة النقدية والإبداعية الغربية، ويرجع ذلك حسب بنيس إلى"أهمية العودة باستمرار في العصر الحديث إلى الغرب لاستلام الجواب عن السؤال الشعري للحداثة، وقد كانت هذه العودة تبحث عن النموذج في نجاح الغرب من ناحية، والممارسة النصية الهادمة في الغرب أيضا. وعن طريق العودة إلى الغرب تتحدّد البرامج والاستراتيجيات الشعرية للحداثة العربية"[2].

3. الابتعاد أثناء عملية الإبدال عن التقيّد بالمبدل على أساس أنه نمط، وإلاّ كان ذلك احتذاء من نوع جديد، فكل تنظيم لابدّ أن يتجاوز ذاته ضمن آلية تحديثية مستمرة لا تؤمن بالثابت، ولا تقف عند الأنموذج إلاّ لتتجاوزه وتبدّله. حيث"يترافق خطّا البداية والهدم مع وضع التنظيرات والممارسات النصية موضع الإلغاء، وبه يتم رجُّ شجرة النسب وإعادة بناء السلالات الشعرية، بحثا عن أصول أخرى لحقيقة أخرى تقود إلى التقدّم بواسطة لغة نبوية حديثة لا تفارق الخيال أو التخييل."[3]

---

[1] ـ بنيس ، محمد . الشعر العربي الحديث ، ج 4 ص 139.
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 140
[3] ـ المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



* نظرية الإبدال والتقليدية عند بنيس *

كانت هذه مواقف وتنظيرات بعض الشعراء الروّاد المعاصرين من قضية التراث والتحديث، حيث نظر إليها كلّ حسب مستويات القدرة على التنظير لديه، فكان من رسم الأفق والرؤى والقوانين مثل عبد الله حمادي، ومحمد بنيس، ونازك الملائكة، واكتفى آخرون بإعلاء الموقف ضمن فضاء من التشكيل، اختلف من شاعر إلى آخر. فقد انتقل مثلا الشاعر عبد الله حمادي والشاعرة نازك الملائكة، والشاعر صلاح عبد الصبور(هؤلاء الشعراء على سبيل المثال لا الحصر) إلى العمل على تحويل الموقف التنظيري إلى موقف شعري في الكثير من قصائدهم، من خلال توظيف التراث(التقليدية)بطرق وتقانات وأساليب متعدّدة ومبتكرة توسع خلالها التراث العربي وأضحى عند الشاعر الناقد والمنّظر تراثا إنسانيا على مستوى التشكيل الشعري. وهذا ما ذهب إليه الدكتور إحسان عباس حين راجع علاقة الموقف النقدي عند الشاعر المعاصر بالموقف الشعري في قضية التراث قائلا: "وأما موقف الشاعر الحديث من التراث الحضاري بعامة، فإن الحديث عنه يستلزم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن نوسع من مدلول التراث ومجاله، إذ هو لم يعد تراثا عربيا إسلاميا فحسب، وإنما غدا تراثا إنسانيا، والشاعر الحديث يتعامل مع هذا التراث من زوايا مختلفة نستطيع أن نعّد منها أربعا، على أن نتذكر أنها ليست متساوية في الأهمية، و أن الشاعر قد يستعملها جميعا، وقد يقتصر على بعضها وهذه الزوايا هي:

- § التراث الشعبي .
- § الأقنعة .
- § المرايا .
- § التراث الأسطوري ."[1]

وبما أنني قد أشرت خلال مدخل الباب الأول إلى التراث الشعبي والأسطوري بشيء من التحليل، فإنني سأقتصر هنا على رصد تقانة القناع والمرايا كمظهر لانعكاس الرؤى التراثية في الموقف الشعري عند الشاعر الناقد، وأعتقد أن أفضل من وظّف المرايا هو الشاعر عبد الله حمادي في رائعته البرزخ والسكين، والتي استهلها بعبارة قصيرة عجّلت بحضور زاخر للموروث العربي الإسلامي والصوفي أمام المتلقي، وأظهرت قدرة الشاعر الناقد على ملامسة نصوص التراث"المليئة بالرمزية والسرية والألغاز، وهو الأمر الذي لا يُتسترُ فهم معاني تراكيبها ومراميها لكل قرائها"[2]. يقول:

"له النزول ولنا المعراج "
في عماء بالقصر
والمدِّ ...
تمثّل بشرا سويّا .!
يتماهى البرزخ الوهّاجُ
مُوفد "بدحيه الكلبي" ...!
يهبُ المطلق...
كان ذلك ...قبل العماء ...

---

[1] ـ عباس ، إحسان . اتجاهات الشعر العربي الحديث ، ص 118 .
[2] ـ ساعد ، خميسي . تجليات فلسفية صوفية في قصيدة ، البرزخ والسكين ، دراسة ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للدكتور عبد الله حمادي ، ص 127 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قبل أُغنية من ظلل من غمام ..
وفُصوص من حكمة
تلعق منطق النُّور
يورق فيها سديم الواحد الفرد
وتُقطف نسيمات
يسجّى بها شجر الغضا
بردا ..سلاما ..
منبع النّار
ومنهل الصّالحين (...) [1]

إن القراءة المتأنية لمثل المقطع السابق من مقاطع قصيدة حمادي المطولة تقود القارئ للوهلة الأولى إلى إدراك رغبة الشاعر في تحقيق اللاعقلانية المقصودة في التشكيل اللغوي والدلالي معا، إنه يستحضر تقنية المرايا ويسلط عليها استطاعته الفنية واللغوية، فيخالف بها المشروع النظري لهذا المصطلح لذلك يحاول الشاعر"أن لا تفلت من مرآته الصور الكونية التي تهمه في الماضي والحاضر، في الزمان والمكان"[2]. فكثيرا ما يقف القارئ عند حدود لغوية وميثولوجية ورمزية لم يألفها في التشكيل العادي عند الشاعر العادي، وأقصد بهذا الشاعر الذي لم يمارس التنظير و لم يحوّل رؤاه إلى مواقف نقدية ثم إلى مواقف شعرية كما هو الحال عند حمادي وبعض من الشعراء الآخرين.من هنا"يفاجأ القارئ منذ البداية في قصيدة"البرزخ والسكين"بنص أدبي مغاير ومفاجئ- مخالف للمألوف الشائع-فقد قدم قصيدة قد تكون الأولى بين قصائده استهلها بعبارة"له النزول ولنا المعراج"وهي عبارة الشيخ محي الدين بن عربي (560/ 638 ه)، تحمل الكثير من الدلالات العميقة وتوحي ببعض المعاني الصوفية خاصة فيما يتعلق منها بنظرية المعرفة وبعض معتقدات هذا الطريق"[3]، ولعل هذا ما جعل الشاعر يخلق عالما خائليا(Virtuel) زاوج خلاله بين شتى أنواع الموروث،

---

[1] ـ حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكّين ،ط3، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر 2002 ، ص ص 125 ، 126 .
[2] ـ عباس ، إحسان . اتجاهات الشعر العربي الحديث ، ص 126 .
[3] ـ صحراوي ، عبد السلام . قراءة في قصيدة البرزخ والسكين ، ضمن كتاب سلطة النص ..، ص 57 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خاصة الموروث الديني الشرعي، والموروث الصوفي، فقد"أراد من خلال فتح خزانة اللاشعور استرجاع مكانة ماضينا وإشراقه، فيدرك بذلك مدى الظلام الذي نعيش فيه ولأن البدر يفقد في الليلة الظلماء"[1].

ويتمثل الحضور القوي للنص الشرعي القرآني في المقطع السابق(كمثال) من خلال القدرة على الربط بين مرآة الأنا والمرايا التراثية العالقة ضمن آلية التناص.

قال غز وجل"فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا"[2].ويقول الشاعر"تمثل بشرا سويا"، وقال سبحانه وتعالى:"هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله في ظلل من الغمام"[3] وقوله عزّ وجل"لهم من فوقهم ظلّل من النار ومن تحتهم ظلّل ذلك يخوف الله به عباده"[4]. ومقابل هذا جاء قول الشاعر"كان ذلك ...قبل العماء...قبل أغنية من ظلل من غمام..." .

وإلى جانب القرآن كنص شرعي حضر الحديث النبوي الشريف أيضا حين قرّر الشاعر منذ البداية أن إعلان"طموحه إلى المعرفة الإلهية ومعرفة الحقائق الأولى في قصص الأولين من الصالحين والأنبياء المرسلين"[5]، فقد جاء في الحديث ما رواه الترمذي عن أبي رزين وهو إجابة للرسول(ص)عن سؤال"أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق؟"فكان رده (ص): في عماء بالقصر والمدّ ما فوقه هواء وما تحته هواء"[6]، ويقابل هذا في مرايا النص الحمادي قوله: (في عماءٍ بالقصر والمدِّ ...).

والقصيدة الموزعة على ثماني عشرة صفحة هي عبارة عن فضاءات مفتوحة لقراءة التاريخ انطلاقا من الحاضر، وذلك عبر استحضار مرايا من الموروث الشرعي تارة والإنساني تارة أخرى، وصياغة كل هذا بلغة صوفي متمرس، ثائر، شاذ، أقرب إلى امتطاء معراجه، قال عنه الدكتور يوسف وغليسي ما لخّص القصيدة بامتياز: "عبد الله حمادي هو أدنى إلى الجناح الإشراقي الفلسفي الذي يؤثر تطهير الروح بالإشراق النوراني والتربية النفسية والرياضة الروحية منه إلى الأجنحة الحلولية والوجودية(من وحدة الوجود)...فهو

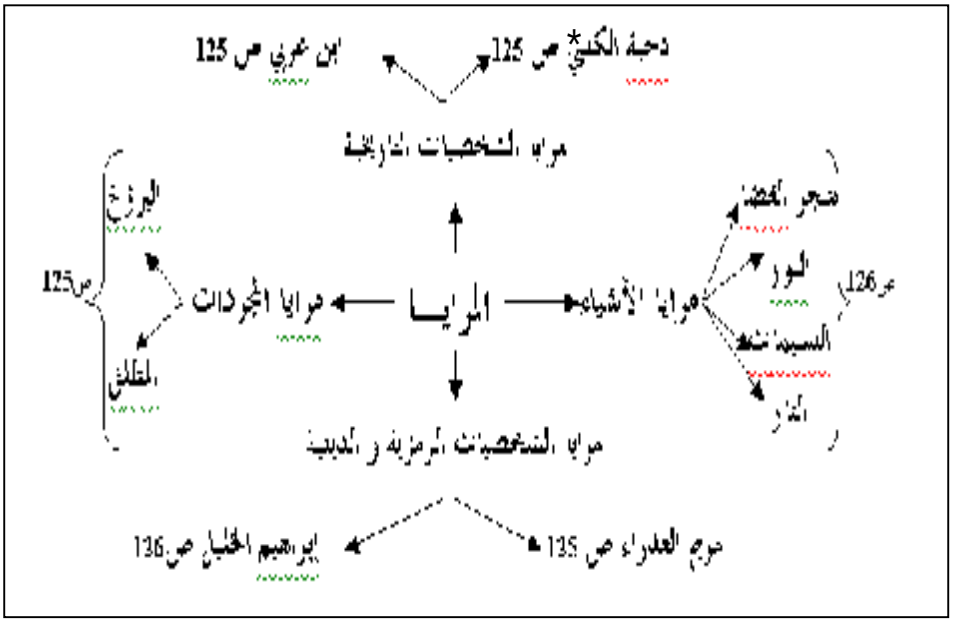
---

(1) ـ ساعد ، خميسي . تجليات فلسفية صوفية، ضمن كتاب سلطة النص ...ص 128 .
(2) ـ سورة مريم الآية 17
(3) ـ سورة البقرة الآية 210
(4) ـ سورة الزمر الآية 16
(5) ـ صحراوي ، عبد السلام .المرجع السابق، ص 58 .
(6) ـ الترمذي . سن الترمذي ،ج 4، ط2، دار الفكر، بيروت 1983 ، ص 351 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

باختصار شاعر متصوف بالقوة لا بالفعل، وهو-إذن- مريد في الطريق الصوفي، ولا يزال الرحيل طويلا وشاقا..."[1].

وللاستدلال عما سبق نوضح في الشكل الآتي تنوّع المرايا في المقطع الأول فقط من قصيدة البرزخ والسكين لعبد الله حمادي.



شعاع المرايا ضمن فضاء الموروث الديني والصوفي

أما القناع فهو الآلية الأكثر استعمالا وشيوعا عند الشاعر الناقد لنقل مواقفه وعرضها أمام المتلقي، و"يمثل شخصية تاريخية- في الغالب-يختبئ الشاعر وراءها ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[2]. ويعد عبد الوهاب البياتي

---

[1] - وغليسي ،يوسف. المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين، ضمن كتاب سلطة النص، ص126

* - هو دحية بن خليفة بن فروة بن بضالة بن زيد بن امرئ القيس، صحابي يضرب به المثل في حسن الصورة وكان جبريل عليه السلام ينزل على صورته .

- ينظر ديوان البرزخ والسكين ،هوامش قصيدة البرزخ والسكين ص143

[2] - عباس ، إحسان . اتجاهات الشعر العربي الحديث ، ص 121 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في تقديري، أفضل من طبق هذه الآلية أو التقانة لعرض موقفه من الواقع والمجتمع من جهة ولبسط تصوراته ومتخيلاته أمام المتلقي من جهة أخرى.

وقد ظهر هذا في أعماله الشعرية عن قناعة وتعمّد ووعي منه كمنظّر لشعر الحداثة، وأن لمثل هذه التقانة الأسلوبية قدرة هائلة على تخطي المحظور في التعبير، وتجاوز الأنموذج في الشكل، لخلق مقاربات رؤيوية شاذة داخل الحركية البنيوية للشعر العربي بالعودة إلى الموروث ومساءلته عبر شخوصه الفاعلة أو المهمشة معا، لهذا نجده يقول عن طريقة توظيفه لهذه التقانة: "حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور(في موقفه النهائي)، أن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها وأن أعبّر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطّي لما هو كائن إلى ما سيكون..."[1]

وتتمثل تقانة القناع عند الشاعر الناقد المنظّر لماهية الشعر، فرصة ذهبية تنقله من عالم الواقع إلى عالم المتخيّل، يغازل عبر التاريخ شخصيات يخلق من وراءها أسطورة تاريخية جديدة تناقض الأسطورة الحقيقية، ويطمح خلال رفضه وامتعاضه للتاريخ إلى"خلق بديل له(الأسطورة)، أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم"[2]، وإنما يعطي القناع سلطة الكلمة، فمنذ ديوانه -أباريق مهمشة - يفتح البياتي باب التاريخ للأقنعة فيجعلها تتحدث عن رفضه للواقع، "من هنا كان لابد من إقامة "جزائره"و"أبطاله"و"حدوده"فكانت النساء، كل النساء"عائشة"وكانت المدن كل المدن "نيسابور"وصار الأصدقاء بين"الخيام"و"أبوتمام"و"محي الدين بن العربي"و"الحلاج". وإذا كان الأمر كذلك فالزمن هو الآخر دائرة لا حدود تفصلها ولا ماض ولا مستقبل أما المضارع عنده فغير قابل للجزم والحذف والتعديل والتصريف لأنه حالة من الزمن يتسع ليشمل كل آفاق المخيلة الشعرية وليغطي مدارات القصيدة مكتظة برموزها وحضورها وشعوبها "[3]. وتعتبر قصيدة"نصوص شرقية "أفضل تجسيد لتقانة القناع في شعر البياتي، يقول في مقاطع منها:

---

[1] ـ البياتي ، عبد الوهاب . نقلا عن إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي الحديث ، ص 121 .
[2] ـ عباس ، إحسان . المرجع نفسه ص 122 .
[3] ـ البياتي ، عبد الوهاب . السيف والقيتار ، مختارات من أشعار عبد الوهاب البياتي ،اختارها و قدم لها عبد الأمير شوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2000 ، ص 07 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَوْدَعَ "أبوتمام"
قصيدة لدى العطار في مدينة الموصل
كان صديقه
بعد أربعمائة سنة بحثتُ عن العطار
فلم أجد إلاّ حفيدا لهُ ،
الحفيدُ قال:
إن بيت جده الأول أحرقتهُ ساحرة
أما القصيدة فقد انتحلها شاعرٌ
أحرقهُ المغول حيًا ،
عندما فتحوا بغداد .
بعد أربعمائة سنة أخرى مرتْ.
عثرتُ على قصيدة عند ورّاق
يبيعُ كتب السحر
كانت مكتوبة بماء الذهب
ومطلسمة بحروف غريبة مائلة
لم يستطع أحد فّك طلاسمها
بعد حرب الخليج
نُهبت مكتبتي وسُرقت
فضاعتْ القصيدة من جديد [1]

لقد وظّف البياتي أقنعة حمّلها دلالات تاريخية علا بها إلى قراءة الحاضر، أبو تمام، المغول حرب الخليج كلها أسماء ودلالات تتحول إلى حالة متزامنة في الحاضر وتتطلع نحو استشراف المستقبل لأنها بكل بساطة ترفض الماضي، أو على الأقل ترفض بعض آليات قراءة الماضي.

[1] ـ البياتي ، عبد الوهاب . السيف والقيتار . ص ص 184 ، 185 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا أستطيع أن أقول إن موقف الشاعر العربي المعاصر من التراث قد حدّد القيّم الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة ابتداء من الشاعر الناقد المنظّر ذاته، وصولا إلى الشاعر المبدع وفق روح التنظير السابق، فقد أضحت هذه القيم أساس التشكيل لكل عمل فنّي حيث أصبح "التراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانبا من تكوينه الشعري، وذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر وتحديد موقف الشاعر منه كإنسان معاصر..."[1] .

2- ماهية الشعر في ظل الأفق الحداثي الراهن :

لكل عصر أدبي مفاهيمه، وأسسه وأطره التي تتمظهر وتتجسد خلالها هذه المفاهيم، ومع كل عصر كان الشعر يأخذ مفهومه الخاص، وفق سياقات اجتماعية وحضارية وثقافية خصّت الشعر بتعاريف مختلفة، لأن مفهومه هو ارتباط بالحياة وبكل ما يجري داخل تفاعل البنية الاجتماعية حتى أضحى الشعر قيمة معرفية في حدّ ذاتها جعلت من الشاعر الحكيم والمعلم في الوقت ذاته، ثم بدأت دائرة الشعر تضيق شيئا فشيئا عبر العصور الأدبية المختلفة وبدأ معها التغيّر في المفهوم بحسب المرحلة أو الحركة الأدبية التي يُنظر إليه من زاويتها، "فقد تتجاور مذاهب أدبية في العصر الواحد دون أن تتفق على مفهوم محدّد للشعر. وهذا يعني أن الشعر مصطلح خلافي بامتياز، يتعدّد مفهومه بتعدّد المكان والزمان والمذاهب. بل يكاد يتعدّد بتعدّد الشعراء والنقاد في المدرسة الأدبية الواحدة"[2]. فإلى يومنا هذا والنقاد يختلفون أشدّ الاختلاف في رصد تعريف دقيق للشعر لأنهم بكل بساطة لا يستطيعون رصد المتحوّل والمتغيّر الذي هو من طبيعة الشعر ذاته. ويرجع ذلك حسب عز الدين إسماعيل إلى " أن هذه التعريفات كانت تختلف أو تتفاوت في مدى صحة فهمها للفن الشعري باختلاف النقاد وتفاوت أمزجتهم وثقافاتهم وعقلياتهم وظروفهم العامة"[3].

---

[1] الورقي ، السعيد . لغة الشعر العربي الحديث ، ص 40 .
[2] ـ علاق ، فاتح . مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد ، ص 91 .
[3] ـ إسماعيل ، عز الدين . الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة 2000 ، ص 291 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والملاحظ أن كل اجتهاد لوضع تعريف للشعر سرعان ما يُدرك واضعه أنه تعريف ذاتي لا يمكن أن نصدّره إلى الآخر ونضمن أعلى مستويات القبول والتلقي، لأن كل تعريف للشعر، هو واسع ومختزل في آن واحد، واسع لحظة إنتاجه بما يخلف هذا الإنتاج من غبطة وسرور في النفس لكونها استطاعت أن تمهّد لولوج عوامل الذات واللاشعور، ومختزل لأنه في نفس لحظةَ إبداع هذا التعريف تتعالى أصوات كثيرة تعلن مخالفتها لِكُنْهه، بل تعمل على تأسيس تعريف ثان ضمن فضاء الاختلاف المشروع. وهذا ما أكّده الناقد الايرلندي هربارت ريد(H.Read)حين قال باستحالة تعريف طبيعة الشعر تعريفا منطقيا لأن الشعر عنده له صفات خاصة جوهرها"صفة علوية(Tromxendental quality)أي نقل مفاجئ تقوم به الألفاظ تحت تأثير خاص، ولا يمكننا وصف هذه الحالة أكثر من استطاعتنا وصف حالة من الجمال"[1].

وقد قام الدكتور عز الدين إسماعيل بعرض الأسس والقوانين التي يجب أن تنطلق منها كل مقاربة لماهية الشعر وذلك بعدما راجع كتابات النقاد الغربيين وحلّل مضامينها فرأى"أن القصيدة من الشعر تشبه الشخص أو الشخصية تماما وهو يعني الشخص المجرّد لا شخص الشاعر صاحب القصيدة، فكما أن للشخص صفات متعدّدة يتكون هو من مجموعها، فكذلك القصيدة. فهي بَعدُ تجربةٌ فردية خيالية، سجلها شاعرٌ فرد بكل أمانة ودقة ممكنة"[2]. وأعتقد أن للشعر آليتين أساسيتين تحولان، في تقديري، دون الوصول إلى تعريف موحّد له هما الآلية اللغوية، وآلية التجربة الذاتية:

- § اللغة: باعتبارها الظاهرة الشعرية الأولى التي تجد طريقها نحو المتلقي بفعل حاسة السمع، "إن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي.. وهي بعدُ لغة فردية في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم، وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم"[3]، وهذا ما يجعل عمل اللغة الشعرية عملا مستقلا عن كلّ قيود دلالية ومعجمية موحّدة، وهنا تُعلى الفردية والذاتية التوليدية في مجال اللغة بحيث يصعب

(1) ـ ريد ، هربارت ، نقلا عن عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ص ص 291، 292 .
(2) ـ إسماعيل ، عز الدين . المرجع نفسه ، ص 293 .
(3) ـ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رصد معجم واحد للدلالات الشعرية لكونها نابعة من متغيّر لا يؤمن بالسكون والثبات .

§ عمق التجربة الشعرية، ولعل هذا دليل ثان على صعوبة وضع ضوابط شعرية يسير على أثرها الشعراء، فيغدو الشعر آلية إجرائية تضبط بضوابط تعليمية محضة. فالتجربة الشعرية مختلفة بقوتها وعمقها وثرائها وتعدّيها في احتواء الآخر ثقافيا وحضاريا وفكريا من شاعر إلى آخر. فقد ظلّ الشاعر المعاصر دائما في حالة فرار مما هو تأطيري يقترب إلى النمطية، ولعل هذا من سمات فرادة التجربة الذاتية وعمقها لغرض تحقيق ذات الشاعر. وقد تكلم إليوت عن هذا قائلا: "إنّ من الطرق التي حاول بها الشعر المعاصر أن يفر من البلاغي والمجرّد والأخلاقي والوعظي أن يستعيد-حيث أن ذلك هو هدفه-نبرات الكلام "[1] .

من هنا أخذ الشعراء زمام المبادرة بأيديهم وراحوا يؤسسون لماهية الشعر انطلاقا من عمق تجاربهم من جهة، واستطاعتهم اللغوية المولّدة من جهة أخرى، باحثين في مجاهل الذات الشاعرة عن حقيقة شيطان الشعر بداخلهم، فكانت مقدمات دواوينهم الشعرية فضاء رحبا لطرح هذه الإشكالية نثرا من خلال محاولات جادة ومقصودة في التنظير .

فكيف نظر ونظّر الشاعر للعملية الإبداعية، وعلى أية أُسس وركائز ارتكز في ذلك وهل هناك علاقة ترابطية بين التنظير والإبداع؟ .

للإجابة عن هذه الأسئلة سأحاول عرض مواقف بعض الشعراء الرواد والمعاصرين المتضمّنة في مقدماتهم لدواوينهم الشعرية، أو دراساتهم وكتبهم التنظيرية، أو بعض من الحوارات التي عكست الموقف النقدي لديهم بجلاء. كما أودّ أن أشير هنا أن عرض الشعراء لاحقا لا يخضع إلى ترتيب زمني يُماثل الأسبقية أو الريادة أو الشهرة في مجال الشعر وإنّما اعتمدت توفر المادة النقدية الموثّقة من جهة ومستويات الرؤيا في الطرح من جهة أخرى. **لهذا تكون البداية بالشاعر الدكتور عبد الله حمادي(الجزائر)، ثم الشاعر صلاح عبد الصبور(مصر)، ثم الشاعر الدكتور خليل حاوي(لبنان)، فيوسف الخال (لبنان) وأخيرا عبد الوهاب البياتي(العراق).**

[1] ـ ماهر، شفيق فريد . المختار في نقد ت س إليوت ، ج 3 ، ص ص 176 ،177 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعددت قراءات الدكتور **الشاعر عبد الله حمادي** للشعر، ولكنّها ظلت تنبع من مصدر واحد هو إعادة قراءة التراث قراءة تحديثية واعدة بآفاق إبداعية جريئة، ففي مقدمة ديوان"البرزخ والسكين"،* يعرض الشاعر موقفه من ماهية الشعر، فيفصّل القول فيها ضمن منهجية اعتمد خلالها على مجموعة من التعريفات المتفرّدة للشعر، تنمّ عن جهد نقدي وأكاديمي بارز، وهذا ما جعله يصوغ تعريفاتها وفق مقاييس لغوية تارة، وإبداعية تفرديّة تارة أخرى، فقد عرّفه لغويا على أنه سحرٌ إيحائي يعتمد دلالات الألفاظ للتقرب من المتلقي وفي السياق نفسه لم يفوت الشاعر فرصة التعريف التنظيري الذاتي للشعر حين اعتبره خرقا، وثورة وتأسيسا، يقول: "ماذا أقول عن الشعر أهو سحرٌ إيحائي يحتوي الشيء وضدّه أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق، على غير منوال سابق؟ إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفّى المتألق، وهو خرقٌ للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء، وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا الحيّة. إنه تشكيلٌ جديد للسكون بواسطة الكلمات..."[1].

ويتضح نهج حمادي في إعلاء الآلية اللغوية المتفرّدة في تحديد ماهية الشعر، من خلال تجنب الجانب التعليمي الكلاسيكي في الشعر من جهة، والنفور من كل محاولات الزخرفات اللفظية المألوفة من جهة أخرى، فلا يمكن أن يقف الشعر عند عتبة الواقع، ولا أن يؤدي دورا جماليا إلاّ لذاته حين يقرأ القصيدة قراءة لا تتعدى ذاتها، "فالشعر ليس التعبير الأمين عن عالم غير مادي، بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي، وخطاب بمثابة وصل ممتد خال من أدوات الفصل. وهو ليس اللغة الجميلة التي كثيرا ما يخطئ النقاد في نسبتها للشعر، فلغة الشعر من نوع خاص، يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر"[2].

وتقترب هذه الرؤيا من موقف"ألبيرس"حين قال أن الشعر لا يمكن أن يحدوه منطق لغوي معيّن، لأنه يخلق لغته الخاصة به دون النثر الذي عادة ما يرتبط بقوانين تقترب إلى

---

* وهوالديوان الذي فاز بجائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري كأحسن ديوان شعر في دورة علي بن المقرب العيوني لعام 2002 . بدولة الكويت .

(1) ـ حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ، ص 05 .

(2) ـ المصدر نفسه، و الصفحة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العقل والانضباط، فالشعر هو التعبير"بواسطة اللغة البشرية عن انفعال أو حقيقة لم تُخلق اللغة البشرية للتعبير عنه، وبذلك يصبح الشعر مُخاتَلةً، تمردا نضالا ضد اللغة "[1].

وقد علّق الدكتور عبد السلام صحراوي على مثل هذه المقاربة السابقة للشعر عند حمادي قائلا إنه"تخطى فيها كل التعريفات والمفاهيم الملحقة بالشعر حتى الآن، يحاول أن يرسم مفهوما حداثيا للشعر وللشعرية "[2]، ويتضح هذا الحكم أكثر فأكثر من خلال قدرة حمادي على تفجير السكون من حول الشعر وإعادة بعث الحركية التحديثية في القصيدة من خلال إعطائها سلطة البقاء في واقع بدأ يسائل عن جدوى الشعر، فالشعر عند حمادي "ذو طبيعة ملكية فإما أن يكون وحده صاحب السيادة وإلاّ فإنه يتنازل عنها ببساطة"[3] إنه يرتقي في كتابة الشعر إلى الصفوة، يطلب الطهارة والاستشهاد فوق كلمات النص المقدس"لذا فالوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدّنس والتخلّص من الذنّوب والجريمة"[4]. وهذا ما جعل حمادي يحدّد دور الشعر في الإيحاء لأن الأصل ليس في موضوع الشعر ذاته وإنما في طريقة الإيحاء بالموضوع، وهو موقف شكلاني حداثي بامتياز، فالشعرية التقليدية طالما تغنت بالموضوع على أساس أنه جوهر العملية الشكلية، وأهملت الشكل الذي يتشكّل من خلاله الموضوع، لأنها ولقرون عديدة ظلت تحافظ على نمطية الشكل والتشكيل معا، ولم تحاول أن تؤسس لمعالم شعرية ترفض الاحتذاء، وقد عبّر حمادي عن هذا قائلا: "إنّه(الشعر) لا يقبل الخوض في المعمعة، ووظيفته أنه لا يسرد ولا يصف ولا يُعَلم ولا يتضمن حقائق ثابتة، إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالا من أحواله المجرّدة، أو وجها من وجوهه يُقرأ إذا قرئى لذاته، ويوفّر متعة جمالية خالصة وخاصة به"[5].

ويتطابق موقف حمادي هنا أيضا مع موقف ألبيرس الذي ظلّ ينادي بأن الشعر يرفض السرد الدقيق والطريف، والعواطف العامة، والأوصاف الصحيحة، لأن الشعر دائما يطمح إلى ما لا يمكن تحديده، إنه القبض على اللحظة الهاربة، لهذا أكد ألبيرس أن

---

(1) ـ ألبيرس ، ر. م . الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي،ط3، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، 1983 ، ص 126 .
(2) ـ صحراوي ، عبد السلام . سلطة النص ، ص 47 .
(3) ـ حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ص 5 .
(4) ـ المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(5) ـ المصدر، ص 6 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محاولات البحث عن تعريف لشعر خاص في عصرنا يمكن العثور عليه في وظيفة الممارسة الشعرية. إن هذه الممارسة ترفض بطبيعة الحال كل أشكال السرد والوصف، وحتى استفزاز العواطف لتجعل من نفسها بحثا عن الحقيقة التي لا يعلمها الحسّ السليم كما تجهلها الملاحظة والمنطق والعلوم وحتى الفلسفة ...[1].

ويعتبر هذا الموقف الحمادي من الشعر موقفا بنيويا شكلانيا، يمجد فيه الشاعر الجانب اللغوي ويتعامل معه كبنية مغلقة، وكآلية لا يمكنها أن تتعدى ذاتها، بل يجب أن تراجع هذه البنية مراجعة دلالاية على أساس أنها هي الجهد المتفرّد للشاعر، بعيدا عن السياقات الخارجية التي يمكن أن تقتحم دلالات هذه اللغة المكونة للنص الشعري.وهذا ما يؤكد قوله السابق .

وفي كتابه "الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع" فصل حمادي في هذا الموقف حين جعل الكلمة(اللغة)هي"الانبثاق الحقيقي للحمولة الدلالية لمكوناتها المستحضرة لحظة الانفعال أو التجاذب"[2]، ويفسر حمادي بالتفصيل الآلية الشكلانية للخطاب الشعري ضمن فضاء الرسالة(الخطاب)قائلا:

"...الخطاب الشعري في آخر الأمر هو عبارة عن رسالة من مرسل -بالفتح- إلى مرسل إليه، ولكي تكون الرسالة ناقلة وفاعلة فهي تقتضي حضور شروط ضرورية يأتي في مقدمتها ما يسمى بالأنساق أو المرجعية أو ذاكرة الخطاب حتى يحيل المتلقي، ويكون في الوقت ذاته قابلا للإدراك من طرفه. وبالإضافة إلى هذا الشرط يفترض توفر آلية أخرى وهي ضرورة وجود القرائن الدلالية المشتركة بين المرسل والمرسل إليه حتى تتم عملية التواصل بينهما. وهو ما يعّبر عنه بالسنن والمرجع وفي حالة انعدام هذا الشرط يحدث القطع أو ما يصطلح عليه بالحبسة. وبالإضافة إلى هذين العنصرين لابد من توفر أداة الإيصال، أو الأداة المادية التي يكون لها الفضل في الربط النفسي والجمالي بين طرفي الخطاب ومن هنا يكون دور اللغة هو الحاسم في معضلة الفعل الشعري المعاصر..."[3].

---

[1] ـ ينظر ، ألبيرس . الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ص 128 –132 .
[2] ـ حمادي ، عبد الله . الشعرية العربية ص 177 .
[3] ـ المصدر نفسه والصفحة نفسها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتأكد دور التجربة الشعرية في تحديد ماهية الشعر عند حمادي، فالشاعر-مجبر وفق التنظير السابق- أن يؤسس تجربته بعيدا عن سياقات التأثير والتأثر، وإنما أفق التجربة الشعرية يتكون بعد جملة الاقتحامات التي يقوم بها الشاعر للواقع، وأعتقد أن اقتحام الواقع لا يمكن أن يوازي التعبير عن الواقع، لأن الاقتحام فعل شذوذ إيجابي يرتكبه الشاعر وهو يرفض التنميط، وينشد تأسيس الجديد في عوامل الشعر والشعرية، لأن"الشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم وليس من مهامه تفسير العالم وتوضيحه لك بل المنتظر منه هو صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه لأن وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة. إنه السمّو بتعبيرية الأشياء والسعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة حين تستند صفات لأشياء غير معهودة تُربك القرائن بين المسند والمسند إليه ..."[1].

وهنا يحدّد حمادي موقفه من اللغة الشعرية حيث يضع لها قوانين تتوافق مع جوهر التعريفات السابقة للشعر، فإذا كان الشعر وفق المنظور الحمادي السابق هو خرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء فإن لغة هذا الهدم يجب أن تؤسس لمعالم وآفاق لغوية قابلة لتجاوز ذاتها أيضا، حتى تحقق ديمومة الخلق والرفض معا، لأن"قانون اللغة الشعرية يقوم أساسا على التجربة الباطنية أكثر من الظاهرية. من هناك تظل لا معقولية القصيدة في الشعر الحقيقي أساسية لكنها ليست مجانية ولا ضبابية ..."[2]، وأعتقد أن مثل هذا الموقف ضروري عند كل شاعر ينشد التغيير ويترفّع عن كل مثاقفة نموذجية تؤمن بالواحد الثابت في الإبداع، وتقيم ولاءات لغوية لم تعد لها شرعية التشكيل في الشعرية المعاصرة حيث تصبح اللغة الشعرية لغة تموزية تنشد الموت وتؤمن بالانبعاث، "إنه الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح طبيعة المغايرة. والشاعر في كل ذلك تراه ينقاد في لغته ليقين الحسّ الذي يلزمه كما يلزم اليقين التجريبي، لأنه بصدد الخوض في بحر شعري يُقال له بكل بساطة الاستعارة الموّسعة المفتوحة على مصراعي الوجود بشقيه الثابت والمتغير فتتحول الكلمة الشعرية فيه إلى موت وانبعاث في آن واحد وإلى هدم وبناء متواصل التراع"[3].

---

[1] ـ حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ، ص 06 .
[2] ـ المصدر نفسه، ص 06
[3] م ن ، ص 07 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والواضح من المواقف السابقة أن حمادي المنّظر لم يورط نفسه في إعلاء مواقف تقترب من التنميط أو الأنموذج، لكونه في تقديري ظل يقرأ الراهن الشعري قراءة تموزية تارة وقراءة استشرافية تارة أخرى. ويرجع ذلك إلى قرب الشاعر من الموروث الفكري والحضاري العربي الذي أعاد مراجعته ضمن جدلية الثابت والمتغيّر، فهو الشاعر الذي آمن بأن ضبط مفهوم الشعر وماهيته من شأنه أن يضع المنظّر ذاته(الشاعر) في جملة من التناقضات هو في غنى عنها، خاصة إذا ما سلمنا بأن الشاعر حالة، والحالة دائما متغيرة إنها التشكل الهيولي الذي لن نقبض له على شكل. وقد طرح الدكتور صحراوي هذه الإشكالية في معرض قراءاته لديوان البرزخ والسكين قائلا: "..ليس هناك تعريف للشعر في حدوده وإنما هناك تعريف في فضاء مفتوح، بمعنى أنه ليس هناك مفهوم نهائي للشعر أو للشعرية الأدبية، لأن ذلك -إذا حدث- سيضع فهمنا للشعر وللشعرية ولغيرهما من مفاهيم الأدب على وجه العموم في حدود ضيقة سيتجاوزها الزمن لأنها لا تتطور ولا تنمو باستمرار ..."[1].

ومن المواقف الأساسية أيضا والتي ارتبطت بجوهر الشعر وماهيته ربط الشعر بالحداثة ربطا يتماهى فيه الشعر مع الأفق الحداثي، حيث يراجع التراث مراجعة استشرافية استنباطية وتتأسس روح المغامرة في التشكيل، وتغدو صفة من صفات الحداثة. من هنا ظلّ"الأستاذ حمادي يشير في هذا المضمار إلى طبيعة القصيدة الحداثية، التي ترفض أن تكون على منوال سابق، لا لشيء إلاّ لأنها مسكونة ، هي وصاحبها بحساسية جمالية مغايرة "[2].

لقد آمن حمادي المنظّر، بأن للشعر سلطة صوفية تعلو بالشاعر إلى عالم برزخي لا تُؤسس فيه الأنماط وإنما تتوالد بحسب التجارب وتتكاثر كلما آمن الشاعر بضرورة الخلق والإبداع. لأن"الطقس الشعري الحداثي في هذا الخضم هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمّحى في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات. لهذا تهوى أمام أنظارنا حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة. وما هذه الأفعال الصدامية سوى علامة من علامات اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى."[3]

---

[1] ـ صحراوي ، عبد السلام . سلطة النص... ، ص 49 .
[2] ـ المرجع نفسه ، ص 50 . .
[3] ـ حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ، ص 08 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكدليل على تمثل الموقف النقدي السابق في الموقف الشعري عند حمادي أعرض المقطع الثاني من قصيدة البرزخ والسكين حيث تكاثف التجربة واتحاد الذات مع الآخر في الماضي واستشرافات رؤية للمستقبل، كل هذا في قالب سقطت خلاله الحصون اللغوية والتشكيلية التقليدية، وعمل الشاعر على تأسيس الخلق في عالم برزخي هيولي، يقول:

... كان البدءُ
وكان السبقُ ... وكانت شجره !
ما فوقه هواء !
ما تحته هواء!!
نور يراوده النّور
ومعبرٌ للسحر وأغنية للفتون (...)
يتجلىّ الساحل العاجيُّ
ممتدٌ
وعرشه المعمور
في غيمة من عماء !!
يرزقني من حيث لا أعلم
كنت الكلمه
وكان الغشاء ...
مسكون بنافلة الأطوار
وبرزخ ما بين عافية وعاقبة
تتجاذبني شفتان :
واحدة "للزّهراوين "*
وأخرى خاتمة "البقرة"...[1]

* الزهراوان هما سورة البقرة وآل عمران من القرآن الكريم ،وقد وردتا بهذه التسمية في حديث لرسول الله (ص) مفاده أن الزهراوين تأتيان يوم القيامة لهما لسان وشفتان يشهدان لمن قرأهما .

[1] ـ حمادي عبد الله . البرزخ والسكين ص ص 126 ، 127 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره تحدث حمادي الشاعر المنظّر بإسهاب عن ماهية الشعر وموقفه من الشعر المعاصر وعملية التحديث في مقدمة ديوان البرزخ والسكين، وكذلك في كتابه النقدي"الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع"، وعمل على تحديد آليات تأسيس الموقف النقدي وشروطه وقوانينه، من العملية الشعرية عامة وماهية الشعر على وجه الخصوص ، ألخصها في النقاط التالية:

§ ضرورة العودة إلى قراءة التاريخ بشقيه القومي والإنساني، قراءة موضوعية حوارية من شأنها أن تعيد خلق علاقة مساءلة للتاريخ لغرض إحداث الدهشة الشعرية بين القارئ والمتلقي، بعيدا عن المحاكاة التقليدية للتاريخ[1].ولعل هذا يقود حسب حمادي إلى"تحرير الشعر اليوم فظهر بمظهر الانقلابي المسكون بالحساسية الجمالية المغايرة، والمحمول بغريزة مبدأ رفض الاحتذاء وهدمه "[2].

§ ربط ماهية الفعل الشعري حداثيا بمبدأ التحول والتجريب، لكون الحداثة الشعرية حداثة تتجاوز أطرها وقوانينها التي تخلقها، فهي لا تؤمن أصلا بالسكون، إنها"تنطوي على قلق دائم لا يعفو عنه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة...ومعنى ذلك أن الحداثة الإبداعية لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لا قيمة تاريخية، وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده."[3]

§ النظر إلى الشعر بمعزل عن الأخلاق أو العلم، لأن غاية الشعر يجب ألاّ تقترب من هذه العوالم أين تفقد بالضرورة شعريتها، وتكتسب الغاية الوظيفية التي ترفضها الشعرية الحداثية، "ذلك أن الحقيقة المجردة ليست غرضا من أغراض الشعر فعذبه أكذبه، وغرضه هو الشعر ذاته، من هنا عمد إلى خلق واقع بواسطة كلمات مسكونة بأصوات الآخرين وهي بالضرورة ترمز أو تومئ إلى خطاب محمول متعدّد الدلالات."[4]ويقترب هذا من موقف ألبيرس ودعوته إلى استبدال ممارسة الطقوس الدينية باعتماد الطقس الشعري كبديل، لأن "الممارسة الشعرية تقوم على رؤية متمايزة كل التمايز عن سائر الرؤى الأخرى، يفلت

---

(1) ـ ينظر . حمادي عبد الله . البرزخ والسكين ، ص 09 .
(2) ـ المصدر نفسه الصفحة نفسها .
(3) ـ م ن ، ص ن .
(4) ـ م ن، ص 13 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعر بفضلها من الابتذال والتكرار، والحياة الميّتة، حياة مجموع البشرية..."[1]. وجوهر الموقف عند"ألبيرس"(وهو موقف تردّد عند الكثير من الشعراء المعاصرين أمثال عبد الصبور، وأدونيس، ونزار) أن الشعر يحيلنا بالضرورة إلى التجاوز، لأنه يقدم ممارسات روحية أقرب إلى الطقوس الدينية، تدفق للقلب وحرارة للفكر، إنه يقدم ذلك لمن يشعر بالحاجة إلى التجاوز ولا يستطيع لسبب أو لآخر، بعامل الجهل أو الرفض، أن يُلبّي هذه الحاجة عن طريق مذهب ديني...[2]. ويختصر حمادي بعض التنظير للشعر حين يؤكد ضرورة البحث في أدبية النص الشعري انطلاقا من البحث في ماهيته، وهو البحث ذاته الذي يجعل المتلقي يقبل على تلقي النص أو رفضه ضمن فضاءات شعرية ما فتئت تغازل القارئ، يقول: "يصبح البحث في ماهية الفعل الشعري في القصيدة المعاصرة، أو ما يسمى بشعرية الخطاب الإبداعي من الممارسات الجادة التي تحاول أن تفسر أدبية، أو شعرية القصيدة مركّزة على إبراز سمة الإبداعية التي تميزها والتي بموجبها يحصل ذلك التحاس بالانطباع، أو ذلك الانفعال الجذاب الذي يشعر به المتلقي وهو يستقبل العمل الشعري في شكله المتكامل مما يجعله يحدّد موقفه العقلي منه فينحاز إليه أو يعرض عنه ."[3]

(1) ـ ألبيرس . الاتجاهات الأدبية الحديثة ص 157 .
(2) ـ ألبيرس . المرجع نفسه. ص ص 166 ، 167 .
(3) ـ حمادي ، عبد الله . الشعرية العربية ...ص 184 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المـــــدار الشـــــعري عند عبد الله حمادي

أما **الشاعر صلاح عبد الصبور** فقد انطلق في تحديد الشعر من إعلاء التجربة الذاتية كشاعر متمّرس منذ الخمسينيات، لهذا قرّر ألاّ ينظّر للشعر إلاّ انطلاقا من التجربة لأن تعريف الشعر ومحاولات إدراك ماهيته لا ينبع إلاّ من تجربة الشاعر ذاته، و"حديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد، يقترب منه وقد نفض عن نفسه أثقال تجربته الغاربة، كأنه يواجه الشعر للمرة الأولى"[1]. وهذا دليل على أن الشاعر يواجه الشعر دائما بقلق مستمر لكونه لا يعرف لحظة المخاض الإبداعي حتى يهيئ له من الأفكار ما يليق بمقامه. فتجده (الشاعر)

[1] ـ عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج 9 ، ص 284 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عادة ما يعود إلى المّادة المُبدَعَة للمراجعة بروح الناقد المتفحّص، بعدما يكون قد استخلص تجربة من تلك العملية .

ما الشعر؟، سؤال طرحه عبد الصبور، ثم أردف قائلا: "سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها، لقد أدرك الجميع حق سادتنا العظماء من أمثال شكسبير والمعري أطرافا من جوانبه، ولذلك فلن أتصدّى للإجابة الجامعة المانعة بل أحكي عن الجانب الذي أدركته"[1].

من هنا كانت معظم المواقف النقدية عند عبد الصبور هي عبارة عن تنظير ضمن التجربة الذاتية. فقد طرح تصورا للشعر انطلاقا من رؤيا الذات المبدعة، "فالشعر هو صوت إنسان يتكلم، مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية، لكي يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس. فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة، والذهن والخيال، وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية، التي يحسّها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس"[2]. ويثني عبد الصبور على الآلية اللغوية كوسيلة متفرّدة في يد الشاعر المتمكن من طقوسها، لأن الفرق الجوهري بين الاستطاعة اللغوية للعامة، والاستطاعة اللغوية عند الشاعر هي قدرته على الانفعال مع اللغة كوسيط اجتماعي، كلّف عبر الزمن بنقل مختلف المحمولات الحضارية نقلا متميزا إلى المتلقي، "فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها الناس ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة"[3].

لهذا كان الشعر عند عبد الصبور فنا نوعيا ينبع من كون الشاعر أقدر الناس على امتلاك وسيلة خاصة في التعبير، ترفض السرد والتقرير المباشر من جهة وتترفّع عن التبرير والتعليم من جهة أخرى، يقول في حوار مع الناقد جهاد فاضل: "...أرى الشاعر معبرا بالصورة التي هي أوضح وأكثر دلالة من التقرير، ينّزه نفسه وقلمه عن البهلونيات التي هي خيانة للفن، وعن التبريرات التي هي خيانة للروح والعقل، ومازلتُ زاهدا في

---

(1) ـ عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج 9 ، ص 286 .
(2) ـ المصدر نفسه، ص 431 .
(3) ـ م ن ، ص ن .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البهلونيات والتفاصح والغموض المدهش الذي يزعمونه لأنفسهم، وذلك الغموض المدهش طريق سهل وباب واسع، أما الباب الضيق فهو أن يقول الإنسان كلمته بكل ثرائها الذي يُستمد من صدقها ونعامتها وجمالها الموسيقي والفنّي ..."[1].

من هنا ذهب عبد الصبور إلى تحليل عملية خلق القصيدة وتشكيلها في نفس الشاعر، فرأى أن المرحلة الأولى من مراحل الخلق هي التي تبدأ بما سماه"الخاطرة"، لأن القصيدة نوع من الحوار الثلاثي، فهي تبدأ خاطرة يظن من لا يعرفها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر، وهذه الخاطرة الغامضة تأتي ملحة، منتزَعَة من أي سياق، بحيث لو أُخضعت لعالم الفكر الدقيق بدت قاحلة لا تبشر بتفتح عن زهر وثمر.[2]

ويفضل صلاح عبد الصبور تسمية الخاطرة"بالوارد"كمرحلة أولى من مراحل الخلق وذلك في كتابه"حياتي في الشعر"والذي تضمّن تفاصيل العملية الشعرية انطلاقا من تجربة الشاعر نفسه، يقول: "...الوارد ما يرد على القلوب بعد البادي ويستغرقها. والوارد له فعل، وليس للبادي فعل لأن البوادي بدايات الواردات"[3]. ويتضح من هذا أن شاعرنا قد اقتبس هذا المصطلح من الصوفية، لأنه صرح في العديد من المناسبات بانبهاره بالفكر الصوفي وتجارب الشعراء الصوفية كابن عربي، والسراج الطوسي وغيرهما، يقول :"إنني أحب التجربة الصوفية، ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية.إن كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد، قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يثاب. كذلك قال الصوفيون أن الإنسان يمضي في طريق الصوفية يجتهد ويتعبّد، ولكنه قد لا يهبط عليه شيء أولا يفتح عليه بشيء، وهذا الفتح ليس إلاّ تنزلا من الله ..."[4].

ويتضح هذا أكثر حين يذهب صلاح إلى أن الوارد أدق وصفا لحالة الخلق من الحدس*(Intuition)(المعرفة المباشرة للأشياء)، لأن الحدس قيمة عقلية لنشاط عقلي قد

---

(1) ـ عبد الصبور، صلاح. حوار مع الشاعر أجراه الناقد جهاد فاضل ضمن كتابه: قضايا الشعر المعاصر،ط1، دار الشروق، 1984 ، ص 264 .

(2) ـ ينظر: عبد الصبور صلاح . حياتي في الشعر ، طبعة رياض الريس ، بيروت 2001 ص 09 .

(3) ـ عبد الصبور صلاح . المصدر نفسه، ص 12 ، ويراجع أيضا الكتاب ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، مج 3 ، دار العودة ، بيروت 1973 .

(4) ـ عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج 9 ، ص 435 .

* يعرف بنديتو كروتشيه المعرفة الحدسية قائلا : " للمعرفة صورتان . فهي إما معرفة حدسية وإما معرفة منطقية ،معرفة أعطتها المخيلة ،أو معرفة أكسبها العقل ،معرفة بالفردي أو معرفة بالكلي ،معرفة بالأشياء الفردية أو بالعلاقات التي بينها ، فهي آخر الأمر إما مبدعة صور وإما منتجة تصورات ... يلجأ الناس إلى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتجاوز العقل بعمليتيه التحليلية والتركيبية، فيصلح لتفسير الوثبات الفكرية العالية، غير أنه عاجز عن تفسير الوثبات الوجدانية فذلك من شأن الوارد [1].

وهذا ما يقترب إليه كروتشيه في معرض حديثه عن الحدس والفن، حيث يرى وغيره من الفلاسفة أن "في الفن حدسا من نوع خاص يقول هؤلاء: فلنقبل أن الفن حدس ولكن الحدس ليس بالفن في كل الأحيان، فالحدس الفني نوع خاص يمتاز عن الحدس عامة بشيء إضافي ... . ولكن أحدا لم يستطع أن يدلنا على هذا الشيء الإضافي ما هو، وكيف نميزه، لقد قيل إن الفن ليس مجرّد حدس ولكنه حدس لحدس بحيث يرقى الإنسان إلى الفن لا بتجسيده انطباعاته كما يجري في الحدس العادي، بل بتجسيده الحدس نفسه"[2].

أما المرحلة الثانية من مراحل خلق القصيدة عند عبد الصبور، فهي مرحلة الفعل ويسميها التلوين والتكوين، وفيها ينتقل الشاعر من حالة الوارد إلى حالة الفعل، حيث الرحلة التي تبغي الظفر بالنفس، رحلة ينسلخ فيها الشاعر عن نفسه لكي يعيها ويظفر بها وهذا من شأنه أن يقرّب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغض النظر عن ظواهرها". [3]

وآخر مرحلة من مراحل خلق القصيدة هي مرحلة التشكيل أو المحاكمة على حدّ تعبير صلاح**، حيث تدل عملية التشكيل على فعل عقلي ينظم ويُوازن على أساس فعل أبولوني يكمّل الفعل الديونسي"فأبولون إله العقل ملهم النحت والشعر الملحمي يكمل فعل ديونيسوس إله النشوة ومُلهم الرقص والموسيقى عند اليونان. فعملية التشكيل الأبولونية عملية عقلية واعية تنكبُ على تنسيق البناء من خلال إبراز ذروة القصيدة أتّى

المعرفة الحدسية فيقولون أن بعض الحقائق تعّز على التعريف ،ويمتنع إثباتها بالقياس ،فما تنال معرفتها إلاّ بالحدس . وترى رجل السياسة يأخذ على النظري التجريدي افتقاره إلى حدس حيّ به يقف على الظروف الواقعية ومنّهجُ التربية يلح على ضرورة البدء أولا بتنمية ملكة الحدس لدى الطفل ،والناقد يُزَهي بإهماله النظريات والمجردات ، أمام الأثر الفني، وبحكمه عليه بالحدس المباشر ،والرجل العلمي يدعو إلى حياة يوجهها الحدس أكثر مما يوجهها العقل ".
ينظر : كروتشيه ، بنديتو. علم الجمال ، عرّبه نزيه الحكيم ، راجعه بديع الكم ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، الطبعة الهاشمية ، دمشق ، 1963 ، ص 05 .

[1] ـ عبد الصبور صلاح . حياتي في الشعر، ص 16 .
[2] ـ كروتشيه ، بنديتو. علم الجمال ، ص ص 19 ،20 .
[3] ـ عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج 9 ، ص 435 .
** ـ ينظر عبد الصبور صلاح . حياتي في الشعر ، ص 16 وما بعدها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان موقعها-بداية، وواسطة، ونهاية-، ومن خلال إقامة التوازن بين الصور والتقرير والموسيقى"[4].

وإضافة إلى العقل، تلعب الغريزة عند صلاح عبد الصبور دورا مهما في عملية التشكيل كمرحلة أخيرة من مراحل خلق القصيدة. لهذا نجده يتكلم عن التلقائية في الإبداع متسائلا: "هل يتم هذا التشكيل بشكل واع، بحيث تنتفي التلقائية فيه؟ لا فليس لأبولون كعقل نصيب في العملية الفنية، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية، مثله مثل المقدرة على الوزن والتكوين والتصوير ..."[1] .

أعتقد أن التشكيل بهذا المفهوم المزدوج عند عبد الصبور من شأنه أن يتعدى الذات المبدعة ذاتها، فلا يبقى تشكيلا عقلانيا تارة وغريزيا تارة أخرى بل إنه سيتجاوز القصيدة ليغدو تشكيلا للكون والذات معا، لتصبح القصيدة تتحدث العالم ولا تتحدث عن العالم، وهذا من شأنه أن يعطي التجربة الإبداعية تجربة استكشافية تظفر فيها النفس بذاتها، يقول صلاح: "والتجربة الشعرية عندئذ جديرة بألا تصبح تجربة شخصية عاشها الشاعر فحسب بحواسه ووجدانه بل هي تمتد لتصبح تجربة عقلية أيضا تشتمل على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة..."[2].

من هنا ذهب صلاح إلى تعريف التجربة الشعرية وفق المنظور الفلسفي والفني معا فقال أنها "كل فكرة عقلية أثّرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات، فضلا عن الأحداث المعاينة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير ."[3]

ونقرأ في المراحل السابقة عند عبد الصبور، أن عملية بناء القصيدة المعاصرة وتكوينها هي بالضرورة بناء متداخل، ومتشابك مع عملية تكوين الإنسان الشاعر ذاته ونظرة هذا الشاعر الإنسان إلى الكون، وكيفية تفاعله معه انطلاقا من مختلف مراحل التجربة الذاتية لديه دون أي فاصل ما بين المبدع والإبداع، لأن عملية الخلق الشعري تحتاج، في تقديري، إلى تناسل فيزيولوجي بينهما يحيل العالم حينها إلى شعر جوهره التخطي والتجاوز.

---

(4) ـ المصدر نفسه، ص 41 .
(1) ـ عبد الصبور صلاح . حياتي في الشعر ، ص 49 .
(2) ـ المصدر نفسه ، ص 59 .
(3) ـ م ن ، ص ص 59 ، 60 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعل هذا الموقف هو الذي جعل عبد الصبور يرفض أي دور للشعر خارج إطار الشعر ذاته، بحيث يتفق معه عبد الله حمادي حين يقول إن الشعر يقرأ إذا ما قرأ لذاته[4] فهو(الشعر)لا يروّج للأخلاق ولا للفضائل لأن عالمه غير عالمهما، ولا يستعير كنهه من دين وسلطة غير سلطة الشعر نفسه، لهذا فرّق صلاح بين احتواء الشعر للأخلاق والفضائل انطلاقا من مبدأ التعليم، واحتوائه القيم، فالفرق شاسع وكبير عنده بين القيم والأخلاق، لأن الأولى ثابتة والثانية متغيرة مع الزمن، يقول:"الشعر أيضا لا يروّج لما اصطلح على تسميته بالفضائل، ولكن لما نستطيع أن نسميه القيم، وهي كلمة أعلى من الفضائل قدرا وأوسع مدلولا، فالفضائل متغيرة وزمنية، أما القيم فثابتة، بمعنى أنها أكثر رسوخا في النفس من الفضائل. وتظل الفضيلة معيارية خاضعة لزمنها وظروفها، في حين تبتعد القيمة عن هذا المفهوم، فالحق والخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنهما تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية، ولعل هذه القيم هي التي ترسخ في أذهاننا من حصيلة قراءتنا للتراث الشعري والأدبي بشكل عام، أما أنا ابن العالم المعاصر فأجمل هذه القيم هي الصدق والحرية والعدالة ..." [1] .

ويقود هذا الموقف عند صلاح من القيم والأخلاق في الشعر مباشرة إلى موقف آخر أقرب إلى الفلسفة منه إلى النقد الأدبي، حين ذهب إلى طرح قضية قياس درجة النفع والضرر في الشعر بعدما كان في المواقف السابقة قد حاول تعريف ماهيته وعلاقاته فتساءل"هل هناك شعر ضار ؟"[2]، وكان قد طرح هذا السؤال انطلاقا من مراجعة صلاح لأشعار عبر التاريخ، كثيرا ما اتهمت بإفساد الذوق العام والتأثير على السياق الأخلاقي للمجتمع الذي تظهر فيه خلال فترة زمنية معينة، وقد مثّل لهذا بشعر أوفيدا، وأبي نواس حول الشذوذ الجنسي، وأشعار شارل بودلير التي تناول فيها الواقع تناولا سوداويا قاتما خاصة عندما يتحدث عن الجمال الأنثوي والكوني العام في ديوانه"سوداوية باريس"Le spleen de paris"، أو ديوانه"أزهار الشر "Les fleurs du mal"، يقول: "لا أظن أننا نجرؤ على القول أن هناك شعرا ضارا، ذلك لأن الشعر لا يقصد إلى المنطقة في النفس

---

[4] ـ ينظر حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ، ص 06 .
[1] ـ عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج 9 ، ص 434 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 433 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الخلقية أو غيرها، فالشعر يقصد إلى منطقة أخرى في النفس منطقة بهيجة، تستطيع أن تجمع شمل كل الأشياء، وأن توفق بينها"[3]. ومعنى هذا أن الشعر النابع من التجربة الشعرية لا يعدو أن يكون تجسيدا لهذه التجربة عند الشاعر جراء تفاعلاتها المختلفة عبر مراجعة التاريخ والتراث مراجعة موضوعية، تساهم في بعث الموقف الإنساني والكوني لديه، لهذا أضحت مجموع هذه التجارب والرؤى تصب في منطقة واحدة حسب صلاح هي منطقة الحساسية الإنسانية، يقول في هذا: "... إنها تلك المنطقة التي تذهب إليها تجاربنا اليومية وأحداث حياتنا وقراءاتنا لتكوّن ما نسميه بالحساسية الإنسانية، وعندما يجمع شمل النسيج الشعري أو التراث الشعري أو القراءات الشعرية كلها في نفس المتذوق، تتكون لديه رؤية بعينها ، فقارئ التراث الشعري العربي إذا قرأ شعر أبي نواس وقرأ أبا العلاء المعري يعبر عن وجهة نظر الإنسان المتشائم الكاره للحياة ولكن كليهما، في نهاية الأمر، يتحاور مع الآخر داخل هذه المنطقة من النفس الإنسانية التي نسميها حساسية الإنسان."[1]

وتتوالى شبكة المواقف عند عبد الصبور وكأنها خط أفقي يقود نحو أفق معلوم هو الشعر، إذ لا يقتصر هذا الأخير على استقراء الذات والتاريخ والتراث والواقع لخلق الرؤيا وبعث الموقف وإنما يقتضي كل هذا أن يؤسس للموقف المعرفي، وأعتقد أن الشعر عند صلاح هو مشروع معرفي بامتياز، تتضح "معالم هذا المشروع من خلال الدور الذي يرسمه صلاح لكل من العاطفة والفكر والعملية الإبداعية. فهو يعتبر أن الاعتماد على سلطة العاطفة ينطوي على خطر كبير، هو نضوب القريحة، إذ أن العاطفة المتوقّدة مرتبطة بمرحلة الشباب ثم تنطفئ أو، أقلّه تخبو. ولضمان الاستمرارية الشاعرية لابدّ للشاعر من الاعتماد على الفكر"[2]، حتى تتحول التجربة الشعرية إلى تجربة عقلية، لأن الشعر، في تقديري، ينطلق من تعالي العواطف في نفس الشاعر وعندما تبدأ هذه العواطف في الضمور بفعل الزمن أو بفعل غياب المثير الشرطي المرتبط بها، لا يدرك الشاعر من وسيلة لبعث شاعريته من جديد إلا وسيلة الفكر، فهي التي بإمكانها بعد هذا الضمور أن تحتوي

---

[3] ـ المصدر نفسه ، و الصفحة نفسها.
[1] ـ عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج 9 ، ص ص 433 ،434 .
[2] ـ الحلاق ، بطرس . "الشعر والوجود ، قراءة في حياتي في الشعر" ، نقلا من موقع الواب :
http:// maaber.50 megs .com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التجربة وتفجّرها من جديد ضمن فضاءات من الرؤيا والتشكيل. "فمعرفة الذات والكون أمر أساسي يفتتح به صلاح نصّه حيث يستعيد قول سقراط الشهير"أعرف نفسك"مؤكدًا على أن الذات التي ينبغي معرفتها إنما تمثل العالم بأسره، فالذات هي الكون الأصغر (microcosme) الذي يعكس الكون الأكبر(macrocosme)وإدراك كُنْه الأول هو إدراك لكُنه الثاني أيضا، ومهمة الشاعر أن يسبر غور هذين الكونين من خلال تأويلهما"[1].

وأعتقد بعد هذا أن علاقة الشاعر بالفكر هي علاقة تتعدى إدراك بعض القضايا الفكرية ضمن سياقات المجتمع إلى إنتاج الموقف من هذه القضايا. فالشاعر إنسان اجتماعي بامتياز يتفاعل وينفعل، يؤثر ويتأثر، لهذا وجب عليه أن يكون فاعلا من خلال مواقفه الفكرية حتى وإن طالها هاجس التغير والتحول، لأن الشاعر ذاته يرفض السكون والثبات، لهذا عادة ما نجد تباينا في الكثير من مواقف الشعراء الفكرية لأن إنتاجها في لحظة معينة هو إنتاج خاضع لسياق الزمان والمكان من جهة ولتفاعل تجربة الشاعر الإنسانية مع هذا الزمان والمكان من جهة ثانية، ثم إن"الشاعر لا يعبّر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا، فتأتي أشبه بعمل مجرّد جامد أو هيكل عظمي، بل إنه يتمثل الأفكار والقضايا وتسري إلى شعره كأنها كامنة فيه دون أن توحي بأي نشاز أو تجريد، وتبدو جزءا لا ينفصل عن الكلّ"[2]. لأن الشاعر في تقديري لا يعبّر عن الحياة تعبيرا مباشرا ملموسا وإنما يوحي إليها من خلال خلق المعادلة الفكرية والرؤيوية لهذه الحياة في شعره، وهنا تتمثل العلاقة الإجرائية بين الشعر والمعرفة من جهة والشعر والمعرفة والتجربة الإنسانية عند الشاعر من جهة أخرى.

ويرتبط هذا الموقف عند صلاح بموقف آخر هو الشعر والنُبوّة، ولكنها ليست عنده بمعنى الكشف واستشراف المستقبل مثلما كان الحال عند الكثير من شعراء الحداثة، بل هي نبوءة الإصلاح، لأنها"القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبيّ والشاعر"[3]. والإصلاح عند عبد الصبور هو قدرة الشاعر على تأسيس مشروعه انطلاقا من الإنسان الفرد، لا من المجتمع المدجّج بأيديولوجيات تذوب فيها سلطة الفرد وسط سلطة الجماعة،

---

(1) ـ الحلاق ، بطرس . الشعر والوجود ، قراءة في حياتي في الشعر ، نقلا من موقع الواب :
- http.// maaber.50 megs .com

(2) ـ الصباغ، رمضان . في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص 53 .

(3) ـ عبد الصبور ، صلاح . حياتي في الشعر ، ص 135 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خاصة سلطة الأيديولوجية الماركسية التي غازلها عبد الصبور في مرحلة من مراحل حياته لكنه ما فتئ يتجاوزها ليؤسس أيديولوجية الإنسان، لأن الإصلاح عنده لا يركّز على المجتمع بقدر ما يركز على الإنسان. ويؤكد هذه الفكرة قائلا:

"هل للفن غاية بشرية؟ نعم، ولكن غايته هي الإنسان لا المجتمع، هل للفن غاية أخلاقية؟ نعم، غايته هي الأخلاق لا الفضائل، هل للفن غاية دينية؟ نعم، ولكن غايته هي الإيمان لا الأديان ..."[1].

وهنا تظهر العلاقة عند صلاح بين دور الإصلاح من منطلق النبوءة والإصلاح من منطلق الشعر، إنها الاهتمام المشترك بالإنسان كمحور أساسي من محاور الإصلاح، و"إذا كان هذا التصور لا ينطبق حتما على كل نبوَّة، فإنه ينطلق من فهم علماني للنبوة لا يتعارض مع الدين، بل ينطلق من ديناميته الأولى المتمثلة بشخص النبي قبل أن ينشئ -هو وأتباعه- دينه، وهو ما نادت به الرومانسية على تعدّد أنواعها "[2].

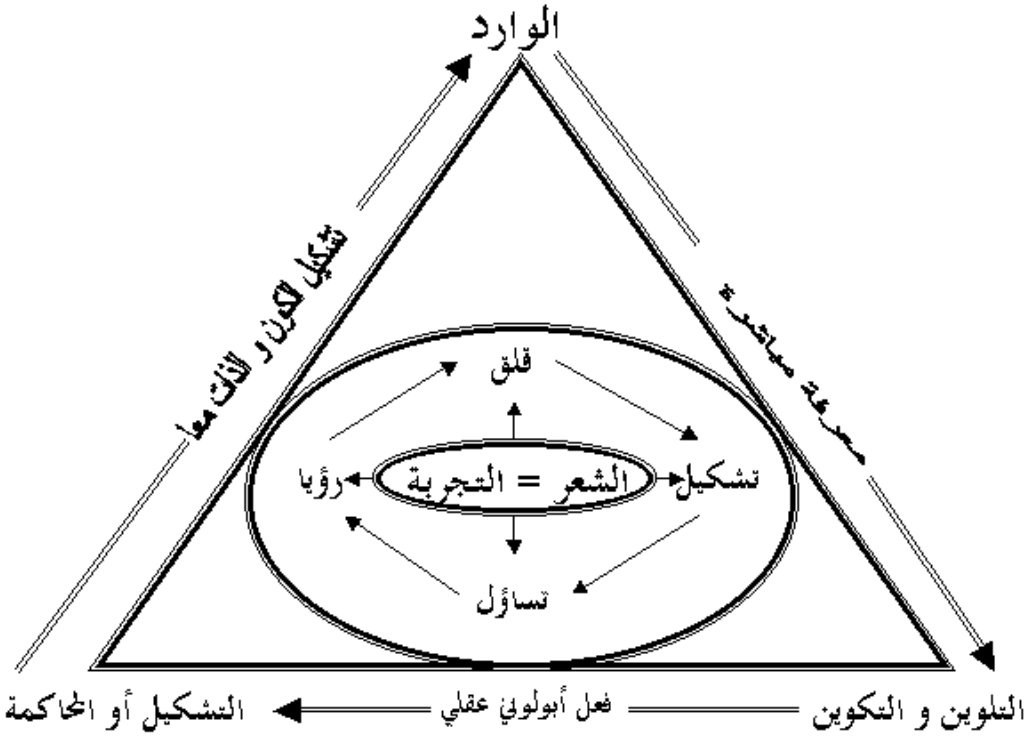
ويؤكد عبد الصبور أن القاسم المشترك بين الشاعر وبين النبي هو الحزن، لأن كل واحد منهما يتحمل مسؤولية إصلاح الإنسان وترشيده وتقويمه نحو الأفضل، وهذا ما يجعل الألم الدائم وسيطا بين أحزانهما ومشاريعهما الإصلاحية وقد تحدث عن هذا في كتابه من خلال إظهار حزن الرسول محمد (ص) والسيد المسيح عليه السلام فقال: "لقد همّ محمد بإلقاء نفسه من قمة الجبل واستند مرة إلى جدار لكي يشكو بثه إلى الله: اللهم إليك أشكو ضعف قوتي وقلة حيلتي وهواني على الناس يا أرحم الراحمين أنت ربّ المستضعفين، وأنت ربي، إلى من تَكِلُني؟ أإلى بعيد يتجهمني أم إلى عدو ملَّكتهُ أمري؟"[3] وعن السيد المسيح يقول: "أما يسوع فقد أدرك في مسائه الأخير أن ما حقّقه دون ما أمل فيه، وأنه لا بدّ أن يبذل ثمنا جليلا لكماله، فصحب ثلاثة من أخلص أصفيائه وصعد الجبل وابتدأ يحزن ويكتئب.فقال لهم:نفسي حزينة حتى الموت، وخرَّ على وجهه، وكان يصلي قائلا:يا أبتاه، إن أمكن، فلتعبر عني هذه الكأس ..."[4].

---

(1) عبد الصبور ، صلاح . حياتي في الشعر ، ص 126 .
(2) ـ الحلاق ، بطرس . الشعر والوجود ، قراءة في حياتي في الشعر ، نقلا من موقع الواب : http.// maaber.50 megs .com
(3) ـ عبد الصبور،صلاح . المصدر السابق ، ص 137 .
(4) ـ المصدر السابق ، ص 138 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا كان الشعر عند صلاح عبد الصبور يهدف إلى تشكيل نموذج للإنسان والكون معا، وفق مشروع إصلاحي تكون للتجربة الإنسانية والحساسية الإنسانية كلمة في تشكيله شعرا ضمن فضاءات القصيدة "الصلاحية" الحديثة، التي تقتضي بدورها المعرفة بمعناها الأعمق .



عملية الخلق الشعري عند صلاح عبد الصبور

وإلى جانب موقف عبد الله حمادي وصلاح عبد الصبور، اللذين توسعت في إظهار موقفهما من ماهية الشعر، وذلك لتوفر مادة الموقف والتنظير، فإن عرضي اللاحق لشعراء رواد أيضا حول نفس القضية سيكون فيه نوع من الانتقاء لمواقفهم، نظرا لتفرّق هذه المواقف بين الصحف، والمجلات، والحوارات، وتباينها في بعض الأحيان. لهذا سيكون العرض هنا باختصار .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فأما مفهوم الشعر وماهيته عند **الشاعر اللبناني خليل حاوي***، فأسجل أنّني لم أعثر على كتابه النثري الموسوم بـــ: "الكتاب في مناهج النقد" لكون هذا الأخير ظلّ مخطوطا سجين مكتبة أخيه إيليا الحاوي، الذي لم ينشره إلى حدّ الآن، وقد أشار إلى هذا الناقد محي الدين صبحي**، الذي اعتمدت بنسبة كبيرة في استخلاص موقف حاوي من الشعر على حواره الشهير مع الشاعر الذي ضمّنه كتابه "مطارحات في فن القول"، كما اعتمدت أيضا على حوار للشاعر مع الناقد أيضا جهاد فاضل ضمن كتابه قضايا الشعر الحديث .

ينطلق حاوي في تحديد ماهية الشعر من خلال ربط هذا الأخير ربطا مباشرا وآليا بالرؤيا، لأنها الوسيلة الوحيدة التي تمكن الشاعر الرائد من إدراك حقائق الواقع والإنسان معا. فقد"كان الشعر إلى زمن غير بعيد يُعنَى بالحياة العربية دون أن تلتقي أعماق الشاعر بأعماق الحياة، فيتفاعلا ويخصِّب الواحد منهما الآخر، ويمدّ الشعر الحياة بالرؤيا التي تضيء خفاياها ويستمد منها العناصر الحية لبناء عالمه، وهذه سمة الشعر الذي صدر عن الفئة المخلصة من رواد الشعر الحديث"[1]. ولكن حاوي يتدارك مباشرة أن الرؤيا وحدها لا يمكن أن تنتج شعرا إلاّ إذا ارتبطت بالتجربة الذاتية والإنسانية للشاعر الذي يُفَعِلهَا ضمن مجموعة من العناصر الباعثة على الخلق، فيكون الشعر إذن"رؤيا تنير تجربة، وفنا قادرا على تجسيدها، كانت السمة التي ينفرد بها الشعر تنحصر في طبيعة تلقي الرؤيا والتعبير عنها وهذا أمر تنبه إليه أرسطو حين قرر أنّ الشعر يعادل الفلسفة في الكشف عن الكلي المطلق ويختلف عنها في التعبير عنه. فهو في الفلسفة كلي مجرّد، أما في الشعر فهو كلّي حسّي عيني ..."[2].

---

* - ولد خليل حاوي في الشوير بلبنان في 1 جانفي 1925، نال شهادة الماجستير عام 1955 برسالته "العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد "، ونال دكتوراه من كمبردج عام 1959 على أطروحته "جبران خليل جبران إطاره الحضاري ،شخصيته وآثاره". من دواوينه الشعرية "نهر رماد (1957) ، الناي والريح (1961)، بيادر الجوع (1964) ، آخر أعماله مشروعه "موسوعة الشعر العربي" في 25 مجلد من الجاهلية إلى اليوم. انتحر جراء اجتياح الجيش الإسرائيلي لبيروت عام 1982 .
- ينظر : محي الدين صبحي . مطارحات في فن القول ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1978 ، ص ص 36، 37 .

** ينظر محي الدين صبحي . مطارحات في فن القول، ص 36 .

(1) - حاوي ، خليل . حوار مع الشاعر أجراه معه الناقد محي الدين صبحي ضمن كتابه مطارحات في فن القول ص 35 .

(2) - حاوي،خليل. ضمن كتاب مطارحات في فن القول ، ص ص 48 ، 49 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تأسست هذه الرؤيا في مقاربة ماهية الشعر عند حاوي، بعد تجارب أكاديمية كثيرة في تدريس الفلسفة وعلم الجمال، والنقد، حيث راجع الشاعر أسباب ضعف أدب النهضة الحديثة، وحاول إدراك أسباب عقم الخلق الأصيل في هذه النهضة الأدبية التي لم تمّده بآليات بناء الموقف الفكري والشعري المنشود عنده، كمثقف من الدرجة الأولى. فانطلق يؤسس لمعالم نهضة فكرية وفلسفية وحضارية جديدة، وسيلتها الشعر، يقول: "كنت أرى نفسي في مجال التلقي والخلق كمن يبدأ من سديم، من حركة لم تنجح في تأسيس قواعد راسخة تنطلق منها الأجيال المتتابعة، لم يكن في الشعر مثلا منطلقات صالحة وكذلك في النقد والفكر عامة، ولهذا قررت أن يكون نشاطي محصورا في مجال واحد هو الشعر، وأن أحاول أن أرسي قواعد صالحة لنهضة شعرية أصيلة."[1]

ويربط خليل حاوي الرؤيا-كشرط أساسي من شروط خلق القصيدة-بالواقع حتى لا يعجل الآخر في فهم الرؤيا فهما تجريديا تارة، وفوضويا تارة أخرى. لأن الكثير من النقاد ومنظري الشعر يستعملون مصطلح الرؤيا لتوفير أكبر قدر من العتمة والغموض على ماهية الشعر، خاصة إذا ما كان هذا الشعر يميل إلى الارتباط بالواقع، "فالرؤيا الشعرية نفاذ عبر الواقع اليومي والحالات النفسية المرتبطة به إلى الأغوار حيث تهجع المنازع الأصيلة في ذات الشاعر الحاضرة التي تنتمي إليها.وربما استطاع أن يعّبر عما تضمره تلك الأغوار تعبيرا لا يتيسر للمناهج الفلسفية "[2].

وأعتقد أن الارتباط الرؤيوي عند حاوي بالواقع لا يجب أن نقرّبه من عالم الأيديولوجيا السبعينية، وإنما يطرح هذا الموقف ضمن سياق النقد الثقافي* والفلسفي

---

(1) ـ حاوي ، خليل . حوار مع الشاعر أجراه الناقد جهاد فاضل ضمن كتابه قضايا الشعر الحديث ،ط1، دار الشروق ، بيروت 1984 ، ص 269 .

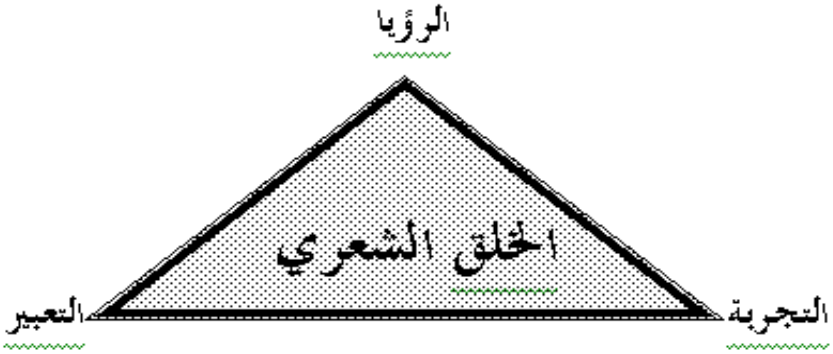
(2) ـ حاوي ، خليل . ضمن كتاب مطارحات في فن القول، ص 49 .

* النقد الثقافي مصطلح تداوله الناقد عبد الله الغدامي في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية "الصادر عن المركز الثقافي العربي لبنان 2000 ، وهو المصطلح الذي حاول من ورائه استبدال مصطلح النقد الأدبي لأنه أضحى غير مؤهل لكشف الخلل الثقافي في الشعرية العربية، فما كان منه إلا أن أعلن موت النقد الأدبي، وليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمال الخالص وتبريره وتسويقه بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة الاصطلاحية وصولا إلى تأسيس الدرس النقدي الإجرائي حول الأنساق العربية الثقافية التي تلبست بلبوس الجمالي وتسربت عبره وبواسطته مع شفاعة الدرس البلاغي والنقدي لها بالاستمرار والترسّخ ... .
للمزيد ينظر : الغدامي ، عبد الله . النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي، لبنان ،2000 ، ص 07 – 18 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للشاعر الذي طالما راجع البنية الحضارية العربية عبر عصور ازدهارها وانحطاطها، فأدرك أن "افضل منازع الفكر التي يفيد منها الشاعر هي المنازع التي تشيع في عصره، وتتجسد وتصبح واقعا حياتيا حيا، ينفي عن الفكر صفة التجريد ويجعله من المسلمات البديهية، هكذا كان الفكر الفلسفي الذي عبّر عنه دانتي في ملحمته؛ ذلك أنه فكر قد استحال إلى ممارسة إيمانية يومية. لقد اتحد الفكر بالحياة اتحادا عضويا فجاء التعبير الشعري عنه تعبيرا عضويا بريئا من الرصف الآلي."[1] للطروحات الفكرية، والرؤى التجريدية الفلسفية التي أبعدت الشعر عن الرؤيا بالمفهوم الواقعي عند حاوي.

وإذا كان حاوي يطالب في كثير من المناسبات والحوارات بضرورة العودة إلى التراث لمراجعته مراجعة تثاقفية وموضوعية، والاقتراب من الآخر الغربي أيضا للاستفادة من مدى تطابق الرؤيا الإصلاحية عنده مع الواقع، فإن هذا لا يقود إلى التسليم بموقف المحاكاة والمعارضة عند الشاعر، وإنما حقيقة الرؤيا الشعرية الخالقة عنده هي تلك التي تقترب من المعرفة المباشر ة للأشياء(الحدس)حيث"تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء، وهي سمة الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء نتاجه شبحا من أشباح أسلافه أو معاصريه، سواء أكانوا عربا أم غربيين، وبكلمة هي القدرة الهائلة التي يجب أن يتصف بها الشاعر على صهر ما يستمده من نتاج الآخرين"[2]ويؤكد خليل حاوي في موقف آخر على أن خلق القصيدة الشعرية لا يتم بالرؤيا وحدها، وإنما بتكاثف كل من الرؤيا والتجربة الشعرية وصولا إلى الصياغة أو التعبير .



[1] ـ حاوي ، خليل . ضمن كتاب قضايا الشعر الحديث ، ص 273 .
[2] ـ المرجع نفسه ، ص 277 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول حاوي:" أيقنت بعد الممارسة الطويلة والتأمل الطويل أن الرؤيا التي لا تتولد عن تجربة كيانية، تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها، معاناه للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه، لا يصدر عنها غير استشراقات تتألق في فراغ"[1].

ويرجع إصرار حاوي على حضور التجربة الشعرية إلى جانب الرؤيا إلى كون الأولى هي وحدها التي تميز الشاعر عن الإنسان العادي، فالشاعر باستطاعته أن يحول اللحظة المعيشة إلى تعبير فنّي، حيث لا يمكن تجاهل التجربة لما توفّره في القصيدة من كون شعري، يربط الإنسان براهنه، خاصة عندما يستطيع الشاعر أن يُضمّن تجاربه مختلف الصور والأحاسيس والأفكار التي انصهرت في داخله وأضحت تشكّل بنيته الفكرية بامتياز.ويفصّل حاوي قضية الرؤيا والخلق الشعري أكثر حيث يعتبر الرؤيا حكرًا على الشاعر المبدع دون سواه من الناس الذين يشتركون معه في التجربة، ولكنهم لا يستطعون إدراك ماهية هذه التجربة وحقيقتها وأثرها على سير حياتهم. من هنا كان"الشاعر وحده يستطيع بما لديه من رؤيا فريدة جلاء مضامينها التي تخفى على سواه. ويتبع ذلك صفة أخرى يختص بها هي القدرة على التعبير أي الإفصاح عن المضامين بصور وإيقاعات تتجسد في صياغات لغوية "[2].

وقد ذكر" أ.أ.ريتشاردز" أن ما يهمنا في اقتفاء الشاعر أثر تجاربه عبر الماضي هو ليس"الذاكرة بمدلولها الضيق أي القدرة على تأريخ الحدث وحفظه في المكان المخصّص به، وإنما هو القدرة على بعث التجربة الماضية بحرية، ولا تعني القدرة على بعث التجربة تذكّر تاريخ حدوث التجربة ومكانها وكيفية حدوثها، وإنما تعني مجرد القدرة على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بهذه التجربة"[3]. وتظهر قدرة الشاعر على بعث التجربة من خلال تلك الرواسب العالقة في الذاكرة والتي تعمل على التفعيل النشط لهذه التجربة إيجابا بالنسبة لعملية الخلق الشعري.

ويتحّد الموقف النقدي عند خليل مع الموقف الشعري، فقد جسد الشاعر الرؤيا موقفا من خلال التعبير، وجاءت قصائده عبارة عن بسط التجربة الذاتية حيث تظهر للمتلقي معالم تجربة إنسانية تارة ودينية تارة أخرى. فقصيدته الموسومة بـــ"الجليد"تعبّر عن

---

(1) ـ حاوي ، خليل . ضمن كتاب مطارحات في فن القول ص 52 .
(2) ـ حاوي ، خليل . ضمن كتاب قضايا الشعر الحديث ، ص 282 .
(3) ـ ريتشاردز ، أ. أ . مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ، ص 232 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معاناة الموت والبعث من حيث هي أزمة ذات، وحضارة، وظاهرة كونية يستحضر خلالها الشاعر أسطورة تموز من خلال ما ترمز إليه من حياة، ونماء، وخصب، مقابل الموت والانكسار، يقول:

عندما ماتت عروق الأرضِ
في عصر الجليدْ
مات فينا كلُّ عرقٍ
يبست أعضاؤنا لحمًا قديدْ
عبثا كنّا نصدّ الريحَ
والليل الحزينا
ونداري رعشة
مقطوعة الأنفاس فينا ،
رعشة الموت الأكيدْ [1]

ويصل الشاعر من خلال التجربة الإنسانية إلى أن هذا الواقع الميت، الجليدي يجب أن يتغير، أن يبعث من جديد، ليحلّ العالم السدومي، عالما خصبًا، فما كان من الشاعر إلاّ استدرار عطف آلهة الخصب:

يا إله الخصب، يا بعلا يفضُّ
التربة العاقرَ
يا شمس الحصيدْ
يا إلها ينفض القبرَ
ويا فصحا مجيدْ
أنت تموز، يا شمس الحصيدْ
نجِّنا، نجِّ عروق الأرض
من عقم دهاها ودهانا،
أدفئ الموتى الحزانى

[1] ـ حاوي ، خليل . الديوان ، ط2،دار العودة ،بيروت 1979 ، ص ص 87 ، 88 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والجلاميد العبيدْ
عبر صحراء الجليدْ
أنت يا تموزُ ، يا شمس الحصيدْ [1]

وإذا كان حاوي قد انطلق في هذه القصيدة من عمق التجربة الإنسانية في مراجعتها للواقع، فإن للتجربة الدينية حضورا متميزا في شعر حاوي كثيرا ما عكست مواقفه وتجاربه الذاتية. وقد"كانت تجربة الصلب قد استوعبت جانبا من موقف الشاعر ورؤيته الحضارية للبعث والخلاص، فإن ما نسميه بالتجربة السدومية عنده، قد مثلت مرحلة الخلاص الأولى التي تتم بواسطتها إبادة النسل العاجز، وإقامة نسل آخر قادر على تحمّل تبعات العيش والصمود لمقتضيات الكرامة والحرية"[2]. يقول الشاعر:

لستُ بوذيًّا بحبي
أطعم الطحلبَ والقملَ شرايين وقلبي
فليمتْ من مات بالنار
وبالطوفان ... لن أبكيك يا نسل سدومْ
لن تموت الأرض إن متمُ ..
لها بعل إلهي قديمْ
طالما حنَّت إليه عبر ليل العُقم
أنثى وإلهْ
فضَّها البعلُ وروَّاها
فغصَّتْ بالرجال الآلهة [3]

وتتداخل التجربة الدينية عند حاوي مع التجربة الإنسانية عندما تتفاعل الرؤيا مع الواقع في قصيدة "لعازر"*التي كتبها عام 1962، وفيها استشرف حاوي هزيمة العرب

---

[1] ـ حاوي ، خليل . الديوان، ص ص 89 ، 90 .
[2] ـ بلعلي ، آمنة . أبجدية القراءة النقدية ، دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995 . ص 72 .
[3] ـ حاوي ، خليل . المصدر السابق ، ص ص 122 ، 123 .
* لعازر . هو الشخص الذي أحياه المسيح من بين الأموات . ينظر . إنجيل يوحنا إصحاح 11 عدد 313 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونكستهم في عام 1967م، فقد أكدت القصيدة"الموت الذي لا يُرتجي من ورائه بعث، ويعود حاوي إلى حادثة بعث لعازر بعد أربعة أيام من موته. وقد مهّد لقصيدته بفقرة من الإنجيل تقول: "وذهبت مريم أخت لعازر إلى حيث كان النصارى، وقالت له: لو كنت هنا لما مات أخي، فقال لها: إن أخاك سوف يقوم". وكأنه بهذا القول يمهّد لبعث ما، أو إنه أراد أن يحدث في أنفاسنا مفارقة بين ما كان وما سيكون على المستوى الرؤيوي"[1]، ويتضح أن لعازر القرن العشرين كما تعرضه القصيدة، لا يريد أن يبعث من جديد في هذا العالم السدومي، بل إنه يطلب من حفار القبور أن يعمّق حفرة قبره، وهذا دليل رؤيوي على رفض فكرة البعث عند حاوي الشاعر والإنسان في ظل واقع الهزيمة والانكسار، يقول في إحدى مقاطع القصيدة*:

عَمِّق الحفرة يا حفَّارُ،
عمِّقها لقاع لا قرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلا من رماد
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار
...أه لا تلقي على جسمي
ترابا أحمرًا طريا
...لف جسمي ، لفه حنِّطه ، واطمره
بكلس مالح ، صخر من الكبريت ، فحم حجري [2].

والواضح مما سبق أن حاوي قد استطاع في تقديري أن يصوغ الرؤيا وفق تجربة شعرية سابقة ضمن واقع لن يغير الانبعاث فيه شيئا لهذا جاءت الرؤيا السدومية عند حاوي رؤيا تستمّد صورتها وانزياحاتها معا من الواقع المعيش، رغم اعتمادها الظاهر على الموروث الديني والتاريخي لعنصر فعال من عناصر التجربة الشعرية والإنسانية عند الشاعر.

---

[1] ـ بلعلي ، آمنة . أبجدية القراءة النقدية ص 75 .
* تتوزع القصيدة على تسعة وأربعين صفحة في الديوان .
[2] ـ حاوي ، خليل . الديوان ، ص ص 313 – 315 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما **الشاعر يوسف الخال**، فقد اختلف جزئيا في مقاربته لماهية الشعر العربي المعاصر ومفهومه مع خليل حاوي، الذي ظلّ يؤكد ضرورة ارتباط الرؤيا الشعرية بالواقع ويطالب بها من خلال المعاينة والاستشراف ضمن فضاءات الشعر الذي يعتمد التجربة كآلية من آليات الحرية. لهذا ركّز الخال على رسم مشروعه الشعري المعاصر للقصيدة العربية ضمن كتابه"الحداثة في الشعر"من خلال إبعاد الرؤيا عن كل ارتباط لها بالسياق العام(اجتماعي/ نفسي)، لأن الشعر عالم مستقل عن الشاعر وعن الحياة ووسائطها المؤثرة في التجربة الشعرية. ولا يمكن إعادة عنصر فيه إلى مرجعه من الواقع الاجتماعي أو النفسي لكون العمل الشعري عملا فنيا متكاملا لا يعني خارج إطاره الفنّي شيئا، بمعنى أن قراءة النص الشعري يجب أن تكون لذاتها وهو موقف اتفق معه فيه الشاعر عبد الله حمادي الذي تعرضت إليه سابقا. فالقصيدة "خليقة فنية جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير فما هي معنى محض ولا هي مبنى محض، بل هي معنى ومبنى معا"[1].

من هنا كانت القصيدة عند الخال عبارة عن خلق لا تصوير للعالم في قالب فني متميز، تتداخل فيها التجارب الشعرية المختلفة تداخلا يظهر في مبنى القصيدة، وإنّما توفر هذه التجارب المنطلق الجوهري نحو خلق عالم شعري يعبر عن الوعي الإنساني من جهة ووعي النبوة الشعرية الخالقة من جهة أخرى، فالقصيدة"لا تحمل كل معاناة الشاعر لأنها ليست واقع حال أو سردا للهموم العاطفية، فهي تحمل أقّل ما يمكن لبناء قصيدة، أو أعمق ما في المعاناة دون سائر الحواس الأخرى.القصيدة تصفّي التجربة وتغربلها ولا تبقى منها إلاّ ما يخدم الفن وتستبعد ما سوى ذلك"[2]. ويشرح الخال عملية الخلق السابقة انطلاقا من آليتين أساسيتين هما:الانفعال والشعور.

فالانفعال عنده هو المرحلة الأولى من مراحل الخلق والإبداع لأن الشاعر عادة ما يسترجع تجاربه المختلفة التي من شأنها أن تقوده نحو الانفعال، فيندفع مباشرة إلى التخفيف من حدّة هذا الانفعال نحو الكتابة والخلق والإبداع، يقول:"الانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة" [3].

---

[1] ـ الخال ، يوسف . الحداثة في الشعر،ط1 ، دار الطليعة ، لبنان،1978 ص 19 .
[2] ـ المصدر نفسه ص 24 .
[3] ـ المصدر نفسه ، ص 93 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الشعور عند الخال فيأتي في المرحلة الثانية بعد الانفعال، لأنه هو الذي يقود ويوجه العملية الإبداعية برمتها، "فملكة الشعور لا ملكة العقل هي التي تسدّد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في اختيار الألفاظ والصيغ التعبيرية الملائمة، وهي التي تنبهه في حال تجاوز حدود حريته في التطويع لئلا تنكسر الأداة، فلا تصلح صلة بينه وبين الآخرين..."[1].

وأعتقد أن الخال قد ربط الشعور بالتجربة الشعرية الإبداعية ربطا فيه الكثير من الإبهام، إلى درجة أن مصطلح الشعور في تنظيره السابق يبقى على هامش الخلق المتداول والذي يؤمن دائما بأن الإبداع ينطلق من تفعيل آلية تعطيل الحواس.وهذا ما مارسه شعراء الحداثة في أوروبا ونظرّوا له أمثال أرثور رامبو في"رسالة الرائي"، أو حتى الشعراء العرب الرواد أمثال أدونيس وصلاح عبد الصبور وعبد الله حمادي وغيرهم ... .

ويتضح هذا أكثر من خلال تقسيم علماء النفس للتجربة الأدبية إلى قسمين أساسين هما القسم النفسي(Psychological) وقسم رؤيوي (Visionary). ففي القسم الأول يقوم الشاعر باستحضار تجاربه استحضارا شعوريا، فيفسرها ثم يستقي موضوعاته على أساس ذلك التفسير، ثم يحوّلها إلى تجربة شعورية أو شحنة عاطفية يعبّر عنها في قصائده. وفي القسم الثاني أي القسم الرؤيوي لا يستمد الشاعر مادة من منطقة الشعور (الوعي)، وإنما يستعير مادته من عوالم الرؤيا، حيث تُعطل الحواس ويغيب الوعي الإنساني إنه يستوحي ويستلهم في هذا الصنف عالما فوق البشرية، يتباين فيه النور والظلمة، تنساب مادته بلا زمن يحددّها، كأنها رؤيا لعوالم أخرى أو لغوامض الروح، أو لحالة بدائية سابقة لعمر الإنسان أو لأجيال المستقبل التي لم تولد بعد... .[2]

ويقترب الخال في شعره من تحقيق أبعاده التنظيرية خاصة عندما يجعل من الانفعال واستحضار التجارب أساس الكتابة الشعرية لديه، فمفهوم القصيدة عنده يشمل المعنى والمبنى"والشاعر يصطدم في عملية الإبداع الشعري، بتحديّين كبيرين: قواعد اللغة وأصولها التي لا يمكن تجاهلها، وأساليب التعبير الشعري المتوارث وهي أساليب راسخة في

---

[1] ـ الخال ، يوسف . الحداثة في الشعر، ص 19 .
[2] ـ ينظر . حيدوش ، أحمد . الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر1990، ص ص 29 ، 30 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذوق والأذهان... من هنا كانت ضرورة المواءمة بين الخاص والعام، والتراثي والحديث والالتزام بالموروث من الأساليب الشعرية، والحرية من أجل تطوير هذه القواعد والأساليب."[1] ففي قصيدة "البئر المهجورة"يكشف الشاعر عن ثنائيات سبق وأن نظّر لها وهي القدرة على ربط التجربة بالانفعال ثم الخلق، والثانية الاستطاعة الفنية عند الشاعر على تفعيل الخاص والعام في القصيدة، فقد عرض أمام المتلقي الحالة الرمادية التي يعيشها إنسان هذا الواقع والمأساة التي تكّبل وجود الإنسان رغم قدرة هذا الإنسان على إدراك الحّل بداخله يقول:

عرفتُ إبراهيم، جارى العزيز، من زمان
عرفته بئرًا يفيض ماؤها
وسائرُ البشر
تمرُّ لا تشرب منها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر [2] .

وقد لخّص الخال الأسس النظرية لمفهوم الشعر المعاصر في كتابه"الحداثة في الشعر"من خلال عرض مجموعة من النقاط التي اعتبرت فيما بعد مشروعه النقدي بامتياز ننقلها فيما يأتي :

- التعبير عن التجربة الشعرية الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه أي بعقله وقلبه معا .
- استخدام الصورة الحية، من وصفية وذهنية.حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أوفي الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.
- إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استترفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب .

---

[1] ـ عزام ، محمد . الحداثة الشعرية ، ص 64 .
[2] ـ الخال ، يوسف . الأعمال الشعرية الكاملة ، ط2، دار العودة ، بيروت، 1979 ص 203 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة فليس للأوزان التقليدية أي قداسة.
- الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.
- الإنسان في ألمه وفرحه، في خطيئته وتوبته، في حريته وعبوديته، في حقارته وعظمته في حياته وموته هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم .
- وعي التراث الروحي والعقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون خوف أو مسايرة أو تردد .
- الغوص في أعماق التراث الروحي والعقلي الأوروبي وفهمه والتفاعل معه .
- الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما .
- الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة.[1]

يمكن الانطلاق من مقاربة المشروع الشعري عند الخال من النقطة العاشرة حيث نادى بابتعاد الشعر الحديث عن المذهب الرومانسي الذي لم يستطع حسب رأيه أن يتناول واقع الفرد العربي ومعاناته ومأساته، وهذه إشارة صريحة إلى سيطرة الروح الرومانسية على الشعر في لبنان، خاصة بعدما أسّس جبران خليل جبران مدرستها وأرسى قواعدها وسار على خطاه الكثير من الشعراء الآخرين أمثال عمر أبي ريشة ، إلياس أبي شبكة، سعيد عقل وغيرهم. فقد سار الرومانسيون اللبنانيون العرب على خطى المدرسة الرومانطيقية الغربية حيث"كانت تلتقي في النهاية بتقليد الرومانطيقية الفرنسية للقرن التاسع عشر، مع بعض البهارج المستقاة من مختلف المدارس الفنية في العالم "[2].

وتتوزع النقاط التسع الأخرى على أسس نظرية يمكن استخلاصها من كلام الخال، خاصة فيما يتعلق بالتجربة الشعرية كتجربة إنسانية (نقطة 1 ، 6 ، 7)وَجَبَ إعلاؤها

---

[1] ـ راجع المشروع الشعري عند الخال بالتفصيل ضمن كتابه : الحداثة في الشعر . ص 79 – 81 .
[2] ـ المصدر السابق ، ص 66، 67 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضمن حركية النهضة العربية الشاملة، كحركة تطوّر تراجع التراث للاستفادة منه لا للانبهار به وتقليده وتمثّله فنيا، "فنحن لا نجدّد لأننا قرّرنا أن نجدّد، بل لأن الحياة تتجدّد فينا، فالمستقبل لنا، ولا حاجة بنا إلى صراع مع القديم، وإذا كان لابد من صراع فهو مع بعض دعاة الحركة الحديثة الجاهلين وشعرائها المزيفين"[1].

أما النقطة (3) فهي دعوة صريحة من الشاعر إلى ضرورة اتحاد الخلق الشعري مع الخلق اللغوي، من خلال العمل على توليد دلالات لغوية حديثة تتفاعل مع التجربة الشعرية المعبّر عنها، لأن هذه التجربة لم تعد تحتمل الصيغ والدلالات المتوارثة التي تفتقد إلى أبسط مستويات الخلق الشعري من منظور الخال، وهذا ما جعله يربط حركة الحداثة الشعرية بتمثل النقاط السابقة الذكر في الأثر الإبداعي على أساس أنها حداثة شاملة تخص مختلف جوانب الحياة. "فالحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيّرها الدائم ولا تكون وقفا على زمن دون آخر.فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها تتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفية والمألوف"[2].

من هنا كان الشعر عند الخال هو القدرة على ربط هذا الشعر ربطا حياتيا بامتياز تتحدّد خلاله قدرة الخلق المدعّمة بآليات التحديث المختلفة، مع الواقع، ولكن دون أن تتمثل الواقع تمثلا مباشرا وإنما يُترك تفعيل هذا الاتحاد لمدى تواصل التجارب الشعورية عند الشاعر مع حركة الإبداع والتحديث ككل. فيكون الشعر بعد هذا خلقا جديدا لعالم جديد، أمكن تمثّله في هذه القطعة من قصيدة"القصيدة الطويلة"حيث الواقع المتردِّي ينبئ بثورة التغيير :

لا أرى سيدَا في الجمع . البجَعُ يتمطى في
البحيرة ولا نسر في الأفق * المياه راكدةٌ والضفاف
أقرب من الأنف .الهواء ثقيل .النور ثقيل .الحمار
ينطق ، لا بأعجوبة . الأعمى يُبصر، لا بأعجوبة .
الميتُ يقوم ، لا بأعجوبة .الأعجوبة رقمٌ في آلة ،

[1] ـ الخال ، يوسف . الحداثة في الشعر ، ص 93 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 17 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والسماءُ بقيت في المجاهل
كنتُ صامتا .وأن أتكلم .المرأة إلى جانبي رداء
قاحل [1].

ومن منظور ثوري مبتكّر يؤسس **الشاعر عبد الوهاب البياتي** مفهوما مختلفا نسبيا عمّا عُرض سابقا من مواقف عند الشعراء، لأن الشاعر المتَأدْلج اشتراكيا، حاول خلال مواقفه المختلفة أن يربط بين الشعر والواقع من جهة، والشعر والثورة الماركسية الاشتراكية من جهة أخرى، ولكن مواقفه احتاجت إلى قراءات عديدة لتباينها عبر مراحل تشكيل الموقف لديه، فالبياتي في الخمسينيات ليس هو البياتي في السبعينيات، والثمانينات، لأن الحالة الشعرية لديه قد تغيرت بفعل تغير مستويات الإدراك الأيديولوجي داخل بنية المجتمع العربي.فمن الناحية المضمونية مرت تجربة البياتي الشعرية بثلاث مراحل متتالية هي المرحلة التصويرية ومرحلة التمرّد الميتافيزيقي والمرحلة الاجتماعية"[2]*. وهذا ما يجعل مفهوم الشعر عند البياتي يرتبط ارتباطا وثيقا بهذه المراحل خاصة مرحلة التمرد والثورة، فقد عُدّ الشعر"حلقة أولى في العملية الثورية ولكن على أن تكمّله الثورة، وإلاّ ظلّ تمردا سلبيا، دون جدوى"[3].

من هنا خالف البياتي المفهوم الماركسي للإلتزام لأنه ظلّ خلال مراحله الأولى يفهم أن الالتزام في الفن هو الاحتراق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون، أما الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق في الصلاة الكهنوتية فليس من صفات الفنان الحقيقي."[4]

وذهب البياتي في قراءاته الجديدة للالتزام نحو إعلاء الذات والتجربة الشعرية عند الشاعر وربطها بالواقع العربي في ماضيه وحاضره حتى لا يفهم الالتزام على أنه إلزام فكري مستورد. ففي حوار مع الناقد جهاد فاضل يطلق البياتي مفهومه المبتكر للالتزام قائلا: "إن الالتزام هو اختيار حر ينبع من إرادة الشاعر وحريته.والشاعر في وطننا العربي، خاصة في

---

[1] - الخال ، يوسف . الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 283 .
* - للتوسيع أكثر في عرض وتحليل هذه المراحل ينظر: عزام محمد . الحداثة الشعرية ، ص 135 وما بعدها
[2] - المرجع السابق ص 135 .
[3] - م ن ص 135 .
[4] - م ن، ص ن.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عصر الانبعاث القومي لأمتنا، مطالب بالالتزام لا في شعره فحسب بل في أفكاره وموقفه وسلوكه وإلا أصبح خارجا على هذا الالتزام."[1]

من هنا طالب البياتي بضرورة ربط الثقافة الإبداعية عموما والشعرية على وجه الخصوص بآلية الخلق التي نادى بها كل الشعراء قبله ضمن آلية الرؤيا، ولكنها رؤيا قومية تنبع من الواقع والمجتمع، لأن"الالتزام هنا لا يعني الغرق في الشعارات السياسية والمباشرة والتقريرية بل يعني الرؤية، والرؤية الأمينة القومية للواقع العربي وللثقافة العربية، لا أن تكون رؤية مضادة ومعادية لهذه الثقافة، أي الالتزام بتقاليد الثقافة العربية واحتضانها ومحبتها والانطلاق من منطلقاتها السليمة الصحيحة التي يشكّل تطورها بناء الوجدان العربي وصياغته صياغة ثورية مستقبلية، وتوليد روح التضامن القومي والإنساني في المجتمع العربي ..."[2].

ويؤسس هذا التنظير الثوري عند البياتي رسم معالم شاعر المرحلة الذي يجب أن ينطلق في كتاباته من واقع مجتمعه معبرا عن أصالته وحضارته وقوميته. ولعل هذا موقف صريح من التراث عند البياتي كشاعر في طريق تحديد ماهية الشعر، يقول: "الشاعر الأصيل يولد من خلال المعاناة وينمو وينضج ببطء معانقا الواقع والتحولات في تاريخ أمته وشعبه لا أن يستعير أزياءه وأدواته من تراث الأمم الأخرى التي تختلف ظروفها الثقافية والاجتماعية والسياسية عن ظروفنا"[3].

من هنا كان الشعر عند البياتي هو ما وصل إلى الإنسان روحا وتجربة وعمقا في الوقت ذاته، ضمن المغامرة الوجدانية واللغوية أثناء التشكيل، قال"إن قصائدي تتّخذ من هذه المغامرة الوجودية واللغوية وسيلة وغاية للوصول إلى الضفاف الروحية للإنسان، ولاكتشاف خرائط رحيله وسفره عبر العصور ولخلق ذاكرة جديدة له بعيدا عن لعبة النظريات الجاهزة ."[4]

---

[1] ـ البياتي ،عبد الوهاب . حوار أجراه معه الناقد جهاد فاضل ضمن كتابه. قضايا الشعر المعاصر، ص 215
[2] ـ المرجع نفسه ص 215 .
[3] ـ نفسه ، ص 214 .
[4] ـ البياتي ،عبد الوهاب . حوار أجراه معه الناقد محي الدين صبحي ضمن كتابه . مطارحات في فن القول ، ص 22 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا أضحت وظيفة الشاعر ضمن هذه الفلسفة البياتية، وظيفة كشف ورؤيا لواقع الإنسان العربي، فعلى الشاعر أن يرصد في أشعاره كل مستويات التحول والتجاوز من خلال"الكشف عن مكنونات اللاوعي واللاشعور، وعن أدق الرؤى والتأملات والأفكار التي شعر بها الإنسان المتجاوز المتخطي بشكل مستمر"[1]. لهذا كثيرا ما ارتبط مفهوم الشعر عند البياتي في كتاباته بالتنظير الفلسفي والفكري، لاعتقاده أن أرقى مستويات الالتزام هي التنظير فكريا لواقع أنموذج يُكشف فيه الزيف الاجتماعي ويمجّد الإنسان كإنسان، فالشعر "هو الوجه الثاني للفلسفة وللفكر.وكل شعر يحاول أن يقطع، أو أن يتنكر لهذا الوجه الثاني يسقط في التفاهة واللامعنى وفي العدمية اللغوية، أي اللغة التي لا تقول شيئا على الإطلاق".[2]

ويتحّد هذا التنظير الفلسفي والفكري عند البياتي بالتجربة الشعرية لديه، لأن قارئ دواوين البياتي يكتشف أن الشاعر لا يؤسس من عدم أو من رؤى ميتافيزيقية، وإنما يتماهى الواقعي مع الشعري فينتج للمتلقي رؤيا تعكس نظرة الشاعر لهذا الواقع، يقول :"أشعاري مستمدة من تجاربي وليست من قراءاتي. لهذا فإن القارئ يجد فيها طعما منفردا لتجربة فريدة عاشها الشاعر الذي كتب القصائد. كما أن تجارب قصائدي وصورها ليست لغوية أو لفظية، وإنما هي صور وتجارب لها دلالات في الوجود الإنساني ...".[3]

ويختلف البياتي هنا مع الشعراء السابقين في تفعيل الرؤيا، لأنه يعتقد أن كل رؤيا يجب أن تكون وليدة تجربة ذاتية عاشها الشاعر وتأثر بها، بعيدا عن كل سياق يفرض رؤيته عليه، "فالرؤيا واللغة والموسيقى في القصيدة تولد مع ولادة القصيدة ولا تكون جاهزة أو سابقة عليها. وإن لكل تجربة شعرية رؤية ولغة وموسيقى خاصة بها وصاعدة منها"[4]. ويفهم من هذا أن إنتاج النص الإبداعي يجب أن يتوّلد من عملية تشكيل بين التجربة الفنية في شتى تمظهراتها اللغوية والجمالية وبين التجربة الروحية والنفسية كانعكاس شرطي لارتباط الشاعر بواقعه وتجاوزه في الوقت ذاته. وقد ذهب الدكتور عبد العزيز المقالح إلى تحليل هذه الثنائية في الخلق قائلا: "لقد اختلطت التجربة الفنية في رحلة البياتي الشعرية

---

(1) ـ ـ البياتي ، عبد الوهاب . ضمن كتاب . مطارحات في فن القول ص 23 .
(2) ـ المرجع نفسه، ص 24 .
(3) ـ م ن، ص 24 .
(4) ـ م ن ،ص 25 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالتجربة الروحية والنفسية. وكان كلما امتدت به رحلة الحياة تعقّدت صوره وعناصر البناء الشعري الأخرى، و لم تعد الرؤية الشعرية تسير في إطار الواقعية البسيطة حيث المباشر والتعبير الجاف. ومع كل مرحلة جديدة تأخذ الكلمات والعناصر الفنية شكلا مختلفا للتعبير الفنّي والإيحاء والتأثير وهو رغم التعقيد والرحيل الدائم نحو التجاوز لا يبتعد عن الواقع والنفاذ في الأعماق... إن القضية الفكرة تطالبه دائما أن يكون قريبا من الإنسان"[1] *.

ويجنح عبد الوهاب البياتي في كثير من قصائده نحو الصوفية كطريق إلى الكشف والتجاوز وتفعيل الرؤيا، بعدما كان قد مهّد لهذا الجنوح بضبط مستويات التجارب الإنسانية لديه، وربط هذه التجارب بالأثر الإبداعي على أساس من التركيب بينها وبين التشكيل الفني واللغوي، وقد طالب بمثل هذا التخطي والجنوح في الشعر ولكن انطلاقا من ضبط مفهوم الصوفية أولا الذي يرفض ربطها بالانفصال عن الواقع المادي فيسقط عليها رؤيته الخاصة قائلا"إن الثورة الصوفية في الفن والأدب تعني الإيمان بوحدة الوجود وبوحدة الحضارات، وبوحدة الجهد القومي والإنساني المشترك، هذه هي المنطلقات الصوفية في الشعر. والشاعر أو الثوري أو الفنان الذي يعيش في مثل هذا العالم الذي نعيشه بين الأنقاض والخرائب لا يمكن له أن يبدع وأن يرى الأشياء على حقيقتها إلاّ من خلال المعاناة الوجودية. وهذا يعني أن الشاعر الثوري المتصوف يتعامل مع الوجود بينما المتصوف المتدين يتعامل مع المطلق. كما أن الثوري المتصوف يعيش داخل الزمان والمكان، بينما المتصوف بشكل عام يعيش خارج التاريخ"[2].

ويمكن أن نكتشف بعض تفاصيل التنظير والمواقف السابقة عند البياتي في قصيدته "كتابة على قبر السياب"حيث يقول:

أصعد أسوارك، بغداد، وأهوى ميتا في الليل
أمُّد للبيوت عيني وأشمُّ زهرة المابـــين
أبكي على الحسين
وسوف أبكيه إلى أن يجمع الله الشتيتين، وأن يسقط سور

---

[1] ـ المقالح ، عبد العزيز. الشعر بين الرؤيا والتشكيل،ط1،،دار العودة ، بيروت، 1981 ، ص 51 .
* يعرض الدكتور المقالح بالتفصيل ملامح التجربة الشعرية عند البياتي .
ـ للمزيد ينظر المرجع السابق ص 45 – 53 .
[2] ـ البياتي ،عبد الوهاب . ضمن كتاب . مطارحات في فن القول ، ص 26 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البين
ونلتقي طفلين
نبدأ حيث تبدأ الأشياء
نسقي الفراشات العطاش الماء
نهربُ للحدائق
نكتب أشعار المحبين على الجدار
نرسم غزلانا وحُوريات
يرقصن عاريات
تحت ضياء قمر العراق
نصيح تحت الطاق*
بغداد يا بغداد يا بغداد [1]

3 – الموقف من الشكل الحديث ومتطلبات القصيدة المعاصرة :

سبق أن رأينا أن معظم الشعراء المعاصرين قد اتفقوا على ضرورة جعل الرؤيا هي القاسم المشترك بينهم، للوصول إلى عملية الخلق الشعري، والإبداع الموازي لحركة الحداثة، وكان هذا التحّول يعني-على صعيد الممارسة-الانتقال من مرحلة النظم والتأليف والسرد والتقرير، إلى مرحلة الخلق حيث تؤَسس لغة فرادة وإشارة ترفض التجزيئية وتنشد الكلية، غايتها البحث عن خفايا اللاوعي الكامن في الذات الشاعرة."من هنا فإن كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء، وقفزٌ خارج منطقها يفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحوّل، لأن الرؤيا هي تحول لعلاقات الأشياء. ومن هنا كانت الرؤيا خروجا عن الأشكال الفنية

* الطاق .هو إيوان كسرى الواقع بالقرب من بغداد .
[1] البياتي ، عبد الوهاب . السيف والقيتار، ص 135 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المألوفة إلى أشكال غير محدّدة بقالبية جاهزة.إن الرؤيا هي تمرّدٌ على سلطان النموذجية الفنية الموروثة، ودخول في أشكال غير معروفة"[1].

لقد أصبح الانتقال من آلية الوزن والقافية عند الشاعر المعاصر إلى فضاء الإيقاع الرحب هو مظهر من مظاهر الإيمان بضرورة تفعيل الرؤيا كوسيط من وسائط الخلق والإبداع في الشعر. وقد ظهر ذلك عند العرب والغرب على حد سواء، فحين نراجع رسائل التوحيدي ومواقف النفّري، وأغاني "مالدرور" للوثر يامون، و"إشراقات"رامبو، و"غاسبير الليل"لبرتران، ندرك مباشرة أن السلطة الرؤيوية عند الشاعر هي وحدها القادرة على بعث نموذج جديد من الإيقاع داخل فضاء من التشّكل المستحدث من جهة، والتفجير اللغوي والدلالي من جهة أخرى، "لأن الرؤيا هي عملية تفجير لجذور اللغة، التي تزخر بإيقاعات داخلية لا حدّ لها، ولأنها تتضمن الخروج من الوزن إلى الإيقاع"[2].

ويذهب الناقد غالي شكري إلى حدّ الربط الأساسي بين الشكل والمضمون على أساس أن الرؤيا المعاصرة عند الشاعر المعاصر قد عجلّت بزوال الفوارق بينهما، وأن لحظة الخلق الإبداعي هي لحظة لا تفّرق بين ثنائية الشكل والمضمون ما دام كل منهما قد احتوى الآخر في ظلّ فضاء الرؤيا الواسعة. يقول: "لقد كان الشكل في النقد الجديد للشعر مرتبطا أوثق الارتباط بالمضمون، مما أدى إلى رؤى جديدة للنقد في موازاة الرؤيا الجديدة للشعر. وبينما كان المصطلح الموسيقي هو المعيار الأول لوزن الشعر وتقييمه في نقد الجيل الماضي كما كانت الصورة الشعرية هي المعيار الثاني، وبالكاد أصبحت منذ خليل مطران وميخائيل نعيمة والعقاد الوحدة العضوية أي سياق المعنى هو المعيار الثالث، فقد استحدث النقد الجديد سلما جديدا للتقييم، يستوعب في ثناياه القيم السابقة ولكنه يضيف إليها أبعادا جديدة"[3]هي أبعاد تفعيل الرؤيا وتحقيق الخلق الإبداعي المتفرّد .

من هنا كان موقف الشاعر المعاصر من قضية الشكل موقفا إجرائيا، لأنه يخضعه للتطبيق الذاتي كلما توفرت له آليات الخلق، وهذا ما توَفّر **للشاعرة نازك الملائكة**، حيث نظّرت لقضية الشكل الجديد للشعر المعاصر ابتداء من مقدمة ديوانها شظايا ورماد (1949)

---

(1) ـ باروت ، جمال . الشعر يكتب اسمه ، ص 53 .
(2) ـ المرجع نفسه . ص 55 .
(3) ـ شكري ، غالي . سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ،ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت 1981 ، ص 155 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم في كتابها قضايا الشعر المعاصر (طبعة أولى 1962)، ورغم أنها تراجعت عن الكثير من مواقفها* التي احتوت مقدمة الديوان حين أعادت تشكيل هذه المواقف في كتابها(قضايا الشعر المعاصر)، إلاّ أنها ظلت الرائدة. لهذا سأكتفي بعرض مواقف الناقدة حول دوافع التشكيل المختلفة (قافية، ووزن، ولغة) انطلاقا من كتابها"قضايا الشعر المعاصر"لاعتقادي أنه الكتاب الذي رسم معالم النظرية النقدية عند الشاعرة بكل جرأة. كما سأركز فيما يلي على إبراز مستويات نمو الموقف النقدي عند نازك الملائكة بإيجاز.

تؤكد نازك الملائكة على موقفها الذي أعلنته في مقدمة ديوان شظايا ورماد حول ضرورة التجديد في الشكل العام للقصيدة العربية، حيث ترى أن الشعر الحرّ ما هو إلاّ اندفاع اجتماعي نحو أفق يرسمه المبدع ذاته، ورغم معارضة التقليديين والغيورين على الشكل القديم إلا أن الشاعرة آمنت أن مرحلة التغيير قد بدأت، وأن كل تراجع عن المكتسبات الأولى التي لامستها الشعرية العربية في بداية القرن العشرين، سوف يعيدنا قرونا إلى عصر الانحطاط، "فالأفراد الذين يبدءون حركات التجديد في الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ* كيانهم وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسّونه، ولا ينشأ هذا الفراغ إلاّ من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة، ويغلب أن يكون الفرد المبدع غير واع وعيا حقا لهذا التصدع، غير أنه مع ذلك يندفع إلى التجديد الذي يعوّض عما تصدع"[1]، لهذا ذهبت نازك إلى عرض أسباب اندفاع الشاعر والقارئ معا نحو تلقي ظاهرة الشعر الحرّ، على أساس أنها كانت تمثل في مرحلة الخمسينيات والستينيات التمظهر الحداثي المتفرّد للشعر العربي الحديث.فقد فشلت كل محاولات وَأْد الظاهرة الشعرية الجديدة ويرجع ذلك حسب نازك الملائكة إلى:

§ النزوع نحو الواقع : لأنّ التشكيل الجديد يفسح المجال للشاعر كما للمتلقي في أن يقترب من واقعه المعيش، فلا يحيد عن تمثل هذا الواقع في شعره لأن الإطار الجديد يسمح

---

* - ينظر مبحثها حول المزايا المضللة في الشعر الحر،ضمن كتابها قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ، بيروت، ط 7 مزيدة ومنقحة، 1983 ، ص 40 وما بعدها.

* تبهظُ . بهظ ، بهظا وأبهظ الحملُ أو الأمر . أثقله وسبّب له مشقة،والباهظةُ .كل ما يحدث مشقة أو أذى .
- ينظر المنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق بيروت، ط26 ، 1986، ص52

[1] - الملائكة ، نازك . قضايا الشعر المعاصر ، ص ص 54 ، 55 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

له بعرض رؤاه دون القيود التقليدية المتوارثة. لهذا سجّلت نازك أن الأوزان الحرة تتيح "للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا. وقد تلفّت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده، لأنه من جهة مقيّد بطول محدود للشطر وبقافية موحّدة لا يصحّ الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية "[1].

§ الرغبة في التحرّر والاستقلال: ويرجع هذا إلى الرغبة في إعلاء الذاتية والفردية عند الشاعر المعاصر من خلال تحقيق فرادته الإبداعية من جهة وتمييزه عن الشاعر القديم من جهة ثانية، "إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر يريد أن يكّف عن أن يكون تابعا لامرئ القيس والمتنبي والمعري.وهو في هذا أشبه بصبي يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما، ويعني هذا أن لحركة الشعر الحرّ جذورا نفسية تفرضها، وكأن العصر كله أشبه بغلام في السادسة عشر يرغب في أن يعامل معاملة الكبار ، فلا ينظر إليه وكأنه طفل أبدًا ".[2]

§ النفور من النموذج: حيث نسجل هذا الشعور عند الشاعر العربي في بداية القرن العشرين في محاولات جماعة الديوان وجماعة أبولو، وجماعة الفن والحرية أو السرياليين العرب وعلى رأسهم الشاعر جورج حنين، وصولا إلى كتابات السياب ونازك الملائكة نفسها، فمن"طبيعة الفكر المعاصر عموما أنه يجنح إلى النفور مما أسيمّه بالنموذج في الفن والحياة.وأقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها..."[3]. وهذا معناه أن كل تشكيل نموذجي مسبق للقصيدة يجب أن يقابله نموذج فكري يوازي التشكيل المسبق، حتى وإنّ اضطر الشاعر إلى مجاراة الشكل المسبق عن طريق التمديد القسري للأفكار أثناء عملية الخلق الشعري، لهذا"وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته، وليس هذا غريبا في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطّم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية "[4].

---

(1) ـ الملائكة ، نازك . قضايا الشعر المعاصر، ص 56 .
(2) ـ المصدر نفسه ، ص ص 56، 57 .
(3) ـ م ن، ص 58 .
(4) ـ م ن، ص 60 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا تكتفي نازك في عرض المواقف المؤيدة للشعر الحر فقط، وإنما تنتقل إلى التحذير من بعض المزايا المضلّلة للشعر ذاته، وهنا يبدأ التراجع، في تقديري، عن جوهر المواقف التي أعلنتها في مقدمة ديوانها شظايا ورماد، فالأوزان الحرّة والانسيابية الموسيقية التي تتولّد من جراء التحرّر المباشر من قيود الأوزان، بإمكانهما إيقاع الشاعر في أخطاء كثيرة تطرقت إليها الشاعرة ، أوجزها على النحو الآتي:

§ الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، حيث يمارس الشاعر حرية كاملة في هدم أسس القصيدة التقليدية"وهو في نشوة هذه الحرية ينسى حتى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد، وكأنه يصرخ بآلهة الشعر: لا نصف حرية أبدًا، إما الحرية كلها أولا!. وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتّزان ووحدة القصيدة وأحكام هيكلها وربط معانيها فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة ..." [1].

§ الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة، والتي تعدّها نازك الملائكة بداية تضليل الشاعر عن مهمته في الخلق والإبداع، لأن الشاعر عادة ما يتلذذ بالحرية الموسيقية التي يوفرها له الشكل الجديد، فيحيد عن جوهر الشعور، فلا يؤسس لتجربة ولا ينفعل لشعور. وإنما"يكتب أحيانا كلاما غثا مفككا دون أن ينتبه، لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب.وَيَفُوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره، وإنما هي موسيقى ظاهرية في الوزن نفسه، يزيد تأثيرها أن الأوزان الحرة جديدة في أدبنا ولكل جديد لذة، وعلى هذه الصورة تنقلب موسيقية الأوزان الحرة وبالاً على الشاعر بدلاً من أن يستخدمها ويسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها .

ويرجع هذا، إلى أن نازك لا تعدّ الشعر الحر إهمالا كاملاً للوزن بشكل مطلق، بل تعدّه تعديلا لعدد التفعيلات وهي تنتقي البحور الصافية التفعيلة فقط لكتابة الشعر الحر أما البحور الممزوجة المؤلفة من تكرار تفعيلتين فمن الصعوبة في رأي نازك كتابة شعر حر منها[2].

وفي نفس السياق رفضت نازك الملائكة أيضا إطلاق القوافي دون نسق خاص بعدما كانت في مقدمة ديوانها شظايا ورماد قد طالبت بضرورة التحرّر من القافية الموحّدة

---

[1] ـ الملائكة ، نازك . قضايا الشعر المعاصر ص 41 .
[2] ـ للمزيد ينظر مقدمة ديوان . شظايا ورماد . ص 15 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في القصيدة[1]، "ورفضت الشعر المرسل لأنها ترى التقفية ضرورية للشعر ذي الشطرين أما الشعر الحر فلا تريد له قوافي سائبة، فهي ترى أن للقافية سحرًا قد يوقع غيابه القصيدة في الهزيمة واليأس والسقوط والانهيار"[2]

وإلى جانب التحفظات السابقة حول قصيدة الشعر الحر، فإن نازك الملائكة قد رفضت تماما ما يسمى تشكيليا بقصيدة النثر، واعتبرته بدعة شعرية ظهرت في لبنان حين ذهبت إلى مقاربة قصيدة محمد الماغوط على أساس أنها الشكل الشعري النثري الأول في الشعرية العربية، فاعتبرته مجرد خاطرة، "إنه نثر طبيعي كالنثر على الرغم من أن كاتبه ينثره مفرّقا على أسطر كما لو أنه كان شعرا حرا.." [3].

ووجهت نازك نقدًا شديدًا لجماعة شعر، على أساس أنها الجماعة التي تبنت وشجعت هذا النوع الجديد من الكتابة التي تفتقد حسب رأيها لكل مقومات الشعرية، بل هو مجرد تقليد للشعر الأوروبي، وقارنت بين مشروع الشعر الحر، الذي أرست قواعده، وما سمي بقصيدة النثر، فقالت :"... وإنما سمينا شعرنا الجديد بالشعر الحر لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح فهو شعر لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه وهو حر لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل. فعلى أي وجه تريد دعوة النثر أو تسمي النثر شعرًا؟ وما هذه الفوضى في المصطلح والتفكير لدى الجيل الذي يقلّد أوروبا في كل شيء تاركا تراث العرب الفنّي المكتنز .."[4].

والغريب في موقف نازك من قصيدة النثر، أنها تناقضت في الكثير مع جاء في مقدمة ديوانها شظايا ورماد، بحيث تجاوز خطابها حدود النقد الأدبي المسؤول والوعي الذي يضع الظاهرة في حدودها الموضوعية، ويخلط -عن قصد أو غير قصد- أوراق المشروع الإبداعي بهدف قمع التجديد بكل الوسائل إلى درجة وصف قصيدة النثر بأنها خيانة للغة العربية وللعرب. وهذا ما جاء على لسان نازك حين تقول:"... والحق أن لغتنا العربية لن تحمينا بعد اليوم، ذلك أن هناك اليوم أناسا يكتبون النثر ويسمّونه في جرأة

---

(1) ـ الملائكة، نازك . مقدمة ديوان . شظايا ورماد ص ص 17 ، 18 .
(2) ـ الصكر،حاتم ." نازك الملائكة ناقدة"، مجلة نزوي العمانية ، عدد 4 ، 1995 ص 65 .
(3) ـ الملائكة،نازك . قضايا الشعر المعاصر، ص 213 .
(4) ـ المصدر نفسه ص ص 214 ، 215 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عجيبة شعرا حتى فقدت كلمة شعر صراحتها ونصاعتها. ولسوف يتشكك الجمهور في أي شعر نقدمه له باسم (الشعر)لأن لفظ شعر قد تبلبل معناه واختلط وضاع. والواقع أن هذه الكذبة وكل كذبة مثلها خيانة للغة العربية وللعرب أنفسهم ..."[1]

وحين نعود إلى مقدمة نازك نجدها تتناقض في الكثير من مواقفها خاصة عندما تستشرف نهضة شعرية متحرّرة تماما من كل القيود والتوصيات المسبقة، وأن شعراء المستقبل القريب هم شعراء الشعرية العربية في انطلاقتها الجديدة تقول: "إنني أومن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حارًا عميقًا، أومن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات، ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم، وألف تحية لشعراء الغد."[2]

فهل تراجعت نازك عن إيمانها هذا، أم أنها أعادت قراءة الظاهرة الشعرية الجديدة وفق أسس جديدة؟.

في البداية أعود إلى القصيدة التي انطلقت منها نازك الملائكة في حكمها على قصيدة النثر بأنها خاطرة، وهي قصيدة "مسافر" للشاعر محمد الماغوط، فبعد مراجعة هذه الأخيرة في ديوان الشاعر وجدت أن نازك قد قامت بإدخال العديد من التغييرات على النص الأصلي، كإضافة واو العطف للفعل سأرحل، وقلب النقطتين المتتابعتين بعد (في ليلة ما)إلى نقطتي تفسير، وتحريك التاء في الكلمات الآتية في النص: الطويلة، الحزينة، العاهرة الظلمة. مع تغييرات مختلفة في علامات الترقيم، وقد أدى ذلك، في تقديري، إلى تغيير في السياق الدلالي للقصيدة، ثم إننا حين نقرأ موقف نازك في كتابها حول قصيدة الماغوط نسجل مباشرة أنها لم تثبت الصيغة الأصلية للنص عن قصد، حتى لا يلاحظ القارئ تلك التغيرات الجوهرية التي أدخلتها على النص. ومما جاء في النص الأصلي للماغوط:

بلا أمل .
وبقلبي الذي يخفق كوردة صغيرة
سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما ..
بُقع حبْر
أثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج

---

[1] ـ الملائكة ، نازك . قضايا الشعر المعاصر، ص 222 .
[2] ـ الملائكة ، نازك . مقدمة ديوان شظايا ورماد ، ص 29 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصمت الشهور الطويلة
والناموس الذي يمصّ دمي
هي أشيائي الحزينة
سأرحل عنها بعيدًا ..بعيدًا
وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان
بعيدًا عن المرأة العاهرة
التي تغسل ثيابي بماء النهر
وآلاف العيون في الظلمة
تحدق في ساقيها الهزيلين ،
وسعالها البارد ، يأتي ذليلا يائسا .
عبر النافذة المحطمة .
والزقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد [1]

أما نازك فقد نقلت قصيدة الماغوط على أساس أنها خاطرة على الشكل التالي:

"بلا أمل. بقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة، سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما: يقع الحبر وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج، وصمت الشهور الطويلة، والناموس الذي يمص دمي هي أشيائي الحزينة، وسأرحل عنها بعيدا بعيدا، وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان بعيدا عن المرأة العاهرة التي تغسل ثيابي بماء النهر وآلاف العيون في الظلمة تحدق في ساقيها الهزيلين، وسعالها البارد يأتي ذليلا يائسا عبر النافذة والزقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد ."[2]

وقد تصدى **الشاعر يوسف الخال**، صاحب مجلة شعر، وحامل لواء الثورة والتجديد في الأشكال الشعرية، لموقف نازك من قصيدة النثر، حين طرح موقفا من أشكال الشعرية الحديثة رد فيه على المواقف الارتدادية المتقلّبة لنازك فقال: "... وماذا يَعرف هؤلاء الطلبةُ الصغار عن قصيدة النثر؟ يعرفون أن النثر نثر والشعر شعر، والفارق بينهما أن للشعر خصائص ليست للنثر، وأن أهم هذه الخصائص الإيقاع، وهو يجري على

---

[1] ـ الماغوط ، محمد . الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت 1973 ، ص 32 ، 33 .
[2] ـ ـ الملائكة ، نازك . قضايا الشعر المعاصر ، ص 215 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وزن تقليدي في القصائد التي يتوخى أصحابها نظمها على الوزن التقليدي، كما يجري على وزن ذاتي مستحدث ينبع من عبقرية الشاعر وموهبته الفنية، وأن هذا الوزن الذاتي قد يكون على أشكال إذا شئنا تصنيفها وقعت في ثلاثة: أولا الشعر المتحرّر من القافية وهو ما يسمونه بالـــ Blank vers..، وثانيا الشعر الحر وهو ترجمة ما يسمونه Libre vers بالفرنسية أو Free verse بالإنجليزية...وثالثا قصيدة النثر أو ما يسمونه بالفرنسية Poème en prose ، وبالإنجليزية Prose Poem وهو شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويسموبه إلى مصاف الشعر (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامه الأشطر شكلا) مكتسبًا من النثر العادي عفويته وحريته وبساطة الأداء والتعبير وبُعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية وكل ذلك مع الحفاظ، كالشعر الحر على إيقاع ذاتي يحدث التوتر المرجّو من الوزن والقافية"[1].

كما دافع الخال عن مجلة شعر التي تعرضت لهجوم عنيف من طرف نازك الملائكة التي اعتبرها مصدر هذه البدعة، أي قصيدة النثر* قائلا: "... وهكذا ترى المؤلفة إذا خلعت عنها حجاب التزمّت والسلفية ومركّب النقص تجاه أوروبا والعالم المتحضر، أن ليس هناك دعوة ابتدعتها مجلة شعر لإحلال النثر محل الشعر، أو لخلط الشعر بالنثر، بل إن هناك شكلا معروفا معترفا به من أشكال التعبير الشعري يسمى(قصيدة النثر)، حرصت مجلة شعر على الانفتاح عليه.."[2]. وكان الخال قبل هذا قد ناقش الملائكة في بعض ما جاء في كتابها من مواقف وآراء ارتدادية عن سياق حركية الشعر الحديث، ابتعدت حسبه عن كل مقاربة علمية وموضوعية للقضية في حقيقتها.[3]

والظاهر أن وصف الخال للملائكة بالتزمّت والسلفية في مواقفها من التشكيل الجديد، الذي نهضت به مجلة شعر وجماعتها، يرجع، في تقديري، إلى علامات الثابت الفكري في الموقف النقدي عند نازك المبني على اعتماد التفعيلة، والأشطر المقنّنة بحسب نظام التفعيلة ذاته، مع ضرورة خلّو اللغة من الهفوات والأخطاء، وأعتقد أن موقفا بني على أساس هذه

---

[1] ـ الخال ، يوسف . الحداثة في الشعر ، ص ص 44 ، 45 .

* تقول نازك . شاعت في الجو الأدبي اللبناني بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية ،فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاتها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة شعر .
ـ ينظر الملائكة، نازك . قضايا الشعر المعاصر ، ص 213 .

[2] ـ الخال ، يوسف . المصدر السابق ، ص 45 .

[3] ـ ينظر المصدر نفسه ، ص 34 وما بعدها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النقاط لا يمكن أبدًا أن يتقبل شكلا كشكل قصيدة النثر التي ترفض التقيّد بأي نقطة من النقاط السابقة. وقد رفض الخال كل مراجعة لموقف حداثي أو فكرة حداثية لأنه يخشى على حركية الشعر المعاصر برمتها، من العودة إلى نقطة الانطلاقة، كما يخشى أيضا من تنامي ظاهرة تبكيت الضمير التي أضحى يعاني منها الكثير من الشعراء الرواد الذين مهدوا في الأربعينيات والخمسينيات إلى ثورة الشعر الحر.

فعن سؤال للناقد جهاد فاضل حول ما إذا كان يشعر بعد مشواره الطويل مع الحداثة بتبكيت ضمير كما شعر عبد الصبور في آخر أيامه ،وجبرا إبراهيم جبرا ومحمود درويش، رد قائلا: "لا..هذا الندم غلط (خطأ) وقد كانت نازك أول من بدأه في كتابها (قضايا الشعر المعاصر). لم تكن نازك منذ بداياتها متحرّرة تماما.. أنا أخشى أن يتكرّر في التراث العربي الأمر التالي: كلما ظهرت نزعة جديدة تُخنق ثم نعود إلى الصفر. منذ عشرين سنة بدأت نهضة شعرية جديدة هامة ولكنني خائف على هذه النهضة الشعرية من قوى الظلام، ونعود إلى الموال القديم ...لا يجوز أن تطغي الأفكار السلفية على الأفكار الجديدة يجب أن يكون هناك صراع بين الأفكار والمفاهيم وليس تعطيل هذا الصراع أو خنقه"[1].

ومع هذا تبقى نازك الملائكة بمواقفها الارتدادية السابقة من الشكل الجديد، رائدة من رواد الشعر الحر. مارست النقد بناء على مواقف وقراءات متغيّرة، وآمنت بالتراث الشعري واللغوي العربيين، وأسهمت في نقل الوعي الشعري لدى القارئ العربي من حالة التلقي إلى حالة السؤال بامتياز .

أما **الشاعر خليل حاوي** فقد نظر إلى قصيدة النثر نظرة أقرب إلى الموضوعية ابتعد خلالها عن التعصّب مثلما كان الحال بالنسبة لنازك الملائكة ويوسف الخال. فقد انطلق في مقاربته لواقع التشكيل الجديد من قضية الإيقاع في الشعر الحديث، التي عدّت القضية الأساسية بحكم علاقاتها في صياغة الأنموذج الشعري الجديد وتشكيله، فردّه مباشرة (الإيقاع)إلى الانفعال الذي كلما زادت حدة تواتره اقترب إلى صيغة الوزن، يقول: ".. من الملاحظ أن الإيقاع يصدر أصلا عن انفعال يزداد نزوعه نزوعا تلقائيا إلى

[1] ـ الخال ، يوسف . حوار أجراه معه الناقد جهاد فاضل،ضمن كتاب قضايا الشعر المعاصر ، ص 310 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تبلور في صيغة وزن كلما ازداد توهج الانفعال وانطلاقه"[1]، ويعتبر حاوي ظاهرة الإيقاع في الشعر الحديث معادلة لأنماط الإيقاع التي يمكن أن يولّدها الانفعال في الموسيقى والرقص مثلا، لأن جوهر هذا الإيقاع وقاسمه المشترك هو الانضباط على مستوى الأداء العام، سواء في الرقص أو الموسيقى، "وليس الإيقاع الشعري المنضبط بوزن سوى معادل للحركات الموزونة المنتظمة في الرقص، وللنسب الرياضية التي يستند إليها إيقاع الموسيقى. لهذا كله يكون الإيقاع الشعري المنضبط بصيغ الأوزان المتحرّرة من القيود القديمة وسيلة حتمية يستحيل الاستعاضة عنها ببديل لها في مجال الصياغة الشعرية ."[2]

والواضح من كلام حاوي أن الإيقاع الذي يَتَمَثَل في صورته الخاصة حين يصبح وزنا، لا يصدر من توالي الكلمات وصفّها صفا، وإنما من قدرة الشاعر على إدراك هذه الكلمات، وهو في حالة من الانفعال الإبداعي؛ الذي من شأنه أن يستشرف عوالم القصيدة، حيث تتكامل الرؤيا مع الإيقاع. وأعتقد أن موقف حاوي السابق هو أقرب بكثير من موقف أ أ ريتشاردز الذي أكد أن"أثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أولا يحدث وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتا، أو صورًا للحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره "[3].

ويعدّ حاوي الوزن في القصيدة الحديثة عاملا أساسيا من شأنه أن يخلق توازنا عمليا داخل بنية النص بين التجربة الشعرية للشاعر المبدع وعناصر هذه التجربة من جهة وبين مستويات تفعيل الإيقاع والوزن من جهة أخرى، لأن "تأثير الوزن على المتذوق هو أشبه بتأثير الخمرة خلال حديث شيق، أو أشبه ما يكون بالخمرة التي لا قيمة لها بذاتها ولكنها تضفي على الشراب الذي تمازجه روحًا وتوهجًا ."[4]

ويتطابق هذا التنظير عند حاوي مع الكثير من قصائده، حيث يقف المتلقي على مستويات إيقاعية تساهم في خلق رابطة بينه وبين التجربة الشعرية للشاعر خاصة عندما

---

[1] ـ حاوي ، خليل . حوار أجراه معه الناقد جهاد فاضل ، ضمن كتاب ، قضايا الشعر المعاصر، ص ص 278 ،279

[2] ـ المرجع نفسه ص 279 .

[3] ـ ريتشاردز ، أ. أ . مبادئ النقد الأدبي، والعلم والشعر ، ص 185 .

[4] ـ حاوي ، خليل . ضمن كتاب قضايا الشعر المعاصر ، ص 279 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يثور الانفعال الإبداعي على واقع تُسلط عليه نار تحرقه من أجل إعادة خلقه من جديد ضمن ثنائية الموت والانبعاث. هذا ما نقرأه مثلا في مقطع من قصيدته الطويلة دعوة إلى "سدوم" يقول:

عُدتُ في عَينيّ طوفانٌ منَ البرقِ
ومنْ رعد الجبال الشاهقه ،
عدتُ بالنار التي من أجلها
عرَّضتُ صدري عاريًا للصاعقهْ ،
جَرَفَتْ ذاكرتي النارُ وأمسي
كلُّ أمسي فيك يا نهر الرمادْ :
صلواتي سفرُ أيّوبٍ ، وحُبِّي
دمعُ ليلي ، خاتمٌ من شهرزادْ
فيك يا نهرَ الرمادْ [1]

من هنا ذهب حاوي إلى اعتبار ظاهرة قصيدة النثر ظاهرة مرضية نابعة من عجز الشاعر الذي يطرق أبوابها عن توليد مستويات إيقاعية منضبطة في شعره، وبحثه الدائم عن عرض الصورة الشعرية الغريبة والمفكّكة، الأمر الذي يُفقد القصيدة وحدتها العضوية يقول: "أما شعراء قصيدة النثر عندنا، فإنهم طائفة تجهل قيمة الإيقاع المنضبط في الشعر وصعوبات البناء الداخلي المقيد بذلك الإيقاع الذي لابد منه لكل شاعر يأبى أن تنساح قصيدته وتنحل إلى مجموعة من الصور المبعثرة. إن شعرا كهذا (قصيدة النثر) يفتقر إلى أهم خصائص الشعر وهي الوحدة العضوية. ونجد في شعر هؤلاء طلبا للصورة المدهشة والصورة المفاجئة على حساب وحدة القصيدة وسياقها العام "[2]. ويلاحظ حاوي على شعراء قصيدة النثر أنهم لا ينطلقون من تجربة شعورية، وإنما للأفكار الوافدة على الساحة الفكرية أثر كبير في تشكيل الأنموذج الشعري لديهم خارج إطار القصيدة الرؤيا النابعة من تجربة، وانفعال وإيقاع ووزن. يقول: "إنها ظاهرة مرض يسعى إلى إخفاء حقيقتها ببهرج

[1] ـ حاوي ، خليل . الديوان ص ص 119 ،120 .
[2] ـ حاوي ، خليل . ضمن كتاب قضايا الشعر المعاصر ، ص 280 ،281 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصورة وزخرفها، ومما يلاحظ في شعر هؤلاء أن الانجذاب إلى صور ملتقطة من النتاج السوريالي تفرض عليهم طبيعة المضمون في شعرهم، لهذا يتكشف للمتبصّر في صورهم أنها لا تعبر عن شحنة من تجربة شعورية مكثفة، وأفكار مكتنـــزة تذوب في وهج الشعور، بل عن تجارب مجتلبة تنطوي على فراغ في فراغ"[1]. لهذا طالب حاوي بضرورة نقل كل قصيدة لا يمكن أن نكتشف فيها نمطا من الإيقاع والوزن والنظام المتكامل إلى نطاق النثر، ومع هذا فلا يجب أن يفهم من كلام حاوي أنّه يشجع على احتذاء نمط الإيقاع والوزن القديمين وإنما الوزن والإيقاع في القصيدة المعاصرة ما تحرّر من قيوده القديمة، يقول: "لهذا كلّه خير نمط من الإيقاع ما كان منضبطا بوزن تحرّر من قيوده القديمة "[2].

ومما يعكس التنظير السابق تكامل الرؤيا مع الإيقاع في قصيدته "السندباد في رحلته الثامنة"، أين تتداخل الأسطورة مع الواقع، وتعرض خلالها إلى حالات القلق والتمزق الإنساني عبر قراءة فلسفية للتاريخ.يقول حاوي:

وكان في الدار رواقٌ
رصعت جدرانه الرسومْ
موسى يرى
إزميل نار صاعق الشررْ
يحفر في الصخرِ
وصايا ربّه العشرْ
الزفت والكبريت والملح على سدومْ
هذا على الجدار
على جدار آخر إطارْ :
وكاهنٌ في هيكل البعل
يربي أفعوانا فاجراً وبومْ
يفتضُّ سر الخصيب في العذارى
.....

[1] ـ حاوي ، خليل . ضمن كتاب قضايا الشعر المعاصر ، ص 281 .
[2] ـ المرجع نفسه ، ص 282 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا المعريّ،
خلف عينه
وفي دهليزه السحيقْ
دنياه كيد امرأة لم تغتسلْ
من دمها ، يشتمُّ ساقيها وما يطيقْ
شطيّ خليج الدنس المصليّ يالرحيقْ[1] .

كانت هذه بعض المواقف المفصّلة عند بعض الشعراء العرب الرواد، ممن توفرت علي بعض كتاباتهم التنظيرية، والنقدية، حول الإشكاليات الأساسية الثلاث التي عرضتها سابقا. ولأن الفصل لا يسمح بالعرض التفصيلي والمدقق لكل المواقف النقدية عند الشعراء الرواد، اقتصر البحث فيه(الفصل)على الشعراء السابقين. لهذا سأتوسع في الفصليين القادمين(الثاني والثالث) في عرض الموقف النقدي وتحليله، عند شاعرين مثّلا في تقديري القسم الأكبر من المدوّنة التنظيرية والنقدية عند الشاعر العربي المعاصر هما: أدونيس(علي احمد سعيد إسبر) ونزار قباني .

[1] - حاوي ،خليل. الديوان،ص ص 230-233

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

المُتَشَاكلْ والمُختلف في الموقف النقدي عند أدونيس

1. أدونيـــــــــس الشاعر النـــاقد (التعريف بالشاعر)
2. شهوة الأصل، قراءة في ثلاثية الأصل، التجديد، والتقليد
3. تفعيل النظرية الشعرية عند أدونـــــيس
   - § مدخل إلى خلفية النظرية الشعرية
   - § فلسفة التجديد ومشـــــكلاتـــه
   - § طبيعة الشعـــــر وماهيـــــته
   - § الشكل الشعري الجديـــــــد
4. تأصيل الحداثة في الفكر الأدونيســـــي
   - § سؤال الحداثة
   - § حداثة السؤال

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1 - أدونيس الشاعر الناقد (التعريف بالشاعر)*

ولد الشاعر العربي السوري الكبير علي أحمد سعيد إسبر الملقب بـــ"أدونيس" بقرية قصّابين في سوريا في الفاتح من جانفي 1930م. تلقى تعليمه الأول على يد والده الذي كان معروفا بتصوفه. حصل في 1942م على منحة دراسية لمتابعة تعليمه الثانوي في"الثانوية الفرنسية"في طرطوس. بدأ في نشر قصائده الأولي في سن السابعة عشر في جريدة محلية بمدينة اللاذقية، في عام 1946م انتمى للحزب القومي السوري. أخذ في هذه الفترة يكتب الشعر باستمرار، وفي 1948م تبنى اسم أدونيس**، الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية.

بدأ أدونيس الشاعر في نشر قصائده الأولى في الأربعينيات في سوريا على صفحات مجلة القيثارة، وهي مجلة خاصة بالشعر العربي الحديث كانت تصدر باللاذقية. صاحبها ورئيس تحريرها الشاعر السوري كمال فوزي شرابي. وفي 1950 تعرف على الأديبة والناقدة

---

* - إن التعريف بالشعراء - خاصة الأحياء منهم- فيه الكثير من الصعوبة ، وذلك لعدم توفر دراسات تتناول حياة هذا الشاعر أو ذاك بموضوعية وعلمية، تبتعد خلالها عن مقاربة الشاعرة مقاربة مؤدلجة، تحيد في كثير من الأحيان عن رصد مكانة الشاعر في ظل واقعه المعيش من جهة، وتتبع الآثار الإبداعية والنقدية والمشاريع الفكرية للشاعر من جهة أخرى. فباستثناء بعض الدراسات الموزعة على مواقع الواب المختلفة والتي تتناول بعض إشكاليات الكتابة والنقد عند أدونيس، وبعض الملاحق التي تناولت التعريف بالشاعر في إطار زمني كثيرا ما يقف عند مرحلة الثمانينيات من القرن الماضي، لم أعثر- في حدود اطلاعي- على دراسات دقيقة و مفصّلة تتناول حياة الشاعر العربي الكبير أدونيس.لهذا اعتمدت في التعريف بالشاعر على الكثير من المواقع الإلكترونية التي تُجدَدُ خلالها المادة تباعا، خاصة موقع الشاعر ذاته المُسَكَّنْ في محرك البحث والموقع الأدبي الشهير :جهات الشعر www.jehat.com ، كما اعتمدت على الملحق الذي عرّف فيه الشاعر محمد بنيس أدونيس ضمن كتابه "الشعر العربي الحديث"(الجزء3-الشعر المعاصر-) في طبعته الثالثة المزيدة والمنقحة لعام 2001م. أما مادته الأدبية والفكرية فقد اعتمدت في جمع عناوينها على كتب أدونيس التي عادة ما تتضمّن عناوين إصداراته إلى غاية تاريخ ذلك الكتاب.بالإضافة إلى اعتمادي على مواقع الواب المختلفة وخاصة موقع"أدب وفن" اللبناني، الذي تخصّص في نشر مختلف الإصدارات الجديدة في مجالات الأدب و النقد الأدبي (www.adabwafan.com) .

** - يذكر أدونيس خلا ل حصة تلفزيونية مسجلة لقناة دبي الفضائية بتاريخ 28مارس2006م(حصة بروين حبيب.المعنونة بـ: لنلتقي) ، أن سبب اختياره لاسم أدونيس في الكتابة كان عن قصد، لأن الكثير من المجلات البيروتية في مرحلة الأربعينيات كانت تهمل كتاباته و قصائده بمجرد توقيعه باسمه الأصلي، لذلك قرّر الثورة على طقوس الأسماء التقليدية باختيار هذا الاسم الأسطوري الكبير للإله أدونيس لتوقيع قصائده، وكانت النتيجة أن أصبحت قصائده تنشر بسرعة في نفس المجلات التي سبق أن رفضت النشر لعلي أحمد سعيد إسبر.
- نقلا عن حوار مع أدونيس ضمن حصة " لنلتقي" إعداد و تقديم بروين حبيب، قناة دبي الفضائية، بتاريخ 28 مارس 2006 .حوار مسجل من طرف الباحث.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خالدة سعيد بدمشق، ونشر في نفس السنة ديوانه الأول"دليلة بدمشق"وهي قصيدة طويلة، ثم ديوانه الثاني"قالت الأرض"الذي ظهر بشكل رسمي سنة 1954م .

تابع أدونيس دراسته الجامعية في قسم الفلسفة بجامعة دمشق، فجمع بذلك بين تربيته الصوفية وحبّه للشعر وثقافته الفلسفية، وفي 1954محصل على الإجازة في الفلسفة، وكان موضوع الماجستير بعنوان " نظرية الهُوَ هوْ بين حسين بن منصور الحلاج والمكْزُون السنجاري"*. شاعر معاصر لابن الفارض، والهُو هو تعبير صوفي يقصد به المعنى والصورة.

اعتقل سنة 1955م بتهمة الانتماء إلى الحزب القومي السوري** كما اعتقلت زوجته خالدة سعيد. وفي 1956م، بعد خروجه من السجن ، اتجه نحو بيروت حيث قرّر أخذ الجنسية اللبنانية. وهناك التقى يوسف الخال الذي عاد من نيويورك وأسّس مجلة شعر،

---

* - هو الأمير حسن بن يوسف مكزون بن خضر، ينتهي نسبه إلى المهلب بن أبي صفرة الأزدي، ولد عام583هـ في سنجار بالعراق، يعدّه العلويون في سورية من كبار رجالهم، كان مقامه في سنجار أميرا عليها، و استنجد به علويو اللاذقية ليدفع عنهم شرور الاسماعيلية سنة617هـ، فزحف إليهم سنة620هـ وأزال نفوذهم، ثم تصوّف وانصرف إلى العبادة، و مات في قرية "كفر سوسة"عام638هـ بقرب دمشق ، و قبره معروف فيها.
و إذا كان الحلاج الذي مات في القرن الرابع الهجري معروفا على نطاق واسع في تاريخ التصوف العام ، فإن المكزون السنجاري الذي مات في القرن السابع الهجري/الثالث عشر ميلادي كان اقل شهرة منه ، إلا أنه كان من مراجع الطريقة الجنبلانية و أعمدتها و أمرائها، ومن صلبه تنحدر شجرة نسب أدونيس نفسه بغض النظر عن أسطورة هذا النسب أو فعليته- و هو في منظورنا نسب روحي... .

- و الطريقة الجنبلانية أو الطريقة النصيرية أو العلوية، طرقة صوفية تبلورت كطريقة شيعية مستقلة عن المجال الشيعي العام المعارض لسلطة الخلافة السنية المركزية في القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، و شكلت نوعا من طريقة هرطقية خاصة تتخطى تفسير ظاهر النص القرآني إلى تأويله باطنيا في ضوء منهج عرفاني يستمد جذوره من الأفلاطونية المحدثة، و كانت نظرية هذه الطريقة في المعرفة الإلهية تتخطى نظريتي الاتحاد والحلول الصوفيتين معا، و تتبنى نظرية التجلي التي تتلخص في أن العلاقة ما بين المعنى(الله) والصورة(المرئية البشرية التي يظهر فيها)هي علاقة لا تكون فيها هذه الأخيرة مساوية للأول وإنما هي دليل لمعرفته ومكان لتجليه... .

- للمزيد ينظر: باروت، محمد جمال."أدونيس و شعر"، مجلة الآداب، عدد10/9، بيروت،2000ص60
- و ينظر أيضا:أدونيس. "نظرية الهوَ هوْ بين حسين بن منصور الحلاج والمكزون السنجاري"، مجلة أفاق، العدد الثاني، بيروت، خريف 1958.
- و ينظر أيضا موقع أهل البيت على الواب www..ahl-ul-bait.org ، والوصلة كاملة هي:
-www..ahl-ul-bait.org/newlib/aqaed/bohoos%20fel20melal/melal422.htm
- و حول حضور هذه النظرية في أعمال أدونيس يراجع كتابه:الصوفية والسريالية،ط1، دار الساقي،بيروت، 1993، ص146-154.

** - ربما عبّرَ انتماء أدونيس المبكر إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي أسسه أنطوان سعادة عام 1933عن تطلع أناه الفولتيرية إلى تعويض الوضعية المهمشة للمجموعة الثقافية التي تنحدر منها، و إلى الاندماج الاجتماعي الأشمل ببقية المجموعات الثقافية على أساس قومي علماني حديث.فلقد كان هذا الحزب أقرب إلى أخوية قومية نخبوية إنتلجنسوية، منه إلى حزب سياسي تقليدي، وكان كتاب"الصراع الفكري في الأدب السوري"لمؤلفه أنطوان سعادة صاحب التأثير الأول والأكبر في أدونيس الشاب... .

- ينظر: باروت، محمد جمال. الحداثة الأولى، منشورات اتحاد أدباء و كتاب الإمارات ، الشارقة، 1991ص120-125
- و تراجع أيضا آثار التنظير الفكري عند أنطوان سعادة على أدونيس في كتابه:ها أنت أيها الوقت- سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، 1993ص 107 و ما بعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي عددها الأول الصادر في 2يناير1957م نشر أدونيس مسرحية شعرية قصيرة بعنوان"مجنون بين الموتى".

بدأ أدونيس حياة شعرية وثقافية جديدة وحاسمة في بيروت، فانشغل بالكتابة والترجمة من خلال مساهمته المستمرة في مجلة شعر إلى جانب يوسف الخال وصدر ديوان "قصائد أُولى"عن دار المجلة ذاتها في 1957م. أسس مع حليم بركات وعادل ظاهر مجلة "آفاق" في 1958م، وهي السنة التي أصدر فيها ديوانه "أوراق في الريح" عن دار مجلة شعر في طبعته الأُولى، وفي 1960م حصل على منحة من الحكومة الفرنسية لقضاء سنة في باريس فتعرف في فرنسا على الحركة الثقافية والشعرية وتم لقاؤه المباشر بالشعراء هُنْري ميشُو، وتْريسْتَان تزَارَا ، وبّيرْ إيمانْويل، وإيفْ بُونْفْوَا ، وأُكْتَافْيُو بّاز، وبيّير جَانْ جُوفْ والشاعر جاكْ بْريفير، وبُّول تسيلان ، وميشيل دُوكي. و قد تمكّن أدونيس من إتقان اللغة الفرنسية بسرعة فراح يستثمرها في ترجمة الكثير من كتابات هؤلاء الشعراء والنقاد والمفكرين الغربيين في مجلة شعر. في عام 1961م أصدر ديوان "أغاني مهيار" الدمشقي عن دار مجلة شعر، وهي السنة التي توجه فيها لإيطاليا للمساهمة في أشغال مؤتمر روما حول موضوع"الشعر العربي ومشكلة التجديد". ثم كان اختلافه مع هيئة مجلة شعر وانفصاله عنها في ربيع 1963م. في عام 1964م أصدر مشروعه الشعري الأول المتمثل في المختارات الخالدة من الشعر العربي من المنظور الأدونيسي بعنوان"ديوان الشعر العربي"في جزأين، ثم ديوان "كتاب التحولات"و"الهجرة في أقاليم النهار والليل"عام 1965م.

أسّس أدونيس مجلة "مواقف"في سنة 1968م التي اجتمع حولها شعراء ومثقفون من المشرق والمغرب، وفي السنة ذاتها أصدر ديوان"المسرح والمرايا"من دار الآداب.

درّس أدونيس في جامعة"بيروت العربية"ابتداء من 1970م إلى غاية 1985م تاريخ انتقاله إلى باريس بسبب الحرب الأهلية في لبنان، في 1971م أحرز على جائزة الندوة العالمية للشعر في بيتْسْبُورْغ، وفي 1973م حصل على دكتوراه الدولة من جامعة"القديس يوسف St Joseph"ببيروت حول موضوع"الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب"، وقد صدرت الأطروحة في طبعتها الأُولى عن دار العودة سنة 1974م في الجزء الأول تحت عنوان الأصول و1977م في الجزء الثاني تحت عنوان تأصيل الأصول، ثم أضاف الجزء الثالث في 1978م تحت عنوان صدمة الحداثة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وطيلة هذه الفترة كتب أدونيس ونشر في صحف أهمها جريدتا"النهار"والسفير "ببيروت، وكذلك مجلات"الموقف الأدبي"ومجلة"المسرح"في دمشق، ومجلة Esprit في باريس، ومجلة "المجلة"في القاهرة، ومجلة "الكرمل"في بيروت ثم نيقوسيا، ومجلة "الطريق"في بيروت، ومجلة "الثقافة الجديدة"في المحمدية (المغرب)ومجلة "كلمات"، في البحرين .

تعدّدت نشاطاته الشعرية والفكرية في مناطق عديدة من العالم، فكان أستاذًا زائرا في جامعة السربون الجديدة سنة 1980-1981م. وعين عضوا في الهيئة العليا للكوليج الدولي للفلسفة في باريس 1983م، ومراسلاً أجنبيا في أكاديمية ملارمي في السنة ذاتها، ثم قضى أربعة أشهر في جامعة جورج تاون بواشنطن، وفي 1986م، حصل على منحة مخصّصة للإبداع من طرف المركز الوطني للآداب بفرنسا، وفي السنة ذاتها(1986) حصل على الجائزة الكبرى للشعر في بروكسيل. ثم عين سنة 1988م ممثلا دائما بالنيابة لجامعة الدول العربية لدى اليونسكو بباريس، وقد استقال منها في يونيو1990م .

قام أدونيس خلال التسعينيات بعدة أسفار شارك خلالها في ندوات ومهرجانات وكان في بعضها ضيفا على جامعات حيث ألقى محاضرات في كل من سويسرا برلين والولايات المتحدة الأمريكية ومصر. وحصل على عدة جوائز منها ثلاثٌ من إيطاليا في سنوات 1993، و1998، و2000م، وجائزة التاج الذهبي للشعر بمقدونيا في أكتوبر 1997 وجائزة"غوته"الألمانية سنة 2001م، وجائزة "ألان بوسكي"في فرنسا سنة 2001م .

يعتبر أدونيس أكثر الشعراء العرب إثارة للإشكالات، فمنذ "أغاني مهيار الدمشقي" استطاع أدونيس بلورة منهج جديد في الشعر العربي، يقوم على توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الإبداع والتجريب، وكأنه يبتدع لغة جديدة غايتها أن تسمو على الاستخدامات التقليدية دون أن يخرج عن اللغة العربية الفصحى ومقاييسها النحوية واستطاع أدونيس أن ينقل الشعر العربي إلى العالمية، ومنذ مدة طويلة يرشحه النقاد لنيل جائزة نوبل للآداب، كما أنه - فضلا عن منجزه الشعري- يعد واحدا من أكثر الكتاب العرب إسهاما في المجالات الفكرية والنقدية. وهو رسام من الدرجة الأولى وخاصة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"بالكولاج"وصفه أحد المفكرين العالميين بالضوء المشرقي وصدر كتاب عنه بهذا العنوان قدمه المفكر العربي العالمي إدوارد سعيد بأنه الشاعر العربي العالمي الأول دون منازع. *[1]

أعمال أدونيس (منذ 1950م الى 2006م).

أعرض في الجدول الآتي أعمال أدونيس الشعرية، والنقدية، والفكرية، والمترجمة، ونظرا لكثرة طبعات أعماله المختلفة وتعددها، سأكتفي بالإشارة إلى الطبعتين الأولى والأخيرة.

المادة	العنوان	الطبعة الأولى	الطبعة الثانية
المجموعات الشعرية	- دليلة، دمشق	- دمشق، 1950	
	- قالت الأرض، دمشق	- دمشق، 1954	
	- قصائد أُولى	- بيروت، 1957	- بيروت1988
	- أوراق في الريح		- بيروت 1988
	- أغاني مهيار الدمشقي	- بيروت، 1958	
	- كتاب التحولات	- بيروت1961	- بيروت1988
	- المسرح والمرايا	- بيروت1965	- بيروت1988
	- وقت بين الرماد والورد	- بيروت1968	- بيروت1988
	- هذا هو اسمي	- بيروت1970	- بيروت1980
	- مفرد بصيغة الجمع	- بيروت 1980	
	- كتب القصائد الخمس	- بيروت1977	- بيروت1988
	- كتاب الحصار		

* - ينظر: إدوارد سعيد ضمن كتاب الضوء المشرقي، دار بدايات للطباعة والنشر، دمشق 2004، ص 3-5

(1) - اعتمدت بالدرجة الأولي في وضع هذا التعريف على: ../..

- :بنيس، محمد. الشعر العربي المعاصربنياته وإبدالاتها ، الجزء الثالث (الشعر المعاصر)، ص 268-275
- باروت، محمد جمال. "أدونيس و شعر، مجلة الآداب" ، العدد 10/9، بيروت، 2000 ، ص60-68
- موسوعة ويكيبيديا ، الموسوعة الحره على الواب. والوصلة كاملة هي:
- http://ar.wikipedia.org/wiki
- موقع أدب وفن على الواب، والوصلة كاملة هي:
- www.adabwafan.com/browse/entity.asp ?id=12104
- موقع معابر.على الواب والوصلة كاملة هي:
- http://maaber.50megs.com/indexa/al_dalil_a.htm -

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المجموعات الشعرية	- شهوة تتقدم في خرائط المادة - احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة - أبجدية ثانية - الكتاب1 - الكتاب2 - فهرسة لأعمال التنوع - الكتاب3 - أول الجسد آخر البحر تنبأ أيها الأعمى	- بيروت1979 - بيروت 1985 - الدار البيضاء1987 - بيروت1988 - الدار البيضاء1994 - بيروت1995 - بيروت1997 - بيروت1998 - بيروت2002 - بيروت2003 - بيروت2003	
دراسات	- مقدمة للشعر العربي - زمن الشعر - الثابت و المتحول	- بيروت1971 - بيروت1972 - بيروت1974	- بيروت1986 - بيروت2005 - بيروت2001
دراسات	- فاتحة لنهايات القرن - سياسة الشعر - الشعرية العربية - كلام البدايات - الصوفية و السريالية - النص القرآني وآفاق الكتابة - النظام والكلام - ها أنت أيها الوقت موسيقى الحوت الأزرق	- بيروت1980 - بيروت1985 - بيروت1985 - بيروت1990 - بيروت1992 - بيروت1993 - بيروت1993 - بيروت1993 - بيروت2002	- بيروت2001

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

	- المحيط السود - قالب الأرض	- بيروت2005 - بيروت2006	
المختارات	- مختارات من شعر يوسف الخال - ديوان الشعر العربي: 1. الكتاب الأول 2. الكتاب الثاني 3. الكتاب الثالث - مختارات من شعر السياب(مع مقدمة) - مختارات من شعر شوقي(مع مقدمة) - مختارات من شعر الرصافي(مع مقدمة) - مختارات من شعر الكواكبي (مع مقدمة) - مختارات من شعر محمد عبده(مع مقدمة) - مختارات من شعر محمد رشيد رضا - مختارات من شعر الزهاوي(مع مقدمة)	- بيروت1962 - بيروت1964 - بيروت1964 - بيروت1968 - بيروت1967 - بيروت1982 - بيروت1982 - بيروت1982 - بيروت1983 - بيروت1983 - بيروت1983	 - دمشق 1996 - دمشق 1996 - دمشق 1996
المسرحيات	- حكاية فاسكو - السيد بوبل - مهاجر بريسبان - البنفسج - السفر - سهرة الأمثال - منارات - منفى و قصائد أخرى - مسرح جورج شحادة - الأعمال الكاملة لسن جون بيرس	- الكويت1972 - الكويت1972 - الكويت1973 - الكويت1973 - الكويت1975 - الكويت1975 - دمشق1976 - دمشق1978 - دت - دت	

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

	- مسرح راسين	- دت	
	- الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا	- دمشق 1986	
	- كتاب التحولات، لأفيد	- أبوظبي2002	
	الأرض الملتهبة ، دومينيك دوفيلبان	- بيروت2005	

2- شهوة الأصل، قراءة في ثلاثية الأصل، التجديد، و التقليد

ظل الكثير من النقاد والدارسين ينظرون إلى أدونيس الشاعر والمفكر والناقد من زاوية ضيقة، أساسها أن دوره لا يتعدى إعلاء ثقافة الرفض وانتهاج أسلوب التجاوز، وتحقيق أنموذج يتجاوز ذاته مع الزمن في الكتابة والإبداع. و لعل هذا ما شدّني أكثر فأكثر إلى البحث عن قراءة مغايرة تماما في مباحث هذا الفصل، الغاية منها الابتعاد عن إطلاق الأحكام الأكاديمية التقليدية التي ترفض أو تتقبل التجربة الأدونيسية في شتى مراحل تشكّلها الفكري و الثقافي منذ الستينيات إلى يومنا هذا. فقد تناول الدارسون أدونيس كظاهرة مجدّت الشخص ذاته، وسوّغت لطروحاته وفق نظريات التلقي المبنية على أيديولوجية الدارس والناقد والمحلّل ذاته، وهذا ما عجّل بظهور نمط من الكتابة حول المشروع الأدونيسي لا تخرج عن الثنائية الكلاسيكية المبنية على المعارضة أو التأييد.

من هنا سأحاول أن أقتصر في هذا الفصل على طرح ما أراه متشاكلا ومختلفا في الفكر النقدي الأدونيسي علنّي أبتعد في هذا عن القراءة "النقلية"لشتى أفكار أدونيس وطروحاته المتضمنة في كتبه الكثيرة، وإنما سأحاول أن أقرأ هذه الأفكار والمواقف ضمن سياقاتها الزمنية والفكرية والرؤيوية .

أعلن أدونيس منذ بحثه الأكاديمي الأول (ماجستير)الموسوم بـ:" نظرية الهُوَ ُهوْ بين حسين بن منصور الحلاج والمكْزُون السنجاري "وصولاً إلى كتابه "مقدمة للشعر العربي" 1971 ثم أطروحته في الدكتوراه "الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب"أن مشروعه الثقافي والفكري والحضاري هو الشروع في قراءة جديدة لما مضى، تمكّنه من إعادة التملّك المعرفي والثقافي لأصولنا الثقافية بعامة ولأصولنا التاريخية بخاصة. ولكن من دون أن يقع في خطأ تحديد ماهية "الأصل"لأنه، في تقديري، لم يفترض السؤال أصلا، ويتضح هذا من خلال مراجعة كتاباته النقدية في مراحل مختلفة سواء في السبعينيات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(مقدمة للشعر العربي، والثابت والمتحول، الأصول وتأصيل الأصول)أو في الثمانينيات في كتابه الشعرية العربية أوفي التسعينيات في سيرته الشعرية، (ها أنت أيها الوقت)أو في بداية الألفية الثالثة في كتابه المحيط الأسود وتنبأ أيها الأعمى. فقد "يبدو أدونيس مشغولا انشغالا مصيريا بفكرة الأصل، هذا الحداثي المغالي في حداثته والمتمادي في التحديث بلا تورع -حسب الصورة النمطية عنه-يظهر مهموما بفكرة الأصل والتأصيل، كأنما هو أصولي متعمّق في أصوليته"[1]. حيث يتجلى هذا ويتوزع في كتاباته النقدية والتنظيرية إلى درجة أنه أصبح الهاجس المتكرّر بفعل الرغبة في إعادة قراءة الماضي والموروث، ضمن فضاءات جديدة ومختلفة تماما عن الفضاء الكلاسيكي الاحتذائي الذي رسم مسار الشعرية العربية منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، معتمدا على أسس قيمية تارة وتنميطية تارة أخرى، أُبعدت وهمشّت أثناء كل محاولة جادة لفتح ملف التحديث بعيدًا عن آليات التغريب اللاصقة به قسرًا، من هنا راجع أدونيس الماضي مراجعة أقرب إلى الموضوعية العلمية، لهذا أضحت الحداثة في المفهوم الأدونيسي السليم مصطلحا لا ننشد منه التغيير، وإنما ننشد منه الإضافة والتميز، شرط أن نحدّد العلاقات السليمة التي نؤسس من ورائها لمعنى اصطلاحي جامع للماضي من جهة ولماهية الأصل من جهة أخرى، وهذا ما ذهب إليه الغذامي حين اعتبر هذه القراءة والنظرة التأويلية للماضي والأصل نظرة حداثية. يقول: "والحداثة أصل ينضاف إلى أصل وينبش عن أصل ويسعى إلى طرد كل دخيل عن ذلك الأصل. وإذا ما كانت الحداثة "أصلا"فهذا معناه أنها ليست نقيضا وليست غريبة وليست شاذة، بل ربما يقول قائل إنها -أيضا- ليست جديدة، وكأنك تقول إن الحداثة ليست حداثة"[2].

من هنا كان طرح أدونيس إشكالية الأصل طرحا قديما جديدا في الآن ذاته، لأنه ومنذ الستينيات والسبعينيات بدأ في إعادة قراءة الماضي وفق رؤيا تنظيرية اعتمدت ثلاثة أسئلة رئيسية هي:ما الأصل ؟ ... ما التجديد ؟ ... ما التقليد ؟ [3]. والدافع الأساسي

---

[1] - الغذامي، عبد الله." ما بعد الأدونيسية"، مجلة فصول ، المجلد السادس عشر، العدد الثاني ، خريف 1997 ص 10 .

[2] - و ينظر أيضا: الغذامي عبد الله . تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999 - المرجع نفسه ، ص 10 .

[3] - ينظر: أدونيس. ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية،ط1، دار الآداب، بيروت،1993، ص 54 – 55.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وراء طرح هذه الأسئلة الحاملة لإشكاليات التنظير الحداثية هو أن أدونيس -في اعتقادي- قد أدرك ذلك الخلط الكبير الذي وقع ويقع فيه الكثير من الدارسين والنقـــاد والمنظّـــرين الذين أصبحوا لا يفرّقون بين الأصل والتقليد، إلى درجة أن كل كتابة تراجع التقليديـــة الكلاسيكية المتجاوزة تعّد بالنسبة إليهم هجوما على قداسة الأصول، وأن كل تجـــاوز أو تأويل سرعان ما يفسّر على أنه بداية دعوة لهدم الأصل وتأسيس الأنموذج، من هنا يصبح أدونيس متهما ويصبح مارقا، وكما هي القاعدة الجنائية فإن لكل متـــهم حـــق الـــدفاع والمرافعة ضد الاتهام"[1]. ويتفق الدكتور والناقد ناظم عودة مع هذا الطرح عند أدونـــيس والغذامي معا حين اعتبر أن إعادة مقاربة فكرة الأصل مقاربة تأويلية، وموضـــوعية في آن واحد هي سمة وخصيصة من خصائص الفعل الحداثي البناء". وهنا لابد من الإشارة إلى أن فكرة الأصل هي إحدى خصائص الحداثة، وفي الوقت نفسه هـــي إحـــدى خصـــائص حركات التحديث الغربية والعربية معًا، ففي عصر النهضة الأوروبية كانت ثمة عـــودة إلى التراث الإغريقي والروماني، وفي عصر النهضة العربية كانت ثمة عودة إلى التراث العـــربي، وقبل هذا وذاك، كانت حركة تحديث الثقافة العربية في القرن الثاني الهجري ومـــا تـــلاه تعتمد آلية العودة إلى تراث الصحراء اللغوي والأدبي، لتحديث أنماط تلك الثقافة، وعلـــى هذا الأساس كان رجوع بشار بن برد وأبي نواس إلى تراث الصحراء، أي إلى الأصـــل . ولكن ما الرابط بين هذه العودات كلها؟"[2] .

وأعتقد أن هذه العودة الأدونيسية وغيرها نحو "الأصل"هي عودة عقلانية بأتم معنى الكلمة، وجاءت كنتيجة حتمية لتحرّر الفكر الفلسفي التأويلي عند العرب، ليتحول مـــن فكر ميتافيزيقي غيبي سكوني إلى فكر عقلاني لا يؤمن بالثابت المبني على التقليـــد، وإنمـــا يؤمن بالأصل كمرادف ينشد التغيير. فقد "كانت العودة موسومة دائما بالبحـــث عـــن ضرب من التوجهات العقلانية، و يعني ذلك أنها تبحث عن إقامة صلة بالتجديد الـــدائم الذي ينبع من علاقة واعية بالواقع، وهذا ما يفسر إلحاح أبي نواس على نبذ تقليد تجربـــة

---

[1] - الغذامي ، عبد الله . "ما بعد الأدونيسية" ، ص 11 .

[2] - عودة ، ناظم . "أدونيس والحداثة مرة أخرى ...الشعر في الحيّز المحدود للفكر الاجتماعي" ، جريدة الزمان الإماراتية، عدد 4 أفريل 2002 . نقلا عن موقع الجريدة على الواب www. azzaman . com و الوصلة كاملة هي . http://www.azzaman .com/ azzaman/articles/2002/04-30/M699htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوقوف على الأطلال من لدن الشعراء العباسيين، لأنها تجربة خالية من البعد الزماني والبعد المكاني في ممارسة هؤلاء الشعراء وهذا عامل مهم لجعلها تجربة شبيهة بالتجارب الميتافيزيقية .[3]

لقد أراد أدونيس في كتابه الثابت والمتحول مثلا، وخاصة الجزء الأول والثاني منه (الأصول/تأصيل الأصول)أن يبرهن للمتلقي الضائع في متاهات التقليد أن هناك فرقا جوهريا بين الأصل والتقليد، (سأوضح هذا لاحقا بالتفصيل) وأن مجهوداته في هذا الكتاب انصبّت أساسا على إخراج الآثار التحديثية في تلك الأصول إلى النور، بعدما ظلت في العتمة قرونا خلت، فقد استطاع أن يصدم قارئ مرحلة الستينيات والسبعينيات بحقائق إجرائية ثابتة في التاريخ العربي (الأصول)، حيث عمل على إعادة بعث الفكر التجديدي، والحركات التجديدية والأسلوبيات التجديدية القديمة التي حادت عن التقليد دون أن تحيد عن الأصول. وهنا يَكمن جوهر الطرح الأدونيسي الحداثي في مراجعة الأصل ورفض التقليد والتنميط عبر العصور الأدبية والتاريخية العربية منذ الجاهلية إلى عصر النهضة. لهذا يعقد أدونيس دائما صلة"بين الحداثة والتجديد، وربما ينظر إليهما بمنظار واحد، وينبغي أن نعلم أيضا أن هذا العقد الدائم لم يغب عن دعوات أصحاب الحداثة منذ نرفال وبودلير، فالتمرّد يأتي بعد سيادة التقليد و شيوعه، وبعد اعتياد الذائقة على نمط من البنى والأفكار"[1].

ويقر أدونيس بصعوبة تحقيق مشروعه الثقافي في العودة إلى الأصول، وقراءتها ومراجعتها بما يخدم التجديد والتحديث إذا لم تؤسس معالم نقدية حداثية توازي تلك المعالم التحديثية التي لامست الشعرية العربية بعد النصف الثاني من القرن العشرين، يقول:"لا تزال الذائقة العربية مشحونة، مثقلة بالطرق القديمة ومعاييرها في التذوق والحكم. لذلك من العبث الأمل في نشوء نقد حديث يوازي التجربة الشعرية الحديثة، إذا

---

[3] -المرجع نفسه، و الوصلة نفسها.

[1] - عودة ، ناظم . "أدونيس و الحداثة مرة أخرى ...الشعر في الحيّز المحدود للفكر الاجتماعي"، جريدة الزمان الإماراتية،عدد 4 أفريل 2002 . نقلا عن موقع الجريدة على الواب www. azzaman . com و الوصلة كاملة هي . http://www.azzaman .com/ azzaman/articles/2002/04-30/M699htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم يخرج النقد هو أيضا من إطار المعيارية القديمة للنقد كمثل ما خرج الشعر الحديث من المعيارية القديمة لكتابة الشعر"[2].

ويرسم أدونيس خطوات مشروعه الثقافي الذي من شأنه أن يقوده نحو مراجعة موضوعية للأصول، شريطة أن تحتوي هذه المراجعة على القدرة الجادة في فهم الماضي فهما عميقا بعيدا عن الأحكام التقليدية، والمسوغات الفكرية والأبعاد الميتافيزيقية النمطية. يقول:"كل تقويم للثقافة العربية يجب أن يتضمن الأمور الآتية:

1. إعادة تقويم النتاج الثقافي ذاته .
2. إعادة تقويم المفهومات و النظرات التي تولّدت عن هذا النتاج .
3. إعادة النظر في إعادات النظر السابقة .
4. تقويم النتاج الثقافي الراهن .
5. رسم الصورة الممكنة، في ضوء هذا كله، للثقافة العربية . "[1]

وتتلخص الفكرة الأساسية الباعثة للتغيير من النقاط السابقة في قدرة الفكر الثقافي العربي على خلق أنساق ثقافية جديدة لا تحيد عن الأصل، بل تراجعه وتقف منه موقف الداعم والمؤسّس لا المقلد الخالق للنمط والمكرّس للواجب المقدّس، من هنا جاء موقف أدونيس من الأصل موقفا إجرائيا فعّالا أكثر منه موقفا تنظيريًا، لأنه حاول، بل عمل على مراجعة الأصول وفق آلية العلاقة التي تربطنا بها أولا، ثم قدرة هذه العلاقة على إنتاج أبعاد وأنساق ثقافية جديدة وتوليدها. من هنا كان الفرق الأساسي عند أدونيس بين الأصل والتقليد، جوهرا من جواهر التنظير للمشروع الثقافي الأدونيسي الذي جعل من هذا الأصل شهوة من شهوات الفكر التحديثي، ودعوة من دعوات الشعرية العربية. ويفرّق أدونيس بين الأصل والتقليد قائلا "إن لفظة تقليد تشير إلى أمرين: أصل ومحاكاة للأصل، وكانت لفظة أصل تعني بالنسبة إلينا الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النبوي، لهذا حين كنا نقول عبارات مثل شعر تقليدي أو فكر تقليدي لم نكن نعني بها شعر الأصل، أو فكر الأصل، وإنما كنا نعني النتاج الذي استعادهما في العصور اللاحقة بطريقة تنميطية اجترارية، وحين كنا نصف قصيدة بأنها تقليدية، لم نكن نطلق عليها هذه الصفة لمجرد كونها موزونة،

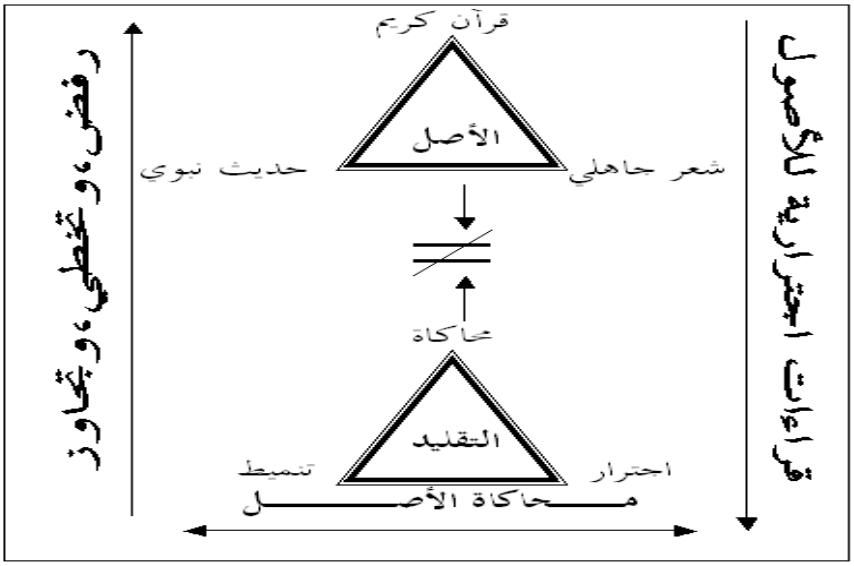
---

[2] - أدونيس : زمن الشعر ، ص 20 .
[1] - أدونيس . زمن الشعر، ص 21 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإنما لأسباب أخرى، وحين كنا نقول بالرفض أو التجاوز أو التخطّي كنا نعني على الأخص رفض القراءات التي فهمت الأصول بطرق لم تؤد إلى الكشف عن حيويتها وغناها، بقدر ما أدت إلى قولبتها وتجميدها" [2].

والواضح من هذا النص الأدونيسي أنه يفرّق بين الأصل والتقليد على أساس أن الأول لا يتعدّى ثلاثية الشعر الجاهلي والنص القرآني، والحديث النبوي، في حين يوسم بالتقليد كل محاولة تنميطية وكل استعادة اجترارية للنصوص الثلاثة السابقة منذ صدر الإسلام إلى عصر النهضة، "وهذا التنميط والاجترار هو الذي جعل أبا نواس يرفض عادة الوقوف على الأطلال من طرف الشعراء العباسيين وليس من طرف الشعراء الجاهليين، وهو حينما يكون شغوفا بفكرة الأصل لا يعني شغفه بالتقليد وإنما يعلن شغفه بالأصل المؤسس للتجديد الذي يشكّل هوية ثقافية في تاريخنا " [1].



فضاء الأصول

ويتضح مما سبق "أن شهوة "الأصل"عند أدونيس بوصفها قيمة جوهرية جرى طمس جوهريتها وإفساد أصالتها بأيد تحكمت بالإبداع والفكر والتاريخ حتى اختلط

---

[2] - أدونيس . ها أنت أيها الوقت ، سيرة شعرية ثقافية ، ص 56 .

[1] - عودة ، ناظم ." أدونيس و الحداثة مرة أخرى ...الشعر في الحيّز المحدود للفكر الاجتماعي" ، جريدة الزمان الإماراتية، عدد 4 أفريل 2002 . نقلا عن موقع الجريدة على الواب : www. azzaman . com - و الوصلة كاملة هي: http://www.azzaman .com/ azzaman/articles/2002/04-30/M699htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفهوم الأصل بمفهوم التقليد وانطمس الجوهر" [2]وتعالت صيحات الاجترار والتنميط فأسست لقواعد قنّنت خلالها المحاكاة وأضحت غاية لذاتها، فالمشكلة حسب الغذامي هي"أننا أمة ذات أصول ولكن أصولها مسروقة منها ومخبأة في عيونها، وأننا أمة تملك الشهوة للأصل، ولكن شهوتها مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفي والعاطفي، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يعيد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعي والفكري متمثلا أولا في القرآن الكريم والحديث النبوي والشعر الجاهلي، بعد استبعاد التقليد وكشف الزيف، ومن هنا يصبح "التجاوز والتخطّي بمعنى "العودة إلى"[1]. ويفهم من كلام الغذامي أن "العودة إلى"هي العودة إلى الأصول على أساس إدراك الأبعاد التجديدية التي يمكن أن تبعثها هذه الأصول في العائد إليها، شريطة ألا يقع هذا الأخير في فخ المحاكاة أو المعارضة (الإتيان بالمثل).

وابتداء من سبعينيات القرن الماضي طرح أدونيس إشكالية إعادة النظر في الموروث الشعري العربي القديم بناء على مراجعة شاملة وموضوعية لما سماه بالأصل *، لغرض فهمه وتقييمه على أساس أن الشعر العربي ليس تغييرًا في البناء فحسب، وإنما هو تغيّير في المفهوم ذاته وصولا إلى صهر كل الأجناس الأدبية في جنس أدبي واحد هو الكتابة، ووضع هذه الكتابة ذاتها موضع التجاوز الدائم وتقييمها استنادًا إلى هذا المنظور، بحيث تصبح قيمة النتاج الإبداعي ترصد من خلال ما يشير إليه من أبعاد الثورة الآتية [2].

وحتى يتحقق هذا الانصهار وقف أدونيس على مراحل تشكّل الشعرية العربية، والتي قسمها إلى ثلاث مراحل رئيسية هي: مرحلة القبول، ومرحلة التساؤل، ومرحلة التحوّل.

أ - مرحلة القبول :

---

[2] - الغذامي ، عبد الله : ما بعد الأدونيسية ، ص 11 .
[1] - الغذامي، عبد الله . "ما بعد الأدونيسية" ، ص ص 11 ، 12 .
* - والأصل في التعبير هنا هو مفرد بصيغة الجمع ، على أساس أن الأصل عند أدونيس ثلاثة وواحد في الواقت ذاته ، ويمكن أن يتفرّع إلى الشعر الجاهلي، القرآن الكريم ، الحديث النبوي .
[2] - يراجع ، أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ط3، دار العودة بيروت، 1979 ص 11 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمثل أساسا الشعر الجاهلي وتتعداه إلى الشعر في مرحلة صدر الإسلام والشعر الأموي وبعض من الشعر العباسي. وقد نظر أدونيس إلى الشعر الجاهلي على أنه شعر شهادة، نابع من ملامسة الواقع العيني، فيصفه ويشهد لوجوده من خلال التأريخ له، إذ"لم تكن غاية الشاعر العربي أن يغيّر العالم أو يتخطاه أو يخلق عالما آخر. كانت غايته أن يتحدث مع الواقع، ويصفه، ويشهد له. يحب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله، ويضع كل شيء حيث يفرح به ويفيد منه. لا يحاول أن يرى في الواقع أكثر مما فيه، وإنما يحاول أن يراه بكل ما فيه"[3] .

ويفهم من كلام أدونيس أن الشاعر الجاهلي الماثل أمام المتلقّي كشاهد عمل دائما على تمثل ذاته في أشعاره إلى درجة التطابق مع الواقع المعيش من حوله لأن"شهوة التحقق في أعماقه تولّد شهوة الخارج، شهوة أن يصير مادة ، أن يتشيأ هو نفسه"[1]، ولعل هذا ما غيّب الحس التأويلي عند الشاعر الجاهلي بناء على تحليلات أدونيس، فهو يري أن هذا الشاعر ما فتئ ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة، نابعة من استعادة مستويات الإدراك المخزنة عن طريق حاسة النظر التي طالما عملت على رصد مجموع الصور الشعرية بجهوزية لا تسمح للشاعر أن يحيد عنها، فيؤسس لصور لم تدرك واقعيا وإنما تؤسس بناء على رؤيا، "فالشاعر الجاهلي ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة كان يحسّها ويراها كما هي، بسيطة واضحة: لا تخبئ بالنسبة إليه أيه دلالة متعالية أو أيّ معنى ميتافيزيقي، ثم أن شعوره بالانفصال عنها هو شعور كامل بذاته المستقلة، ففي الجاهلية تعارض جوهري بين الذات والموضوع، غير أن بينهما جدلا يهدف به الشاعر إلى القبض على الأشياء، فهو جدل انفصام يملك ويسيطر، لا جدل اتحاد "[2] .

ويتعرض أدونيس أثناء مقاربته لحقيقة الشعر الجاهلي إلى علاقة هذا الأخير بالطبيعة، التي يعيشها الشاعر على أساس أنها حقل لتجاربه المعيشة وفضاء يحقق فيه تفاعلاته اليومية بعيدا عن كل علاقة حميمة، تُخلق لرصد هذا الواقع، "فليست الطبيعة في الجاهلية قيمة، وهي لا تنطوي على أخلاق ما، ولا تعلم شيئا، كان الجاهلي على العكس

---

[3] - المصدر نفسه ، ص 24 .
[1] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 24 .
[2] - المصدر نفسه ، ص ص 24 ، 25 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يرى فيها وحدته المرعبة، ويتيقن ألا صديق له غير بسالته. وكانت تخلق في نفسه إرادة القوة واليقين بسيفه وبطولته يقينا كليا. "[3]

و يحصر أدونيس، في تقديري، الشاعر الجاهلي في مجال ضيق هو الطبيعة /الواقع، رافضا في الوقت نفسه كل علاقة فكرية عند الشاعر الجاهلي إلا تلك العلاقات القائمة على مبدأ القوة والبقاء للأقوى والأصلح، إلى درجة أنه أقرّ ألا قاعدة تحّكم الشعرية الجاهلية إلاّ قاعدة القوة، يقول: "وكان وجود الشاعر في عالم كهذا لا قاعدة له غير القوة قائما على البحث والقلق وحرية الحركة والعمل إلى الحد الأقصى فيقينه بذاته ومصيره ينبعث من كون هذا العالم دون قاعدة فينفصل ويتراجع ويعلن استقلاله ويمجّده حتى في الفشل والسقوط، وفي الجنون والجريمة، فالمطهر الحقيقي بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي، هو في الحياة لا فيما وراء الحياة "[1].

ولعل هذا ما قاد الشاعر الجاهلي إلى الخضوع لسلطة "الدهر"التي وقف عاجزا أمامها وأمام كل ما يمكن أن تغيبه (حبيبة، أهل، قبيلة، ...الخ) إلى درجة أنه أقرّ بأن ما يفنيه كإنسان هو الدهر لا غير، ويتابع أدونيس هذه النقطة في الشعرية الجاهلية حين يربط سلطة الدهر عند الشاعر الجاهلي بتجلّي الكآبة عند الشاعر العربي حيث تصبح فطرة وطبيعة في الوقت ذاته، لأن "ثمة حسرة في الشعر الجاهلي تبطِّنِ حتى الفرح، مهما زخرَ العالم بريح الفرح وناره يبقى في نظر الجاهلي طيفا يتلاشى مع الفجر الطالع. الدهر شقاؤه الأكبر: يتحسّسه في الأسحار، وفي النهار، والليل، بالموت الذي مضى وجاء ويجيء. الوجود كله نسيجٌ طواه الدهر أو هو آخذ بطيَّهِ"[2]. الأمر الذي يعجّل يخلق نوع من التمرّد حين تصبح فروسية الشاعر الجاهلي نوع من الصيحة والرفض والكفاح ضد الدهر.
ويمكن تلخيص مرحلة القبول في الشعر الجاهلي عند أدونيس في النقاط الآتية:

1. الشعر الجاهلي شعر شهادة، ينقل الواقع ويتفاعل معه، ولكن لا يسعى إلى تغييره.
2. غياب الرؤيا التأويلية عند الشاعر الجاهلي واقتصارها على الرؤية الحسية البسيطة والواضحة .

---

[3] - نفسه، ص 25 .
[1] - أدونيس. مقدمة للشعر العربي ، ص 25
[2] - المصدر نفسه ، ص 28 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3. انبثاق ما يمكن تسميته بحسّ الدهر، على أساس أن القوة الخارقة التي لا يمكن مقاومتها، هي وحدها التي تخلق الإحساس بالعجز عند الشاعر .
4. صدور الشعر الجاهلي عن حساسية تمرد، فبهذا الحس يؤثر العربي الجاهلي الأعمال التي تأتي عفوا، على الأعمال التي تأتي عن روية وتفكير .
5. الشعر الجاهلي هو هذا الجدل المحب المفرح الحزين الفاجع بين الدهر المعتم والبطولة الشفافة، بين الحتمية والحرية، والصلابة والعفوية، والضرورة والانبثاق. [3]

وأعتقد أن القراءة السابقة هي التي قادت أدونيس بعد مراحل فكرية مختلفة وخاصة في مرحلة الثمانينيات (كتاب الشعرية العربية 1985)إلى العودة لإثراء المواقف السابقة والتأكيد عليها، ولكن من الناحية الشكلانية حين اعتبر أن بنية القصيدة الجاهلية ما هي إلاّ بنية متطابقة مع حركة التواصل وفعاليته وغايته، وهذا ما جعل الإيقاع مثلا" أساس القول الشعري الجاهلي، لأنه قوة حية تربطُ بين الذات والآخر، من حيث أنه نبض الكائن، ومن حيث أنه يؤالف بين حركات النفس وحركات الجسم .... وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلى أنه لابد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسية للأوزان في حركاتها اللفظية، حتى تكون هذه قوالب لتلك، وإلى أنه لابدّ إذا تغيّر المعنى، وتغيرت تبعا لذلك الحركات النفسية من أن يتغير الوزن هو كذلك" [1].

ويواصل أدونيس عرض موقفه من مرحلة القبول الجاهلية حين قرّر أن القصيدة الجاهلية تميزت بخصائص النشيد، جراء ذلك التواصل الإجرائي بين حركة الكلام وحركة الجسد فهي عبارة عن"جمعٌ لوحدات مستقلة ومؤالفة فيما بينها، لا وحدة الجزء فحسب، وإنما كذلك وحدة البيت داخل الجزء نفسه" [2]، وأعتقد أن هذا هو الذي جعل الوزن في الشعرية الجاهلية لا يرقى إلى مستوى القاعدة الخارجية يفرض من الخارج. وإنما المؤالفة بين الشكل الشعري والوزن هو غاية الشاعر وهو ما يبرّر تلك المؤالفة بين صوت الشاعر وسمع السامع. ويخلص أدونيس بعد أربع عشرة سنة من طرحه قضية الشعر الجاهلي - في كتابه مقدمة للشعر العربي 1971 -إلى خلاصة (مرحلية)في كتابة- الشعرية العربية 1985) جاء

---

[3] - نفسه ، ص 29 .
[1] - أدونيس . الشعرية العربية ،ط2، دار الآداب ، بيروت، 1989 ، ص ص 27 ، 28 .
[2] - المصدر نفسه، ص 28

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيها ما يأتي: "لاشك أن الشعر الجاهلي، أيا كان الخطاب النقدي أو التقويمي عنه، إنما هو شعرنا الأول، وأن فيه، بوصفه كذلك، تأسيس لقاء الكلام العربي الأوّل مع الحياة، ولقاء الإنسان العربي الأول مع ذاته ومع الآخر، فهو لم يكن مجرد ممارسة للكلام، وإنما كان أيضا ممارسة للحياة والوجود. وفي هذا الشعر يتمثل الوعي العربي الأول بالتاريخ والزمن، ويختبئ جزء كبير من اللاشعور الجماعي العربي فحين نقرأه اليوم نتذكر صوتنا الأول، ونصغي إلى أصوات اللغة كيف كانت تحتضن التاريخ والإنسان . إنّه التجسيد الفنّي الأول للغتنا التي نقول بها ما نحن، ونفتح بها دروبنا في عتمة المجهول وهو في هذا، ليس ذاكرتنا الأولى فحسب، وإنما هو أيضا الينبوع الأول لخيالنا" [1].

ويعرض أدونيس أيضا للعلاقة التي تربطنا بهذا الشعر، على أساس أنها علاقة أزمة ناتجة من ذلك الخطاب النقدي منذ القرن الثاني للهجرة الذي أوّله ونظّر له وجعل له قواعد معيارية مطلقة، جوهرها الوزن والقافية، "وقد سادت هذه القواعد فاصلة بين الشعر واللاشعر، وساعد في ترسيخها مناخ التقعيد والعقلنة والصراع الأيديولوجي بين العرب و غيرهم في القرون الهجرية الثلاثة الأولى. هكذا بدلاً من أن ينظر إلى الوزن بوصفه تقعيدًا لحالة إنشادية غنائية في نوع معين من القول، أصبح ينظر إليه بوصفه جوهر كل قول شعري، وساد تبعا لذلك النظر النقدي إلى النص الشعري المكتوب، كما لو أنه نص شفوي، بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفرضه الكتابة: التأمّل، والاستقصاء، والغموض، والفكر. أقول بتعبير آخر، إن الشفوية نطق، والكتابة رسم، ومع ذلك نظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نظر به إلى الشفوية "[2].

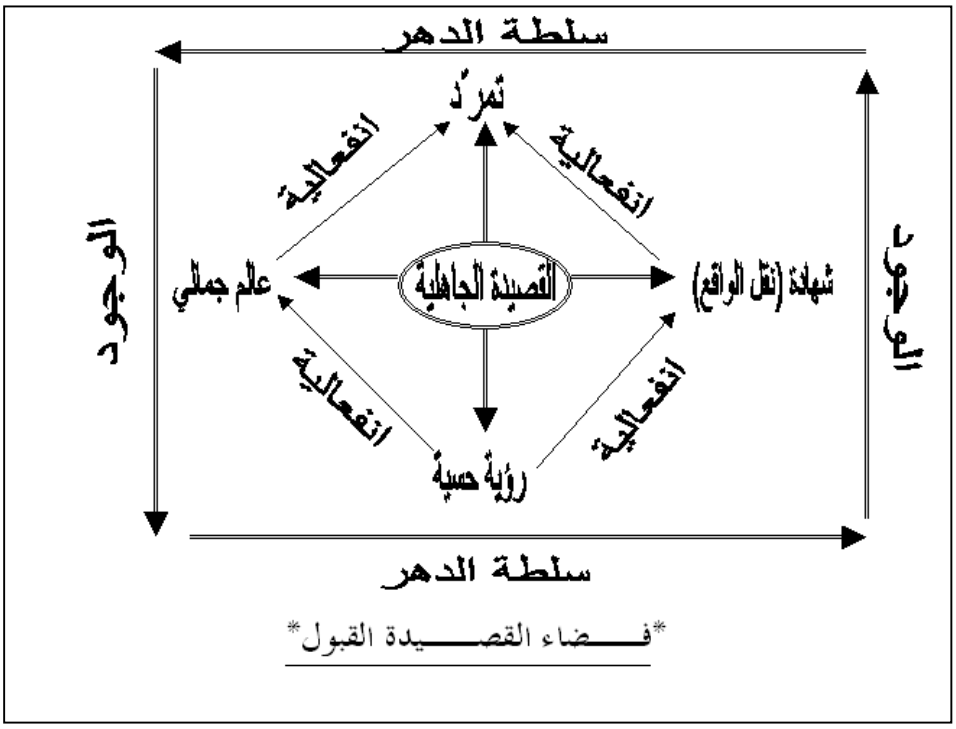
ويتلخص من الموقف السابق أن أدونيس لا يرفض مستويات الخطاب الشعري عند الشاعر الجاهلي، إنما يرفض سلطة التقعيد والتنميط التي فرضت على هذا الشعر، ونقلته إلى المتلقي على أساس هذه السلطة، وأفرغته من آلياته الشفوية النابعة من البيئة والواقع، إلى درجة أنها شيأت الخطاب وحددته في مستويات شكلية رافقت الشعرية العربية إلى غاية النصف الثاني من القرن الماضي (ق 20). وبالرغم من أن القصيدة الجاهلية لا تعرض أمامنا

---

[1] - أدونيس . الشعرية العربية ، ص 29 .
[2] - المصدر نفسه، ص 30 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رؤيتها للعالم لأنها لم تتجرأ على تجاوز سلطة الدهر، إلاّ أنها تقدم لنا حسًّا جماليا يشكل أمامنا كعالم جمالي، ومردّ ذلك، في تقديري، أن الشاعر الجاهلي لم يرتق إلى مستوى تضمين الموقف الفكري أو الفلسفي في أشعاره، لأن الفاعلية الشعرية لديه هي فاعلية انفعالية ترصد الواقع ولا تحيد عن الطبيعة في فضاء حقلها العيني. ولا تحاول أن تعيد إنتاج هذا الواقع وبعثه، وإنما تكتفي بنقله و الحديث عنه .



ب - مرحلة التساؤل :

ألحق أدونيس مرحلة صدر الإسلام من الناحية اللغوية/الشعرية بمرحلة القبول في العصر الجاهلي، واعتبرها امتدادا جماليا وتشكيلا لتثبت الأصل العربي القديم، فأكّد أن الشعر الإسلامي كان شعرا اتباعيا يقلد الشعر الجاهلي وينسج على منواله، "والواقع أن الذين نظّروا للشعر العربي بدءًا من القرن الثاني الهجري، اعتبروا أن الشعر الجاهلي أصل، وأن الشعر الإسلامي تنويع عليه، ويتضمن هذا الموقف ازدواجية ثقافية: فقد كانت تتعايش

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في ذهن العربي ثقافة دينية تناقض الجاهلية وثقافة شعرية قائم جوهرها على الجاهليـــة"[1]، وهذا ما يتضح في إشهار سلطة النقد عند علماء اللغة في وجه الشعر المحدث الذي بدأ يحيد شيئا فشيئا عن احتذاء الأصول واجترارها، "فبقدر ما كانت الحياة تتحول وتـــبرز نزعـــة الاستحداث كانت تبرز بالمقابل نزعة الرجوع إلى الأصول، والتمسك بثباتها وكان علماء اللغة يتشددون في نقد الشعر المحدث انطلاقا من المقاييس التي استخلصوها من الشعر القديم واستنادًا إليها"[1]. ويؤكد أدونيس الموقف ذاته في كتابه"الشعرية العربية"حيث خلص إلى أن الصناعة الشعرية في المجتمع الإسلامي العربي، أملتها الشفوية الجاهلية، وبخاصة في القرون الأولى من نشوئه. وهي نظرة ترى إلى القصيدة بوصفها نداءً/ استجابة، أو جدلَ دعـــوة متبادلة بين أنا الشاعر ونحن الجماعة. كأن هناك توافقا مسبقا بين القصـــد الـــذي يـــدفع الشاعر الجاهلي لتأليف قصيدته، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها. لا فارق بين الشعر والحياة. هكذا تجيء بنية القصيدة متطابقة مع حركة التواصل وفعاليته وغايته[2].

من هنا أضحى الخطاب النقدي التقعيدي خطابا واحدًا بأصوات و أقلام متعـــدّدة ساد وسيطر على الشعرية العربية في مرحلة البعث الذي أعتقد أنها لو حققت قـــدرًا مـــن التمرد والرفض والتساؤل لأنتجت خطابا إبداعيا وفكريا ورؤيويا يعيد قراءة العالم في ضوء إعلاء المواقف والرؤى الفلسفية التي غابت في مرحلة القبول (العصر الجاهلي). وهنا يطرح أدونيس مجموعة من التساؤلات الإجرائية التي تقوده نحو طرح البديل عن مرحلة القبـــول حين يقرأ مراحل من الشعرية العربية على أساس أنها بداية التساؤل والتأســـيس والـــرفض يقول :

"...هل كان التنوّع في النظر إلى الشعرية الجاهلية موجـــودًا، لكنـــه طمـــس أو مُنع ؟ لماذا؟ وكيف؟ هل كانت هناك سلطة تستأثر بالخطاب التقعيدي إلى درجة تجعل منه هو نفسه سلطة تلغي كل خطاب آخر؟ وما هي السلطة؟ أهي دينية، أهي لغويـــة؟ أهـــي قومية ؟ أهي تمسك بالبداوة. رمزًا للنقاوة والأصول. ورفضا للمدينـــة رمـــز الاخـــتلاط والهُجنة؟ أهي مزيج من هذا كله؟ هل استمرار هذا الخطاب صيغة من صيغ إثبات الهويـــة،

---

[1] - أدونيس . الثابت والمتحول ، تأصيل الأصول ،ط1، دار العودة ، بيروت 1977 ، ص 37 .
[1] - أدونيس . الثابت والمتحول ، تأصيل الأصول، ص 37.
[2] - أدونيس . الشعرية العربية ، ص 28 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهو لذلك يميل إلى إلغاء غيره بوصفه تشكيكا فيها، وبحيث تكون الهويّة تكرارًا للـــذات نفسها؟ "[3].

من هنا ذهب أدونيس إلى اعادة قراءة الأصول(الماضي والتراث الإبداعي)في مرحلة التساؤل التي مثّلت فنيا مرحلة التحوّل والخروج على عمود الشعر العربي، ومثّلت اجتماعيا مرحلة رفض القيم السائدة وإعادة النظر فيها . فقد كان همّ الشاعر المحدث هـــو الرغبـــة الجامحة في خلق أسس إبداعية جديدة سمتها الفرادة، ولا تخضع لسلطة التقعيد المســـبقة ولا لإملاءات شكلية وجمالية لا تنبع من الذات الشاعرة نفسها، لأن الانتقال من القبـــول إلى التساؤل"هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية بين امـــرئ القـــيس وأبي العـــلاء المعري. في القبول رضى وطمأنينة ويقين، وفي التساؤل تمرد ورفض وشك. القبول فـــرح بالأصل والنبع، والتساؤل قلق عليهما، إنه المسارُ الذي يمتد بين حتمية الابتعاد عنها والرغبة في العودة إليهما والبقاء فيهما. القبول علامة الثبات، والتساؤل علامة تحول"[1]. وكـــأن للحياة المدينية دورا فعّالا في بعث الإحساس بالغربة عند الشاعر العربي، وعمق مـــن هـــذا الانفصال عن الآخر كل ما حملته المدينية من تناقضات اجتماعية وثقافية خاصـــة بعـــدما استقرت الحياة المدينية للعرب بعد قيام نظام الدولة (الأموية و العباسية) "وقد عمل التطور الاجتماعي وتزايد السكان وتكاثفهم وتجمعهم في المدينة على إضعاف الصلات الحميميـــة بين الشاعر والآخر، وبينه وبين الطبيعة. ساعد كذلك على تنمية العلاقات الـــتي تمليهـــا الحاجة المادية وجملة الضرورات التي تنشأ من تشابك الحياة الاجتماعية وتعقّدها. ســـاعد هذا بدوره على زيادة التصدّع والضياع، وصار المجتمع كتلة كثيفة معتمة تحول بين الشاعر والضوء، فازداد شعوره بأنه منبوذ، محاصر، مخنوق" [2].

من هنا أضحت مرحلة التساؤل هي مرحلة إعلاء الأنا، وتمجيد الذات الشـــاعرة، وتجسيد التجربة الشعرية تجسيدًا مغايرًا تماما للمألوف والمبتذل وقد طرح أدونـــيس أسمـــاء شعراء مثّلوا هذه المرحلة بامتياز، شعراء المرحلة العباسية أمثال: أبي نواس، أبي تمام، وبشار

---

[3] - المصدر نفسه ، ص 32 .
[1] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 37 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 38 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بن برد، والمتنبي، وابن الرومي وأبي العلاء المعري، حيث عمل هؤلاء على تحقيق آليات التساؤل والتحديث ابتداء من جعل الشعر فنًّا، يعبّر عن موقف بطريقة تأسيسية غايتها التجاوز والتأسيس ، يقول أدونيس: "أصبح لدى الشاعر بالإضافة إلى هاجس التعبير، هاجسٌ جديدٌ هو كيفية التعبير. فلم يعد الشاعر يقبل كل ما يناجيه به طبعه. ومنها أن الشعر صار نظرًا في الحقائق أي صار موقفا. ومنها أن للشعر باعتباره فنا، خاصية جوهرية هي التجاوز المستمر و التطلع إلى آفاق أكثر توسعًا وجدة "[1].

ويشيد أدونيس في هذا المقام بشاعرية وفرادة وحداثة وتميّز بشار بن برد وأبي نواس اللذين يعتبرهما رمز التساؤل والثورة والتحديث في الشعرية العربية في العصر العباسي الأول والثاني."فطن بعض النقاد العرب إلى أهمية بشار، فقالوا عنه إنه قائد المحدثين وأنه أول المولّدين، لكنهم لم يلاحظوا في حداثته وتوليده إلاّ أنه أغرب في التصوير أي جاء بتشبيهات لم تكن مألوفة عند الأولين هذا يعني أنهم أدركوا بعض الشيئ الأهمية الشكلية في شعره، و لم يدركوا أنه سيفتح للشعر العربي آفاقا جديدة، ذلك أن بشار يتناول في جوابه أصولية الشعر العربي، إنه يزعزع مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة ويشكّك في ثباتها. ولئن كان بشار يعبّر عن هذا الشك من ناحية الشكل أو الطريقة بخاصة، فإن أبا نواس عبّر عنه من ناحية الموقف أو المضمون فأنكر على الشاعر أن يتحدث عن أشياء لم يرها أي لم يشعر بها. إذ كيف يصحّ للشاعر أن يتبع طريقة غيره في وصف ما رآه، ليصفه بدوره وهو لم يره ؟. "[2]

ويراجع الدكتور عبد الله حمادي هذه القضية وهذا الموقف عند أدونيس مؤيدا عملية التجاوز والتخطّي وخلق الكتابة على أساس من الفرادة، خاصة وأن المحيط العام الذي بدأ فيه التساؤل كان محيطا يرفض كل تجديد، وكل ثورة على النمطية القديمة "فنقاد الشعر القدامى الذين لم يتجاوز فهمُهُم للشعر كونَه كلامًا موزونًا مقفّى، راحوا من منطلق تكريس الاتباع يحيطون عالم الشعر بهالة من الطقوس المبهمة، المشربة بروح العداء للجديد والمستوحاة من العرف القبلي ذي النزعة المتطرّفة في فهم شعائر الحياة... ومما زاد في تكريس ظاهرة القديم وتفضيله حملة الأدعياء على النقد الذين كان أغلبهم من اللغويين

---

[1] - أدونيس. مقدمة للشعر العربي ، ص 42 .
[2] - المصدرنفسه، ص ص 42 ، 43 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنحاة فكانت نظرهم إلى الشعر لا تنصب على روح الألفاظ بقدر مـــا تنصـــب علـــى أجسادها"[3].

وقد خلص أدونيس في موقفه السابق إلى أن مرحلة التساؤل في الشعرية العربية هي مرحلة تجاوز وهدم وتأسيس بُينت على ثلاثة مواقف فرعية هي:

أ- الشعر فن يتطلّع ويتخطى .

ب- يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته التي تعبّر عن تجربته وحياته. لا أن يـــرث طريقة جاهزة. فلا طريقة عامة نهائية للشعر .

ج- على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يُقدم للقارئ أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع. [1]

وقد أعلى أدونيس في دراساته النقدية المختلفة الأدوار التحديثية والتجاوزية عند أبي تمام، وأبي نواس، ومقام البحث هنا لا يسع لإدراج هذا الإعلاء للاستدلال على مرحلـــة التساؤل، لهذا سأختصر مواقفه منها في هذا الجدول الذي آمل أن يقرّب الموقف ويؤسّس لرؤيا تنبع من مراجعة تاريخية لمرحلية تأسيس الشعرية العربية الحديثة.

الشاعر	الموقف الأدونيسي	المصدر	الصفحة

[3] - حمادي ، عبد الله . الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ، ص 33 .
[1] - ينظر: أدونيس . مقدمة للشعر العربي، ص 43 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبو تمام	- بداية جديدة في الشعر العربي	- مقدمة للشعر العربي	46
	- الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية.	- مقدمة للشعر العربي	46
	- الشعر عنده ليس أسير الحياة بل آسرها	- مقدمة للشعر العربي	46
	- خلق طقسا جديدا هو طقس الصعوبة	- مقدمة للشعر العربي	46
	- يمهد للشعر الرمزي و الشعر الصافي	- مقدمة للشعر العربي	46
	- انطلق من أولية اللغة الشعرية من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري	- تأصيل الأصول	115
	- شعره ابتكار لا على مثال	- تأصيل الأصول	115
	- شعره أنسي وحشي في آن، تأنس به القلوب لأنها تتجدد به لكنه يستعصي على من يقلده	- تأصيل الأصول	116
	- الكلمة عند أبي تمام أكثر من مادة صوتية، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الوجود	- تأصيل الأصول	116
	- القافية صارت نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت	- تأصيل الأصول	117
	- يخلق في اللغة حيوية مستقلة و شعره يحرك بدءا من ذاته و من اكتفائه بذاته	- تأصيل الأصول	117
	- كانت القصيدة قبله سطحا يمتد أفقيا، فصارت معه بنية عميقة.	- تأصيل الأصول	117
	- شعره شهادة على التغيير و تعبير عنه في آن	- مقدمة للشعر العربي	47
	- صرخته الأولى "ديني لنفسي، وهذه نفسها صرخة العالم الحديث منذ بودلير	- مقدمة للشعر العربي	47
	- أدرك أن الزمن تيار يجرف، و لكنه قرَن هذا الإدراك بمعرفة ثانية هي أن الزمن كذلك يمنح الأشياء حضورها و قوتها	- مقدمة للشعر العربي	47

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبو نواس	- شعره مصابيح تضيئ الزمن	- مقدمة للشعر العربي	48
	- المسألة عند أبي نواس هي العيش بامتلاء، هي تحويل كمية الوجود إلى نوعية، وتحويل كتلة الزمان إلى قيمة	- مقدمة للشعر العربي	49
	- تتم التجربة النواسية في مناخ من الرمز	- مقدمة للشعر العربي	49
	- أبو نواس شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية	- مقدمة للشعر العربي	52
	- يؤكد أبو نواس فصل الشعر عن الأخلاق والدين	- مقدمة للشعر العربي	53
	- الشعر عنده يجيب عن ضرورة ملحّة هي ضرورة السفر إلى أقصي الكيان البشري والعيش في حالات روحية نادرة	- مقدمة للشعر العربي	54
أبو نواس	- أبو نواس لا يرث، بل يؤسس، ولا يكمّل، بل يبدأ، إنه لا يعود إلى الأصل وإنما يجد هذا الأصل في حياته ذاتها و بدءا من تجربته	- تأصيل الأصول	109
	- يلبس أبو نواس فيما يشكل صورة العالم، قناع الجنون و الخمرة، هي له بؤرة التحولات، إنها الرمز و المفتاح	- تأصيل الأصول	110
	تتخد اليقظة عند أبي نواس شكل المجون، و المجون خروج على نظام الأخلاق السائد، وكما أن الحلم دخول فيما يحجبه الواقع، فالمجون يطهر ويحرّر و هو يكتسي أهمية خاصة باعتباره طقسا احتفاليا .	- تأصيل الأصول	111
		- تأصيل الأصول	111

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبو نواس			

ج - مرحلة التحوّل :

تجلت مرحلة التحوّل في الشعرية العربية وفق الموقف الأدونيسي في ثلاث صور أساسية ابتداء من النصف الأول من القرن العشرين، هي:

- § صورة التقليد والسلفية
- § صورة الثورة التجديدية في الشكل والمضمون .
- § صورة الرومانطيقي بشقيها الكئيب والتجميلي . [1]

فعن الصورة الأولى لاحظ أدونيس أن الشعر العربي تمظهر في قوالب سلفية تقليدية، حاكت الأنماط القديمة وراجعت مختلف تجلياتها بغرض اعتماد القصيدية في المحاكاة، فأضحى الشعر عندهم"تكرارا صيغيا لأشكال وأفكار جامدة ومستنفدَة. الشعراء هنا ينساقون في طريق مفتوح. يستعيرون أجواء أسلافهم وصيغهم. ما سميناه ونسميه عصر النهضة لم يقدّم أيّ جهد يضيف أو يغيّر في كل ما يتصل بالإبداع الشعري، كان معظم

[1] - ينظر: أدونيس . مقدمة للشعر العربي ص 77 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شعرائه ينظرون حتى إلى الطبيعة حولهم بأعين تاريخية، كانت الطبيعة في شعرهم قاموسا من الكلمات والتعابير والأوصاف الجاهزة المتداولة والمتوارثة"[2].

ويعرض أدونيس في كتابه الثابت والمتحول في جزئه الثالث (صدمة الحداثة) إلى تفصيل القول في هذه الصورة النمطية من الشعرية العربية، حين راجع أقوال الكثير من النقاد في شعر رائد النهضة محمود سامي البارودي*، والتي كانت تشيد بدور البارودي كرائد للنهضة وصاحب فضل في تجديد أسلوب الشعر، وغيرها من صفات الريادة والصنعة والسبق، فنظر إلى هذه القضية انطلاقا من آليات اجتماعية وسياسية وثقافية رسمت المناخ العام لتلك الحقبة الزمنية، و لم ينسَق وراء الأحكام الجاهزة التي تعلي أو تقزّم من شأن شاعر في مرحلة ما بعيدًا عن سياقات تلك المرحلة ذاتها، فقد ربط أدونيس تسمية البارودي مثلا بشاعر النهضة إلى الاعتبارات الآتية :

- § الاعتبار القومي: فقد كان وجود الشعر يذّكر العرب بتراثهم الشعري القديم، في مناخ الظلامية العثمانية، لأن الشعر سبيل إلى الاعتزاز بالذات من جهة وإلى الشعور باستمرار هذا التراث وتفوقه من جهة ثانية .
- § اعتبار الفصاحة خاصية عربية، كان شعر البارودي أيضا استعادة للفصاحة العربية، بشكلها الكلاسيكي .
- § اعتبار المحاكاة: ترى النظرة التقليدية السائدة أن للشعر العربي، كما استقر في الجاهلية على الأخص، خصائص مطلقة لا تتغير وأن مهمة الشعراء اللاحقين هي التمسك الكامل بهذه الخصائص (الديباجة القوية، جزالة اللفظ، متانة العبارة العمودية الخليلية والعمودية الشعرية).
- § اعتبار الإحياء والبعث: يضاف إلى ما تقدم أن النظرة التقليدية رأت أن شعر البارودي باعث للقديم من مرقده، مزّق عنه أكفانه وأزاح عنه ذيول النسيان..[1].

---

[2] - أدونيس. المصدر نفسه ، ص 78 .

* - تنظر آراء النقاد حول شعر البارودي(مصطفى صادق الرافعي، شكيب أرسلان، خليل مطران، محمد حسين هيكل، محمد منذور،عباس العقاد) في كتاب أدونيس : صدمة الحداثة ، ص 45 – 47 .

[1] - للتوسع ينظر: أدونيس . الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ،ط4، دار العودة ، بيروت 1983 ، ص 49 – 52 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والواضح مما سبق أن أدونيس قد خلق نوعا من الالتماسات الاجتماعية والسياقية التي تشفع لتقليدية البارودي، على أساس أن واقعه كان ينتظر منه نقلهم إلى الماضي العريق حيث الأمجاد العربية والبطولات العنترية خاصة وأن المجتمع العربي عاش ظلامية الحكم العثماني خلال قرون الانحطاط، وسعى بكل مجهوداته إلى التمسّك بحبل ينقذه من سراديب هذه الظلامية، وهنا طرح أدونيس إشكالية قياس درجة الإبداعية في عصر النهضة، فتساءل قائلاً:"هل نقيس تقدم الحركة الشعرية بفهمها روح العصر والتعبير عنها، أم بعودتها إلى أصل ثابت ومحاولة تقليده أو الاحتذاء به ؟وهل انحطاط الشعر ناتج عن رفض هذه العودة ورفض التقليد ؟"[1] .

جاءت الإجابة عن تساؤلات هذه الإشكالية في الصورة الثانية من صور مرحلة التحول في الشعرية العربية حين أدرك أدونيس أن مفهوم النهضة لا يمكن أن يُختزل في بعث الماضي أو استحضاره وإحياء أشكاله وأنساقه الإبداعية التي حققت غاياتها في إطار مكاني وزماني لم يعد متوفرا لنا، لهذا أضحت النهضة هي ذلك الارتباط الجذري بمفهوم التغيير .[2]

وهنا تأخذ اللغة الشعرية دورا يحيد عن الكلاسيكية، ويعمل على توفير أكبر قدر ممكن من مستويات الاستبطان والكشف وصولاً إلى زرع بذور الرؤيا والتأويل. فهذه "اللغة فعل، ونواة حركة ، وخزان طاقات . والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده . وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا " [3].

ويقدم لنا أدونيس جبران خليل جبران على أساس أنه الشاعر الذي تحققت معه فلسفة هذه اللغة، وتمظهرت في إبداعاته لا كلغة متوارثة وإنما كموقف من الواقع والحياة والوجود والكون، ففي نتاجه"مناخ ثوري أخلاقي صوفي يحول الشعر إلى فعل حياة وإيمان. وفيه قشعريرة غنائية مشبعة بلهب التمرّد على الواقع والتطلّع إلى واقع أكثر سموًا وأبهى .... مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير العالم، مع

---

[1] - أدونيس . الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة، ص 54 .
[2] - ينظر: أدونيس. المصدر نفسه، ص 56
[3] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي، ص 79 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جبران يبدأ معنى آخر للشعر العربي الحديث، ففي نتاجه ثورة على المألوف آنـــذاك مـــن الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعا "[4] .

وقد خصّص أدونيس صفحات كثيرة في كتابه الثابت والمتحول(صدمة الحداثة) لإبراز مكان جبران خليل جبران في مشهد صورة التحول الثانية على أساس أن الرســـالة النبوئية التي تجلى من خلالها جبران هي رسالة رؤيا والرؤيا في دلالاتها الجوهرية وسيلة من وسائل الكشف عن الغيب أو هي العلم بالغيب، وهنا تتداخل جدلية الرؤيا والكشـــف والإبداع في جملة أدونيس الشهيرة"كل رائي كشّاف وكلّ كشّاف مبدع" [1].

أما الصورة الثالثة والأخيرة من صور التحوّل حسب الموقف الأدونيسي فهـــي صورة نمت في اتجاهين مختلفين ضمن فضاء الرومانطيقية، يركز أولهـــا علـــى المعـــنى أو المضمون، ويركز الثاني على جوانب الصورة الشعرية أو الشكل. وقد مثل للاتجاه الأول بشعر فوزي المعلوف، وأبي القاسم الشابي وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وعبـــد الله غانم. وأغلبهم من أعضاء جماعة أبولو. وقد حمل هؤلاء راية الرومانطيقية الكئيبة حيـــث يكتشف الإنسان علائق جديدة فيما بين الأشياء والكائنات، ويكون الحلم أرض هـــذه العلائق ومادة ونسيجها، الحلم إذن وسيلة كشوف لا يتوصل إليها الشعور في حالة وعيه. فيه تستعيد النفس الوحدة الأولى الضائعة، وتدخل في تواصل مع الطبيعة والله، مع أرض البشر وسماء الألوهية فالحلم شكل من الأشكال التي تتيح لنا إعادة التماس مـــع أســـرار الكون، أي مع قواه الخلاّقة.

أما الاتجاه الثاني ضمن الصورة(الثالثة) نفسها، فهو الاتجاه الذي مثلـــه الشـــاعر إلياس أبو شبكة، حيث حاول أن يفضح العالم ويعرضه في مناخ يشـــعرنا بحضـــور الألم والخطيئة والشر، حيث يلاحظ أن الإنسان في هذا العالم ضحية للشر ومطية للألم، الذي يجعله يلجأ إلى الحلم الرومانسي لخلق عالم مواز لعالمه المرفوض، وتحقيق نشوة فنية يتغلب فيها على أهوال الواقع المعيش [2].

---

[4] - المصدر نفسه ، ص ص 79 ، 80 .
[1] - للتوسع ينظر: أدونيس. صدمة الحداثة ص 160 – 212 .
[2] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ص 86 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد حاول أدونيس خلال دراسات وكتب كثيرة أن ينبه المتلقي إلى ضرورة تأصيل الأصول والنظر إليها بعيدا عن متاهات التقليد والتنميط والاجترار. وجعل هذه الأصول منارة الحاضر وسند المستقبل الذي يبني عليه آفاقه التنظيرية وأسس الكتابة الحداثية التي لا تتنكر للأصل وإنما تشتهيه، فقد نجح شعراء أمثال أبي تمام وأبي نواس وبشار ابن برد وغيرهم في تأصيل أشعارهم من دون أن يقعوا في فخ الاحتذاء، وهذا في تقديري ما أراد أدونيس في كتبه "مقدمة للشعر العربي" وفي "الثابت والمتحول(الأصول، وتأصيل الأصول)وفي "الشعرية العربية" أن يؤسس له ويحث عليه ليس بهدف المحاكاة والمعارضة وإنما بهدف تأصيل الشاعر الحديث والمعاصر، لأن هذا ما تحتاجه الحداثة المعاصرة المبنية على رؤية مراجعة الأصل لا نبذه. من هنا ذهب أدونيس إلى مقاربة فضاء النص القرآني مقاربة اختلفت تماما عن تلك المحاولات * التي عملت على مقارنة النص القرآني بالنص الشعري (في القرن الثاني والثالث الهجريين)، على أساس أن أول أصل من الأصول وهي دراسات وازن وقارن أصحابها بين النظم القرآني والنظم الشعري، وناقشوا الوسائل المشتركة بينهما، واهتدوا إلى قراءة النص انطلاقا من البيانية الشفوية الجاهلية تمسكا بالفطرة، والقديم الأصلي، "فنظر أصحاب هذه القراءة إلى النص القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهلي، وإلى الشعر الجاهلي في ضوء بلاغة القرآن. ومن هنا أضفوا على الشعر الجاهلي خاصية النموذج والمثال شعريا مما جعله يبدو كأنه البيان الفطريُّ الذي لا يضاهى هو أيضا، والذي لابدّ من أن يكون الينبوع والقدوة، وقد أعطوا الأسلوب الجاهلي الشعري اسما يرمز إلى ما يفرد الشعرية العربية عن غيرها هو: طريقة العرب."[1]

أما القراءة الثانية (للأصل) فقد كانت حسب أدونيس قراءة أكثر وعيا وشمولية من القراءة الإلزامية اللغوية والانبهارية، إنها القراءة التي ترتقي بالشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة، لا يقاربون النص إلاّ على أساس أنه نص كوني جامع للمبادئ الروحية والفكرية معا، يمدّهم كسائر النصوص المحصّلة بالخبرة المعرفية والثقافية ويقودهم نحو تفعيل الرؤيا وتحقيق الذات

* - يذكر أدونيس في كتابه "الشعرية العربية "جهود النقاد القدامى ومحاولاتهم في عقد المقارنة بين النص القرآني والنص الشعري فيعرض بإيجاز كتب: أبي عبيدة (توفى 205 ه) مجاز القرآن، ومعاني القرآن للفرّاء "توفى سنة 207 ه) ومشكل القرآن لابن قتيبة (ت سنة 276 ه) والنكت في إعجاز القرآن للرماني (ت 374 ه)، وبيان إعجاز القرآن للخطابي (ت 388 ه) .... الخ . – ينظر :أدونيس : الشعرية العربية ص 35 – 50 .

(1) - أدونيس . مقدمة للشعر العربي، ص 40 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبدعة التي تتخذ الكتابة منهجا شعريا تأسيسيا جديدًا، وقد تناول أدونيس هذه القضية ورصد لها من المواقف ما احتواه جزء كبير من كتابه "الشعرية العربية"وكتاب بأكمله هو "النص القرآني وآفاق الكتابة"أين أعاد طرح القضية طرحا إجرائيا موضوعيا تكلّم عن الكتابة القرآنية بوصفها نصا لغويا خارج كل بعد ديني*، وإنما يجب البحث في هذا الأصل من الأصول على مستويات الطرح والإجابة التي يحملها عن الوجود والمصير والراهن والأخلاق، يقول: "يجيب النص القرآني عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير وهو يجيب عن ذلك بشكل جمالي فنّي، ولهذا يمكن وصفه بأنه نصٌّ لغوي. أعني لابدّ لفهمه من فهم لغته أولا، وهذه اللغة ليست مجرّد مفردات وتراكيب، وإنما تحمل رؤيا معيّنة للإنسان والحياة وللكون، أصلا وغيبا ومآلا . " (1)

والظاهر أن أدونيس يجتهد أكثر فأكثر في الإقرار بشاعرية النص القرآني ذاته، لأنه يعتقد أن اللغة القرآنية هي التي ساعدت شعراء الرفض والتأسيس ابتداء من مرحلة التساؤل ومرحلة التحول وصولا إلى مرحلة الرؤيا، في تخطي أنموذج الكتابة الشفوية الجاهلية، أو على الأقل الصياغة على أساس من الاجترار والتنميط. لأن "أصحاب هذه القراءة يقرأون النص القرآني بوصفه نصا كونيا روحيا وفكريا، فلم يكن بالنسبة إليهم فطرة وحسب، وإنما كان أيضا ثقافة ورؤية فكرية شاملة. فلئن كانت لغة القرآن نبوية أو إلهية من جهة كونها وحيا، فإنها في الوقت نفسه شعرية من حيث أنها هي نفسها لغة الشعر الجاهلي، ولئن كانت مقدسة مُحَايِثَةً للتاريخ أو هي بمعنى ما تاريخية، فهي إلى جانب كونها تنقل رؤيا الغيب، تنقل ما هو إنساني ثقافي، إنها التعالي المُحايث، هي التعالي والمحايثة في آن ... هكذا يمكن القول إن النص القرآني الذي نُظر إليه بصفته -نفيا للشعر بشكل أو بآخر - هو الذي أدى على نحو غير مباشر، إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة ولا حدّها وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق ... "(2)

---

* - يقول : أنّني لا أدخل في أي تساؤل حول المسافة بين وحيه وتبليغه وتدوينه ولا حول نزوله . وأضع جانبا كيفية التدوين ، ومَنْ دوَّنَ ، وظروف التدوين ، والنقاش الذي دار حول هذا كله .. .
- ينظر : أدونيس . النص القرآني وآفاق الكتابة ، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993 ، ص 19 .

(1) - أدونيس. النص القرآني وآفاق الكتابة ، ص 20 .

(2) - أدونيس . الشعرية العربية، ص 42 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد دعّم أدونيس موقفه هذا من النص القرآني بعرض مجموعة من المبادئ الجمالية والنقدية التي رأي أنها نشأت بتأثير من مقاربات النص القرآني مقاربة لغوية من جهة ومعرفية من جهة أخرى، فحدّدها فيما يأتي:

1. مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق، فعلى الشاعر أن يبدأ شعره ابتداءً لا على مثال، وإنما من خلال خبرة الذات الشاعرة، وقدرة هذه الأخيرة على توليد وصياغة تجارب ودلالات تنبع من أعماق النفس .

2. اشترط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد معا، لأن كتابة الشعر (لا نظمه) تتطلب توفر آليات معرفية واسعة، تدعمها خبرات وتجارب الحياة .

3. الابتعاد عن الحكم الزمني على النصوص الشعرية، قديمة كانت أم حديثة وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته، وفي هذا بداية القول إن الكمال الشعري ليس وقفا على القديم، وإن المحدث ليس بالضرورة أدنى منه بل يمكن أن يكون المحدث أكثر جمالا، والقديم إذن ليس نموذجا ولا معيارًا.

4. نشوء نظرة جمالية جديدة، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارًا للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يعدّ نقيضا للشعرية، فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني مختلفة.

5. إعطاء الأولوية لحركية الإبداع والتجربة، بحيث يبدو الشعر تجاوزًا دائما للعادي، المشترك، الموروث لا يهاب أن يخرق الإجماع [1].

ومجمل القول فيما سبق، أن مواقف أدونيس لم تكن مواقف تنظيرية بقدر ما كانت مواقف تساؤلية، ترتضي القراءة منهجا والتأويل والرؤيا وسيلة لبلوغ غاية الكتابة الإبداعية التي راجعها أدونيس منذ مرحلة الشفوية، فوجد أن أسس الفعل التحديثي العربي لم يكن فعلا غربيا وإنما هو فعل كامنٌ في تاريخنا العربي، وفي بعض من رجالات هذا التاريخ (شعراء ونقاد)ممن حادوا عن طريق الاجترار وسلكوا طريق الكتابة والتساؤل والرفض والتخطي من دون أن يتخطوا في كل هذا المسار الإبداعي جوهر الأصول وحقيقتها.

[1] - للاستفاضة ينظر: أدونيس. الشعرية العربية ص 52 – 55 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3. تفعيل النظـــــريـــة الشعريـــــــة *عنـــد أدونـــيس

§ مدخل إلى خلفية النظرية الشعرية

تبدأ خلفية النظرية الشعرية عند أدونيس كما رأينا سابقا، من مرحلة الشفوية الجاهلية مرورًا بمرحلة التساؤل في العصر العباسي، وصولا إلى مرحلة التحول بداية القرن العشرين، ولكنها تتعمق أكثر فأكثر عندما تلامس خلفيات ثقافية وسياقية غربية وعربية تمدّها بآليات إنتاج الرؤيا وتوليدها ، على أساس أن هذه الأخيرة هي الركيزة الجوهرية في الشعرية العربية الحديثة حسب الأفق الأدونيسي. فقد"انحدرت نظرية القرن العشرين الشعرية الحداثية من الرومانسيين والرمزيين الذين عارضوا العلم ووجهات النظر الآلية والوضعية في الطبيعة والواقع، وتقاطعوا معها أحيانا، كان خط الفكر يمتد من المثالية الألمانية إلى نيتشيه وهايدغر حيويًا لنظريات الفن والأدب الحداثية" [(1)]. حيث انحدرت المفاهيم المُعلية للحرية والاستقلالية والتميّز والتفرّد، ووحدة الشكل والمضمون، ومفهوم

* أستخدمُ مصطلح النظرية الشعرية في هذا المبحث لغرض وصف النقاشات النظرية التي دارت حول طبيعة الشعر وماهيته ومبادئه ووظائفه، سواء أكانت منهجية أم لا، وسواءأ قُدِمت كنظريات في الشعر أو استنتجت لبساطة من مناقشة موضوعات أخرى وثيقة الصلة بالشعر، بحيث سأنظر إلى كتابات أدونيس ومواقفه التي تعالج المسائل الأدبية لأنها توضح وجهة نظري في سياق هذا المستوى من البحث، من هنا ستكون مقاربتي للنظرية الشعرية عند أدونيس مقاربة سياقية لأنها (النظرية)تحددها عوامل عديدة(اجتماعية، وسياسية، وفكرية، ودينية) إنها بمعنى آخر نتيجة تفاعل ديناميكي بين الشاعر وتجاربه من جهة، والشاعر والعالم من جهة أخرى .

(1) - فضول، عاطف. النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 2000 . ص 71 .

- عنوان الكتاب الأصلي هو : ***The Poetics of T.S. Eliot and Adonis .Acomparative study***

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر العبقري، إلى درجة يمكن فيها الاعتقاد أن هذه الخلفية قد كبرت وترعرعت فكريا ضمن فضاء وثيق الصلة بالنخبوية وبالمناخ السياسي الذي أنتج الفاشية والنازية [2].

كما تأثر أدونيس بشكل مباشر بالرمزية الفرنسية، المصدر الرئيس لنظريته الشعرية، إلاّ أنه امتلك معرفة مباشرة بالفكر الفلسفي والجمالي للمثاليين الألمان الذي يُتوج بـــ"هايدغر"، وجاء هذا التأثر بالفكر الألماني المثالي من مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، وزعيم القوميين العرب الأستاذ أنطوان سعادة [**] وشارل مالك [***] ثم يوسف الخال في مرحلة مجلة شعر، ويتلخص هذا الفكر الفلسفي الألماني حسب قراءة نيتشه للعمل الفني فيما يأتي:

- يري نيتشه أن العالم عمل فنّي يولّد نفسه، فالعمل الفني أو النص أو اللغة تعمل باستمرار على تأسيس أرضيات للاحتمالية الحقيقية، ويمجّد نيتشه الفنان الذي يحوّل المادة الخام للوجود إلى عمل على صورته، إن الفن بالنسبة إليه ليس أداة للحقيقة بل للوهم، وهذا ينطبق على العالم التصوري والميتافيزيقيا والعلم، باعتبارها جميعا نتاج إرادة جمالية تتوخى الإيهام. ويستعير نيتشه أسطورة أبولو ديونيسوس لوصف الوضع الإنساني، فأبولو إله الضوء والحكمة، هو الإله الذي يلف الإنسان بحجاب الميا(Maya)الوهم الذي يحميه من الواقع المثير للشفقة والمخيف لوجوده من ناحية أخرى، يدمر ديونيسوس حجاب الوهم الباطل، ويفتح الطريق للمشاركة مباشرة ودون وسيط في الواقع متماثل مع الانفصال بين الفن والواقع، إن اللغة بالنسبة إليه، لا علاقة لها بالواقع وتوهم باتصال كهذا عبر ابتكار عالم خاص بها قائم بذاته[1].

---

[2] – ينظر: فضول، عاطف . النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ص 71 ،72 .

** - سعادة ، أنطوان : (1904 –1949) ولد في الشوير بلبنان، مؤسس الحزب القومي السوري ، لـه :نشوء الأمم، أعدم بعد محاكمة صورية في بيروت عام 1949 - .ينظر المنجد في اللغة والأعلام ،مادة(سعود)

*** - شارل مالك :مفكر و فيلسوف عربي لبناني(1906-1987)، من بين القوميين العرب الذين أسسوا للفكر القومي العربي إلى جانب أنطوان سعادة و ميشيل عفلق، يعتبر أحد ابرز وجوه الفلسفة في لبنان، وأستاذها في الجامعة الأميركية في بيروت وفي أهم الجامعات الأميركية (هارفرد، دارتموث ...)، أصدر الجزء الأول من كتابه "المقدَمة"عام 1977 وفيه رسم بعض اوجه تطوره الكياني، وعرض "الفلسفة الظهورية أو الظاهراتية" Phenomenology .

- للاستفاضة ينظر: شارل مالك. ضمن موقع أدب و فن على الواب و الوصلة كاملة:
- https://www.adabwafan.com/browse/entity.asp?id=12924 /

[1] - للتوسع تراجع نظرية الإبداع في الفكر الألماني ضمن كتاب :
- عاطف فضول. النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس .(مرجع سابق)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونقرأ في هذا الموقف النتشوي ولادة اتجاه جديد في نظرية اللغة، مخالفا تماما لما سبقه، يراجع اللغة على أساس أنها ذات أبعاد مجازية أو بلاغية وليس إحالية أو تمثيلية، فقد تطورت هذه الرؤيا للغة في القرن العشرين وأضحت تمثل جوهر الدراسات الأدبية خاصة عندما ترتبط بآلية الشعر الذي اعتبره هايدغر"مصدر وأساس اللغة والفن والتاريخ والكينونة والزمن والحقيقة، إنه تأسيس وموضعة وتسمية أزلية، إنه يخلق الوجود، ينتج التفكير، لاشيء خارج الشعر حتى اللاشيء نفسه ليس خارج الشعر..."[2] .

ويعرض الكاتب والمستعرب الألماني"شتيفان فايدنر"معالم الفكر والفلسفة الألمانية عند أدونيس من خلال علاقة هذا الأخير بالتراث الفلسفي عند هايدغر ونيتشه وهولدرلن، "أنا آت من المستقبل"هي عبارة نسبها فايدنر إلى أدونيس ورأى أنها عبارة احتوت على الكثير من معالم الفكر الفلسفي الألماني"ففي هذا القول مفتاح لفهم أعماله، فهو يحيلنا في الوقت ذاته إلى الأهمية العظيمة التي يوليها أدونيس للشعر والفلسفة الألمانيين. هذان المصدران-إلى جانب التأثيرات الفرنسية - هما بالتأكيد العنصران الغربيان اللذان لعبا الدور الأعظم في أعماله، فحينما يؤكد أدونيس: أنا آت من المستقبل، يضع نفسه داخل تراث هايدغر وهولدرلن. ففي إحدى دراسات هايدغر الأكثر شهرة بعنوان لماذا الشعراء ؟والتي يعود تاريخها إلى عام 1946 يقول: إن هولدرلن هو سلف شعراء زمن البؤس، لذا لم يستطع شاعر من شعراء تلك الحقبة أن يتجاوزه . وهذا السلف مع ذلك، لم يذهب إلى المستقبل، بل إنه على العكس، جاء منه، بحيث إن المستقبل وحده هو الحاضر داخل كلامه..."[1]

وعندما بدأ أدونيس الكتابة في منتصف الأربعينيات واجهته إشكالية إجرائية أساسية تمثلت في ضبط علاقته مع الموروث الكلاسيكي العربي أي مع الأصول، وأعتقد أن أدونيس في تلك المرحلة لم يكن في وسعه اتخاذ الموقف الحاسم من هذه الأصول لأنه بكل

- شتيفان فايدنر. أدونيس والفكر الألماني (بين نيتشه وهايدغر) ضمن كتاب: الضوء المشرقي (أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون)، تقديم إدوارد سعيد ، ط1، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، 2004 ص 229 – 237 .

[2] - هايدغر، نقلا عن فضول، عاطف. النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ص ص 74 ،75 .

[1] - فايدنر، شتيفان . أدونيس والفكر الألماني (بين نيتشه وهايدغر) ضمن كتاب : الضوء المشرقي (أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون) تقديم إدوارد سعيد ،ط1، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 2004 ، ص 229 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بساطة ما يزال في بداية الطريق. كما أنه لم يخضع لتجارب معاصريه من جهة وتجارب الشعر الغربي الأوروبي من جهة ثانية، والأمر هنا أكثر صعوبة خاصة أمام الإغراءات الفكرية والثقافية ووسائط الكتابة التجاوزية التي يُوفرها النموذج الغربي، لهذا عمد أدونيس إلى عدم الانسياق وراء تجسيد أنموذج ثان يوازي الأنموذج المكرس من القديم . من هنا كان"المخرج الذي اختاره أدونيس في عدم تبني الثقافة الغربية بل التعلم من الغرب كيفية نقد ثقافته الخاصة من الداخل، وكان هذا بوجه التحديد، ما استطاع تعلّمه من نيتشه أكثر من أي مفكر آخر، وهكذا فإن شخصيته الفريدة، ونبرته الغربية على الشعر العربي حتى ذلك الحين، بالإضافة إلى الديوان الثالث لأشعاره المنشورة في لبنان عام 1961 بعنوان أغاني مهيار الدمشقي، تدين قبل كل شيء إلى التقائه بكتابات نيتشه . "[2]

ويذكر فايدنر كيف أن أدونيس الذي لا يتقن اللغة الألمانية، على الأقل في مرحلة الخمسينيات والستينيات، أي قبل انتقاله إلى فرنسا، قد قرأ نيتشه بناء على مقتطفات بالعربية، ثم توغل في قراءته بالفرنسية في باريس بعد ذلك، و"بالإضافة إلى نيتشه اكتشف أدونيس في باريس أيضا هولدرلن وريلكه . وبالطاقات التي كانت ما تزال فتية للشعر العربي الذي أحدث ثورة منذ نهاية الأربعينيات، قام أدونيس في هذا الديوان(أغاني مهيار الدمشقي)بانقلاب على كل القيم التقليدية، ولكن ما أدهش قارئ هذا الديوان هو أن الانقلاب قد تم كليا وفقا للشروط الخاصة بالثقافة الإسلامية، ووفقا للإمكانيات الشعرية للغة العربية، وأخيرا وفق شبكة من المجازات والإشارات الميثولوجية الأصيلة المترسخة في التربة الأصلية."[1]

والواضح مما سبق أن أدونيس كان أقرب إلى الأصولية منه إلى الارتماء في تطبيق إجراءات الفعل الحداثي التغريبي؛لأنه منذ قراءاته الواعية للتراث على أساس تضمينه ضمن الأصول، لم ينف الماضي العربي ولا التراث العربي كما جاهر بذلك في الكثير من مجايليه وخاصة يوسف الخال، وإنما راجع تلك الأصول مراجعة موضوعية واستلهم من عند الغرب عموما والألمان على وجه الخصوص طريقة نقد هذه الأصول وقراءتها ومراجعتها، وصولا إلى بعث ثقافة عربية جديدة لا تتنكر للماضي بل تأخذ من الماضي جواهر النظم

---

[2] - فايدنر، شتيفان . أدونيس والفكر الألماني ، بين نيتشه وهايدغر ص 231 .
[1] - فايدنر، شتيفان . أدونيس والفكر الألماني ، بين نيتشه وهايدغر ص 231 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكلم وتبعث المحظور من الفكر والثقافة بعيدا عن سلطة السلطة في شتى تمظهراتها عبر الحقب الزمنية الماضية .

ولم ينتظر أدونيس(حسب النصوص المثبتة في دراساته)مرحلة الثمانينيات أو التسعينيات للجهر بموقفه هذا، وإنما كان ذلك منذ الستينيات وبداية السبعينيات، في مرحلة تشكل الوعي التحديثي والتجاوزي عند الكثير من الشعراء(ولكن ليس على مستوى الوعي التجاوزي الأدونيسي). ففي رسالة إلى يوسف الخال صادرة في بيروت بتاريخ 20 كانون الأول 1971، أي قبل صدور طبعته الأولي من كتابه زمن الشعر عام 1972، كتب أدونيس يوضح للخال نهج الكتابة الأدونيسية الحقيقية ويرسم أمامه موقفه من الكتابة الذي طالما فهمه الكثيرون فهما خاطئا وفق تأويلاتهم المبنية على أحكام ضيقة تنم عن ضيق اطلاع. ونظرا لطول الرسالة أختصر ما جاء فيها في نقاط تخدم سياق البحث في هذه القضية .

"- الوجود العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي، لا الشعرية فحسب بل الإنسانية كذلك، هذا الواقع لا يغيره أي شيء: لا إنكاره اضطرارا ولا رفضه اختيارا. فليس العرب شيئا وأنا شيء آخر يقابله، فلا هوية لنا خارج الهوية العربية .

- الحياة العربية(منذ سقوط بغداد بين يدي هولاكو)تحولت نفسها إلى سقوط مستمر، أنت(الخال)تتخذ من هذه الظاهرة دليلا على سقوط العرب وتعلن انفصالك واقفا على ضفة ثانية، أما أنا فأتخذ منه على العكس دليلا على نهوض العرب، وأعلن ارتباطي الكياني بهم وجودا ومصيرا. الفرق بيننا هو أنك لا ترى من العرب غير الذين سقطوا أو الذين يجب أن يسقطوا، وأنني أرى العرب في نفسي، أنني أسكن وأتنفس على الرغم من كل شيء في الجذر والنسغ.

- الذين تسميهم الركب العربي الصاعد شيء آخر غير الهوية العربية وكثيرا على هذا الركب أن يوصف بالانحطاط. ذلك أن الانحطاط أيضا أحيانا شيئ من العلو. إنه أحيانا جزء جوهري من النهوض."[1]

[1] - ينظر نص الرسالة كاملة ضمن كتاب أدونيس . زمن الشعر، الطبعة الخامسة، مزيدة ومنقحة ، دار الساقي، بيروت 2005 ، ص 332 –334 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحين أعود إلى قراءة هذه الرسالة النظرية، التي شكّلت حقا فضاء جديدا لرسم معالم شعرية أدونيسية ذات خلفيات غربية /عربية تحيلني مباشرة إلى مدى الحضور البارز للفكر النتشوي في شعر أدونيس. فانطلاقا من أغاني مهيار الدمشقي بحث الشاعر عن الإنسان المتفوق، الإنسان العبقري، الإنسان المنبعث من ركام الهزيمة والانحطاط العربي. فجاءت(الأغاني) عبارة عن نمط شعري مشحون بوسائط الأسطورة والرمز، الأمر الذي يعجل باشتراك المتلقي وتوريطه داخل حلبة الوجود من جهة، والتاريخ من جهة أخرى، فاتحا أمامه آفاقا لغوية لها من الطاقات الإلهامية ما تجعله خاضعا لسلطة اغراءات اللغة.

ويتجلى الموقف النتشوي كما يعرضه الدكتور وفيق خنسه في ديوان أغاني مهيار الدمشقي على"مستويين؛ السوبرمان، الذي يتقمصّه الشاعر باستمرار، وتجاوز ثنائية الخير والشر، فمن المعلوم أن نيتشه وضع كتابا شهيرا بعنوان: أبعد من الخير والشر، ونظرية نيتشه في الإنسان المتفوق ليست بحاجة إلى تعريف. وسيكرّر أدونيس في أغانية أن دروبه أبعد من دروب الله والشيطان فقول :

أحرق ميراثي، أقول أرضي
بكر، ولا قبور في شبابي
أعبر فوق الله والشيطان
دربي أنا أبعدُ من دروب الله والشيطان"[1]

ويعرض الدكتور خنسة مواقف أساسية إلى جانب الموقف النتشوي في أغاني مهيار الدمشقي، ابتداء من الموقف الصوفي الذي ينشد تجاوز المعرفة العقلية وهدم عوالم المحسوس وتعطيله، والموقف النبوي المؤسس للمخيلة الاشراقية النبوئية، والموقف الباطني القائل بالوحدة والكُثر في آن واحد، حيث حاول الحلاج وابن عربي بجرأة نادرة تخطي هذا الإشكال عن طريق القول بوحدة الوجود، وأدونيس يرتوي حتى الامتلاء من هذا المنهل ويحاول أن يتقمص الوجود في تجاوزه لثنائية الخير والشر، والموت والحياة، والله والشيطان. [2] ولعل هذا ما يفسر قلق مهيار الدمشقي حين يقول أدونيس:

يا قلقي

---

[1] - خنسة ، وفيق . دراسات في الشعر السوري الحديث ، ص 29 .
[2] - ينظر: المرجع نفسه ، ص 30 – 32 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ياظلمة في أفقي
يا قلقي
شد على تجديدي ولزه ومزق
وأعصف به وحرق
لعليّ في رماده
أبتكر الفجر النقي [3].

وقد كان لهذه الخلفية الفكرية الألمانية في تشكيل الأبعاد الشعرية الأدونيسية وخاصة في "مهيار الدمشقي"دور كبير في استعداء هذا النمط من الكتابة والتشكيل الذي بدا للكثير من النقاد والشعراء ضربا من الغموض فحين سئل صلاح عبد الصبور عن شعر أدونيس قال: "لكي أقول رأي فيه لابد أن أفهمه أو أحسّه أولاً، وأنا في كل دواوين صديقنا أدونيس لا أفهم إلا قصيدة أو قصيدتين وأحسد من يفهمون" [1]

أما نزار قباني فقال إنني "أشعر أنه بقدر ما يقترب من الفكر التنظيري والتجريدي والتعليمي، بقدر ما يبتعد عن منطقة الشعر.. وفي بعض الأحيان أشعر أن أدونيس يتقصد خيانة طفولته حتى يظهر بمظهر الراشدين... أو حتى يحتفظ بثيابه الكهنوتية... باختصار إن أدونيس شاعر كبير اختار أن يرحل من أرض الشعر ليقف على أرض الكيمياء"[2] وفي تقديري أن هذا الموقف من أدونيس يرجع إلى رؤية كلّ شاعر لماهية الشعر انطلاقا من الخلفية التي يستقي منها رؤاه وأفكاره وهذا بدوره سلوك إيجابي في عالم الإبداع لأنه يؤسس الموقف على اختلاف لا على ائتلاف، ينطلق من رفض وتخطٍّ إلى تأسيس وخلق وإنتاج .

أما بالنسبة للتأثيرات الفرنسية، فالواضح أن أدونيس نفسه يقرّ بها، فهو لا ينفي دور الثقافة الفرنسية(لغة وأدبا وسلوكا عاما)في صقل أفكاره وإخراجها من فوضى الالتزام التي ألفها الشعراء من مجايليه، وقد كانت فاعلية سوزان برنار في الشعرية العربية الحديثة فاعلية تأسيسية للجانب النظري على الأقل، خاصة عندما ارتبطت ارتباطا وثيقا بجماعة "شعر"،

---

[3] - أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي ،ط2، منشورات مواقف ، بيروت 1979 ، ص 176 .
[1] - عبد الصبور، صلاح . ضمن كتاب قضايا الشعر المعاصر، لجهاد فاضل ، ص 266 .
[2] - قباني، نزار . ضمن كتاب قضايا الشعر المعاصر ، لجهاد فاضل ، ص 250 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"فلكتاب قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، لسوزان برنار تاريخ عربيّ، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية منذ صدور طبعته الأولى عام 1958 بباريس. بل ربما كانت فاعليته عربيا أعمق وأفدح من فاعليته فرنسيا، في مجاله الحيوي الأصلي، مفارقة تضيئ في بعض ووجوهها آليات التفاعل الثقافي، وأشكالها العربية، وطوال هذه السنوات ظل الكتاب هاجسا أساسيا، لدى شعراء الحداثة العربية، غائب حاضر في آن. غائبا بالفعل، حاضرا بالقوة. لكنه الغياب الذي لا يفضي إلى النسيان، بقدر ما يفضي إلى التشبث بالغائب، ليصبح غيابه حضورا فادحا، بلا غفران، إنه نوع من المهدي المنتظر" [3].

وتتضح هذه الفاعلية عند أدونيس في موقفه من قصيدة النثر، ففي العدد 14 من مجلة"شعر"البيروتية(ربيع 1960م)ترد الإشارة الأولى إلى الكتاب في مقال لأدونيس حمل عنوان"في قصيدة النثر". واستنادًا إلى الكتاب وإلى مقدمته الموجزة بالتحديد، يقترح أدونيس المصطلح، ويطرح خصائص قصيدة النثر، والتمايزات الأساسية بين النثر الشعري وقصيدة النثر. كما كان هذا الكتاب الواجهة الأساسية التي أطلّ منها أدونيس على الشعرية الفرنسية منذ القرن السابع عشر ميلادي، فهو، في تقديري، الذي مهّد له بلوغ آراء وأفكار وكتابات شعراء أمثال، شارل بودلير، وأرتور رامبو، واستيفان مالارمي، ولوثريامون وغيرهم. وإضافة إلى هذا كانت المنحة الدراسية التي منحت له من طرف الحكومة الفرنسية عام 1960م للدراسة في جامعة السوربون بباريس حافزا ثقافيا ومعرفيا رئيسا في تأسيس فعل مثاقفة أساسية وجوهرية مع الآخر الفرنسي في مرحلة أولى، ثم مع الآخر الغربي في مراحل لاحقة. فقد تعرّف أدونيس على شعراء وكتاب ومفكرين وفلاسفة أمثال سان جون بيرس، وجاك بريفر، وجان بول سارتر، وميشو، وإلييورا وغيرهم ممّن رسموا معالم الشعرية والثقافة الفرنسية في النصف الثاني من القرن العشرين"[1]

وقد أسهمت كل من الثقافة الألمانية والفرنسية في بعث حركة التجديد عند أدونيس بعيدا عن اجترار النمط الغربي في الكتابة والتنظير وإنما في خلق آليات الكتابة

---

[3] - سلام ، رفعت. مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1 ، ص 10

[1] - ينظر : ز ، خان . أدونيس دراسته في الرفض والبعث، ضمن كتاب الضوء المشرقي ، ص 312 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتمرّس في نقد الثقافة العربية وقراءتها. من هنا كانت مواقفه حول التجديد مواقف حداثية، أتناول بعضها في العنصر الآتي من المبحث.

- **فلسفة التجديد ومشكلاته :**

يرفض أدونيس أن يكون تبنى فلسفة التجديد على أساس من الصراع بينه وبين القديم، وإنما يجب أن تنطلق الفاعلية التجديدية من إدراك واعٍ لما هو قديم وما هو جديد، وقراءة كلّ واحد في إطار سياقه الاجتماعي والوظيفي، وصولا إلى توليد ما يمكن توليده من علاقات الربط والاتحاد والتكامل بين النصين القديم والجديد من دون أن يتماهى الأول في الثاني أو العكس"فالمشكلة الآن في الشعر العربي الجديد لم تعد في التراع بينه وبين القديم و إنما أصبحت في معرفة الجديد حقا. والتمييز بين ابتكار النموذج وتعميم الزي. فالواقع أن في النتاج الشعري الجديد اختلاطا وفوضى، وبين الشعراء الجدد من يجهل حتى ما يتطلبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما. "[1]فالجديد من المنظور الأدونيسي لا يجب أن يقف عند الانسجام والوفاقية مع الأشياء والأشكال القائمة والموجودة في الواقع، لأنه يحدّ من فاعلية الخلق والإبداع فنيا. حيث يصبح الشاعر والفنان على السواء آلة نقل تنبهر بالشكل ولا تلج في المضمون، فيسود الزي، "وفي سيادة الزي تناقض صميم. نتعلق بالزي، غير أنه سرعان ما يصير عتيقا. فالزي هو الوجه الآخر من الجمود، من كل ما يسير إلى الوراء. وهو فنيا يعني الإعجاب المفتعل المتصنّع بكل ما هو رائج وشائع... لنحرس من الزيّ إذا أردنا أن نكون جديدين..."[2]

وتستند حركة التجديد في الشعر العربي من المنظور الأدونيسي إلى ثلاثة أسس أعرضها بإيجاز فيما يأتي:

أ - **التمرّد على الذهنية التقليدية**، وقد صرح بهذا (أدونيس)في الكثير من الدراسات ابتداء من عام 1961م في مؤتمر الأدب العربي المعاصر بروما في محاضرة موسومة بـــ: الشعر العربي ومشكلات التجديد، إلى كتابه"المحيط الأسود"الصادر عام 2005م،

---

(1) - أدونيس . زمن الشعر ، ص 268 .
(2) - المصدر نفسه ، ص نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حين تحدث في مبحث مطوّل عن نفس القضية وُسم بـــ"سلطة الأصل". وحين أقرأ ما جاء فيه من مواقف ورؤى حول قضية التجديد ألاحظ مباشرة أنه ظلّ يطالب بالثورة على التقليد لا الثورة على الأصل، وهو السلوك الذي انتهجه الشعراء القدامى أمثال أبي نواس وبشار بن برد وأبي العلاء المعري وأبي تمام وغيرهم، كما طالب أدونيس بضرورة إنضاج هذا التمرّد و"إيصاله إلى أقصى ما تتيحه التجربة الشعرية، دون أي نوع من أنواع الخضوع للتقليد، فلا يتم بالعودة إلى التقليد أو بالتلاؤم مع أشكاله الشعرية. بل إن في ذلك انفصالا عن الحاضر، وتقييدا للحساسية، ورفضا للواقع. التقليد ثبات والحياة حركة فمن يبقى في التقليد يبقى خارج الحياة. وكما أن الأمانة للتقليد نفي للحياة، فإن الأمانة لأشكاله وأساليبه الشعرية نفيٌ للشعر. وكم يتحتم على هذا التمرّد أن يكون جذريا وفذًا، إذا تذكرنا أن التقليد في بلادنا ليس مجرد إيمان واقتناع وإنما هو في آن نظام حياة ونظام فهم للحياة..."[3].

ولا يجب أن يفهم من هذا أن أدونيس يدعو إلى إحداث القطيعة الشاملة مع الماضي(بغض النظر عن مفهوم التقليدية بالنسبة إليه)، وإنما طالب في الكثير من المناسبات بضرورة التجديد ضمن آليات تراثية ظلت صالحة لأن تواكب آفاق الكتابة التجديدية؛ لأن"الشاعر العربي الحديث أيا كان كلامه أو أسلوبه، وأيا كان اتجاهه إنما هو تموّج في ماء التراث، أي جزء عضوي منه. وذلك لسبب بديهي هو أن هويته الشعرية كشاعر عربي لا تتحدد بكلام أسلافه مهما كان عظيما وإنما تتحدد بكونه يصدر عن اللسان العربي، مفصحا عن هذه الهوية بكلام عربي"[1]. ويقودنا هذا إلى ضبط الفرق بين الجديد والحديث عند أدونيس، على أساس أن ليس كل حديث جديدا، لأن الجديد يتحدّد في ضوء معنيين: زمني وهو آخر ما استجدّ، وفنّي أي مستوى الجدّة المتحققة في الأثر الإبداعي ذاته والتي لا تتوفر في نص سابق غيره. "أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كلّ ما لم يصبح عتيقا، كل جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديدًا... الجديد يتضمن معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث بالضرورة "[2]. من هنا نظر أدونيس إلى بعض

---

[3] - المصدر نفسه، ص 174 .
[1] - أدونيس . سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ،ط2، دار الآداب، بيروت 1966 ،ص ص 15 ، 16 .
[2] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 99 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعر القديم على أساس أنه جديد ومتفرّد ومتميز، وهذا ما يؤكد موقفه(في مرحلة سابقة من البحث)من الأصول وتقليد الأصول.

ب - تخطي المفهوم القديم للشعر، انطلاقا من رفض الثابت فيه والبحث عن المتغيّر، وصولا إلى تحقيق ما سماه أدونيس بالانقطاع، الذي يفضي إلى تجاوز النمط ورفض الاجترار، فهو يقول"إن هذا الانقطاع هو الذي يحول دون أن يصبح الشعر تقليدًا. أي دون أن تتحول الفاعلية الإنسانية إلى مجرد تكرار واستعادة، فالشعر لا ينمو إلاّ في نوع من الجدلية الضدّية أو التناقضية، وعلى هذا يقوم التراث الإبداعي الفعّال وهو ما سميته بالمتحوّل، وعنيتُ بذلك شعريا "[3]. ويؤكد أدونيس على أن لهوة الفكر القديم والفكر الحديث في قراءة الآليات الشعرية هي بعث متجدّد للمأساة التي نعيشها فكريا منذ القديم "ففكرنا يعيش في عالم قديم، ولئن قبل الجمهور بهذا الواقع المجزئ المجزأ، فإن الشاعر يرفضه... من أجل أن يعيد إليه الوحدة، من أجل أن نتجاوز التناقض ويصير شكل حياتنا مقولة فكرنا وصورته"[1].

ج - تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر القديم وثوقية جمالية وأنموذجا لكل شعر يأتي بعده أو مقياسا له، وأعتقد أن هذا الموقف هو تجاوز لمفهوم التقليد ذاته ضمن ربط علاقة الأصول بعضها ببعض(الشعر الجاهلي، والقرآن الكريم، والحديث النبوي)، فدعوة أدونيس هنا هي دعوة نزع الغطاء الحضاري عن التراث وفق النظرة التقليدية التي ترضى بالاجترار بفعل الغطاء السابق، من هنا يجب"تجاوز الموقف الحضاري الذي يرافق هذا المفهوم، الموقف الذي يري أن للتراث الشعري العربي قيمة بحد ذاته وفي استقلال عن التراثيات الشعرية الأخرى وأنه لذلك مبدأ واصل، وعالم مكتف بنفسه، وأن التقدم والإبداع تشبّه به ودعوة دائمة صوب عصره الذهبي ."[2]

---

[3] - أدونيس . سياسة الشعر ، ص 16 .
[1] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 101 .
[2] - أدونيس . زمن الشعر ، ص 174 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ذهب أدونيس إلى تفصيل الأسس التي تستند إليها حركة الشعر الجديد في كتابه زمن الشعر، أعرضها بإيجاز في هذا الجدول*:

القصيدة التقليدية	القصيدة الجديدة
من الناحية الفنية	
-مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة، لا يربط بينها نظام داخلي . -جماليتها هي جمالية البيت المفرد . -صناعة ومعان . -قائمة على الوزن السهل، المحدد، المفروض من الخارج . -للقصيدة التقليدية شكل واحد . - يتطلب إدراك الشكل في القصيدة التقليدية جهدًا.	-وحدة متماسكة، حية متنوعة تنقد ككل لا يتجزأ شكلا ومضمونا . - لغة شخصية، الفرادة والجدّة والرؤيا من أهم عناصرها . -تقوم على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل لذلك فهو ابتكار . -لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص . -يتطلب إدراك الشكل في القصيدة الجديدة وعيا شعريا كبيرًا .
من الناحية اللغوية	
-لها مرتكزات لغوية ونحوية جاهزة، ومتوارثة لا تحيد عنها. -الجمالية اللغوية للقصيدة القديمة تعتمد على مدى ارتباطها بالقاعدة النحوية . -لغتها لغة ذوق عام، مشترك . -القصيدة التقليدية قصيدة تتبنى الكلمة لدلالاتها المتوارثة .	-للقصيدة الجديدة لغة حية متجدّدة مع كل تجربة شعرية وشعورية. -القصيدة الجديدة تولّد جماليتها اللغوية من نظام المفردات وعلاقاتها أي من الانفعال والتجربة . -لغة إيحاءات وإيماءات . -القصيدة الجديدة تفرغ الكلمة من شحنتها الدلالية وتشحنها بدلالات تخرجها من إطارها العادي .
من الناحية الحضارية	

* - للتفصيل في النقاط المدرجة في الجد الشعر ، ص 175 – 182 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

-القصيدة التقليدية بنيت على أساس ثقافة دينية ذات بعد سياسي اجتماعي . -إنها طاعة لا حرية، وتلقّن لا اكتشاف . -الثقافة العربية عالم مغلق، والعربي من الناحية الثقافية مرتبط بقيم ثابتة تعدّ صالحة لكل زمان ومكان . -تمرّد القصيدة التقليدية كان سلبيا اكتفى بأن يبقى الدين بمعزل عن الشعر .	-القصيدة الجديدة مدعوة لتخطي قيم الثبات في التراث الشعري القديم . -إن من طبيعة الشعر الذي هو نبوّة ورؤيا وخلق ألا يقبل أي عالم مغلق نهائي وألا ينحصر فيه، بل يفجّره ويتخطاه فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له .

يقودنا العرض السابق مباشرة إلى البحث عن موقف أدونيس من التراث خاصة وأننا عرضنا لموقفه من الأصول على أساس أنها الجزء المتجلّي في الشعرية العربية من التراث العام، ثم موقفه من فلسفة التجديد بناء على خلفيات فلسفية وثقافية تكلمت عنها في حدود ما يسمح به مجال البحث. أما الآن فسأحاول رصد الموقف الأدونيسي من التراث ضمن فضاء النظرية الشعرية العامة.

- **الإبداع والتراث في الفكر الأدونيسي:**

يطرح أدونيس موقفه من التراث وعلاقته بالعملية الإبداعية منذ كتاباته التنظيرية الأولى في السبعينيات، وعلى مدى أكثر من ثلاثين سنة ظلّ محافظا على الموقف نفسه (في كتابه"المحيط الأسود"2005) مع تغيير مقصود في مستويات الخطاب تارة ودرجات صياغة لغة التنظير تارة أخرى، وذلك يرجع، في تقديري، إلى اختلاف سياقات طرح الموقف ومقدماته.

ففي كتابه"مقدمة للشعر العربي(1971)حدّد موقفه من التراث المكتوب، أي الأصل (الشعر جاهلي/قديم، وقرآن، وحديث)، قائلا:"... وهكذا نرى كيف أن التراث المكتوب مهما يكن غنيا، لا يصلح أن يكون بالنسبة إلى المبدع، أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطّي لا الانسجام والخضوع، إن رؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والقواعد فحسب أيا كانت وإنما تتجاوزها، إنها أغنى منها وأشمل وأسمى"[1]. و لهذا نجده في المحيط الأسود 2005 يعيد طرح القضية من خلال موقف أقرب إلى الفلسفة بالرغم من احتفاظه على جوهر الفكرة والرؤيا طوال السنين الماضية، حيث رفض قطعا أن يكون التراث- على أساس أنه هو الماضي المشترك بين المبدعين العرب-مرجعًا ثقافيا ولغويا مقدسًا ننهل منه تارة، ونحاكيه تارة أخرى، وإنما يجب اعتماد أسلوب مساءلة هذا الماضي حتى لا نقع في الاجترار والتنميط وصولا إلى ارتضاء التقليد منهجا في الكتابة فإذا "كان الماضي أصلا مرجعيا من الناحية الدينية، فإنه من الناحية الثقافية يجب أن يكون أُفق معرفة وتساؤل، أي مجموعة اختبارات وكشوف ومعارفَ، لا تتسم بأي طابع مرجعي، نهائي"[2].

ويربط أدونيس موقفه من التراث بموقفه من التجديد، لأن كلّ فعل تجديدي في الحركية الإبداعية ضمن المنظور الأدونيسي هو ثورة على احتذاء الماضي واجتراره، فالانفصال عن الماضي لا يتحقق إلاّ عندما تتم عملية تخطي القيم والأحكام والقوالب والأشكال الجاهزة في هذا الماضي، والتي لم تعد تمدنا كشعراء معاصرين بلوازم الحداثة والمعاصرة. "هكذا ينفصل الشاعر الجديد، عفويا عن الماضي تقليدا ونقدا: عن مجموعة القيم والمفاهيم والآراء التي لم تكن ترى من تراثنا وشخصيتنا إلاّ الأشكال الخارجية والقوالب، والتي سادت مناخنا الشعري، ووجهت شعرنا حتى إحالته في العصور الأخيرة إلى تمارين في الوزن، أو في الزخرف واللهو أو في كل ما يجعل الحياة فقيرة ضيقة بحجم دينار الأمير أو الحاكم. " [1]

إن الدعوة إلى هذا الانفصال عن جزء من الماضي والموروث ليس رفضا لهذا الماضي أو الموروث وإنما هي إعادة ضبط مواقع الشاعر المعاصر تجاهه حتى يتسنى له إعادة قراءته وفق نظرية التساؤل لا إلزامية القبول، فكلما حاول الشاعر أن ينفصل عن المتخطي من الماضي كلما فهم أكثر فأكثر الماضي بوصفه مادة روحية وثقافية "تتيح له أن يري كل شيء في ضوء جديد. فيتجاوز الماضي إلى المستقبل، والمعلوم إلى المجهول، والواقع إلى

---

[1] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 106 .
[2] - أدونيس . المحيط الأسود ،ط1، دار الساقي، بيروت، 2005 ، ص 48 .
[1] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 104 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الممكن وما وراءه. وفي حُميَا انخطافه بالمستقبل، يقتنع ألا يكتفي بالبحث عما يكمّل العظيم في الماضي، وإنما يجب، إلى هذا، أن يبحث عما يتفوق عليه"[2]، ولا يجب أن يفهم من الدعوة إلى الانفصال السابقة في الموقف الأدونيسي دعوة إلى فصل الشاعر عن ماضيه الفكري والثقافي والحضاري، وإنما هي دعوة للانفصال عن التقعيد، والتنميط اللذين أصبحا يعيقان حركية الكتابة الحديثة والمعاصرة، فالشاعر لا يجب أن يرتبط بالمادة التراثية المكتوبة في مرحلة من المراحل بقدر ما يجب أن يرتبط بما وراءها، أي بالأعماق والنسوغ التي احتضنت تلك المادة وأدّت إلى وجودها، لأن المادة المدوّنة لا تعد إلا جزءا من المدوّنة الثقافية للشاعر، في حين تتطلب مادته الإبداعية ربط علاقات حوار مع فكر الماضي وثقافته المكتنزة عبر التاريخ، وعبر الحقب والأجيال، لأن التراث- حسب الموقف الأدونيسي دائما- "ليس النتاج كلّه الذي أنتج في الماضي، وإنما هي الطاقة الإبداعية التي تجسّدت في منجزات لا تستنفد، بل تظل فعالة، متوهجة وجزءا من حركة التاريخ. ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة إليه والارتباط به، وإنما هو حياتنا نفسها ونمونا نفسه. وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه واندفاعنا نفسه نحو المجهول" [1].

ويقدم أدونيس في كتابه الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)عرضا مفصلاً عن واقع الامتداد والارتداد في الشعرية العربية، خاصة في مرحلة النهضة في مطلع القرن العشرين، حيث سادت ثقافة الارتداد نحو إعلاء المنوالية إلى درجة أضحت قيمة ومعيارًا في الكتابة، لأن"القاعدة موجودة مسبقا، لا في اللغة الأصل وإنما في أشكالها التعبيرية الشفوية الأولى، وإذ يصدر الشعر عن قاعدة فإنه يصدر عن ماض ما"[2].

ويكتمل الموقف الأدونيسي حول علاقة الإبداع بالتراث في **بيان الكتابة** أين عرض أمام المتلقي آليات إنتاج الكتابة /الإبداع، التي تنشد الخلق لا الاحتذاء والتنميط والاجترار، لأن الكتابة الإبداع هي"أن نكتب، هي أن نخرج مما كتبناه من مسافة لحظة مضت، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي. المفّكر، الكاتب لا ينكر إذن ولا يكتب إلاّ إذا

---

[2] - المصدر نفسه، ص ص 104 ، 105 .
[1] - أدونيس . المحيط الأسود، ص 49 .
[2] - أدونيس . صدمة الحداثة ، ص 144 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كتب وفكّر بشكل مغاير لما يعرفه بحيث تكون كتابته وفكره نقطة لقاء بين المعلوم وإيجاب المجهول..."[3]، وهذا من شأنه طبعا أن يؤسس لحركية إبداعية ثقافية تتعدى الماضي والتراث لا على أساس الرفض المطلق وإنما بناء على آليات جديدة في الخلق والإبداع حدّدها أدونيس فيما يأتي:

أ – ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك، التراث لا ينقل بل يخلق .

ب – ليس الماضي كلَّ الماضي. الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة فإن ترتبط كمبدع بالماضي، هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة. الوفاء لغير هذا البحث وفاء لسقوط مسبق.

ج – جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها. إنه في الفرق الذي يعدّد العالم ويكثره.

د – الفعل المنتج أكثر أهمية من المنتج. يجب أن نكتب ونقرأ لا بروح توكيد النتاج بحد ذاته، بل بروح توكيد فعل الخلق...بدل أن نعجب بنجاح القصيدة، أي بكمالها ونلتذُ بها كشيء مكتمل، يجب أن نوجه النظر إلى الحركة الخلاقة التي أنتجت هذه القصيدة، إلى الطاقة الإبداعية الكامنة وراءها.

ه – ليست الثقافة استعادة وإنما هي ابتكار، يجب أن نكتب ونقرأ فيما نعي وعيا أصيلا أن الثقافة ليست الشيء القائم المؤسس، وإنما هي فيما يتحرك ويؤسس. [1]

ويربط أدونيس الموقف الفكري والموقف التنظيري والسلوك الإبداعي معا، فهو لا يُطلق الرؤي والأحكام والمواقف إلاّ ليؤسس على ضوئها انطلاقة نوعية نحو تجسيد أثر هذه المواقف شعرًا، أو نثرًا، ويتضح هذا ابتداء من مشروعه الشعري الأول المتمثل في"ديوان الشعر العربي"في بداية الستينيات من القرن الماضي، حيث استطاع أدونيس أن يؤسّس للتنظيرات حول الأصل والماضي والتراث من خلال العودة لرصد جواهر التراث من الشعر العربي في مراحله المختلفة، ويعرضها أمام المتلقي ليس من باب الانبهار

---

[3] - المصدر نفسه، ص 312 .
[1] - أدونيس . صدمة الحداثة، ص 313 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالموروث الشعري القديم واجتراره، وإنما من باب بعث علامات التحوّل والتساؤل في الشعرية العربية التي وصفت بالجمود والانحطاط.

أما مشروعه الشعري والثقافي والحضاري الثاني فهو كتابه"الكتاب"، الذي عدّ أكثر أعماله الشعرية فرادة، ومغايرة، وإثارة للبس والجدل، إن لم يكن أكثرها على الإطلاق. فهذا الكتاب الضخم الذي تجاوز عدد صفحات أجزائه الثلاثة الألف وأربعمائة صفحة، لا يمكن النظر إليه بوصفه مجرد عمل شعري جديد يضاف إلى الأعمال الشعرية السابقة.بل بوصفه **مشروعا فكريا ومعرفيا وإبداعيا مركبا** يختلط فيه الشعر بالنثر، والفلسفة بالتاريخ، والذاتي، والجماعي. أراد أدونيس من ورائه أن يتقاطع مع أعمال الكبار أمثال: دانتي في الكوميديا الإلهية، وأبي العلاء في رسالة الغفران، وغوته في فاوست ونيتشه في هكذا تكلّم زرادشت وجبران في النبي. وسأحاول في معرض هذا الحديث أن أقدم هذا الأثر لإظهار تلك العلاقة بين التنظير والموقف من الإبداع والتراث عند أدونيس وبين تفعيل هذه التنظيرات في مشاريع فكرية، وشعرية، وثقافية، مثلما هو الحال بالنسبة للكتاب، لأنني أعتقد أن"الكتاب"**هو المعادل الشعري البالغ الدلالة لما أسس له أدونيس فكريا في كتابه الثابت والمتحول** وضمنّه رؤيته الخاصة إلى التراث الإسلامي الموزع بين الرفض والامتثال، والقبول والتساؤل والتحوّل. وقد علّق عليه محمد بنيس قائلا: "نقرأ الكتاب باستنفار ثقافي يتمنّع على استهلال قراءة الشعر على التبشير بجنازته، في الأساسي ينحفر واضعا بين الزمنين شعلته التي تشتد بهاء فنيا، كي نُحسن قراءة الشعر، ننصتُ إليه متواضعين أمام معرفة لابد منها، قادمة من الأزمنة المتداخلة ومن الآفاق الحضارية المتعدّدة ولكنه قادم من هذه الدواخل التي لا تخطئ الشعر، لأنها لا تخطئ المعنى المطلوب للحياة والموت."[1]

ومن منظور فلسفي نظر الدكتور عادل ضاهر إلى "الكتاب"بوصفه العمل الذي ينقل المتلقي من الراهن بكل تناقضاته إلى الماضي بكل تناقضاته أيضا في إطار"أجواء ثقافتنا السلطوية، ويدعونا إلى التأمل مليا في طبيعة هذه الثقافة التي لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار، ولا يجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب النفسي لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم. وهو بعمله

[1] - بنيس ، محمد."أدونيس ومغامرة الكتاب" ، مجلة فصول مج 16 /ع 2 ، خريف 1997 ، ص 274 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا حريص جدا-باستعادته عن طريق الذاكرة حوادث كثيرة من ماضي هذه الثقافة- على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلّط ليست سمة جديدة لهذه الثقافة، بل تمتد عميقا وبعيدًا في تاريخ عالمنا."[2]

ينقسم "الكتاب"إلى ثلاثة أجزاء، طبع بدار الساقي ببيروت، وتولّت توزيعه على مراحل، فالطبعة الأولى كانت عام 1995م، والثانية عام 1998م، والثالثة عام 2002م. يتكون الكتاب من فصول، وكل فصل يتكون من ثماني وعشرين صفحة بعدد الحروف الأبجدية. وكل صفحة تتكون من ثلاثة نصوص إضافة إلى الهوامش. وبين الفصل والآخر نقلة أو وقفة أطلق عليها تسمية الهوامش، تتكون من عشرة نصوص لأبرز الشخصيات والشعراء الذين صنعوا تاريخنا الثقافي كلاّ في ميدانه. تضم صفحة "الكتاب"في الجزء الأول مثلا، ثلاثة نصوص إضافة إلى الهامش، وإلى يمين الصفحة نص، وثيقة، يسرد من الوقائع التاريخية أكثرها أهمية فيما يتعلق بالعلاقة بين الفرد والسلطة أو الحاكم والمحكوم، ويمثل المحكوم في هذا السرد /الوثيقة، أشخاصا بارزين، معارضين للسلطة سياسيا أو ثقافيا أو فكريا، والنص الثاني يتوسط النصف الأعلى من الصفحة هو نص يعرض لنا حياة شاعر العربية أبي الطيب المتنبي الذي اتخذه أدونيس في"كتابه"الدليل والمرشد في رحلته عبر التاريخ(على شاكلة فرجيل عند دانتي في الكوميديا الالهية)، أما النص الثالث فيقع في أسفل الصفحة، إنه النص /الاستشراف. في النص الأول عرض أدونيس من خلال الذاكرة التاريخية للدليل (المتنبي) وقائع ونصوصا شعرية عمودية بسيطة.

أما الجزء الثاني، فقد تضمّن إلى جانب رحلة الدليل(المتنبي)في التاريخ رحلة صديقه"أبجد"في الواقع المدينة، داخل الخريطة العربية ويتضمن كذلك مذكرات سيف الدولة الحمداني، ومذكرات أخته التي يقال إن المتنبي أحبّها، كما يتضمّن دفاتر المتنبي الشعرية غير المنشورة والتي ظلت مخطوطة إلى غاية تحقيقها من طرف أدونيس ونشرها.

أما الجزء الثالث فهو من حيث البنية والشكل امتداد للجزأين السابقين مع بعض التعديلات الطفيفة في التبويب والتفريع. فالكتاب يتألف من سبعة فصول يضم كل منها فاصلة استباق وعددا من المقاطع الشعرية موازيا لحروف الهجاء، إضافة إلى هوامش سبعة تحمل عناوين: معراج، ديجور، رصد، فلك، غور، غيب، كما يتألف كل هامش من

[2] - عادل ، ضاهر." قراءة فلسفية لـ "الكتاب"، مجلة فصول ، مج 16 /ع 2 ، ص 286 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عشرة مقاطع شعرية. أما صفحات الكتاب فتنقسم إلى متن متعلق بالشعر وهامش متعلق بالتاريخ، يتخذ المتن في وسط الصفحات شكل مستطيل وينقسم إلى قسمين، أعلاهما منسوب إلى المتنبي وأسفلهما شبيه بالتذييل الذي يعلق بواسطته أدونيس على ما نسبه إلى المتنبي. الهامش بدوره يتوزع بين يمين الصفحة الذي يؤرخ للأحداث والوقائع ويسارها الذي يعلق على الأحداث والأسماء بالشرح والتفسير. وإذا كان جزءا الكتاب الأولان قد تناولا ابرز محطات التاريخ العربي منذ الجاهلية حتى القرن الثالث الهجري فإن الجزء الثالث والأخير يتابع ما تبقى من الأحداث، وصولا إلى منتصف القرن الرابع الهجري أي اللحظة التي شهدت نهاية المتنبي.

وقد علّق أدونيس على مشروعه الشعري *السابق قائلا:"...من هواجسي الأولى تجديد النظر باستمرار إلى تاريخنا في جوانبه جميعا وبخاصة السياسية والثقافية، خصوصا أن بناء الحاضر مرتبط عضويا كما يخيّل إلىّ بمستوى فهمنا للماضي تجاوبا وأفكارا. الكتاب في هذا المنظور حلقة في مشروع، وهو في ذلك فيض عن حدود الشعر بالمعنى الحصري الموروث وبالمعنى الشائع. هكذا يتقاطع فيه الشعر والتاريخ حينا، ويتواكبان حينا آخر. وأنظر هنا إلى التاريخ بدلالته الواسعة، علما وفلسفة، وصراعا سياسيا وفكريا، ولئن كان النص التاريخي نقلا للحدث ووصفا، فإن النص الشعري اخترق واستشرف التاريخ، والشعر يستكشف. هكذا أعود إلى الينابيع الأساسية لهذا التاريخ، في سَفر داخل الجسد العربي، وأعي في هذا كلّه أن القطيعة مع الماضي يجب أن تتأسس في سياق علائقي بالمجتمع وبالتاريخ، وبالآخر، وبالطبيعة والذات وبالحاضر والمستقبل، دون هذا السياق، الرائي والمنخرط معا، المحايث والمتجاوز في آن واحد، لا تصح القطيعة، أولا تكون إلا لفظية.."[1].

---

* - كان هذا التعليق بمناسبة صدور الترجمة الإسبانية للمجلد الأول من كتاب "الكتاب"(ثلاثة مجلدات)، حيث دعي أدونيس إلى تقديمه والحوار حوله في المكتبة الوطنية بمدريد(شهر مارس2000)،وفي معهد المترجمين../.. بتوليدو(طليطلة)، وكان المحاور الأساسي في المكتبة الشاعر الإسباني بيير خيمفيرِّرPer.Gimferrer ، وقد كتب أدونيس تقديما موجزا يصف به بنية الكتاب الفنية.

ينظر النص الكامل لأدونيس، في موقع :

- http://maaber.50megs.com/issue_june06/books_and_readings2.htm

أو وصلة ثانية هي: - http://maaber.50megs.com/indexa/al_dalil_a.htm

[1] - أدونيس . "الكتاب، أمس ، المكانُ، الآن / أنا من كتبه ، فكيف أقرأه" ، مقالة لأدونيس ضمن موقع معابر على الواب و الوصلة كاملة هي: -http://maaber.50megs.com/indexa/al_dalil_a.htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هكذا أدرك أن مستويات التنظير عند أدونيس، قد انتقلت إلى مجال التطبيق ضمن مشاريع شعرية وفكرية استطاعت أن تجمع بين البعدين النظري والتطبيقي ضمن فاعلية إبداعية اخترقت التاريخ لتراجعه تارة وتسائله تارة أخرى، رغبة في خلق ذلك الحوار بين الماضي والحاضر والمستقبل وبين الأساليب الفنية والأسلوبية المتداولة عبر هذه المراحل من الشعرية العربية، خاصة وأن الماضي ما يزال هو المستودع الرئيسي لعناصر الفاعلية الحضارية في جوانبها الدينية والثقافية والاجتماعية.

د - طبيعة الشعر وماهيته :

انطلاقا من الدعوة إلى تخطي قيم الثبات والجمود في الشعرية العربية القديمة رفض أدونيس ضبط ماهية الشعر، لأن الشعر في الفلسفة الأدونيسية لا يمكن أن يستند إلى قواعد، وضوابط وأحكام جاهزة فهذا الأمر لو حدث سيقودنا مباشرة إلى التنميط و الوقوع في الخطيئة التي وقع فيها أسلافنا في الماضي وجملة "الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوه الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها. فهذه الطبيعة عفوية، فطرية انبثاقية. وذلك حكم عقلي منطقي"[1]، فكل قصيدة يجب أن تنطلق من ذاتها لكي تؤسس مسارها بعيدا عن كل زخرف في القول أو وصف لإخراج الموضوع أمام المتلقي في صورة أضحت مألوفة لديه، لأنه طالما أدرك مثل هذا التشكيل سابقا.

لقد كتب أدونيس عن الشعر ما لم يكتبه شاعرٌ من مجايليه، وتوزعت آراءه ومواقفه حول طبيعة الشعر وماهيته بين كتبه ودراساته ومقالاته بشكل يصعب معها- نظرا لكثرتها-رصد موقفه منها بدقة، لهذا سأقتصر في هذه القضية على ضبط بعض الآراء المتناثرة في كتبه رغبة مني في إدراك موقف قريب إلى الدقة عند أدونيس حول ماهية الشعر.

يرفض أدونيس في البداية أن تكون للشعر فعالية في التغيير الإجرائي المباشر، مثله مثل أي عمل يبني ويغيّر. خاصة إذا ما ارتبط الشعر بأيديولوجية معينة تجعل منه جزءا من الواقع المعيش في إطار من الشعرية المفروضة عليه من الخارج، ولا نختلف إذا قلنا إن الشعر أيضا له القدرة على البناء والتغيير ضمن آليات شعرية خاصة به، ولكن الاختلاف هو أن

[1] - أدونيس. مقدمة للشعر العربي ، ص 108

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البناء الشعري والتغيير الشعري ليس بالضرورة ماديا نتلمس فاعليته في الواقع المادي فقد"تكمن وراء مقايسة الشعر بالعمل عقلية تنظر إلى الشعر كما تنظر إلى العلم. تطلب من الشعر أن يكون منطقيا، واضحا، تمكن البرهنة عليه، وأن يكون مفيدا، وأن يكون مادة نتعلمها ونطبقها"[2]. وأعتقد أن هذه النظرة التي يرفضها أدونيس هي نظرة تجعل من القصيدة معادلا موضوعيا لأحكام منطقية عقلية تحيد بها عن الدور الأساسي المناط بالقصيدة ألا وهو خلق جمالية إيحائية لا تحيل إلاّ على ذاتها، ولا تقرأ إلا انطلاقا منها. وقد ركز أدونيس في نقطة البداية هذه على ضرورة طمس فكرة المقايسة لدى المتلقي خشية أن تؤدي عملية ربط الإبداع الشعري بالعمل"إلى اعتبار القصيدة كالشيء المادي، كالأداة تطلب للحاجة، وتلبيةً لهذا الطلب تصنع، تصبح القصيدة زيًا، ويصبح الشاعر عارض أزياء. تصبح القصيدة كأي شيء مصنوع، محكومة بأن تكون وقتية للحاجة للمناسبة، شأن المنتجات المادية، شيئا عابرًا بالضرورة، لأنه منتج بمنطق الإنتاجية المادية. [1]

ويتطلب هذا الموقف من الشاعر اعتبار الكتابة الشعرية رفضا لتفسير الواقع مهما اندمج هذا الأخير في خط مسار القصيدة، لأنها بكل بساطة لا تفسره وإنما تعمل على تغييره، بل تفكيكه استنادا إلى آليتين أساسيتين هما: تفعيل آلية الرفض ذاتها من خلال الثورة على مطابقة الأشكال الجاهزة، ثم خلق أشكال تعبير تختلف بالضرورة مع السائد المبتذل، وهذا ما حث عليه أدونيس حين طالب بضرورة تفكيك الواقع وتجاوز أيديولوجيته يقول: "الكتابة الشعرية، إذن، لا تصور الواقع وإنما تفككّه، أو تهدمه من أجل تحويله ثوريا، فما تقوم به خصوصية العمل الشعري يسير في توازٍ مع ما تقوم به خصوصية العمل السياسي: في تواز لا تبعية، وكما أن الممارسة السياسية الثورية لا تنهض إلاّ كانفصال عن الممارسات غير الشعرية. فإن ممارسة الكتابة الشعرية الجديدة لا تنهض إلاّ كانفصال عن الممارسة الكتابية التقليدية."[2]

ويفهم من كلام أدونيس أنه دعوة إلى خلق مرحلة جديدة مختلفة في مقاربة الواقع والحياة في شتى تمظهراتها، وأن القصيدة الشعرية يجب أن توفر لذاتها شكلا ومضمونا

---

[2] - أدونيس. زمن الشعر، ص 32 .
[1] - أدونيس . زمن الشعر ص ص 33 ، 34 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 61 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مختلفين تماما عن المألوف والسائد، لأن الفاعلية الشعرية، في تقديري، يجب أن تتحقق من خلال تفجير مستويات اللغة التقليدية المرتبطة بالحسّ الأيديولوجي أولاّ، وصولا إلى نقل هذه المستويات اللغوية نحو مسار خلاّق، يؤثر الرمز والإيحاء ويؤسس لرؤيا شعرية تتجاوز ذاتها لحظة الإبداع حتى لا تقع بدورها في الاجترار والتنميط. من هنا طالب أدونيس بتأسيس قصيدة جديدة بناء على ما سبق فقال: "بدل القصيدة الحكاية، أو القصيدة الأفكار، أو القصيدة الزخرف، أو القصيدة الوصف والموضوع الخارجي، يقيم الشاعر الجديد القصيدة الدفعة الكيانية، القصيدة الرؤيا الكونية. وهذه قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلائه، وتنمو أفقيا في تحولات العالم، وهي لا تصدر مصادفة عن مزاج أو وحي، بل تصدر بدفعة واحدة ورؤيا واحدة وحدس واحد"[3]. وهذه دعوة مباشرة إلى رفض التقليدية في الكتابة، وارتضاء منهج التجديد ضمن فضاءات الخلق والبعث و الرؤيا بحيث يتمكن المتلقي-بعد طول عادة —من أن يشاهد مظاهر الكون التي حجبتها عنه العادة والألفة، ويكتشف الوجه المخبوء للعالم وللوجود، ويقف عند علائق خفية يعبّر من ورائها عن قلق الإنسان في هذا الواقع، لا من منطلق أيديولوجي بل من منطلق إنساني محض. وأعتقد أن هذا لا ولن يتحقق إلاّ إذا اقترنت طبيعة الشعر بالرؤيا التي يجعلها أدونيس دليل الشاعر في عملية الإبداع، فهي التي تقوده نحو التخطي والرفض والتجاوز وهي وحدها التي تمكنه من الثورة على النمط الجاهز والشكل الجاهز، والقالب الجاهز، لأنها بكل بساطة آلية تفعيل الحواس وتعطيلها في الوقت ذاته، فأن"يكتب الشاعر الجديد قصيدة، لا يعني أنه يمارس فرعا من الكتابة، وإنما يعني أنه يحيل العالم إلى شعر: يخلق له، فيما يتمثل صورته القديمة، صورة جديدة. فالقصيدة حدثٌ أو مجيء، والشعر تأسيس باللغة والرؤيا. تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي. وهو إذن طاقة لا تغيّر الحياة فحسب، وإنما تزيد إلى ذلك في نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق..."[1]. ويقرأ الدكتور عاطف فضول هذا الكلام على أساس أنه دعوة صريحة لإحقاق التغيير والتجديد معا في النظر إلى طبيعة الشعر العربي المعاصر"إنه يؤكد مظاهر عديدة في الشعر الجديد. المظهر الأول هو

---

[3] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 106 .
[1] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 102 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجدّة بمعنى الإسهام في فهم جديد للعالم وتغييره. وفي الشكل الذي يجسّد الفهم والتحوّل الجديدين للواقع...، المظهر الثاني هو التشديد على السمات المستمرّة وليس العرضية والمؤقتة في الشعر الجديد. المظهر الثالث هو استقلالية الشعر الجديد عن الاهتمامات الأيديولوجية لأنه له أهدافه ووظائفه الخاصة."[2] والواضح أن أدونيس فيما سبق يرى أن الشعر شكلا من المعرفة، لا يمكن أن تبلغه كل أشكال المعرفة الأخرى سواء ارتبطت ببواعث دينية أو أيديولوجية، حيث تعمل الأولى على توظيف الشعر لبث مبادئها، أو الدفاع عنها، وتعمل الثانية على أدلجة الشعر لتحديد وظيفته وغايته وفق آليات ثورية مرحلية. وهذا ما قاد أدونيس في "سياسة الشعر"إلى ربط طبيعة الشعر بالكشف وتفعيل المعرفة يقول: "يكشف الشعر عن نوع من المعرفة ترتبط بالمكبوت اللاعقلاني في الإنسان والمجتمع، يصعب إخضاعها لضوابط النظام المعرفي الديني والأيديولوجي. وفي هذا الكشف يثبت الشعر استحالة المعرفة الشمولية الكلية التي ينسبها هذا النظام لنفسه، ويؤكد أن المعرفة انفجارية، متحركة، مفاجئة. ومن هنا تجد الأيديولوجية، دينية كانت أو علمانية في الشعر ما يشوش نظامها المعرفي، أو ما يشكك في يقينيتها"[1]، ويعرض أدونيس بعد هذا إلى دور الكشف في تأسيس القصيدة الجديدة من خلال النقاط الآتية:

- كل رؤيا هي عبارة عن كشف جديد، يرتقي بالضرورة إلى الخلق و الإبداع، فالشعر بوصفه كلاما بادئا ليس دخولا فيما فكر به، بل فيما لم يُفكر به، وهذه دعوة تشير إلى أن الشعر يكتشف أبعادا معرفيةً وجماليةً لم تكتشفها الأيديولوجية.
- يكتشف الشعر حقائق، تثبت بالذوق، أو بنوع من الحدس يتعذر تحديده.
- الدين جواب، والأيديولوجية جواب، أما الشعر فلا يقدم جوابا إنه سؤالٌ، استبصارٌ،أو هو كشف متسائل يتحرك في هيام متواصل لمزيد من الكشف المتسائل وفي هذا أيضا يبدو الشعر أنه يتناقض مع كل نظام معرفي مغلق ووثوقي . [2]

وإلى جانب الكشف يدعو أدونيس الشاعر إلى الارتباط بما سماه **التجريبية** لاعتقاده أن الشعر التجريبي هو الشعر الجديد الذي يرتبط بالثورة فيقود الشاعر نحو الخلق

---

[2] - فضول ،عاطف. النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، ص 87 .
[1] - أدونيس. سياسة الشعر ، ص ص 173 ، 174 .
[2] - أدونيس. المصدر نفسه ، ص 174 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والإبداع، أكثر من أي شيء آخر، ويعدّ مصطلح التجريب في الشعر من المصطلحات الدخيلة على عالم (الشعر) لم يكن يؤمن إلاّ بالأنموذج، والنمط من حيث أن كلّ واحد منهما يتطلب من أساليب النماء الكثير من الصنعة والمقايسة. وأعتقد أن أدونيس يحاول أن يورط الشاعر المعاصر في عملية الكتابة، عن طريق ما سماه علماء النفس بالمحاولة والخطأ، فالمحاولة في منظوره هي الرغبة الملّحة والدائمة في كسر عمود الشعر وقواعد الشعرية القديمة، وإنتاج رؤيا جمالية خاصة به لا تستقيم ولا تتأسس إلاّ عن طريق ما سمّاه بالتجريبية. وهي"المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا... ذلك أن التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له. من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى. التجريبية إذا عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد وهي تجسيد لإرادة التغيير ورمز الإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، لا وفقا لحاجاته فحسب، بل وفقا لرغباته أيضا..."[1]

وإذا اقترنت طبيعة الشعر بالتجريبية وفق المنظور الأدونيسي فإنها تتوجه مباشرة نحو تأسيس كتابة الاختلاف، أو شعر الاختلاف مع الآخر الذي ارتضى في الشعر سبيل من سبقوه فلم يؤسس، و لم يجرّب خلق نموذج وتجاوزه في آن واحد، لهذا ذهب أدونيس في موقفه من الطبيعة التجريبية للشعر المعاصر إلى ضبط خصائص هذه التجريبية في النقاط الآتية:

- الشعر التجريبي، في فضاء الشعرية العربية هو الأحقّ بأن يأخذ صفة الثورية، لأنه لا يُكتب على ائتلاف وإنما يُؤسس على تشاكل واختلاف.
- الشعر التجريبي بحث مستمر عن نظام جديد للكتابة الشعرية، لأنه يؤمن بموت الشكل والنموذج والنظام بمجرد ولادته، فحين يكون العكس يُفعّل الشاعر آلية التقعيد والتنميط، فيقع في المحظور الإبداعي من منظور الشعرية الحداثية.
- الشعر التجريبي تحرك دائم في أفق الإبداع اللامنتهي، لا يحدّد شكله المسبق ولا يستحضر لغة جاهزة وإنما يؤسس لغته ويخلق شكله القائم على الفرادة والتخطي والتجاوز والكشف.

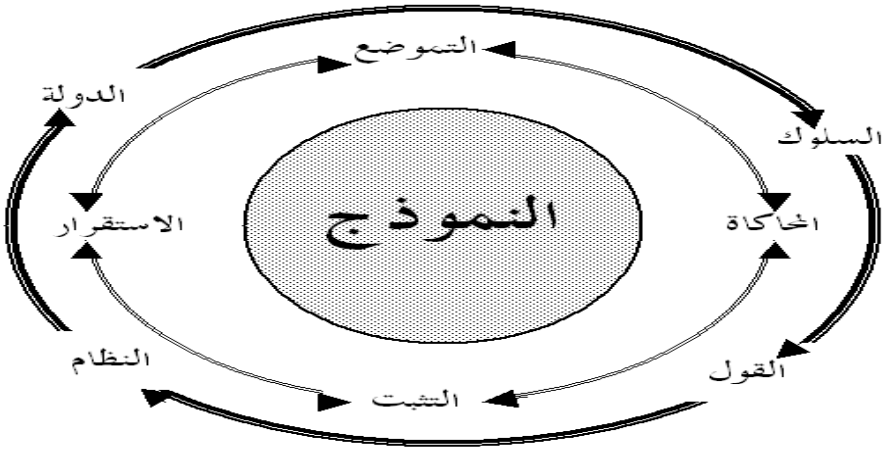
---

[1] - أدونيس . زمن الشعر ، ص 148 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الشعر التجريبي شعر انبثاقي لا يؤمن بالتراكمية بقدر ما يؤمن بتفعيل آلية الكشف التي تفتح أمامه آفاق كتابة واسعة لا تحدّها حدود ولا تقيدها قيود مسبقة، إنه القدرة على التوليد الدلالي واللغوي المشّع بالرؤى وفلسفات الوجود. [2]

وإذا عدنا إلى مفهوم التجاوز(في الشعر)في النقاط السابقة والمستنبطة من الموقف الأدونيسي حول طبيعة الشعر، فإنه لا يجب أن يتبادر إلى أذهاننا أن أدونيس في أثناء دعوته إلى التجاوز، قد وقع في تناقض من حيث موقفه من التراث، بل العكس تماما. فآليات التجاوز التي جعلها أدونيس شرطا من شروط الشعر الجديد لا تتضمن"نفيا للماضي أو تجزيئا له، وإنما تجاوز الجوانب المستنفذة منه(التراث)، أي تجاوز طرق من الرؤية والكتابة واستخدام اللغة التي لم تعد قادرة على الاستجابة لحياة الشاعر وتجربته"[1]. ويفصل أدونيس هذه القضية أكثر فأكثر حين يدعو الشعر إلى الخروج من الدائرة الضيقة إلى الأفق الواسع، فالدائرة تمثل النموذج بحكم انغلاقها على ذاتها، وضيق مسارها، ومحدودية الحركة بداخلها، "إنها آلية متهالكة لا تنتج إلاّ الموت"[2]، ويتضح هذا في الشكل الآتي:



مدارات النموذج الشعري

[2] - ينظر: المصدر نفسه ، ص 149 .
[1] - أدونيس . زمن الشعر ، ص 143 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 134 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والظاهر من الشكل السابق أن دعوة أدونيس الشعر الجديد إلى الخروج من سلطة الدائرة هي دعوة لتفعيل كل النقاط التي طالب بها والتي ذكرتها في معرض قراءتي السابقة لطبيعة الشعر عنده، ابتداء من الرفض والتخطي والتجاوز، والكشف والخلق، فالشعر عنده يجب أن يرفض الاستقرار، لأن في الاستقرار تموضعا وفي التموضع محاكاة وفي المحاكاة تثبيتا، وهذا ما يتنافى مباشرة مع طبيعة القصيدة/الإبداع، والقصيدة الرؤيا، والقصيدة الدفقة الكيانية، وإذا كان المدار الأول يمثل المستوى الأول من مستويات المقايسة، فإن المدار الثاني يمكن أن يمثل أعلى مستوياته، خاصة عندما تتجاوز سلطة النموذج المدار الأول وتصل إلى مدار تتخذ فيه المحاكاة طابع الأيديولوجية، دينية كانت أو علمانية، فيتأدلج السلوك وينعكس ذلك على القول. من هنا يُصبح الشعر حبيس المدارين لأن"هناك من لا يزالون يرون أن الماضي هو المصدر، وأنّ المصدر منظومة متماسكة تتجلى في الانتهاء المشترك، والأفكار المشتركة"[1]. وهذا يتناقض بالضرورة مع فلسفة الإنسان /الشاعر الأدونيسية التي نقرأها في معظم كتاباته؛ إذ تجعل من الشاعر المركز والغاية ومدار المعنى وهو مؤهل للقبض على قدره وتفسير العالم، فقد "شدّد إليوت على أن حقيقة الشعر العظيم يتضمن فلسفة في الحياة ونظرة رؤيوية إلى الوجود... وأدونيس يشدّد أكثر من إليوت على اعتبار الشعر شكلا من المعرفة أسمى من جميع أشكال المعرفة الأخرى"[2]، وفي ختام هذه القضية يمكن أن أستخلص معايير الكتابة الشعرية عند أدونيس في النقاط الآتية:

- استخدام جديد للغة، يمكنها من توليد دلالات جديدة متشاكلة مع الدلالات المألوفة .
- الربط بين المتشاكل اللغوي المبدع في الشعر وبين البنية التعبيرية الجديدة، بحيث يخلق انسجام شكلاني بين القول والشكل .
- تفعيل الرؤيا ضمن فضاء التجريبية .
- تجاوز الآليات السابقة بمجرد ولادة الأثر الشعري، لكون هذا الأخير لا يستقيم إلاّ ضمن فضاء من الأسئلة التي لا تؤمن بالتراكم والمقايسة .

---

(1) - أدونيس . زمن الشعر ، ص 135 .
(2) - فضول ، عاطف . النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، ص 179 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا يصبح الشعر عند أدونيس "بديلا عن العالم وأساسا له في آن واحد... لا يتطرق لمشاكل السياسة العربية، أو العالمية إلاّ في إطار المشكلة الأنطولوجية، والقضايا التي يثيرها أدونيس الآن مطلقة، ما ورائية مجردة، ومنفصلة عن الأرض، لا تهتم بالخبز اليومي ولا بالمسكن ولا بالصحة والوطن والظلم وكل ما له علاقة بالمرحلي الجزئي الخاص، وإنما تتبنى قضايا من المفروض أن الزمن قد ألغاها أو على الأقل ليست مطروحة كهم إنساني عملي"[3]. ويمكن إدراك معالم التنظير السابق (الرؤيا، والكشف والتخطي، والتجاوز، والخلق، والتساؤل... الخ) في مثل هذه المقاطع المنتقاة التي يستهلها بخطاب مهيار الدمشقي الشهير حين أراد أن يحمل همّ سيزيف في حمل صخرته يقول:

إنني حجرُ الصاعقه
والإله الذي يتلاقى مع المفرق الضائع
وأنا الراية العالقة
بجفون السحاب المشرد والمطر الفاجع
وأنا التائه الذي يتقدم سيلا ونارًا
مازجا بالسماء الغبارا
وأنا لهجة البرق والصاعقة
أقسمتُ أنَ أَكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصماء [1]

إنها رؤيا أدونيس إلى العالم، رؤيا يتخطى فيها القدر، لأنه يدرك للوهلة الأولى أنه صانعه، مغيره، بل خالقه، حين يقاسم قدر سيزيف ويحمل عنه أو معه الصخرة فإنه يخلق قدرا جديدا له ولسيزيف أيضا. وحين يتفاعل الخلق يتحقق التخطي والتجاوز فيحدث

[3] - خنسة ، وفيق . دراسات في الأدب السوري الحديث ، ص 52 .
[1] - أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي ، ص 104 – 110 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التغيير ففي رحيله إلى مدائن الغزالي يحطم أدونيس أبعاد الوجود ليعيد خلقها شعريا ضمن عالم رؤيوي يفعّل فيه السقوط بامتياز، يقول:

يبتدئ السقوط في مدائن الغزالي
يختلج الشارع كالستارةْ
والزمن الرابض مثل خنجرِ
يغوصُ تحت العنقِ،
والمنارةْ
ستارة سوداء .
أهدم، كلّ لحظة،
مدائن الغزالي
أدحرجُ الأفلاك فيها، أطفئُ السماء:
والفجر مثل طفلٍ
سبعُ حراب سودْ
تهيم في خُطاهُ .
ويدخل الموتى ويخرجون
من نفق أخضر- في مدائن الغزالي
يأتون في كلام
يئّن، في دروب كالملح، في كتابٍ
يموتُ، دفّناهُ
رقصٌ، وصافناتٌ...
ويدخل الموتى ويخرجون...[1]

ه – الشكل الشعري الجديد :

[1] - أدونيس . الأعمال الشعرية ، (هذا هو اسمي)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق 1996 ، ص ص 168 ، 169 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يختلف موقف أدونيس من الشكل الشعري للقصيدة العربية الجديدة من مرحلة إلى أخرى **وهو اختلاف في صياغته الموقف والتعبير عنه وإخراجه إلى المتلقي، وليس في الجوهر تأسيس الموقف ذاته**، يتضح هذا خلال مراجعة كتابيه مقدمة للشعر العربي(1971م) وسياسة الشعر(1985م)وبعض الدراسات والحوارات المنشورة في الصحف والمجلات المتخصّصة. فقد أيدّ أدونيس تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة للوزن والقافية وعثر على بديل لتلك القوالب في الدعوة إلى رصد معالم الإيقاع الداخلي المتشكّل من تآلف علاقات الأصوات والمعاني والصور التي من شأنها أن تقدم للمتلقي البديل الصوتي الايقاعي حين تخلق بنية موسيقية تتميز بالفرادة. لأنّ عبارة"الشعر هو الكلام الموزون المقفّى، عبارة تشوّهُ الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها. فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي"[2].

والواضح أن أدونيس يدعو إلى أن يتمظهر الشعر في شكل ما ولكن ليس بالضرورة شكلا يسبق التجربة الشعرية ذاتها، أي أن يكون مفروضا من الخارج، فمن خصائص الشعر أن يفرض ذاته في شكل ما لأنه"يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث إن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه"[1].

وقد أدرك الدكتور عاطف فضول في معرض مقارنته بين نظرية الشعر عند إليوت وأدونيس، أن أدونيس يعد الشاعر العربي الوحيد الذي يؤكد أسبقية الشكل في الشعر الجديد يقول: "إن الشكل الشعري بالنسبة لأدونيس هو أولاً كيفية وجود أي بناء فنّي، وثانيا كيفية أو طريقة تعبير... إنَّ الشكل الشعري يتجسد في الممارسة الشعرية التي هي طاقة للاكتشاف والارتياد، لا تأخذ القصيدة الجديدة شكلا دائما، إنما تصارع الهرب من جميع أنواع الانحباس داخل أوزان وإيقاعات محددة"[2]، ومعنى هذا أن أدونيس لا يرفض الشكل بحد ذاته وإنما يرفضه كنموذج وكنمط سابق للحظة الإبداع، فقد كانت القصيدة القديمة قصيدة مغلقة منطوية على نفسها لأنها تفسر وفق سياقات خارجية وتضبط

---

[2] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 108 .
[1] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 116 ، 117 .
[2] - فضول ، عاطف : النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، ص 101 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتشكل أيضا وفق السياقات نفسها والقوانين، لهذا وجب أن تكون القصيدة الجديدة قصيدة تتشكل مع تشكل التجربة الشعرية فتؤسس الشكل المتوافق مع ذات التجربة بعيدا عن كل طرائق الاحتذاء سواء في الشكل أو في المضمون، لأن "القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغيّر مقايسنا الشعرية والجمالية باستمرار: من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة، وصار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية"[3]. ويظهر مما سبق أن موقف أدونيس من شكل القصيدة الجديدة يرتكز على ثلاثة مبادئ هي:

- **المبدأ الأول** هو هيولية الشكل الشعري الجديد، أي تحوّله المستمّر، ورفضه للثبات الذي يؤسس نمطية ويجعله أقرب إلى الأنموذج المحتذي، "فليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة، ليست هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدّد الشعر، ماهية وشكلا، تحديدا ثابتا مطلقا"[1].
- **المبدأ الثاني** هو النظر إلى القصيدة الجديدة بعيدا عن التجزيئية المبتذلة التي تفصل بين الشكل والمضمون، إلى درجة إيثار واحد على الآخر في نفس القصيدة، وهذا ما يعيق قراءة النص الإبداعي قراءة إبداعية وتأويلية سليمة،"فشكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا. هذا الحضور لا يقيّم بشكل تجريدي، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة، في حضورها كوحدة ككل"[2] .
- **المبدأ الثالث** هو ضرورة بعث لغة شعرية جديدة تواكب الشكل الشعري الجديد من حيث القدرة على التجاوز والكشف والتخطّي والتأسيس لمعالم ورؤى شعرية ترتقي بلغة النثر(الكلاسيكية) نحو الشعرية، "حيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة"[3].

---

[3] - أدونيس . المصدر السابق ، ص 107 .
[1] - أدونيس . مقدمة للشعر العربي ، ص 107 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 111 .
[3] - المصدر نفسه ، ص 112 ، 113 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويؤكد أدونيس على الموقف ذاته في(زمن الشعر1972م)حين طالب بضرورة تجاوز اللغة المتداولة، وخلق لغة فرادة تتحّد مع ذات المبدع وتعبّر عنها في نفس الوقت ثم تتجاوزها إلى آفاق لغة أخرى، وهذا ما نادى به أدونيس حين ركّز على آلية التجاوز في الإبداع لأن اللغة الشعرية في القصيدة الجديدة يجب أن تتجاوز مختلف الأنماط اللغوية القديمة في التعبير لكون الرؤيا والاستباق من خصائصها الأساسية، ثم لأن هذه اللغة ذاتها"لا تتكلّم إلاّ حين تنفصل عما تكلمته: تتخلص من تعبها، تقلع نفسها من نفسها. فاللغة الشعرية هي دائما ابتداء الكتابة هي دائما ابتداء. وكل شاعر لا يصل بفعل شعره ذاته إلى أن يفكر :أنا الثورة، فإنه في الواقع لا يكتب"[4].

ويفهم مما سبق أن القصيدة الجديدة لا يمكن أن ننظر إليها على أساس تجزيئي، نستحضر الشكل تارة، والمضمون تارة أخرى، ونقرأ كل واحد منفصلا عن الآخر، وإنما يجب أن يمثل الشكل كل مستويات حضور القصيدة أمام المتلقي ابتداء من اللغة التي تخلق تآلفا دلاليا وإيقاعيا مع الشكل الذي تصبّ فيه، وصولا إلى تفجير دلالات مختلف الوسائط اللغوية داخل بنية القصيدة ذاتها، وهو أمر يعجّل باتحاد الشكل والمضمون .

وفي نفس السياق نرصد موقف أدونيس من التشكيل الشعري الأكثر تجسيدا للمبادئ السابقة حين فجر ابتداء من عام 1960م ما عرف لاحقا بإشكالية قصيدة النثر(Poème en prose)على أساس أنها الشكل الإبداعي الوحيد الذي ينطلق من الحركة الشعرية العربية الجديدة، باعتبارها(القصيدة) تخلق شكلها في حضورها ضمن المشهد الإبداعي الجديد من خلال"إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلباتها الجديدة"[1] تخضع التعبير الشعري الجديد لسلطة المعنى وتوليد الدلالة الكامنة في الكلمة انطلاقا من خصائصها الصوتية أو الموسيقية التي تساعد في إيصال المعنى إلى القارئ. "فمن الخطأ أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم وكذلك من الخطأ القول بأنهما يشكلان الشعر كله"[2]. فقصيدة النثر بالنسبة لأدونيس لا تقف عند الخضوع للأنماط الموسيقية المتداولة وإنما تخلق موسيقاها المتجاوزة لتوّها انطلاقا من ربط هذه الأخيرة بواقع التجارب الذاتية والانفعالات الحسية

---

[4] - أدونيس . زمن الشعر ، ص 200 .
[1] - أدونيس . زمن الشعر ، ص 113 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 115 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والجمالية عند الشاعر، من هنا أضحت قصيدة النثر قصيدة تقوم على آلية مزدوجة تحقق لها الفرادة في الشكل والمضمون، عبّر عنها أدونيس قائلا: "تتضمن قصيدة النثر مبدأ مزدوجا: الهدم لأنها وليدة التمرّد، والبناء لأن كل تمرّد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة إذا أراد أن يبدع أثرًا يبقى أن يُعوّض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل، فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظم العالم فيما يعبّر عنه"[3].

لأن القصيدة الجديدة في الفكر الأدونيسي يجب أن ترتقى إلى مصاف القصيدة الكلية حيث تصبح اللحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية وزنا ونثرا، من هنا ذهب أدونيس في سياسة الشعر(1985)إلى اقتراح الصيغ الأربع الآتية في التفريق بين الشعر والنثر، على أساس أن هناك أسلوبين في التعبير الأدبي من حيث الكمية(شعر ونثر)، وأربعة طرق في التعبير من حيث النوعية، هي:

- التعبير نثريا بالنثر
- التعبير نثريا بالوزن
- التعبير شعريا بالنثر
- التعبير شعريا بالوزن

وبعد تفصيله لهذه الصيغ خلص إلى القول بأن الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما للتمييز بين النثر والشعر، وإن هذا المقياس كامن، بالأحرى، في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة أي في الشعرية"[1].

ويرجع الدكتور محمد ديب موقف أدونيس السابق في كونه-منذ مقالته عن قصيدة النثر في مجلة شعر عام 1960- حاول أن يثبت أن هذا الجنس الأدبي قد نشأ أصلاً في الأدب العربي خاصة في شعر الصوفيين، حيث"يوضح أدونيس موقفه بأنه جاهد منذ البدء ليثبت أن هذا الشكل من أشكال التعبير ليس مستوردًا من أوروبا، كما يقول المحافظون في اتهاماتهم، وإنما هو وثيق الصلة بالكتابات الصوفية... إن هذا النوع من الكتابة عرف في الأدب العربي قبل ظهوره في الآداب الأجنبية دون استثناء، لأن الأدب العربي أقدم من

---

[3] - نفسه ، ص 116 .
[1] - للاستفاضة ينظر أدونيس . سياسة الشعر ، ص 22 – 25 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الآداب الأوروبية المعروفة".[2] وفي حوار مع الشاعر والمستشرق الألماني ستيفان فايدنر والشاعرة العراقية أمل جبوري، نشر على صفحات مجلة نزوى العمانية في عددها الثامن عشر قدم أدونيس موقفا تشكيليا حول قصيدة النثر جمع فيه بين واقع القصيدة ومستقبلها في ظل الراهن الإبداعي الذي ظل يرفض هذا الجنس الأدبي ويعتبره كائنا هجينا وفضيحة من فضائح الشاعر. فانطلاقا من كون قصيدة النثر-وبعد أكثر من أربعين سنة من ظهورها على الساحة الشعرية-صارت واقعا راسخا سواء رفض أو شكك فيه بشكل أو بآخر، طالب أدونيس الشعراء بعدم الاهتمام بهذه المسألة وإنما يجب أن يتركز الاهتمام "على كتابة هذه القصيدة:ماذا أنجزت هذه الكتابة شعريا، وما مشكلاتها الفنية الداخلية وما قدراتها على إعادة النظر في ذاتها وفي سيرتها، وفي لغاتها وبنائها وفي جماليتها على الأخص . فمسألة قصيدة النثر أصبحت الآن كمسألة قصيدة الوزن داخلية، فنية و ليست خارجية، قبولا أو رفضا، بوصفها نوعا معينا من الكتابة الشعرية. "[1]

وقد لاحظ أدونيس عبر مسيرة قصيدة النثر أنها أضحت عند الكثير من الشعراء نقيضا لقصيدة الوزن وهذا ما رفضه رفضا قاطعا لاعتقاده أن تجاوز الشكل الشعري القديم من شأنه أن يُبقى الصراع قائما بين الأجناس الأدبية في الشعرية العربية، الأمر الذي يعيق تفعيل آليات التخطي والتجاوز والخلق، يقول: "لا يجوز الاستمرار في كتابتها مضادة لقصيدة الوزن فذلك يكشف عن طفولة لا تليق بالشعر لا في وعيه ولا في لا وعيه على السواء، يجب أن تكتب هذه القصيدة نصا آخر في شجرة الشعر، أختا ورفيقة لقصيدة الوزن، وأقول ذلك لأن مجرد الكتابة بقصيدة النثر لا يقدم بالضرورة شعرًا: فالمهم هو ماذا تقول هذه الكتابة وكيف تقوله ؟"[2]

وأدرك أدونيس عبر موقفه من قصيدة النثر أنها وعبر مسار يقترب من نصف قرن من الزمن بدأ يستحوذ عليها شيء من الاطمئنان، حيث اقتربت إلى التنميط، الدخول في الآلية، وهذا ما ظّل يطالب به منذ الستينيات حين رفض أن تروي القصيدة الجديدة

---

(2) - ديب ، محمد . "قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي" ، مجلة الطريق ، عدد 3 ، سبتمبر ، بيروت 1993 ، ص ص 130 ، 131 .

(1) - ستيفان ، فايدنر وأمل جبوري . "الكلمة في تاريخا العربي جرح" ، حوار مع أدونيس ، مجلة نزوي العمانية ، عدد 18 ، نقلا عن موقع المجلة على الواب www.nizwa . com

(2) - المرجع نفسه ، الوصلة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأشياء، وأن تتحول إلى مجرّد لوحة كلامية تغيب عنها الرؤيا التي تستقطب شعور المتلقي فتورطه في عملية خلق جديدة ضمن حركية تفاعلية ثنائية(شاعر/متلقي)، "وهكذا بدلا من أن يتحول القارئ إلى أفق من البروق والتوهجات والتصورات والحدوس والاشراقات تحول على العكس إلى نفق يمتلئ ب(العسل)و(اللبن)و(الخبز)والموعد العاجل"[3].

من هنا طالب أدونيس الشعراء الذين يلجون عالم قصيدة النثر أن يعملوا على التأسيس لا التقليد، الخلق لا التنميط، فركام الكتابات النثرية المطروحة على الساحة الشعرية هي مجرد مادة لا فن فيها. "والكتابة بها حتى الآن تعطي غالبا انطباعا بأننا أمام بحر أو وزن يتكرر بلا نهاية، دون تقنية بارعة أو جديدة تحل محل التقنيات الوزنية التي خرج عليها، فلم يخلق الانتقال من قصيدة الوزن إلى قصيدة النثر طرقا وأشكالا تعبيرية وتقنيات في مستوى هذا الانتقال الذي يمكن وصفه بأنه جذري "[1].

وقد هاجم أدونيس بقوة الكتابة من منطلق قصيدة النثر على أساس أنها هدم دون تأسيس، وتشكيل دون رؤيا، وخلق دون تفعيل لآليات الخلق في ربط العلاقة البينية مع القارئ، فقد رأي:

- أنّ ما نقرأه هو إجمالا تكرار أو إعادة إنتاج لصورة الأشياء المستمرة سواء أكانت هذه الأشياء مادية أو نفسية روحية.
- أن الأدوات وهنة تكاد ألا تبين ... الأهم فيها(الكلمات)تلتقي على الورق جزافا واعتباطا، لذلك تجيء العلاقات التي مع الأشياء اعتباطية وجزافية هي كذلك.
- أن ما يتشكل بهذه الأدوات ليس أكثر من طبقة قشرية مفككّة وليس لها منطق داخلي، نقرأ الجملة الشعرية ومن ثم العمل الشعري فنشعر أنه يتفتت كالرمل، ولذلك لا تشعر بأية حاجة لكي تعيد قراءته. على العكس نشعر أننا في حاجة إلى قراءة متكرّرة لكل عمل شعري يتكون من عدة طبقات، وهو النص الذي لا يستنفد وهذه اللاإستنفادية هي التي تسمح لنا بقراءة بعض النصوص القديمة بوصفها حديثة.

---

(3) - م ن، و ن.

(1) - ستيفان ، فايدنر وأمل جبوري . "الكلمة في تاريخا العربي جرح "، حوار مع أدونيس ، مجلة نزوي العمانية عدد 18 ، نقلا عن موقع المجلة على الواب www.nizwa . com.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أن ما نقرأه يمكن تلخيصه بنثر عادي دون أن يخسر شيئا من معناه أو من شكله والنص الذي يسمح بمثل هذا التلخيص هو حتما، نص غير شعري.
- أن نقرأه لا بنية له، كأنه مجموعة من الأسطر، بحيث يمكن أن نحذف أو نضيف أو نغيّر تتابع الأسطر دون أن نشعر بأي خلل داخلي، أو بنيوي...[2]

والظاهر أن موقف أدونيس السابق ليس ارتدادًا أو تراجعا عن مواقفه حول الشكل الجديد وقصيدة النثر، وإنما هو تعبير صادق وصريح عن تراجع مشروع تأسيس كتابة جديدة وفق آليات جديدة كان قد أسّس معالمها ابتداء من الستينيات، ودخول هذا المشروع شيئا فشيئا في التنميط والمحاكاة إلى درجة أنه ألغى آليات التفعيل الإبداعي المرتكزة أساسا على الكشف والتخطي والتجاوز والخلق ضمن فلسفة التحديث التزامنية المستمرة، التي تعد أيضا جوهر فلسفة الكتابة من منظور حداثي، وأعتقد أن انكسار هذا المشروع يرجع في أساسه إلى السياقات الاجتماعية والسياسية التي واكبت المشروع ذاته، خاصة بعد سلسلة الهزائم العربية المتكرّرة وانعكاسها على نشوء الرؤيا المغايرة للواقع والأشياء، فالشاعر الذي لا يعبّر إلاّ عن انفعالاته الغاضبة أو الراضية يقع لا محالة في التكرار والتراكم، فلا يخرج شعره من دائرة التأوّه أو الصراخ، لأنه لا يقدم في النهاية ذلك التغيير على مستوى التذوّق والتقبّل، لما هو جديد أو مغاير في الشكل كما في المضمون .

4 – تأصيل الحداثة في الفكر الأدونيسي :

منذ الرسالة التي بعث بها أدونيس إلى يوسف الخال بتاريخ 02 كانون الأول 1971م، * والتي يعلن فيها انتماءه إلى الوجود العربي، والمصير العربي والهوية العربية بكل أبعادها، دخل أدونيس في مرحلة فكرية جديدة عمل خلالها على تأسيس ثقافة عربية جديدة على الصعيدين الفكري والشعري، كان لها الأثر الكبير على الساحة النقدية والإبداعية، خاصة بعد كتابه الثابت والمتحوّل(1973م) وديوان مفرد بصيغة الجمع اللذين أصبحا مدار اهتمام وبحث ونقاش، وصل إلى درجة اعتبار أدونيس شخصا مكلّفا بمهمة

---

[2] ـ المرجع نفسه، و الوصلة نفسها
* ينظر نص الرسالة كاملا في كتاب زمن الشعر، ص 232 – 234 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأن كتابه الثابت والمتحول"كُتب ضد السلطة السنّية عبر التاريخ الإسلامي، إذ روّج للحركات السرية في الإسلام والأحزاب المُعارضة لهذه السلطة، وقيل في مفرد بصيغة الجمع إنه ديوان شعري خرج فيه الشاعر على أسلوب الشعر العربي شكلا ومضمونا وكان الشاعر يرمي إلى تفكيك البنية الفنية للقصيدة القديمة، وخلق لغة شعرية جديدة لتحّل محل اللغة الشعرية القديمة ولغة القرآن الكريم"[1]. ورغم الأحكام السريعة على نتاج أدونيس الفكري والشعري التي لا يتسع البحث لعرضها وتفصيلها، إلاّ أنه وبعد مراجعة دقيقة وواعية وبعيدة عن كلّ حكم مؤدلج مسبق أستطيع أن أصرّح أن أدونيس قد فَعّلَ الحركة الأدبية والفكرية والنقدية العربية بعد دراسة واعية للماضي والحاضر العربيين بامتياز، إلى درجة أن القراءة المتأنية لكتاباته تحيلنا مباشرة نحو إدراك أصولية (الأصل) الفكر التنظيري عند أدونيس، إلى درجة أن حركة الحداثة لا تتأسس في الواقع المعيش إلاّ انطلاقا من الأصول، وهذا ما وضّحته في المبحث(شهوة الأصل من هذا الفصل)، وقد سجّل الناقد عبد الله الغذامي هذا السلوك في الفكر الأدونيسي حين أدرك أن الشاعر منشغل في معظم كتاباته النقدية بقضية الأصل إلى درجة الشهوة، وهذا ما جعله ينظر إلى الفكر الحداثي انطلاقا من إعادة قراءة واعية وعقلية للأصول، وليس الثورة عليها كما يفهم الكثير ممن راجع مواقف أدونيس مراجعة سطحية، يقول الغذامي:"يبدو أدونيس مشغولا انشغالا مصيريا بفكرة الأصل هذا الحداثي المغالي في حداثته والمتمادي في التحديث بلا تورع -حسب الصورة النمطية عنه- يظهر مهموما بفكرة الأصل والتأصيل كأنما هو أصولي متعمق في أصوليته، وهذا ليس موقفا منعزلا أو ناشزا وإنما هو هاجس متكرّر ومتجدّد الحضور في كتابات أدونيس. فالحداثة عنده مصطلح مرادف وليست مصطلحا مغايرا، والمرادف دائما صديق ودود وينوي الخير والصلاح لرديفه وليس معاديا وعدوانيا ... الحداثة أصل ينضاف إلى أصل وينبش عن أصل ويسعى إلى طرد كل دخيل على ذلك الأصل"[1].

---

[1] - جيدة ، عبد المجيد ." أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه" ، مجلة فصول في النقد ، المجلد السادس عشر، العدد الثاني ، خريف 1997 ، ص 98 .

[1] - الغذامي ، عبد الله . "ما بعد الأدونيسية" ، مجلة فصول ، المجلد السادس عشر، العدد الثاني ، خريف 1997 ص 10 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هذا تبدأ رحلة أدونيس مع الحداثة عبر العودة إلى تأصيل الأصول وبعث الفكر الحداثي انطلاقا من إحداث ما سماه مرارا بصدمة الحداثة، التي تفرض علينا"أن نعرف ما كنّا وما نحن، من أجل أن نعرف ما نكون. وبما أن المعرفة هي بمعنى ما، نقد، فإن المهمة الفكرية الأولى هي نقد المشكلة الحضارية العربية القديمة(المتجددة)ومن ثَمَ نقد المشكلية الحضارية الغربية، أي مشكلية الحداثة ذاتها. "[2]

لقد أصبحت إشكالية الحداثة الإشكالية الأساسية والجوهرية في النظرية الشعرية عند أدونيس، فعلى أساس النظر إليها تتولد المواقف من القضايا الأدبية والفكرية الأخرى ويعتبر"بيان الحداثة"الذي كتبه أدونيس عام 1979م* الرؤيا الأكثر إشكالية والأكثر إفصاحا حول مفهوم الحداثة لكونه يطرح للنقاش والتساؤل قضايا أساسية وجوهرية في عملية تفعيل النظرية الشعرية وفق المنظور الأدونيسي. ويتلخص جوهر الحجّة في هذا البيان حسب الدكتور عاطف فضول في أن الحداثة حسب موقف أدونيس قد"**تأصّلت في الشرق ولم تستورد من الغرب** وأن ثنائية الشرق والغرب مصطنعة. ويبدو أن أدونيس يهدف إلى الإطاحة بالغرب عن عرش التفوق الحضاري"[1]. لهذا يبدأ أدونيس بيانه الطويل بتفنيد خمسة أوهام عن الحداثة رأى أنها تسيطر على الفكر النقدي والإبداعي سيطرة سلبية خاصة عندما ترتبط هذه الأوهام بآليات النظرية الشعرية العربية الحديثة. فتأسست على رؤى وأفكار سطحية لا تتعمق في رصد معالم شعرية تفاعلية تدرك الأشياء أو تحدسها بناء على وعي الأنا والآخر عبر الماضي والحاضر والمستقبل.

أ – وهم الزمنية : يرفض أدونيس رفضا قاطعا ربط الفعل الحداثي بالزمن، لاعتقاده أن الزمنية كمقياس فزيائي لا يمكن أن نقيس به الآثار الأدبية، فليس كل حديث هو بالضرورة متجاوز للقديم ومتقدّم عليه، لأن هذه النظرة لا تعدو أن تكون مجرّد نظرة شكلية تجريدية تربط الإبداع الأدبي والفكري بالآلية الزمنية التعاقبية، "فتؤكد على اللحظة

---

[2] - أدونيس . صدمة الحداثة ، ص 260 .

* نشر هذا البيان ضمن كتابه: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة ،ط1، بيروت1980 . وأعيد نشره أيضا ضمن كتاب البيانات ، أدونيس ، محمد بنيس ، أمين صالح ، قاسم حداد ، دفاتر كلمات ، الطبعة الأولى ، البحرين 1993 . وقد اعتمدت في هذا المبحث على بيان الحداثة لأدونيس المتكون من قسمين (القسم الأول المنشور في كتاب فاتحة لنهاية القرن، والقسم الأول والثاني في كتاب البيانات)من موقع الندوة العربية على الواب لاحتوائه البيان كاملا والموقع بالوصلة الكاملة هو:
- htt://arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis htm

[1] - فضول، عاطف : النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، ص 156 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله. وهي من هنا تؤكد السطح لا العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقا، على النص القديم. وخطأ هذه النظرة كامن في تحويل الشعر إلى زي، أعني أنه كامن في إغفالها أمرًا جوهريًا هو أن حداثة الإبداع الشعري غير متساوقة بالضرورة مع حداثة الزمن. فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن، ومنها ما يتجاوزه أيضا. "[2]لهذا أسجل إقرار أدونيس بحداثة الكثير من الشعراء في العصور الأدبية القديمة ابتداء من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي لاعتقاده أن الإبداع حضور دائم لا يخضع للمقياس الزمني ولا للمفاضلة على أساسه، "هكذا نرى أن لهاجس الحداثة جذورا في نتاج أبي نواس وأبي تمام، وفي كثير من النتاج العربي، العلمي والفلسفي(الرازي، ابن الراوندي، ابن رشد)والصوفي، ذلك أن الخاصية الرئيسية التي تميّز هذا النتاج هي إدانة التقليد أو المحاكاة، والتوكيد على التفرّد والسبق والابتكار"[1]. والواضح أن أدونيس يركز على إعلاء الأمثلة السابقة لإيمانه بأن عمق الفعل الحداثي لديهم كان مبنيا على أساس من القصدية والرغبة الملحة في التخطي والتجاوز .

ب – وهم المغايرة : يعتقد الكثير ممن أراد دخول عالم الحداثة الشعرية أن إنتاج قصيدة مختلفة من حيث الشكل والمضمون هو سبيل الولوج إلى الحداثة، لأنهم ينطلقون من الرفض الرافض وليس الرفض المؤسس المبني على مراجعة المرفوض لغرض الوقوف على أسباب رفضه، وعدم القدرة على التماشي معه، وإعادة تفعيله في الراهن الإبداعي بطريقة أو بأخرى."وينتج عن هذا الوهم القول بآراء حول بنية القصيدة، وحول الوزن ووحدته الإيقاعية، وحول مضموناتها تُغاير آراء النقاد القدامى. ويكفي الشاعر من منظور هذا الوهم أن يضع قصيدة تغاير بموضوعها وشكلها القصيدة الجاهلية أو العباسية لكي يكون حديثا"[2]. ومعنى هذا أن الرؤيا السابقة ما هيّ إلاّ إعادة تفعيل الأضداد وإنتاج النقيض فالنص القديم يجب أن يتجاوز بنص جديد يشمل التجاوز وجوبا المغايرة الشكلية

---

[2] - أدونيس : بيان الحداثة : نقلا عن موقع الندوة العربية على الواب والوصلة كاملة هي :
- htt://arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis htm

[1] - أدونيس . صدمة الحداثة ، ص 266 .

[2] - أدونيس . بيان الحداثة ، نقلا عن موقع الندوة العربية على الواب والوصلة كاملة هي :
- htt://arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمضمونية معا، فلا نعثر في النص إلاّ على روح الهدم والتجاوز، في حين تستوجب الحداثة -بعيدًا عن(الرؤيا/الوهم)السابقة- تجاوزا وتأسيسا يرتقيان مع التجربة الشعرية إلى درجة الخلق.

ج – وهم المماثلة : رفض أدونيس جرّ الفكر الحداثي -انطلاقا من هذا الوهم- نحو العودة إلى التقليدية التي ألفتها الشعرية العربية في مراحل سابقة، فقد أعلى الكثير ممن نادى بضرورة التجاوز والتخطي مماثلة الأنموذج الحداثي الغربي، لاعتقادهم أن أصل الحداثة هو الغرب، ولهذا يجب أن يكون هذا الأخير نموذجا يحتذى، "إن الاعتقاد بأن محاكاة الغرب هي الطريقة الوحيدة للوصول إلى الحداثة مضلّل، لأن وجهة النظر هذه تنطوي على الإقرار المسبق بتفوق الغرب وتقود إلى انحلال الذات في الآخر، وهذا مظهر آخر من مظاهر التقليدية(محاكاة الماضي)[1]. ويربط أدونيس في معرض تحليله لهذا الوهم بين الشاعر العربي القديم الذي ظلّ يماثل الموروث التقليدي القديم ويتخذ منه نمطا، وبين الشاعر العربي الحديث الذي أضحى يرى في الآخر الغربي أنموذجا يجب محاكاته يقول: "فالعربي اليوم الذي ينتج شعر المحاكاة للقديم إنما يعيد إنتاج الوهم الأسطوري التراثي، ولا يبدع شعر ذاتيته الواقعية الحية، والعربي الذي يكتب اليوم شعر المماثلة مع الآخر الغربي لا يكتب شعره الخاص، وإنما يعيد إنتاج شعر ذلك الآخر، الممارسة هنا وهناك استلاب."[2] من هنا طالب أدونيس بضرورة إعلاء الذات الواقعية والكتابة انطلاقا منها حتى لا يقع الشاعر أو المبدع في زاوية التأدلج الفكري المبني على محاكاة الماضي العربي، أو الحاضر الغربي.

د – وهم التشكيل النثري:أدرك أدونيس أن الكثير من الشعراء في المرحلة الراهنة يعتقدون أن الخروج على نظام الوزن والقافية القديمين والكتابة انطلاقا من فكرة اللاشكل هو بالنسبة إليهم المسار الذي يقودهم نحو عالم الحداثة، لاعتقادهم، أن مماثلة الغرب ونهج طريقهم ضمن آلية الزمنية هو الذي يخلصّهم من قيود التقليدية، "إن هؤلاء لا يؤكدون على الشعر بقدر ما يؤكدون على الأداة. النثر كالوزن أداة، ولا يحق استخدامه بذاته.

---

[1] - أدونيس . بيان الحداثة ، نقلا عن موقع الندوة العربية على الواب والوصلة كاملة هي :
- htt://arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis htm

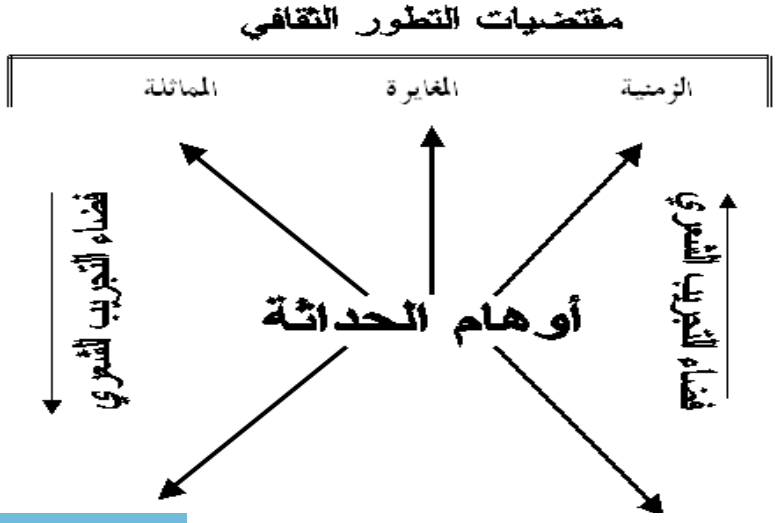
[2] - المصدر نفسه و الوصلة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكما أننا نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، فإننا نعرف أيضا كتابة بالنثر لا شعر فيها، بل إن معظم النثر الذي يكتب اليوم على أنه شعر لا يكشف عن رؤيا تقليدية وحساسية تقليدية فحسب، وإنما يكشف أيضا عن بنية تعبيرية تقليدية، وهو لذلك ليس شعرا ولا علاقة له بالحداثة"[3]، لهذا طالب أدونيس شعراء قصيدة النثر أن ينطلقوا من فهم التراث العربي الكتابي واستيعابه بشكل عميق وشامل وأن تكون كتاباتهم انطلاقا من تأصيل التراث وليس تجاوزه فقط، وهي دعوة ضمنية إلى كتابة قصيدة النثر على أساس أنها نص آخر في شجرة الشعر وأخت ورفيقة لقصيدة الوزن، وهو موقف ظهرت بذوره الأولى في بيان الحداثة(1979م)ونما وترعرع في مواقفه اللاحقة عبر كتاباته وحواراته المختلفة[1].

ه – وهم الاستحداث المضموني: رفض أدونيس هذا النوع من الكتابة التي تهدف إلى التحايل على المفهوم الحقيقي للحداثة، لأن الكثير من الكتابات الحديثة والمعاصرة تُفَعِّل وهم الزمنية في منظورها حين تتناول مظاهر العصر ومنجزاته الحديثة في نصوصها، ظنا منها أنها قامت بفعل من أفعال الحداثة إن لم تكن الحداثة ذاتها، فهذا النوع من الاستحداث المضموني لا يعدو أن يكون ،في تقديري، إلا نوعا جديدا من أنواع التقليدية العاجزة على تناول القضايا ومقاربتها مقاربة رؤيوية خالقة لا تعتمد فيها الوصف الظاهر بطريقة أكثر مباشرة من السرد العادي"فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات وهذه القضايا برؤيا تقليدية ومقاربة فنية تقليدية كما فعل الزهاوي، والرصافي، وشوقي، تمثيلا لا حصرًا وكما يفعل اليوم بعض الشعراء، باسم بعض النظرات المذهبية الأيديولوجية، فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته أو مجرد تشكيليته، فإنها كذلك ليست في مجرّد مضمونيته"[2]

ويمكن أن ألخص الأوهام السابقة في الشكل الآتي :



(3) -
(1) - ات
مجلة
(2) -

للاستشارات
www.manaraa.com

- سؤال الحداثة وحداثة السؤال

لا يجب أن نحكم بناء على ما تقدم أن أدونيس قد طالب بالقطيعة التامة مع الآخر حين قال لا للتأسف والتمغرب، وإنما كان موقفه دعوة صريحة لعدم الانصياع لإملاءات الآخر ماضيا وحاضرا وحتى مستقبلا. لهذا طالب من النقاد والقراء أن يراجعوا الآثار الشعرية وأصحابها ضمن مستويات ثلاثة، أولها مستوى النظرة أو الرؤيا، ثم مستوى بنية التعبير وأخيرا مستوى اللغة الشعرية"وفي المستويات الثلاثة مجال لإظهار فرادة الشاعر وخصوصيته في تقديم صورة جديدة للعالم، وصورة جديدة للتعبير الشعري وتأسيس لغة شعرية من اللغة العامة التي هي ملك للجميع. "[1]

ويفصل أدونيس هذه المستويات في الجزء الثاني من البيان قائلا:"يتصل المستوى الأول بما لدى الشاعر من الخاص المميز الذي يفرده عن غيره من حيث أنه يقدم صورة جديدة للعالم .

ويتصل المستوى الثاني بما لديه من الخاص في إعطاء هذه الصورة بنية تعبيرية جديدة بالقياس إلى موروثه.

ويتصل المستوى الثالث بما لديه من طاقة خاصة مميزة في أن يؤسس باللغة العامية التي هي ملك الجميع كلاما خاصا متميزا"[2].

---

[1] - عزام ، محمد . الحداثة الشعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1996 ، ص 73 .
[2] - أدونيس . بيان الحداثة ، نقلا عن موقع الندوة العربية على الواب والوصلة كاملة هي :
- htt://arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا كان الشاعر الذي يحيد عن إحدى هذه المستويات هو الشاعر المقلّد الخاضع بإرادته لسلطة الآخر وإملاءاته الشكلية والمضمونية، والبعيد عن طرح سؤال الحداثة وتفعيله في ما يكتب، حيث"يصّح الكلام على تقليد حين نجد شاعرًا يحول أحد هذه المستويات عند شاعر آخر إلى نمطية يتلبسها ويكررّها، وأبسط ما يقال في صاحب هذا التنميط هو أنه ليس عنده ما يقوله، وليس عنده لغة شعرية خاصة وإن كانت عنده أحيانا براعة في التنميط"[3].

ويفصل أدونيس البحث في الحداثة الشعرية بعد رصد أوهامها وتحديد درجات التساؤل حولها، في ثلاث قضايا أساسية هي:إشكالية نشوء الحداثة في المجتمع العربي، وإشكالية التعارض بين الشرق والغرب، وأخيرا معنى الحداثة الشعرية العربية وخصوصيتها. فيؤكد أن القضية الأولى نشأت بالضرورة بعد محاولات هدم الأنموذج الشعري القديم ورفض الانصياع لطقوس المحاكاة والتنميط"ويتضمن هذا الخروج تمردًا على معيارية ترسّخت قيميا وفنيا، واتخذت طابعا اجتماعيا. ثقافيا ذا بعد سلطوي... ويمكن القول بأن الحداثة الشعرية العربية نشأت في مناخ أمرين مترابطين: اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة واستخدام اللغة أي التعبير بطريقة جديدة يتيح تجسيدًا حيا وفنيا لهذا الاكتناه"[1].

أما القضية الثانية المتمثلة في ظاهرة التعارض الإلزامية في الفكر العربي بين الشرق والغرب، فيرى أدونيس أنها قضية لها أسباب ذات طابع أيديولوجي وديني وتاريخي. "فالانفصال إلى شرق وغرب في الشكل الراهن معنى: صورته التدين وأساسه التسيس-التعيّش، أي الاستعمار، ومنذ الحروب الصليبية تم الانفصال وبدأ أخذ شكله الإمبريالي-الرأسمالي مع توسعات النهضة الأوروبية"[2]، ويفهم من هذا الطرح أن أدونيس يعتقد ويؤمن بان الصراع المفتعل فكريا بين الشرق والغرب-بعد استبعاد المؤثرات الدينية والأيديولوجية السابقة الذكر- هو صراع وهمي تغذيه الآلية الاجتماعية التي تتحكّم فيها وسائط مختلفة، والظاهر أن حضور البعد القومي لدى أدونيس هو الذي قاده إلى تأسيس هذا الموقف وإعلائه مجاهرًا بأسبقية التنظير والإبداع في الشرق إنه يطوّر في بيانه فكرة

---

(3) - المصدر نفسه ، و الوصلة نفسها .
(1) - أدونيس . بيان الحداثة ، نقلا عن موقع الندوة العربية على الواب والوصلة كاملة هي :
- htt://arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis htm
(2) - المصدر نفسه ، و الوصلة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سعادة (أنطوان سعادة)بأن الحضارة اليونانية والغربية من بعدها تعودان بأصولها إلى الشرق الأدنى، وعلى عكس سعادة يمنح أدونيس الاستحقاق للمساهمة العربية الإسلامية في تلك الحضارة ويعتقد أن جميع الشعوب تشترك جوهريا في أفعال الإبداع الإنسانية"[3]. وهذا ما يفسرحضور شعوب كثيرة في تفعيل الإبداع الكوني بغض النظر عن تاريخها. لهذا ذهب أدونيس إلى القول **بشرقنة الغرب** الذي نهل من الفلسفة والثقافة والحضارة العربية وسائط حداثته عندما عمل على تفعيلها ضمن حركية إبداعية واعية، "فالشعر الغربي الحديث في ذروته العليا هو نوع من الكفاح لتجاوز الغرب أي نوع من الانتماء إلى الشرق، أو نوع من شرقنة الغرب، إن شعرية الشعر الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية: النبوءة الرؤيا، والحلم، والسحر، والعجابية، واللانهاية، والباطن، أوما وراء الواقع، و الانخطاف، والإشراق و الشطح، والكشف.. الخ"[1]. ويتضح من موقف أدونيس السابق أنه يدعو حقيقة إلى شرقنة الغرب على أساس أن شرقنا له القدرة الفكرية والحضارية التي تؤهله للتجديد الكياني للغرب على مستوى الرؤيا الأكثر عمقا والتجربة الإنسانية الأكثر شمولا .

أما القضية الثالثة فهي على علاقة مباشرة بالقضية الثانية وضّح خلالها أدونيس دعوته إلى أن شرقنة الغرب لا تعني بالضرورة التشيّع للشرق ورفض التعايش الفكري والحضاري مع الآخر الغربي، لأن مثل هذا الموقف يقودنا مباشرة نحو تمثيل البعد الأيديولوجي/السياسي في نظرتنا الفكرية والإبداعية"فقد ينقلب هذا التعارض الأيديولوجي السياسي إلى تعارض ثقافي -حضاري وليست إرادة الوصول إلى هذا التعارض الأخير سواء إرادة المحافظة على استمرار التفوق الغربي، أي استمرار الثنائية الزائفة غرب متحضر –شرق متخلف، واستمرار مشكلية ثقافية زائفة تهيمن علينا" [2].

ويصل أدونيس في الجزء الأخير من القسم الأول من بيانه إلى وضع تخطيط أولي لمعنى الحداثة العربية وخصوصيتها، فهي نظريا القدرة على طرح الأسئلة ضمن فضاءات الرؤيا العربية الإسلامية، وشعريا نقل هذه الأسئلة من مستوى الطرح الرؤيوي إلى

---

[3] - فضول ، عاطف . النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، ص 159 .
[1] - أدونيس . بيان الحداثة ، نقلا عن موقع الندوة العربية على الواب والوصلة كاملة هي :
.- htt://arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis htm
[2]- المصدر نفسه ، و الوصلة نفسها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستوى تفعيل كتابة شعرية تسائل العالم يقول: "إنها على الصعيد النظري العام، طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤيا العربية الإسلامية حول كل شيء لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه، لا من الأجوبة الماضية. وهي على الصعيد الشعري الخاص الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل مستمر وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر... وينطوي معنى الحداثة هنا على تغيير النظرة للممارسة الكتابية الشعرية وتقييم جديد لمقوماتها، وتحديد لقوانين التعامل معها وللقوانين التي تكونها. وعلى هذا أكرّر ما أشرت إليه آنفا من أن حداثة الشعر العربي لا يصّح أن تبحث إلا استنادا إلى اللغة العربية ذاتها وإلى شعريتها وإلى العالم الشعري الذي نتج عنها"[3].

وحتى لا يقع أدونيس بدوره في التنميط حين راح ينظّر للحداثة الفكرية والإبداعية العربية وطرح مشروع تجاوز الحداثة ذاتها من خلال إخضاعها لآلية النقد والتجاوز، لأن كل شيء من الحداثة يدعو إلى تفعيل الحس الاستشرافي وربطه ربطا آليا بالتعاقبية الزمنية التي تسير في خط أفقي نحو المستقبل، "ذلك أن العقل مطالب في جميع تصوراته بتصيير الأحداث لكي تغدو متسقة مع إرادة الأزمنة الحديثة... إن سؤال الحداثة في تجلياته المرتقبة يعني بالضرورة ملاحظة التنوع والتعدّد في طروح موضوعية الشيء بغرض إنعاش الوعي تبعا لدرجة تقبل هذا الشيء بوصفه مشروعا يجب تحقيقه" [1]، **طالب أدونيس بضرورة نقد مشروع الحداثة باستمرار**، رغبة في تحديث طروحات الحداثة ذاتها بناء على الرؤيا الاستشرافية الكامنة فيها والتطلّع نحو تأسيس معالم مشروع لما وراء الحداثة، ولا يستقيم هذا عند أدونيس إلاّ بإعادة تقويم الثقافة العربية انطلاقا من مراجعة النقاط التالية:

- **"إعادة تقويم النتاج الثقافي القديم ذاته .**
- **إعادة تقويم المفهومات والنظرات التي تولدت عن هذا النتاج .**
- **إعادة النظر في إعادات النظر السابقة .**

---

[3] - م ن، و ن .

[1]- حمر العين ، خيرة . "أدونيس حداثة النقد أم نقد الحداثة" ، مجلة فصول في النقد ، المجلد السادس عشر ، العدد الثاني ، ص 141 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- رسم الصورة الممكنة في ضوء هذا كله للثقافة العربية الحديثة المقبلة . " [2]

لهذا ذهب أدونيس في التسعينيات -بعد معايشته لتزايد الالتباس حول مفهوم الحداثة- إلى نقد الحداثة العربية انطلاقا من الراهن الأدبي المعيش الذي أضحى يسير شيئا فشيئا نحو تكريس التنميط في الكتابة، فقد لاحظ أن واجهة الحداثة، من حيث الشكل، المتمثلة في قصيدة النثر تكاد تسقط في الآلية والاتباعية مثلما كان الأمر قديما في القصيدة التقليدية، ويرجع ذلك إلى بعد الشاعر الحديث عن القديم وعدم فهمه له من حيث أنه آلية تطعّم الحديث في الكثير من مواطن الإبداع فيه ولا تتناقض معه بالضرورة. إضافة إلى أن التضخّم في النتاج الكتابي حيث"كلٌّ يدعى الكتابة الأدبية والفنيّة، وكلٌّ يدعى النقد والتقويم. والنتيجة هي فوضى وتخبط في الإنتاج الكلامي يؤديان إلى أن تتساوى النصوص كلّها، وإلى أن يغيب التمييز بين الجيّد والرديء وبين المتفرّد والمبتذل"[1].

ويكتشف أدونيس أن جوهر الإشكالية النقدية في قضية الحداثة لم يعد يرتكز على الكتابة وزنا أو نثرا وإنما أصبح يرتكز على مدى قدرة الشاعر على خلق كتابة كشفية معرفية رؤيوية نابعة من مراجعة واعية للغة والتراث حيث ينصهران مع التجربة الشعرية. فليست الحداثة الشعرية من هذا المنظور مجرّد بنى وتشكيلات كلامية، فهي تفترض معرفة الشاعر العربي نفسه بوصفه ذاتا، وبوصف هذه الذات لغة، وبوصف هذه اللغة أداة كشف وإفصاح وإيصال، هذه الإحاطة المعرفية بالذات والتي هي الشرط الأول والبديهيّ لكتابة الحداثة تعبيرا عن الذات، إنما هي في الوقت نفسه الشرط الأول البديهي للعلاقة الخلاّقة مع الآخر."[2]

والواضح أن أدونيس في كل مرة ينظّر فيها لكتابة الحداثة ويدافع عنها لا يفوته أن يعتبرها وهما وسرابا في المجتمع العربي؛لأنه لم يحسن بعد تفعيل سؤاله المعرفي، ففي عالم غربي تجاوز سؤاله إشكالية الحداثة إلى ما وراء الحداثة Poste - Modernité مازلنا ننظّر في غالب ما نكتب تنظيرًا تمويهيا، لأنه لا يعدو أن يكون وقوعا في الاجترار والتنميط، خاصة حين

---

[2] - أدونيس . صدمة الحداثة ، ص 273 .
[1] - أدونيس . النص القرآني وآفاق الكتابة ، ص 93 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 102 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تغيب القراءة العقلانية لأسس الحداثة ابتداء من الحداثة الغربية التي راجعناها فقط مراجعة انبهارية ونظرنا إليها"دون أن نرى الأسس النظرية والمبادئ العقلية الكامنة وراءها. ومن هنا غابت عنا دلالتها العميقة في الكتابة وفي الحياة على السواء"[3].

ولإعادة بعث مشروع الكتابة /الحداثة ذهب أدونيس في كتابه"النص القرآني وآفاق الكتابة"إلى التفصيل الدقيق في خصائص الحداثة الغربية وما سماه بالحداثة في المجتمع العربي* أعرضها بإيجاز في هذا الجدول الذي يعتمد المقارنة بينهما :

الحداثة الغربية	الحداثة العربية
- نشأت في تاريخ من التغيّر عبر الفلسفة والعلم والتقنية .	- نشأت في تاريخ من التأويل، لعلاقة الحياة والفكر بالوحي الديني و الماضي.
- مغامرة في المجهول، فيما لا يعرف	- عودة إلى المعلوم - المعروف
- تؤكد على الأنا – الذات	- تؤكد على النحن - الأمة
- لا مرجعية لها إلاّ الإبداعية .	- قائمة على المرجعية من كلّ نوع .
- نوعٌ من المناجاة .	- صلاة إلى القبيلة أو الحزب أو الأيديولوجية .
- تتحرك في عالم لا سيطرة فيه للمقدّس عالم انتصر فيه الدنيوي .	- تعيش في عالم لا سيطرة فيه إلاّ للمؤسسات والرموز الدينية .
- انفتاح ولا نهائية .	- يقين وتسليم .
- تتأسس على البعد النقدي والحركية	- مذهبية وانغلاق .
- فرادات إبداعية.	- تتأسس على بعد القبول والإخضاع.
- انفجار معرفي همشت فيه الرؤية الدينية	- أنساق وأنماط كتابية.
- تتحرك في عالم أمات الله وأحيا الإنسان	- هامش صغير في متن تسيطر عليه
- تصدر عن قيمة تُرد إليها جميع القيم	

[3] - المصدر نفسه ص ص 94، 95 .

* - للوقوف على تفاصيل المقارنة بين الحداثة الغربية والحداثة العربية عند أدونيس ينظر كتابه: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 105-107 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تهيمن على وعي العصر وتوجهه .	وتوجهه الرؤية الدينية . - لا تعيش إلاّ بفضل التصدعات القائمة في المجتمع العربي .

وأقرأ من المقارنات السابقة أن نقد الحداثة في الفكر الأدونيسي قد ارتكز على نقد الذات العربية الخاضعة، فانعدام المساءلات الفكرية المستدامة في الوعي النقدي والكتابة العربية هو الذي شوّه مشروع الحداثة العربية منذ الستينيات من القرن الماضي، حيث تحول الإنسان/الشاعر إلى وسيط بين النص والسلطة فبعدما كان مشروعه الحداثي هو بعث سلطة النص كثقافة وتقانة في الكتابة الحداثية، ساهم عكسيا في خلق مسار جديد هو نصّ السلطة. ويُرجع أدونيس السبب الرئيس في هذا الانكسار والتحوّل عن المشروع الحداثي إلى هدم مراجعة النص الديني في الفكر العربي، يقول: "...سأقول لكي أكون أكثر إيضاحا وتحديدا، إن عدم تحليل الدين(النبوة، والوحي، والنص)من حيث هو مصدرُ معرفي، ومنهج معرفي، ونظام معرفي يهيمن على الوعي العربي وعلى الحياة العربية، ومن حيث علاقته بالوجود والحقيقة، من حيث علاقته بالحياة والإنسان في العالم المعرفي، التقني الحديث، إنما هو إهمال لمادة الفكر الأولى في المجتمع العربي،... بتعبير آخر يبدأ الفكر العربي حين يبدأ المفكّر العربي يفكر في ما لم يفكر فيه: في ذلك المكبوت التاريخي أو ذلك المتعالي: دينيا وفكريا وجسديا، واجتماعيا وسياسيا"[1]، فالحداثة من هذا المنطلق الأدونيسي لا تؤمن بالمصالحة مع الثابت والمقدس وإنما تشن عليه هجوما رغبة في اختراق حصونه، وفرض قراءات أخرى غير القراءة النمطية الواحدة لهذا الثابت المقدس، وهنا تتأسس الرغبة الفكرية الحقيقية التي تقود نحو تجاوز البنى الجاهزة للمعرفي الماضوي (الثابت/المقدس)من أجل تعويضه بالمعرفي الحداثي، شرط ألا يقع هذا التعويض فيما سماه أدونيس"بالاستحداث السلفي"ويقصد به بناء كتابة حداثية وفق مراجعات تنميطية يقول:

"... هكذا يتأكد لي أن المشكلة الأولى التي تواجهنا في كتابة الحداثة الشعرية، وفي كتابة الحداثة بعامة، إنما تكمن في البنية المرجعية النصية للفكر العربي الذي ساد في الماضي

[1] - أدونيس . المحيط الأسود ، ص ص 39 ، 40 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والذي يسود في الحاضر كذلك. فهذه البنية لا تتيح إلاّ نوعا من الحداثة اسمه الاستحداث السلفي. وفي هذا الاستحداث تعطي الأولية والسلطة للنص. ثمة مرجع ومعيار لا يكون النتاج الثقافي أدبا وفكرا في نظر أصحاب هذا النص إلاّ سلسلة من النصوص التي تفسره أو تعيد كتابته أو تحلّل الوقائع والأشياء والأفكار انطلاقا منه واستنادا إليه. ولا تكون المعرفة إذن إلاّ نوعا من الانعكاس في مرآة هذا النص: استطالات أو امتدادات للمعارف الكامنة فيه أو تنويعات عليها...."[2] ويشرح أدونيس كيف أن الاستحداث السلفي بدأ في السيطرة شيئا فشيئا على مشروع الكتابة في وقتنا الراهن، وأرجع ذلك لاعتبارات قومية وأيديولوجية أعادت بعث نوع جديد من العصبية القومية والدينية في الفكر العربي الذي تبنى مشروع الحداثة في الستينيات، "فلهذه النظرية (الاستحداثية السلفية) اليوم نبرة حادة وقاطعة خصوصا مع اليقظة الدينية ونمو النزعة القومية والوعي القومي وفكرة الهوية المتميزة بحيث تبدو خصوصية الأمة وثقافتها خصوصية وتيرية وعنعنة(نقلا)نافية أبعاد التساؤل وإعادة النظر فيه. ونافية حركية الإبداع وتفجيراتها"[1].

وتعمّق أدونيس في تفصيل الموقف السابق في محاضرة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة في نوفمر 2006م حيث أعاد طرح مواقفه التي أعلنها سابقا في كتابيه النص القرآني وآفاق الكتابة، والمحيط الأسود، أمام طبقة الأنتيلجنسيا القاهرية، وكان عنوان المحاضرة"الإسلام والحداثة"، * أين أعلن صراحة موت الخيال وضمور السؤال وتراجع مشروع الحداثة أما الاتباعية التي لا تعرف عذاب الأسئلة لأنه ليس أمامها إلاّ اليقين والطمأنينة فقد تحدث أدونيس عن ثقافة التكفير التي قادت عملية الامتناع عن التفكير"حيث لا مجال للتساؤل إلا في إطار ما حُلّل، وهذا الذي حُلّل لا يشكّل سوى قشرة العالم وزبده، الثوب حلال أما الجسد كله فممنوع، هو مادة للنبذ والإقصاء لتحويله إلى تراب وهو في أوج الحياة،

---

[2] - المصدر نفسه ، ص 53 .
[1] - أدونيس . المحيط الأسود ، ص 54 .
* - كنت بالقاهرة حين قدم أدونيس محاضرته بالجامعة الأمريكية مساء يوم الاثنين 28 نوفمبر2006، ولم أتمكن من الدخول إلى الجامعة الأمريكية لعدم حصولي على دعوة أو تصريح خاص. وقد استعنت بجريدة أخبار الأدب(عدد 646 ليوم الأحد 4 ديسمبر2006) التي نقلت أجزاء مهمة من مداخلة أدونيس .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثقافة الكذب ولدت ثقافة النفاق وضعت للرياء مؤسسة"[2]. ويسترسل أدونيس في شرح موقفه من السلطة والمؤسسة الدينية التي تتمسك بتأويل النص، رافضا استحواذها على مشروع الحداثة الذي أضحى مشروعا مؤسساتيا لا علاقة له بالفكر وإنتاج السؤال، "فبدلا من أن يكون(النص)محيطا يصير غديرا، هذا التقيد بالنص ينبع من التعامل معه بوصفه حقائق، لا بوصفه إبداعا يحمل الحقيقة داخله، لا يكون أمام قارئه سوى التحول إلى صخرة جامدة، وليس مع هذا سوى موت الفكر "[3]، من هنا أعلن أدونيس عن موت الإنسان لأن مشروع بعثه، قد وأدته السلطة وعمّق حفرته العميقة النّص/الحقيقة، فلم يعد هناك حسبه مجال لتفعيل الفكر المتحرّر، لأن أخطر ما في النص الحقيقة هو تحوله إلى نص حزب، نص نظام، نص جماعة، نص أمة، وفي هذا محو للذات والفرادة التي تتحول إلى ملك جماعي[4].

ومن الأسباب التي قدمها أدونيس لانكسار مشروع الحداثة العربية هو انعدام الذاتية، فأمام ثقافة مكرّسة للنمط ومعلية للأنموذج يتماهى الأنا تاريخيا وتضيع ذاتيته بين النصوص المعّدة له مسبقا، إلى درجة أن الاتباعية في الفكر العربي تتحول إلى نوع من السلوك الآلي يمكن تسميته باللاذتية يقول أدونيس: "انعدام الذاتية عنوان آخر لثقافة بحاجة إلى تغيير، نحن نولد عربا ومسلمين في واقع ينكر المعرفة نكرانا تاما. لأنها كاملة ونهائية بل وخاتمة المعرفة لأن نبينا خاتم الأنبياء، نبوءته هي خاتمة النبوات، الأكثر كمالا والمعرفة بالتالي هي الأكثر شمولا، ولهذا لا يضيف المؤمن إليها، فقط يفسّر ويوضح ويطبّق بانيا ما يحضر على ما مضى، الحقيقة هكذا توجد في النص واللغة وليس في الشيء والمادة، ولهذا ليس للإنسان أن يضيف، فالنص ثابت والعالم متغير. ليس الإنسان من يمتلك النص، بل النص من يمتلك الإنسان والعالم معا "[1].

وإلى جانب هذا يذكر أدونيس أن نبذ عالم الحدوس ونفي الباطن أمام الظاهر هو الذي عجّل بتنميط الفكر الثقافي العربي، واتجاهه نحو النص لأنه يعتقد أن الفرد العربي يعيش

---

[2]– أدونيس. نقلا عن حسن عبد الموجود، "موت الخيال" ، جريدة أخبار الأدب ، عدد 646 ، ليوم الأحد 4 ديسمبر القاهرة ، 2006 ، ص 05 .
[3] - المرجع النفسه ، الصفحة نفسها .
[4] - ينظر المرجع نفسه ، ص ص 5 ،6 .
[1] - ينظر: أدونيس . نقلا عن حسن عبد الموجود. "موت الخيال" ، جريدة أخبار الأدب ، ص 6 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رهين محبسين: محبس التأويل الوحداني ومحبس التأويل السلفي الذي يؤدي إلى محور الذاتية، فمن"حاول الخروج على هذا همشوا وسجنوا وقتلوا، والمسألة قائمة حتى اليوم ولن يكون المسلم حرًا إلاّ إذا خرج من المحبسين"[2].

لقد صدم أدونيس بمواقفه السابقة الكثير من النخب الثقافية والدينية التي فهمت أن مشكلة أدونيس هي مع التوحيد من جهة، ومع المؤسسة الدينية من جهة أخرى، ولكن المقاربة الموضوعية لمواقف الشاعر منذ الثابت والمتحول، إلى غاية هذه المحاضرة المشكلة، يدرك أنه لم ينظر إلى النص الديني في ذاته، وإنما في تأويله السائد، وأن قضية الوحدانية عنده قضية إيمانية لانقاش فيها، وإنما رفض أدونيس يتأسس انطلاقا من رفض تأويل الوحدانية وممارستها، وصولا إلى تأسيس سلطة مراقبة فكرية تحدّ من حرية الإنسان وبالتالي موته، يقول:"... أناقش كيف يحول شخص إيمانه إلى مؤسسة يفرضها على غيره، وعلى هذا المستوى قلت إنني لا أناقش الإسلام وإنما الممارسة الإسلامية عبر التاريخ وحتى اليوم، ليس من حق إنسان أن يرفض دين أي إنسان، فكيف أرفض الإسلام ، أنا أرفض التأويل الإسلامي والمؤسسة الإسلامية...هناك في الغرب لا تزال الوحدانية قائمة ومع ذلك نجحوا في إنجازاتهم الحضارية، فما الذي حدث؟ لقد كانت الكنيسة تسيطر على المجتمع، ولكن بعد فصلها عن الدولة - التي أصبح لها مؤسساتها – حدثت النقلة، ونحن نطمح أن نقوم بمثل هذه الثورة فنفصل الدين عن الدولة، نحن لا نزال نفكر ونكتب ونسيِّس ونتسيس والدين هو كل شيء بالنسبة لنا، في الغرب هناك مؤمنون وغير مؤمنين يتعايشون معا لأنهم منفصلون عن الدولة..."[1].

وأخلص مما سبق إلى أن سؤال الحداثة العربية في القرن الواحد والعشرين لا يمكن ربطه بالماهية لأن ذلك سوف يتحدّد ضمن تفاعلات السياق الذي تولد فيه الحداثة ذاتها، وإنما سؤال الحداثة، في تقديري، هو كيفية إعادة تفعيل مشروع الحداثة ذاتها، بعد سلسلة الاستحداثات السلفية التي أضحى يتمظهر خلالها فعل الكتابة، وأعتقد أن أدونيس قد تنّبه

---

[2] - المرجع نفسه ، ص 6 .
[1] - أدونيس . نقلا عن حسن عبد الموجود." موت الخيال" ، جريدة أخبار الأدب ، ص 7 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى هذه القضية حينما ذهب في المحيط الأسود(2005)، و في محاضرته بالجامعة الأمريكية بالقاهرة(2006)إلى طرح إشكالية بعث المشروع من جديد، و لكن السؤال الأكبر هو: **هل يستطيع الفكر العربي أن ينتقل من مشروع الحداثة(السلفية)إلى مشروع الحداثة التساؤل أو الحداثة الإحداثية؟؟... سؤال مفتوح تجيب عنه القراءات الاستشرافية للراهن الفكري العربي .. .**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصـــــل الثالـــث

الموقـــف النقدي والحداثة الشعرية

المضـــادة عند نـــزار قباني

1 - نزار قباني، الإنسان والشاعر و"الناقد"

2 – تشكيل الموقف في ظل الحداثة الشعرية المضادة

أ – الثورة على النظام الهرمي والسلطوي داخل بنية المجتمع العربي

ب – مراجعة الموروث الخامل وتفعيله

3 – مفهوم الشعر والموقف من آليات تشكيله

أ - مفهوم الشعر

ب - آليات التشكيل

- اللغة الشعرية

- تقريرية الخطاب.
- رفض الغموض في الشعر.
- توظيف الألفاظ العامة.

- الشكل الشعري

ج – مسار القصيدة العربية ومصادر الشعر

4 – الموقف الفكري والسياسي المتضمّن في شعر نزار قباني

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا يستقيم النظر، في تقديري، إلى الكون الشعري عند الشاعر العربي الكبير نزار قباني إلاّ بربط هذا الكون بأفق الموقف النقدي المتضمّن في كتاباته النثرية والشعرية معــا، خاصــة عندما تتوزع مواقف الشاعر من الواقع والحياة، والإبداع والتشكيل، عبر ثنائية صياغة التجربة الإبداعية نثرًا وشعرًا في الوقت ذاته، فإذا كان أدونيس يفعِّل تجاربه من خلال نقل حيز التنظير إلى الكتابة الأكاديمية النقدية والاكتفاء بجعل الشاعر ملمحًا لهذا التنظير، فإن نزار قد تجنــب خلال عرض مواقفه (تنظيراته/وتجاربه)أن يأخذ دور المعلّم والمنظّر والمبدع في الوقــت ذاتــه، فأضحى الفارق الجوهري بينهما يكمن في أن أدونيس ظلّ يقترب أكثر فأكثر مــن الفكــر التنظيري والتجريدي والتعليمي إلى درجة أصبح شعره عسيرًا على العامة، واقتصر على نخبــة الانتيليجانسيا، في حين كان نزار أقرب إلى تحقيق"الجماهرية الشعرية"من خلال رصد الواقــع وبناء المتخيل ضمن فضاء من التنظير امتزج مع الشعر وأصبح يشكّل موقفا متكاملاً، يتــوزع تارة في كتاباته النثرية، وحواراته الصحفية الكثيرة، ويستقر تارة أخرى في فضــاء القصــيدة، فتبتعد القصيدة التراية عن الملمح التطبيقي للموقف وتتجه نحو صياغة الموقف ذاته.وهذا مــا أعطى نزار قباني على مدى-خمسين سنة من الكتابة- جماهرية شعرية في العالم العربي، خاصة عندما أدرك نزار بامتياز ومهارة لعبة اقتناص اللحظات المنفصلة من وسط اندفاعات اليــومي الإنساني، فعانق بذلك التجربة الإنسانية، وحقيقتها البشرية الطبيعية. وكان أن كتب شــعرًا إشكاليا واستثنائيا لأنه بكل بساطة تضمّن موقفا إشكاليا واستثنائيا أيضا من الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والفكري العربي.

من هنا أضحت الكتابة عند نزار موقفا نقديا "أُرغم شاعرنا علــى تأديــة الضــريبة الحضارية التي كان يؤديها كلُّ من أتاح لنفسه السباحة ضد التيار، وتتمثل هذه الضــريبة في الإقصاء والإلغاء من دائرة المفَكَّر فيه في التجربة النقدية المواكبة لتطور الأنساق الحداثيــة"[1]. لذا سأحاول خلال هذا الفصل أن أعرض مباحث أتناول خلالها علاقة نزار قبــاني المتــوترة بالخطاب النقدي المعاصر، ضمن فضاءات الكتابة/الحداثة، التي استثني قباني منها في كثير مــن مواقفه وكتاباته .

[1] - لبيض ، عبد الحق . نزار قباني والحداثة العربية ، ندوة أدبية أعدّها وقدم لها مراسل مجلة الآداب في المغرب عبد الحق لبيض ، والمشاركون في الندوة هم . د نجيب العوفي، د رشيد المومني، د حسن مخافي. مجلة الآداب ، العدد 11 / 12 ، بيروت 1998 ، ص 80 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فما هو موقف قباني من آليات الكتابة الشعرية، وكيف نظر إلى الواقع الشعري العربي، ومـا هي معالم آفاقه التنظيرية المتخيلة، وما هو جوهر المسار الشعري الذي خالف به السـائد وإلى أي درجة تعتبر حداثة نزار قباني حداثة شعرية مغايرة، مضادة؟وهل كان لهذه الحداثة الشعرية المضادة علاقات إجرائية مع الماضي والموروث أم كانت ثورة متفرّدة ؟ .

1 - نزار قباني، الإنسان والشاعر و"الناقد"*

ولد نزار توفيق قباني يوم 21 آذار (مارس) من عام 1923م ليكون في عائلة قباني الشهيرة والعريقة الولد الثاني ضمن أربعة صبيان وبنت في أسرة دمشقية متوسطة الحال تعيش من دخل معمل الحلويات الذي تملكه .

التحق نزار في دراسته الثانوية بالكلية العلمية الوطنية بدمشق التي حاز بها على شهادة الباكلوريا القسم الأدبي عام 1941م ، ثم انتقل إلى مدرسة التجهيز ليحصل في السنة الموالية (1942م) على شهادة الباكلوريا في قسم الفلسفة، وكان لتأثره المبكر بأستاذه في الكلية الوطنية الشاعر"خليل مردم بك"**أن قصّر أمامه الدرب في ولوج عالم الرسم بالكلمات، بعدما كان مهتما برسم الخطوط والدوائر، فهذا الرجل كما يصفه نزار هو الذي حدّد مصيره الشعري، يقول عنه: "ربطني بالشعر منذ اللحظة الأولى حين أملى علينا في أول درس من دروس الأدب هذا الكلام المصقول كسبيكة الذهب :

إن التي زعمت فؤادك ملهما ** خلقت هواك كما خلقت هوى لها

ولحسن حظي، أنني كنت من بين التلاميذ الذين تعهدهم هذا الشاعر المفرط في حساسيته الشعرية، فأخذهم معه في نزاهاته القمرية ودلّهم على الغابات المسحورة التي يسكن فيها الشعر...إنني أدين لخليل مردم بك، بهذا المخزون الشعري الراقي الذي تركه على طبقات عقلي الباطن، وإذا كان الذوق الشعري عجينة تتشكّل بما نراه ونسمعه ونقرؤه في طفولتنا ...

* استعمل كلمة"الناقد"في التعريف بالشاعر ليس من باب ربط نزار بالنقد الأكاديمي المنهجي، وإنما لإبراز تجليات الموقف النقدي لديه خلال كتاباته النثرية، لهذا سأحاول أن أعرض في المبحث إلى معالم تشكل الموقف النقدي عند نزار أثناء مسيرته التي استمرت أكثر من خمسين سنة من العطاء. وذلك من خلال رصد الوقفات الهامة والأساسية في حياته كإنسان وشاعر وناقد للواقعين الاجتماعي والسياسي العربي .

** شاعر عربي من سورية ولد عام 1885 و توفى عام 1952 ، له ديوان شعر و كان عضوا في مجمع اللغة العربية بدمشق و له عدد من الدراسات النقدية وحقق مخطوطات عربية منها ديوان علي بن الجهم .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فإن خليل مردم بك كان له الفضل العظيم في زرع وردة الشعر تحت جلدي ... وفي تهيئة الخمائر التي كوّنت خلاياي وأنسجتي الشعرية ..."[1]

تهيأت الظروف لنزار ليشرع في كتابة محاولاته الشعرية، فكانت أول محاولة له مع الشعر في صيف عام 1939 وهو ابن السادس عشرة، حين كان مبحرا في رحلة دراسيه على متن باخرة من مرفأ بيروت إلى إيطاليا، أين كتب أول قصيدة شعرية في الحنين إلى بلاده أذاعها من راديو روما بإيطاليا، وقد سمحت ظروف الحرب العالمية الثانية -خاصة وأن سورية كانت بعيدة عن خط النار -لنزار بإتمام دراسته الجامعية بكلية الحقوق بدمشق التي أنهاها عام 1945، دون أن تذهب عنه حمى الرسم بالحروف، بل ازدادت رسوخا من خلال نشره لأول إبداع شعري تمثل في ديوانه" قالت لي السمراء" عام 1944، والذي تطلّب منه شجاعة فائقة وإقداما جريئا، فقد عدت أشعاره انقلابا على المفاهيم الاجتماعية السائدة في المجتمع السوري المحافظ خصوصا والعربي عموما، وكسرا للخوف فيما يتعلق بالمحرمات كالحب والجنس، حيث"لاقى ثورة من الجامدين الذين يقاومون تطور الحياة وعندما رأوا أنه قد بدأ يعبّر عن ضمير جيله أحسوا بالخطر يهاجم معاقلهم ويقتلع جذورهم فتحصنوا بالأخلاق والتقاليد والعيب"[2].

وكان أن واجه وهو غير المتمرّس بعدُ وابلا من النقد اللاذع والشتائم كان أقساه ما كتب الشيخ علي الطنطاوي في مجلة "الرسالة" بطريقة ساخرة واستهزائية، فقال:"طبع في دمشق منذ سنة كتاب صغير زاهي الغلاف ناعمه ملفوف بالورق الشفاف الذي تلفّ به علب"الشكولاتة"في الأعراس، معقود عليه شريط أحمر كالذي أوجب الفرنسيون أول العهد باحتلالهم الشام...فيه كلام مطبوع على صفة الشعر...يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبغي المتمّرسة الوقحة وصفا واقعيا، لا خيال فيه لأن صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال، بل هو مدلّل غني عزيز على أبويه وهو طالب في مدرسة، وقد قرأ كتابه الطلاب في مدارسهم والطالبات..."[3]

وإذا كان هذا الكلام لا يعبر عن محتوى الديوان إلا أنه دليل على الحقد الفني والشخصي النابع من خلفية سلفية موجّهة، تتجاوز محتوى الأثر الأدبي لتشمل الحياة الخاصة

---

(1) ـ قباني ، نزار . قصتي مع الشعر ،ط1، منشورات نزار قباني ، بيروت1973 ، ص 45 - 47 .
(2) ـ صبحي ، محي الدين . نزار قباني شاعرا و إنسانا ،ط1، دار الأدب ، بيروت 1958 ، ص 15 ، 16
(3) ـ المرجع نفسه ، ص 16 ، وينظر أيضا: قباني، نزار. قصتي مع الشعر ، ص 87 ، 89 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للرجل. وفي الثانية والعشرين من عمره انضم نزار إلى السلك الدبلوماسي بوزارة الشؤون الخارجية السورية في أوت 1945، فكانت بداية مرحلة جديدة من حياته قال عنها:"حين انضممت إلى السلك الدبلوماسي السوري لم أكن أتصور أن غباري سيتناثر على كل القارات..."[1] .

كانت القاهرة أول محطة مهنية يحط بها رحاله، أين عين كملحق بالسفارة السورية، لم يضيع الفرصة في دخول عالم الأدب والشعر من بابه الواسع خاصة وأن"القاهرة في الأربعينيات زهرة المدائن وعاصمة العواصم العربية وكانت بستانا للفكر والفن عز نظيره..."[2]فتعرّف على أعلام الشعر والأدب والنقد من قريب*حيث اجتمعت لديه خلال هذه الفترة نماذج شعرية كثيرة كان قد كتبها في مراحله الأولى بدمشق وبالقاهرة جمعها ديوان شعري ثان أطلق عليه عنوان"طفولة نهد"، برزت فيه النكهة القاهرية بشكل واضح، وهذا ما يقرّه الشاعر نفسه حين قال:"للقاهرة علي فضل الربيع على الشجر. وبصمات يديها ترى واضحة في مجموعتي الثانية(طفولة نهد)..كان نقلة حضارية هامة بالنسبة لشعري فلقد صقلت القاهرة أحاسيسي وعيني ولغتي الشعرية وحررّتني من الغبار الصحراوي المتراكم فوق جلدي ..."[3]، فبعدما كانت مرحلة "قالت لي السمراء" مرحلة انفعال بالجمال الحسي المتمثل في المرأة، جاءت مرحلة طفولة نهد لتقدم لنا نزار قباني من خلال المتأمل لمكونات هذا الجمال في شوق نبيّ لا يطلب من المرأة سوى ما يطلب العصفور عند الجدول.

ورغم هذا التغيير في النمط الشعري لدى نزار الشاب فإن"البحر"الذي كان يكتب فيه قصائده كان ملكا لمجموعة مشايخ وقرصان تحدّد فيه الملاحة حسب مقاييس تختارها هي يقول: "في الخمسينيات والأربعينيات لم يكن البحر مفتوحا للملاحة...كان المرور ممنوعا على المراكب الصغيرة..والمواهب الصغيرة والأسماك الصغيرة..لم يكن بحر الأربعينيات سوى للحيتان الشعرية الكبيرة، وسوى القراصنة يسيطرون على منافذ البحر والموانئ، ويمنعون أي سفينة غريبة أن تدخل أو تخرج من مياههم الإقليمية...كان أكثر من "فرزدق"واحد يهددنا

---

(1) ـ قباني ، نزار. قصتي مع الشعر، ص 97 .
(2) ـ المصدر نفسه ، ص 104 .
* كالأستاذ توفيق الحكيم ، عبد القادر المازني ، كمال الشناوي ، إبراهيم ناجي ، أحمد راسي ، محمد حسنين هيكل ، الناقد أنور المعداوي ... الخ .
(3) ـ المصدر نفسه ص105

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالقتل..وإغراق مراكبنا..[1]. وبالفعل فقد "أغرق"مشايخ البحر في القاهرة الكلمة الثانية من عنوان الديوان حين استبدل أحمد حسن الزيات كلمة(نهد)بكلمة (نهر)كشرط لنشر مقالة عن الديوان كتبها الأستاذ "أنور المعداوي في مجلة"الرسالة" إرضاءً للجمهور المحافظ الذي تخيفه كلمة"نهد" [2]

وسار نزار على هذا النهج في الديوانين الآخرين اللذين كتبهما في هذه المرحلة وهما"سامبا"(1949م) و"أنت لي"(1950م) حين وجد نفسه بعد مرحلة القاهرة أمام الدائرة الحضارية التركية(1948م) بكل موروثاتها الفكرية، أين اكتسب نظرة موضوعية في التعامل مع الظاهرة الجمالية في ديوانيه السابقين، فاستطاع أن يسيطر على انفعالاته الثائرة حينما أنهى مرحلة من القلق كانت قد مرت بها شعرية نزار.

وفي سنة 1952 عين نزار بالسفارة السورية بلندن لفترة ثلاث سنوات استطاع خلالها أن يعايش الثقافة الإنجليزية عن قرب، ويغوص في المجتمع الإنجليزي بكل خصائصه وأفكاره التي نهل منها ما مكّنه من الحصول على الطمأنينة الفكرية التي فقدها في القاهرة ودمشق، فيطل على قرائه من مدرسة الحرية الإنجليزية بمجموعته الشعرية "قصائد"(1960م) التي قال عنها أنها"أفضل أعمالي الشعرية وأكثرها ارتباطا بالإنسان"[3]. ففي الديوان انعكست الحياة اللندنية بتميّز طبيعتها وسلوك سكانها وحرية أفكارها على الشاعر الذي عاد يغازل الطبيعة بعدما كان ينتهج منهج كسر الطابوهات فاتحا الحواس سابحا في بحر الحب مثيرا للمشاعر.

كما بدأت تبرز خلال هذه الفترة، ملامح تشكل البعد القومي والسياسي من خلال كتابته **القصائد-المشكلة**، التي تسلّط الضوء على عيوب المجتمع العربي وتناقضاته، فكتب حينها قصيدة"خبز وحشيش وقمر"كدليل بارز على ذلك التحوّل المهم الذي طرأ على المسار الشعري عند نزار. وإذا كان قد نعم بحرية فكرية في لندن مكنّته من الكتابة الإبداعية فإن مرحلة عمله الدبلوماسية ببكين (الصين) بين عام 1958م و1960م (بكل ما يحمله هذا البلد من تناقض إيديولوجي مع لندن) قد انعكست على السلوك الإبداعي لديه، فتزار الطائر الحر المتنقل من مكان لآخر وجد نفسه أسيرا بين أسوار المدينة لا ينتقل إلا في إطار رسمي؛فشساعة الصين

(1) ـ قباني ، نزار. " السمكة تتذكر اللون الأزرق " ، مجلة "الآداب " ، عدد 9- سبتمبر 1977 ، ص 09 .
(2) ـ قباني ، نزار. قصتي مع الشعر ، ص 104 ، 105 .
(3) ـ المصدر نفسه ، ص 106 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحضارتها وثقافتها وتميز سكانها وتفرّد عاداتهم لم ير منها الشاعر إلا القليل، يقول:"كنت أريد أن أرى الصينيين على طبيعتهم كيف يضحكون، وكيف يغنون، وكيف يرسمون الأواني الجميلة، وكيف يشربون الشاي بالياسمين لكنني فشلت وأنا حزين جدا لفشلي، إن الشاعر الذي لا ينعجن بموضوعه ولا يشتبك به اشتباكا يوميا، يبقى خارج دائرة الضوء"[1]. وقد انعكست هذه العزلة الدبلوماسية على شخصية الشاعر، فلم يجد من وسيلة يفك بها حصاره سوى العودة عبر ذاكرته وخياله إلى مجتمعه العربي الدمشقي في محاولة لحل أسرار المرأة فيه من خلال تقمصه شخصية امرأة شرقية، فَيَفُكُّ عنها القيود ويحررّها من عصبيات رجال القبيلة ويعبر بها مرحلة الجاهلية، فأنتج هذا التقمص الفريد من نوعه مجموعة شعرية رائعة نشرت عام 1968م تحت عنوان "يوميات امرأة لا مبالية".

وتشاء فرصة العمل الدبلوماسي أن يتحرر نزار من قيود"المارد الصيني"ليبعث في أرض حرّرت الانفعال القومي والعربي والتاريخي بداخله، فكانت مرحلة العمل بإسبانيا يقول:"إن إسبانيا بالنسبة للعربي هي وجع تاريخي لا يحتمل، فتحتَ كل حجر من حجراتها ينام خليفة، ووراء كل باب خشبي من أبوابها عينان سوداوان، وفي كل نافورة من منازل قرطبة صوت امرأة تبكي..على فارسها الذي لم يعد..."[2]

لقد امتزج بالذاكرة الإسبانية وبالزمن العربي، فارتسمت معالم الحنين القومي في ديوانه"الرسم بالكلمات"عام (1966م) أين غازل الماضي العريق في الأندلس وتحسّر على ما آلت إليه وضعيتنا اليوم، خاصة وهو يقف أمام آثار أجداده من الأمويين ويدرك بأم عينه ذلك الإرث الحضاري والثقافي والديني العظيم الذي ضاع إلى الأبد.

انتهت مرحلة العمل في إسبانيا بنشر ديوان الرسم بالكلمات، بعدما حمل الشاعر جنسيات العالم خلال تنقلاته المهنية والفكرية ، وبعدما وسّع مدركاته النقدية حين اصطدم بالعالم وبالمدن وباللغات والثقافات، وبعدما زار أيضا معظم البلدان ليواجه صراعا داخليا عنيفا بين نزار الشاعر والإنسان من جهة ونزار الدبلوماسي من جهة أخرى، يقول: "استطاعت لغة الشعر في ربيع عام 1966م أن تقتل اللغة الدبلوماسية.. وتعيد لنفسي المشطورة نصفين

(1) ـ قباني ، نزار. قصتي مع الشعر ، ص ص 111، 112 .
(2) ـ المصدر نفسه ، ص 107 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التصاقها وتوحّدها .. إن استقالتي من العمل الدبلوماسي كانت إنقاذا للرجل الثاني (الرجل الشاعر) الذي كادت تطحنه عجلات السيارات الطائشة والخارجة دائما على القانون والتي تحتمي بلوحة كتب عليها:(هيئة دبلوماسية) ..." [1]

وأمام هذا الاختيار الشجاع قرّر نزار عدم العودة إلى دمشق بتناقضاتها السياسية وحكوماتها الهشّه، فكان لبنان أول محطة يستريح فيها بعد أن قضى عشرين سنة في العمل الدبلوماسي المتنقل، فبيروت المدينة التي احتضنت طفولة نزار الصبيانية والشعرية هي المدينة التي علمته القراءة واحتوت كتاباته وأعطتها الشكل واللون والرائحة، عندما كان يطالع بنهم أشعار النخبة اللبنانية من كبار الأدباء والشعراء؛فقرأ لبشارة الخوري، وإلياس أبي شبكة، وسعيد عقل وصلاح لبكي وميشال طرّاد وأمين نخلة[2]، وكان يتنقل كشعراء "التروبادور"بين مدنها وجامعاتها يلقى أمسياته الشعرية، ففي الوقت الذي لقي الشتائم في بلاده* بسبب قصيدة عدت مشكلة، يحتفل به في بيروت أين يتحول عشاق شعره إلى الكنيسة كونها أكثر اتساعا، لأن قاعة"وست هول"و"الشابل" بالجامعة الأمريكية ببيروت قد غصّت بالجمهور.[3]لهذا لم يكن الارتباط ببيروت ارتباطا طارئا وإنما كان ارتباط الرضيع بأمه التي تمده ثديها فيكبر ويترعرع.يقول نزار عن هذا الارتباط:

"إن الشاعر الذي لا يتخرج من بيروت أو لا يتشكل في بيروت، أو لا تنشر أشعاره فيها...يبقى شاعرا غير مكرس ولا يصل إلى مرتبة النجومية وإنما يبقى في قائمة شعراء"الكومبارس"..منذ دخلتها في الستينيات لم تضايقني بشيء ولم تضطهدني ولم تكسر باب المطبعة وتلقي القبض علي متلبسا بجرم نشر كتاب جديد.."[4]، إنها جنة لكل شاعر أراد أن يكون حرا في أفكاره وكتاباته بعيدا عن التحزب والتخندق في صف اتجاه دون آخر، وهذا

---

[1] ـ قباني ، نزار. قصتي مع الشعر، ص 103 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 116 .
* بعد نشر قصيدة "خبز و حشيش و قمر " سنة 1954 ، طالب المحافظون داخل البرلمان السوري بعزله من العمل الدبلوماسي و محاكمته على ما كتبه . يراجع : قباني ، نزار . " السمكة تتذكر اللون الأزرق " ، مجلة "الآداب " ، عدد 9 سبتمبر 1977 ، ص 44 .
[3] ـ ينظر صبحي ، محي الدين . نزار قباني شاعرا و إنسانا، ص 08 .
[4] ـ فاضل ، جهاد ." نزار قباني ، " المرأة مهنتي " حوار مع نزار قباني" ، مجلة "الحوادث" اللبنانية، عدد 1894 يوليو 1983 ، ص 49 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حال شاعرنا الذي كان وسطا في انتمائه الإيديولوجي بابتعاده عن اليمين السلفي أو اليسار المتحزّب والمتأدلج في زمن كان على كل شاعر أن يختار موقعه الأيديولوجي في تلك الفترة.

وعندما اختار نزار موقعه كان يدرك إدراكا تاما أن واقعيته نقدية والتزامه قومي وليس إيديولوجيا مرحليا، وأن ثورته ثورة على العفن والظلم وعقلية العشيرة ومنابع التسلّط الجائر، لا ثورة شعارات تدور أحداثها بعيدا عن أوطاننا بآلاف الأميال. لهذا كان شعراء الوسط وعلى رأسهم نزار قد"التزموا في قصائدهم القومية خطا هادفا دون ارتباط سياسي مسبق، فعبروا عن الثورة بلسان حريتهم المطلق، الحرية التي لم يقيدها حزب أو عقيدة أو اتجاه سياسي ملزم.."[1]. وهذا ما ظهر جليا بعد حرب 1967م، فبعدما عرف الناس نزار العاشق والثائر على نظام القبيلة وسلطة الموروث، ظهر أمامهم في حلة جديدة؛إنه نزار الغاضب على الزمن العربي، لقد كسر تلك الصفحات الدونجوانية البلهاء التي ألصقت به وأكد للملأ أن الشاعر حالة والحالة متغيرة، حيث تعامل بهذا المنطق مع محيطه فأدرك واقعه بعين النقد إلى أن أصبح في واقعيته صداميا والتزامه جماليا يشعّ بالإضاءات الفكرية، فأضحى يؤرخ بصدق لكل نكبة تفقد الواقع المعيش توازنه" ففرض نفسه على الحكام لا ليحكم ولكن ليقاسم السلطة..لم ينتم إلى السلطة انتماء العميل ولا قليل الشأن ولا المحتاج وإنما المشارك فبدأ يدخل في الصراعات العربية، ومن هذا المنطق هاجم الشيوخ.. فكانت تُفتح له الأبواب لأنه كان قويا"[2]، فظل ينتفض ويثور مع كل حدث سياسي أو فاجعة مفروضة تستحق الثورة. فحين بلغ المد السياسي في منتصف السبعينيات والثمانينيات وبداية التسعينيات ذروته استطاع أن ينتقل من خلال هذا التوقيت العصيب لينتقد جوهر ما يعتبره أساسيا، وهو في كل ذلك يعمل ضد التيار وهذه ميزته التي تنامت شيئا فشيئا في ظل الحياة العربية المتشابكة حتى أصبح قادرا على ضرب العصب الحساس في لحظة معينة من حياة المجتمع والثقافة والسياسة، فمثلما ضرب في بداية الخمسينيات حين كتب"خبز وحشيش وقمر"و"حبلى"و"أوعية الصديد"، ضرب بقوة على الوتر الحساس نفسه في التسعينيات، حيث أثار نفس الضجة بقصيدة"المهرولون"و"متى يعلنون

(1) ـ ساعي ، أحمد بسام . حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص 420 .
(2) ـ العسكري ، صبري . نزار قباني و الثورة العربية ، ص 74 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفاة العرب"و"من قتل مدرس التاريخ"و"أنا مع الإرهاب"و "هجاء صدام"و"يوميات رجل مهزوم".

لقد كان نزار شاعرا يستهويه أن يدخل في جدل مع المرأة فاعتبرها قضية، وعلى المستوى نفسه ولأسباب متشابهة داخل عالم السياسة. "ولأنه كان يرى ضرورة أن تخرج المرأة من الحريم، حارب على مستوى ما ارتبط بعالم الحريم وما ارتبط بعالم المشايخ غير أنه لم يقطع صلته لا بالمرأة ولا بالمشايخ.وبالتعامل مع القضية المزدوجة أعطى نزار الكثير لأمته العربية وللشعر العربي ولكنه العطاء المحكوم بفلسفات وإمكانيات وقدرات المجتمع العربي"[1]. فأصبح نزار، في تقديري، جزءا من نسيج الوعي العربي للفن والكتابة، نسيج الذاكرة الجماعية، نسيج ذاكرة الثقافة، ونسيج اللغة التي نتحدث بها ونكتب ونفكر بها. وبعبارة أخرى أصبح جزءا من الواقع العربي بكل أبعاده وتشعباته، بل تعدى الواقع المعيش بمرارته في لحظة رؤيوية هاربة إلى متخيل ملموس ضمن عالم لا نجده إلا عند الشعراء الهاربين من واقعهم المظلم، هرب المنغمسين في ذلك الواقع، لا المفصولين عنه، بعد أن عكفوا على تأمل قضايا الحياة وصياغتها شعرا مثلما فعل نزار طوال ما يزيد عن نصف قرن من الزمن .

غادر نزار لبنان بعد حادثة مقتل زوجته"بلقيس"*في انفجار السفارة العراقية ببيروت(1981م). فعلى ظهر مركب شحن سافر متجها إلى قبرص تاركا وراءه بيروت الأنثى تحترق وتغتال كل يوم عشرات المرات باحثا عن الطمأنينة، عن الثبات، لكنه لم يجده لا في "لارنكا"(قبرص)، ولا في "جنيف"(سويسرا)، ولا في"لندن"، لذلك فضّل العودة إلى بيروت في صيف عام 1983م، لأنه لم يجد حصانة لنفسه الحرة إلا في بيروت يقول: "في بيروت عشت الحرية ممارسة وتطبيقا، ولم أعشها نظرية إيديولوجية أو بيانا وزاريا.. بيروت أعطتني الحصانة كي أكون أقوى من السلطان وأكبر من السلطان .."[2].ومع أن الحرب الأهلية اللبنانية لم تنته إلا في عام 1990م، إلا أن نزار قباني كان قد حدّد إقامته الدائمة ببيروت حتى ينعم بما وفرته له، ويحافظ على حريته وحصانته كشاعر ويتمكن من الإشراف المباشر على دار النشر التي

---

(1) ـ مقطع من كلمة الناشر على غلاف كتاب صبري العسكري . نزار قباني و الثورة العربية .

* بلقيس هي الزوجة الثانية لنزار، له منها ولدان عمر و زينب. أما الزوجة الأولى زهراء، فله منها توفيق الذي توفى عام 1973 و هدباء .

(2) ـ فاضل ، جهاد ." نزار قباني ، المرأة مهنتي " حوار مع نزار قباني ، مجلة "الحوادث" اللبنانية ، ص 49

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أسسها في الستينيات والتي تحمل اسمه. وأضحى تنقله وإقامته بين بيروت ولندن والولايات المتحدة لأغراض علاجية* إلى أن وافته المنية مساء يوم 30 أبريل 1998م بالمستشفى بلندن، تاركا وراءه ما يزيد عن خمسين مجموعة شعرية ونثرية، ترجم العديد منها إلى لغات أجنبية.وكتب نزار وصيته التي يقول في بعض مقاطعها :

"إنني أرغب في أن ينقل جثماني بعد وفاتي إلى دمشق لأدفن فيها في مقبرة الأهل ..لأن دمشق هي الرحم الذي علّمني الشعر وعلّمني الإبداع وأهداني أبجدية الياسمين.. هكذا يعود الطائر إلى بيته والطفل إلى رحم أمه.. "[1]

أما بيروت الأم التي احتضنته فالصدمة على شعرائها وكتابها كانت أكبر من التعبير بالكلمات وبعد صراع مع اللغة التي أبت أن تحتوي تلك الفاجعة كتبوا كلمة أسطورية جاء فيها :

"... متوجا بالبقاء الجميل ... رحل الملك .. فلنجلّل الدواوين اليوم بالسواد ... ولنقم على روحه القصائد .. بات للشعراء بعد اليوم مزار حبر مقدس ...أيها الملك على ضريحك من محابرنا جميعا عبارة شكرا لأنك ولدت ، وياسمينة دمشقية ."[2]

- بعض أعمال نزار قباني الشعرية والنثرية

الأعمال الشعرية	الأعمال النثرية
- قالت لي السمراء ، دمشق **1944**	- الشعر قنديل أخضر، بيروت **1963**
- طفولة نهد، القاهرة 8491	- قصتي مع الشعر، بيروت **1970**
- سامبا، القاهرة **1949**	- عن الشعر والجنس و الثورة، بيروت**1971**
- أنت لي، القاهرة **1950**	- المرأة في شعري و حياتي، بيروت **1975**
- قصائد، بيروت **1956**	- ما هو الشعر، بيروت **1981**
- حبيبتي، بيروت **1961**	- العصــافير لا تطلــب تأشــيرة الــدخول،

* أجريت له عملية استبدال شرايين القلب بالولايات المتحدة الأمريكية. ينظر : مجلة "المستقبل "البيروتية عدد 297 السبت 30 أكتوبر 1082 ، ص 7 .

[1] ـ علي ، ر ." تاريخ الشعر يتوقف " ، جريدة الخبر (الوطنية) عدد 2257 ، ص 19 .

[2] ـ المرجع نفسه ، والصفحة نفسها

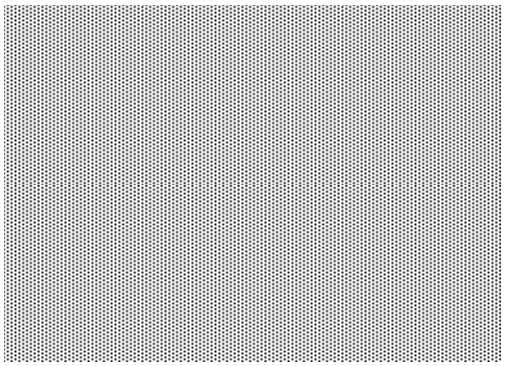
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الرسم بالكلمات، بيروت 1966
- يوميات امرأة لا مبالية 1968
- قصائد متوحشة، بيروت 1970
- كتاب الحب ، بيروت 1970
- مائة رسالة حب، بيروت 1970
- لا ، بيروت 1970
- فتح ، بيروت 1970
- أشعار خارجة على القانون، بيروت 1972
- الأعمال السياسية، بيروت 1977
- أحبك أحبك و البقية تأتي، بيروت 1978
- كل عام و أنت حبيبتي، بيروت 1978
- إلى بيروت الأنثى مع حبي، بيروت 1978
- أشهد أن لا امرأة إلا أنت، بيروت 1979
- مواويل دمشقية إلى قمر بغداد 1979
- هكذا أكتب تاريخ النساء، بيروت 1981
- قاموس العاشقين ، بيروت 1891
- أشعار مجنونة، بيروت 1983
- الحب لا يتوقف على الضوء الأحمر 1983
- الكلمات لا تعرف الغضب 1983
- قصائد مغضوب عليها، بيروت 1986
- تزوجتك أيتها الحرية، بيروت 1988
- الكبريت في يدي ودويلاتكـم مـن ورق ، بيروت 1989
- الأوراق السرية لعاشق قرمطي 1989
- لا غالب إلا الحب، بيروت 1990

بيروت1983

- جمهورية جنونستان، بيروت 1988
- لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي، بيروت 1990
- بيروت حرية لا تشيخ ، بيروت 1992
- إضاءات، بيروت 1998
- دمشق نزار قباني، بيروت 1999

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- هوامش على الهوامش، بيروت 1991 - أنا رجل واحد وأنت قبيلة مــن النســاء ، بيروت 1993 - خمسون عاما في مديح النساء، بيروت 1994 - تنويعات نزارية على مقامات العشق، بــيروت 1996	

2– تشكيل الموقف في ظل الحداثة الشعرية المضادة :

للوقوف على معالم تشكّل الموقف النقدي عند نزار قباني، أجد مــن الضــروري أن أقف عند خصائص الحداثة الشعرية التراثية التي أعتقد أنها اختلفت عــن الحداثــة الشــعرية بخلفياتها النظرية ومرجعياتها الغربية عند أدونيس ومن سار في فلكه. فما إن استقرت القصيدة العربية الحديثة على تبني قالب النظام التفعيلي في مرحلة أولى ثم قالب قصيدة النثر في مرحلــة ثانية حتى ظهر اتجاهان أساسيان على المشهد الشعري العربي الحديث والمعاصر. تمثل الاتجــاه الأول في ما يعرف بقصيدة الرؤيا التي تتحد مع التجربة الشعرية، والتي مثلتها جماعــة شــعر، أمثال أنسي الحاج، ويوسف الخال، وأدونيس، ثم جاءت تجربة محمد الماغوط في قصيدة النثــر حيث أسّس لمعالم كتابة أفقية تنطلق من واقع التجربة الذاتية لتتفرد بالأنموذج الشكلاني لمرحلة طويلة، أما الاتجاه الثاني فيربط بين النص/القصيدة والمرجعيات الاجتماعية والقومية والتيارات الأيديولوجية الفاعلة على الساحة، وهو الاتجاه الذي نادى بكتابة ما سماه بالقصيدة الملتزمــة، وقد نشط الشعراء الملتزمون إلى غاية الثمانينات من القرن الماضي خاصة في ســوريا ومصــر والعراق أمثال، البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجــازي، وأمــل دنقــل وغيرهم.

وبين الاتجاه الأول الذي مَثّلَ الحداثة بمفهوماتها الرؤيوية والاتجاه الثاني الــذي مثّــل الحداثة بآليات ثورية تقدمية، مثّل نزار قباني نوعًا جديدًا من الحداثة الشعرية، يمكن أن يــدرج ضمن خانة الحداثة المضادة، فإذا"كانت قصيدة الرؤيا تؤكد التجربــة الفرديــة ذات البعــد الإنساني بالمعنى الأنطولوجي للصفة، وإذا كانت قصيدة الرؤية قد ظلت تعتبر النص في خدمة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعركة شعارها المفضل، فإن نزار قباني بات يحمل صفة الشاعر المخملي الذي يُنعت من طرف شعراء قصيدة الرؤيا ونقادها بأنه شاعر الجماهير الغوغاء، وينعته شعراء الالتزام بأنــه شــاعر البرجوازية المتخنة بالغرائز الشهوانية، والنتيجة أن نزارًا نال عداء الاتجاهين، وبات يمثل بمفرده صوتا شعريا متميزاً"[1]. من هنا أضحت حداثة نزار الشعرية حداثة لا تستمع كثيرا إلى ذلــك الصخب النظري والدعوات الحداثية التي سادت في النصف الثاني من القرن الماضــي، والــتي كانت على علاقة مباشرة بالمنظومة الفكرية التي ظلت تشتغل ضمنها الرؤيا الحداثية من خلال العمل الدائم على تفكيك العلاقات الإنسانية داخل النصوص، وفقا للتجربة الشــعرية عنــد الشاعر الحداثي من جهة وضمن برنامج تحطيم الأنساق السابقة وإعادة بناء أنساق جديدة من دون الخروج عن فضاء المنظومة الفكرية الحداثية ذات الروافد الإليوتية الغربية من جهة أخرى.

وقد عمل نزار خلال مساره الشعري على تجنّب الاشتغال ضــمن مســار الأنســاق الكبرى للحداثة(نسق الرؤيا/نسق الرؤية) وهو ما جعل النقد الحداثي يصنف الشاعر (نزار) في كثير من المناسبات خارج النسقين معا، ولهذا نقول إن نزار كــان ذا أفــق حــداثي مضــادٍ للحداثتين معا، استطاع أن يؤسس مساره الحداثي المضاد وأن يــوّرط الحــداثات الأخــرى ويضعها في مأزق وضحّه الدكتور نجيب العوفي* حيث يقول :"... أعتقد أن نــزار كشــاعر حداثي يورّط الحداثة والحداثات والحداثيين ويضع الجميع في مأزق. فعل كثرة كــثيرة مــن الشعراء العرب على توالي العقود الزمنية الشعرية، تعاملوا مع الشعر والحداثة الشــعرية بنوايــا مسبقة وبمرجعيات وخلفيات مستحضرة سلفا، فكان هناك مشروع نظري وجملــة مبــادئ نظرية هي التي تؤهل للدخول في حمّى الحداثة، ثم يجهد الشاعر نفسه من أجــل أن يصــوغ نصوصا على مقاس تلك المشاريع والمبادئ الأولية الموضوعة سلفا.هذا في تصوري، هو الذي أجهز على كثير من النصوص الشعرية المحسوبة على الحداثة، وخنق فيها بعض مكامن الحيوية والحرارة، وهو ما انتبه إليه نزار قباني بطريقة عفوية وتلقائية، ولكنها طريقة معــزّزة كــذلك بثقافة أدبية ولغوية وتاريخية رفيعة، فحرّر تجربته الشعرية من كثير من المسوح الثقافية والأقماط المعرفية والطقوس الاستعارية والمجازية، لهذا كانت نصوص نزار الشــعرية عاريــة وتلقائيــة،

[1] - مخافي ، حسن ." نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة" ، ندوة الآداب ، إعداد وتقديم عبد الحق لبيض ، مجلة الآداب ، عدد 11 / 12 ، نوفمبر ، ديسمبر، بيروت 1998 ، ص 82 .
* ناقد وأستاذ محاضر بكلية الآداب بالرباط .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتدخل في إطار ما سماه بعض النقاد بالسهل الممتنع "[1]. لهذا كثيرا ما رفض نــزار تحديــد مفهوم دقيق للحداثة لأنه يعلم أن التنظير للأفق الشعري سوف يبعد مسار الشعر عن الــذوق العربي العام، ويجعل من القصيدة ثرثرة أيديولوجية عقيمة، فهو لا يؤمن بالحداثة ضمن منظومة فكرية معينة وإنما يتطلع دائما نحو الحداثة الشعبية لا الحداثة النخبوية، لأن الحداثــة الشــعبية "يمكنها أن تخترق وتتواصل مع الناس وتصبح جزءا من الفلكلور الشعبي، مارسيل خليفة وزياد الرحباني يمثلان الحداثة التي وجدت مفتاحها الشعبي، واكتشفت المعادلة التي تجمــع الخــاص والعام والانتلجنسيا "الدراويش"... هذا على الصعيد الموسيقي، أما على صعيد الشعر، فــإن محمود درويش و مظفّر النواب يمثلان الحداثة الشعرية التي وجدت مفتاحها الشــعبي.محمــود درويش استطاع بموهبته الفذة أن يخترق جدار الجماهير، ويزرع الثورة الفلسطينية في كل بيت من الخليج إلى المحيط. ومظفّر النواب استطاع هو الآخر أن يكتشف مفتاح الحــزن العــربي ويقرع أجراس الثورة والغضب في ليل المدن العربية النائمة. إذن الحق ليس على الحداثة وإنمــا على المحدثين، الحداثة التي تستحق اسمها تستطيع أن تضــيء، أن تشــعل دم الجمــاهير ، أنّ تحرّضها..."[2].

وأعتقد أن هذا الموقف عند نزار هو الذي جعل آلة الخطاب النقدي النخبوي الحداثي في الستينيات والسبعينيات تعمل جاهدة على إقصاء الدور الريادي الذي لعبة نــزار قبــاني في الشعرية العربية الحداثية من منظور الانتيليجنسيا، خاصة وأن سلطة النص الشعري المتضــمنة للموقف من الواقع الاجتماعي والفكري والسياسي كثيرًا ما تستمدُ من جملة علاقاتها بالخطاب النقدي الموجَّه بجملة من الروافد الفكرية والأيديولوجية المرحلية. ثم إن نزارا لم يكن يكتب - في تقديري- ضمن فضاءات الحداثة الخاضعة للإبدالات والأنساق المكرّسة لواجهة الحداثــة، وهذا ما ذهب إليه الدكتور حسن مخافي* حين اعتبر أن "النقد الأكاديمي يخضــع في العمــوم لمجموعة من المعايير، فهو نقدٌ عالِمٌ لأنه يستجيب للنظرية النقدية أكثر مما يستجيب لحاجيــات النص. ولذلك فإننا بحاجة في العالم العربي إلى نقد تحليلي لا يبحث في تجليات المفاهيم النقدية

---

[1] - العوفي، نجيب ." نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة" ، ندوة الآداب، مجلة الآداب ، ص ص 86 ، 87 .
[2] - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ،ط1، منشورات نزار قباني ، الجزء الثامن بيروت 1993 ، ص ص 437 ، 438 .
* حسن مخافي . ناقد وأستاذ جامعي بكلية الآداب مكناس ، المغرب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في النص الشعري، بل عن تجليات هذا النص في المفاهيم النقدية.فإذا أعطينا الأولويـة للـنص وحاولنا على الأقل أن نوفق بين ما تعلمناه من مفاهيم ومناهج هي في مجملها غربيـة، وبـين النص الشعري العربي الحديث الذي يتميز بخصوصيته المحمّلة بثقافة وتاريخ خاصّين، فإننا لـن نقصي أي شاعر عن البحث الأكاديمي، وعن النقد بصفة عامة، فاعتماد النقد العـربي علـى المناهج والمفاهيم المتصلبة والمتخشبة جعله نقدا معياريا"[1]. ويفهم من هذا أن مواقـف نـزار قباني من أنساق الحداثة العربية في الستينيات والسبعينيات هي التي جعلت مثل هـذا النقـد المعياري الموجّه يختار مواضيعه بعناية، ويقصي نزار قباني من مدار الحداثة، وقد عبّر الشاعر عن هذا الصدام قائلا:"...صدامي مع الدارويش مستمر .. دراويش الأمس انقرضوا ..أما دراويش اليوم فهم يلبسون الملابس التقدمية، ويرفعون كذبا لافتات اليسار، ويستعملون تعابير الحداثة والتجاوز والواقعية الاشتراكية...هؤلاء الدراويش سينقرضون أيضا...لأنهم حركة ضد العقل وضد المدارك وضد طبيعة الأشياء وضد أنفسهم، إنهم منعزلون تماما عن العـالم الخـارجي، وسابحون في منطقة انعدام التوازن ويتكلمون كأهل الكهف، لغة لا يفهمها أحـد، ولأنهـم محاصرون وفي حالة استلاب كامل لأن عملتهم الشعرية غير صالحة للتداول، فإنهم يطلقـون النار على الشمس لأن الشمس هي فضيحتهم"[2].

فإذا عدنا إلى مرحلة المد الحداثي في الشعرية العربية في الستينيات والسبعينيات نـدرك أن النقد الأكاديمي قد تعامل مع التجربة التراثية الحداثية بكل تحفظ واحتراز لأن أسماء أخرى أمثال السياب وعبد الصبور، وأدونيس، و الخال و غيرهم قد طبّقت توصيات النقد المنـهجي والأكاديمي وخضعت لسلطته بامتياز، بالإضافة إلى أن هذا النقد ذاته قد ارتبط علـى مـدى عقود بقناعات خطاب أيديولوجي وفكري موجّه. لهذا يصرّح نزار بأن"النقـد العـربي، أو غالبيته هو إفراز قبلي مرتبط بالغريزة والانفعال، أكثر مما هو مرتبط بالبصر والبصيرة، النقـد بصورة عامة في العالم العربي مذبحة ككل المذابح السياسية والطائفية يستعمل فيها أخطر أنواع الأسلحة...لا أريد أن يتصور أحد أننا مع الثبات ولكننا لسنا مع التسيّب والانفكاك التام عن

(1) مخافي، حسن . " نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة "، ندوة الآداب، مجلة الآداب ، ص 88
(2) - نزار ، قباني . ضمن كتاب جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، ص 240 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل شيء بحجة التخطي والتجاوز. إن الحداثة لا تعني أبدًا أن نرمي كل ملابسنا في البحـــر، ونبقى عراة، إنما الحداثة أن تكتشف دائما طريقة جديدة للسباحة في بحار جديدة"[1].

وبناء على الموقف السابق لنزار يقرّ الدكتور نجيب العوفي الأسبقية الزمنية والإجرائيـــة للكتابة الحداثية المتضمنة الموقف الحداثي من الواقع والمجتمع عند نزار قباني، لأنه "نادرا ما كان يُلتفتُ إلى التجربة الريادية لنزار قباني، وذلك نظرا إلى نمط الاستعمال والتوظيـــف الشـــعري اللغوي الذي كان يتّبعه نزار في هذه المرحلة. فمثلا إذا كان شاعر كالسياب قـــد حـــاول أن يحقق للقصيدة العربية الحديثة أرضية جديدة يُدخل فيها أغراسا متعدّدة، و يطعّمها بمرجعيات عربية وتُراثية وغربية وأسطورية، فإن مزية نزار قباني في هذا المجال وبادرتـــه الأولى في هـــذا المشهد التحديثي، تكمنان في محاولته تحرير اللغة الشعرية من طقوسها الكلاســـيكية القديمـــة، وضخ دماء جديدة في المعجم الشعري، وتوظيف هذا الشعر لأجل اختراق بوابـــاتٍ كانـــت موصدة من قبل"[2]، ويمكن الوقوف على كلام العوفي بمجرد مراجعة أول ديوان شعري لنزار في الأربعينيات والموسوم بـــ"قالت لي السمراء، دمشق 1944م"، والذي أثار إشكالات ثقافية واجتماعية داخل الوطن العربي، خاصة عندما تصدى له الشيخ علي الطنطاوي في عدد شـــهر مارس 1946م من مجلة الرسالة القاهرية، حين كتب قائلا: "طبع في دمشق كتاب صغير زاهي الغلاف ناعمه، ملفوف بالورق الشفاف الذي تلفّ به علب الشكولاته في الأعراس، معقـــود عليه شريط أحمر كالذي أوجب الفرنسيون أول العهد باحتلالهم الشام، فيه كلام مطبوع على صفة الشعر، فيه أشطار طولها واحد إذا قستها بالسنتمترات...يشتمل على وصف ما يكـــون بين الفاسق والقارح والبغي المتمرسة الوقحة وصفا واقعيا، لا خيال فيه، لأن صـــاحبه لـــيس بالأديب واسع الخيال "[3].

والواضح أن نقد الشيخ الطنطاوي للديوان - بعد قراءته طبعا- كان يرتكز على النقـــاط الآتية:

- تجاوز نزار السائد المبتذل، وتطلّعه نحو الممكن .
- فرادة الديوان اللغوية والتطلّع نحو الشكل الجديد .

---

(1) - نزار ، قباني . ضمن كتاب جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، ص 231 .
(2)- العوفي ، نجيب . ندوة مجلة الآداب ، ص 89 .
(3) -الطنطاوي ، علي، نقلا عن: قباني ، نزار . الأعمال النثرية الكاملة ، جزء 7 ، ص 270

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- إعادة قراءة التاريخ، وولوج المحظور فيه .

وقد أقرّ الطنطاوي بهذا حين قال: "في الكتاب مع ذلك تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط، والبحر الأبيض المتوسط، وتجديد في قواعد النحو لأن الناس قد ملّوا رفع الفاعل ونصب المفعول، ومضى عليهم ثلاثة آلاف سنة وهم يقيمون عليه، فلم يكن بدٌ من هذا التجديد.."[1].

ويؤكد الدكتور نجيب العوفي أن الاشكالات التي خلفها ديوان نزار الأول(قالت لي السمراء)ما هو إلا دليل قاطع على الثورة الشعرية الحداثية التي خلقها في القصيدة العربية في فترة زمنية(1944) لم تكن النصوص الشعرية المحسوبة على الحداثة العربية قد كتبت بعد، وهذا ما يفسر ظهور ملامح المشروع الحداثي التزاري الذي حصره في نقطتين أساسيتين هما: "اقتحام نزار للمحظور أو الممنوع والمسكوت عنه داخل الوجدان العربي؛فقد اتخذ المرأة محورًا وموضوعا لشعره بطريقة حديثة ومغايرة للأساليب والرؤى والأنماط التي تعامل بها الشعراء السابقون قليلا لنزار قباني، والذين كانوا يحيطون به زمنيا، فقد اخترق جسد المرأة اختراقا جريئا، وأدخل شيمة الجنس بطريقة صريحة، لقد حقق أولا هذا الاهتمام الجريء في الأربعينيات، وبداية تململ ونشوء جيل جديد من الشبيبة خاصة في منطقة الشام (لبنان، سوريا) إضافة إلى نشوء وسط جامعي وهو الأمر الذي أدى بالتدرج إلى نوع من القطيعة مع أجيال سابقة.

والعامل الثاني الذي يضع أيدينا على مفاصل الحداثة عند نزار قباني هو خلخلته لبنية النص الشعري التي كانت سائدة في تلك الفترة فقد وظّف لأول مرة لغة شعرية لم تكن تحتل أدنى مكانة بالنسبة إلى النص الشعري السابق، أعني لغة الشارع، واللافت للنظر أنه في تجديده وتطويره للمعجم الشعري اللغوي، لم يكن يستبقي تلك الكلمات على حالها، بل كان يعيد إنتاجها شعريا بإدخال كلمات ومفردات اجتماعية متداولة عامية ودارجة على النسيج الشعري، ويجعل منها مفردات شعرية، وهنا يكمن الدور الهام الذي قام به نزار قباني على صعيد تجديد اللغة الشعرية."[2]

---

[1] - الطنطاوي ، علي، نقلا عن: قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، جزء 7 ، ص 270 ،271 .
[2] - العوفي ، نجيب . ندوة مجلة الآداب ، ص 90 ، 91 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويؤكد الدكتور صلاح فضل الفكرة السابقة عند العوفي، حيث اعتبر أن الحسّـية الـتي التمسها عند نزار قباني في كتاباته ومواقفه هي امتداد لتلـك اليقظـة الرومانسـية ودعـوة للاعتراف بالجسد الإنساني كآلية من آليات الوعي في القرن العشرين، وقد تمظهر المشـروع الحداثي لهذه الكتابة من الناحية الأسلوبية تمظهرا وظيفيا ارتبط "بمدى قدرتها على التعبير عـن روح العصر الجديد وتحديث الحساسية الجمالية له، ومواجهة المحرمات المتراكمة فيـه. فهـي بذلك تجربة ثورية إنسانية إلى حدّ كبير تقاوم الحسّ الخلقي المزدوج بين السّـر والعلانيـة في عالمنا العربي، لتضفي عليه قدرًا من التماسك والانسجام، وتعدّ اسـتجابة متفاعلـة لموجـة المواجهة الواقعية للمتغيرات الجديدة في الحياة والفنون ..."[1]

لهذا كثيرا ما رفض نزار النخبوية الحداثية التي ظلت تبتعد عن الاختلاط بالمواطن العـربي، من خلال كتابات تتعالى فيها عن قصد على الجمهور العربي يقول:

"يصعب أن أتصور شعرًا عربيًا حديثًا لا يخاطب أحدًا ... ولا يقنع أحدًا..ولا يعبر عن أفراح ولا عن أحزان أحد. إن صوت الشاعر لابد أن يصطدم بجدار بشري ما..يثبت أنه حي..أمـا الصوت الذي لا يصطدم بشيء، فهو ليس سوى حشرجة لغوية لا صدى لهـا. إن مشـكلة الحداثيين أنهم لم يكتبوا رسالة حب واحدة لأي مواطن عربي، فكيف يريدون من الشعب أن يحبهم إذا كانوا يجهلون أدب المراسلة ؟"[2]

وبناء على هذا ذهب نزار قباني إلى درجة تحديد شروط الحداثة في الشعر انطلاقـا مـن ضرورة مراجعة التراث مراجعة واعية ومسؤولة، لنستفيد منه بدل الحكـم عليـه بـالموت والاندثار، يقول: "خطأ كبير أن نتصور أن الحديث لكي يكون حديثا لابد له من ارتكـاب جريمة قتل ضد السابق له زمنيا، فمثل هذا التصوّر سيجعل التاريخ مقبرة أو مذبحة لا ينجـو منها في النهاية أحد. إن الحداثة طابور طويل جدًا يقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحـدّدها التاريخ، والشاعر العظيم لا يأتي من العدم ولا من المصادفة، فالمصادفات قد تحدث على طاولة القمار، ولكنها لا تحدث في الشعر، وليس الشاعر هو الذي يقرّر أنه عظـيم أو حـديث أو خطير، فعظمة الشاعر أو حداثته أو خطورته يقرّرها الوجدان العام، وتحكم فيها محكمة شعبية

---

(1) - فضل ، صالح . أساليب شعرية معاصرة ،ط1، دار الآداب ، بيروت 1995 ، ص 39 .
(2) – قباني ، نزار حوار أجراه معه الصحفي والناقد مفيد فوزي ضمن كتابه: نزار .. وأنا ، أطول قصيدة اعتراف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1999 ، ص ص 128 ، 129 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا تقبل الرشوة، ولا الابتزاز، هذه المحكمة الشعرية الشعبية هي وحدها التي تستطيع أن تأخذ الشاعر إلى المجد أو تأخذه إلى السجن، وعلى هذا الأساس فإن تسعين بالمائة من شعراء الحداثة سيذهبون إلى السجن"[1].

ويؤكد نزار في مناسبات عديدة على ضرورة ربط التجربة الشعرية الحداثية بالتراث ربطا فكريا إجرائيا مباشرا، ينسجم مع روح التراث من خلال إدراك الــوعي الجمــالي والثقــافي والفكري فيه، وليس اجتراره والعمل على تمثّله في الشكل والمضمون يقول: "كلّ الــولادات الشعرية الحديثة تمت نتيجة عملية قيصرية، ما من شاعر ولد ولادة طبيعية وخرج مــن بطــن التراث، الطفل الشرعي هو الذي يتغذى من أم يعرفها وينتسب إلى أبويين معروفين ويحمــل مكونات التراث، ثم يترعرع في بيئته ككل الأطفال الطبيعيين...من قال إنني أكتب القصــيدة وحدي؟ أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي، من طرفة إلى الحطيئــة إلى أبي تمــام إلى المتنبي وشوقي... الشاعر الذي ينسجم مع روح التراث ويتمثله يتجه رأسا إلى وجدان القارئ العربي. أما الشاعر الذي يعتمد على الصراعات والبدع المستوردة فإنه يسمّم الجمهور...هــذا الشعر يرفضه القراء"[2].

ويرفض نزار أن تكون التجربة الثقافية وحدها سبيل الشعر وأن قــراءة الآثــار الغربيــة واحتواءها ومحاكاتها شعريا يقود الشاعر إلى دخول عالم الحداثة الشعرية، فالتجربــة الثقافيــة العربية تختلف كثيرا عن التجربة الثقافية الغربية، ورغم اطلاعنا عليها(الغربية)نبقى دائمــا في حاجة إلى احتواء تجاربنا الفكرية والإبداعية المشرقة عبر التاريخ، "إن مجمــوع التــراث مــن الحلاج والمتنبي والمعري، يشكل نهرًا له ضفاف، الفكر العربي له ملامح، والشعر العــربي لــه ملامح، ما نقرأه مما يسمى بشعر السبعينيات، ماذا يقول؟فهو لا يستقي من مياه التــاريخ ولا هو انعكاس لهموم الحاضر.أما المستقبلية التي يدّعيها :فما دام هو فوضــى فكيــف سينشــئ مستقبلا؟"[3].

ويفهم من المواقف السابقة المشكّلة للحداثة التزارية المضادة، أن نزار لا يرفض التراث ولا يدعو إليه في الوقت ذاته، كما أنه لا يرفض التجارب الثقافية الغربية، ولا يدعو إليها أيضا،

(1) - نزار، قباني . حوار أجراه معه الناقد جهاد فاضل ضمن كتاب . قضايا الشعر المعاصر ص 242 .
(2) - قباني ، نزار. حوار أجراه معه الناقد محي الدين صبحي ضمن كتاب . مطارحات في فن القول ، ص 116.
(3) - المرجع نفسه ، ص 107 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإنما يدعو إلى ضرورة ولوج عوالم الكتابة انطلاقا من تحديث الذات المبدعة أولاً، ولا يستقيم هذا في الفكر التزاري إلاّ بتمثل هذه الذات وربطها بالتجربة الثقافية عبر مراجعـات واعيـة للتراث ثم الانطلاق نحو المصاهرة الثقافية الغربية التي لا تعني بالضرورة الانكفاء عن تحقيق الأنا المبدعة، والتماهي أمام الآخر الغربي، وتمثل آلياته الإبداعية في الشكل والمضمون. مـن هنـا رفض نزار نمط الحداثة الاستعراضية التي فرضت على الذوق العام جراء المحاكـاة والتنمـيط واجترار التجارب الفكرية والثقافية لدى الآخر الغربي يقول: "إن الاستعراضية ليست همًا من همومي، وليس يعنيني مطلقا في زحمة من يلهثون للحصول على بركة الحداثة، أن أكون أحـد اللاهثين.هناك من يشتغلون على الحداثة ولا يتكلمون وهناك من لا يشتغلون علـى الحداثـة ويعقدون مؤتمرا صحفيا يقولون فيه إنهم كانوا يتعشّون مع نازك الملائكة عندما كانت تكتب قصيدة الكوليرا...كل ذلك أورده لأقول أن مدّعي الحداثة كثيرون، حتى صارت الحداثة كما سبق لي وذكرت، إشاعة نسمع عنها ولا نراها... أريدك أن تقول لي مـا هـي؟ مـا هـي مرتكزاتها ؟ ما هي مواصفاتها؟ ما هي خصائصها؟...لا أريد تعريفا لها في المطلق، أريد نموذجا علمانيا. أريد نصا حداثويا يستطيع أن يتفاعل مع الذوق العربي العام، ويثير الدهشة، ويغطي هموم الناس في هذا الوطن على صعيد الثرثرة الأيديولوجية ومزايدات المقاهي الثقافية، هنـاك كلام كثير عن الحداثة ولكن ميدانيا وعلى الأرض...(مـا في حـدا.. لا تنـدهي مـا في حدا...)كما تقول مطربتنا فيروز..."[1].

وأصل إلى القول بأن نزار قباني قد استطاع في قراءته لإشكالية الحداثة على الساحة العربية أن يخلق في كتاباته الشعرية على مسار خمسين سنة من العطاء نوعا من التطابق الـذكي بـين وعي الحداثة الغربية كرؤيا وتشكيل لا يمكن تجنبه في بناء التجربة الشعرية ووعي المـوروث العربي، وقراءة الواقع الاجتماعي والسياسي قراءة موضوعية. ومن خلال هذا الوعي المزدوج رسم نزار قباني أسئلة حداثته المضادة التي احتوت مواقفه من الكتابة والتشكيل الشعري، ومن الواقع المعيش بكل تمظهراته وهذا ما يبرّر الوصلة الاجتماعية والسياسية في شعره وفي نثره على السواء. والتي تشكلت في ملمح أساسي من ملامح الحداثة المضادة عند نزار هو ملمح المـرأة،

[1] - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ط1، ج 8 ، منشورات نزار قباني ، بيروت1993 ، ص ص 428 ، 429 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهنا"تكمن شجاعة نزار، إذ لم يكن يحفل بجبروت السلطة النقدية، بل راح يشتغل من خلال ثيمة رهيبة تسكننا جميعا، فالشعراء العرب المحدثون كانوا كلهم يحسون بعمق هذه المأســاة، فلم يكن يُسمح لهم بأن يتغزّلوا بالمرأة كامرأة باعتبار أن هناك إرهابا نقديا وفكريا يســكنهم من الخارج. ولذلك كانت المرأة تحضر بتلاوين وأشكال مختلفة فهي تارة رمزٌ للوطن وتــارة رمز لقضية قومية. وهذا يمثل نوعا من الكبت الباطني الذي يعانيه الشعراء العرب الحــديثون دون استثناء من السياب وصلاح عبد الصبور والبياتي إلى محمود درويش، هنا كان نزار قباني شاعرا حداثيا حتى النخاع، إذ لم يكن يعبأ بهذه الأنساق، واشتغل بوضوح وبعمق في ثيمــة كان يتخوف منها الكثيرون.لهذا نجد في الفترة الأخيرة العديد من شعراء مــا بعــد الحداثــة يشتغلون ضمن الرؤية الإيروتيكية للمرأة، وكأننا بهؤلاء الشعراء قد فطنوا إلى أن الشعر العربي قد ضيّع زمنا تجاهل فيه الأجساد وتلك اللغة الجميلة التي سبق أن ابتدعتها عبقرية نزار قبــاني الشعرية والفنية "[1].

وفي تقديري أن الثقافة العربية وهي في فوضى الحداثة الشــعرية وتعميماتهــا في مرحلــة الستينيات والسبعينيات لم تستطع أن تدرك ملمح الحداثة المضادة عند نزار قباني حــين قــرّر الكتابة عن المرأة بعيدًا عن هذيان التجريد وفوضى ألغازه، لأنها ظلّت تحت وطــأة الأنســاق النقدية الأكاديمية التي تعتبر الكتابة عن المرأة كتابة من الدرجة الثانية، يقول نزار: "يسألون لماذا أكتب عن المرأة؟ وأجيب بمنتهى البراءة والبساطة: ولماذا لا أكتب عنها؟ هل هنــاك خارطــة مرسومة تحدّد للشاعر المناطق التي يسمح له بدخولها. والمناطق المحظــورة الــتي لا يســتطيع دخولها... وإذا كان هناك خارطة من هذا النوع فمن هو الذي رسمها؟ هل هم ذكور القبيلة الذين يعتبرون الأنثى عارهم في الليل وذلّهم في النهار؟ إذا كان الأمر كذلك.. فأنا مســتقيلٌ من قبيلتي ورافض لكل موروثاتها، وأنا حين أرفض فكر قبيلتي ومواقفها الأرثوذكســية مــن المرأة، فلأني لا أومن أصلا بمماليك تعتبر الأنوثة عارًا والنساء مواطنات من الدرجة الثانية."[2]

وقد دعا نزار قباني بعد إدراك قضية المرأة كملمح من ملامح الحداثة المضادة، إلى تفعيــل آليات الرفض الاجتماعي رغبة في التغيير والتجاوز والخلق، وتجسيد هذا في مواقفه النثريــة أو

(1) - المومني ، رشيد . ندوة مجلة الآداب ، ص ص 89 ، 90 .
(2) - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص ص 364 ، 365 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعرية على حد سواء، حيث أضحت حداثة نزار المضادة"حداثة مجنونة، حداثـة مشـردة تبحث عن حب يكشف سرًا من أسرار وجودنا وفكرنا، إنها تاريخنا، إنها روحنا وما يهـدد روحنا، إنها المختلف في أوضاع الحداثة المتشابهة، إنها بحث دائم لدفع هذا الضغط الذي يمارس لتقنين سلطانها على أحلامنا، لقد خلق نزار قباني صدعًا على مستوى العلاقة بـين الـذات والقوانين الاجتماعية والأخلاقية والسياسية، فإن رسمت نماذج أدونيس وأنسي الحاج والسياب وعبد الوهاب البياتي في الخمسينيات قوانين التضاد والاختلاف والصـراع والصـدمة علـى المستوى السياسي فإن نزار قباني حقّق بشكل عنيف الصدمة الاجتماعية في المجتمع العـربي في تلك الحقبة، لقد خلق وظيفة إشكالية مباشرة أمام الثقافة الاجتماعية، وقد زعـزع مفهـوم التقنين العاطفي الذي مارسه وعي مجتمع بالكامل وذلك من خـلال مسـاءلته"[1]. ويمكـن الوقوف على الموقف الإجرائي من هذه الصدمة الاجتماعية في حداثة نزار فيما يأتي:

أ – الثورة على النظام الهرمي والسلطوي داخل بنية المجتمع العربي :حيث لاحظ نـزار أن تغيير مسار المجتمع يبدأ من تغيير نظام الأسرة، لأن نظام العائلة في المجتمع العربي هو"نظـام هرمي يقوم على السلطة والعنف ويحتل الأب فيه المركز الرئيسي والأول"[2]، وفي ظل هـذا التسلط الأبوسي المتوارث نجد أن المرأة هي أكثر أفراد العائلة والمجتمع اضطهادا، "لا أبـالغ في قولي أنه من المفجع أن يولد الإنسان أنثى في مجتمعنا، إنني لا أعرف مجتمعا في العالم -حـتى المجتمعات البدائية- وضع الأنثى فيه مثل وضعها في المجتمع العربي. ومهما حاولت إخفاء هذا الواقع أو تبريره فالحقيقة بارزة أمامنا وهي تصفعنا كل يوم"[3]. من هنا حرّر نـزار موقفـا حداثيا مضادا من واقع المرأة، حيث ربط الحركية الإبداعية الحداثية بحرية المـرأة وحداثتـها أيضا، يقول: "في مجتمع كهذا، يصبح شاعر الحب مواطنا خارجا عـن القـانون، وتصـبح القصائد التي تتناول العلاقات الحميمية بين الرجل والمرأة فضيحة علنية، لقد كنت أعرف سلفا رأي منذ بدأت أشتغل بهذه المادة المتفجرة التي هي شعر الحب، أن أصابعي سـتحترق، وأن ثيابي ستحترق وأنني سأطرد خارج المدن التي تمضغ كالجمل الصـحراوي العطـش والملـح

(1) - علي ، بدر." نزار قباني الشاعر المتمرّد ، الشاعر المجنون" ، جريدة الرياض اليومية ، العدد 13471 ، ليوم الخميس 4 ربيع الثاني 1426 الموافق لـ 12 ماي 2005 ، نقلا عن موقع الجريدة على الواب والوصلة كاملة هي: http://www.alriyadh.com/2005/05/12/section.art.thurcul.html
(2) - شرابي ، هشام . مقدمات لدراسة المجتمع العربي، الأهلية للنشر والتوزيع بيروت 1981، ص 76 .
(3) - المرجع نفسه، ص 88 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأشواك الصبار... لقد كان الالتحام مع المجتمع يضع الحبَّ في قائمة المحرمات والممنوعات أمرًا حتميا. والذي زاد من ضراوة الالتحام أنني ظهرت على الورق بوجهي الطبيعي و لم ألجأ إلى الأصباغ والمساحيق ... إن شعراء الغزل الحسّي في أوروبا لا يخوضون حربا صليبية مع مجتمعهم كما يخوضها الكتّاب العرب والسبب هو أن نظرة مجتمعاتهم إلى الحب والجنس أخذت حجمها الطبيعي، و لم تعد ورما سرطانيا كما هي الحال عندنا... إن شاعر الحب في بلادنا يقاتل فوق أرض وعرة وفي مناخ عدائي رديء جدًا، ويغنّي في غابة يسكنها الأشباح والعفاريت"[1]، وقد فصّل نزار قباني في هذا الموقف في الكتاب الواحد والثلاثين ضمن أعماله النثرية الكاملة (ج7) الذي حمل عنوان: "المرأة في شعري وحياتي". ولا يختلف الموقف النثري عند نزار من ملمح المرأة ضمن الحداثة المضادة عن الموقف الشعري فكل كتاباته عن المرأة تعكس بوضوح الخلفية الفكرية والثقافية والحضارية التي تعامل بها نزار مع عالم المرأة، فنقرأ له دعوات للثورة والتحرر والانعتاق من سلطة الآخر ومن هرمية المجتمع يقول:

ثوري ! ...أحبك أن تثوري ..
ثوري على شرق السبايا والتكايا والبخور
ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهم الكبير
لا ترهبي أحدًا فإن الشمس مقبرة النسور
ثوري على شرق يراك وليمة فوق السرير [2]

ب – مراجعة الموروث الخامل تفعيله

راجع نزار في الملمح الثاني من ملامح الحداثة المضادة قضية التراث، وبالرغم من أن نزارا لم يرفض التراث و لم يدع إلى هدمه وتجاوزه أو استبداله، فإنه يدعو في الكثير من مواقفه وفي كتبه النثرية إلي ضرورة مراجعة التراث وتفعيله، انطلاقا من إخضاعه لنقد إجرائي بناء وموضوعي. فقد أدرك أن المجتمع العربي هو مجتمع تسيطر عليه ذهنية الماضي وتحبس عنه كل أشكال التلاقي والتطور والانفتاح على أشكال في الحياة والتعبير والكتابة، وتقيده بأنماط

[1] - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ص ص 332، 333 .
[2] - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، جزء 1 ، منشورات نزار قباني ، بيروت 1979 ، ص 573 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكرية وتشكيلية لم يشارك هو في إبداعها يقول نزار: "أنا شاعر أريد أن أغيّر وحين أواجــه عصرًا لا يريد أن يتغيّر أصطدم، لأن الشعر سلوك صدامي، إن القناعات القديمة عبــارة عــن أوثان وأنا أريد أن أحطم الأوثان"[1]، وقد نعت نزار الأدباء الإرثيين بالأدباء المستريحين، لأنهم لم يستطيعوا أن يفعّلوا الخامل من التراث ويُدمجون في الحركية الإبداعية وفقا لمتطلبات الحداثة المضادة يقول:

"أكتب لكم عن الأدب المستريح في بلادنا.. إنه الأدب الذي نشف الزيت من مفاصــله وتصلّبت عضلات الحركة في قدميه، إنه الأدب الذي نسي غريزة المشي. ما هو موقفنا مــن الأدب الذي لا يمشي؟ إنه موقف الحياة نفسها من كل كائن يتوالد، موقف المجتمع من كــل عضو لا ينتج، موقف صاحب الأرض من كل شجرة لا تثمــر في حقلــه...الإهمــال ...ثم القطع...ثم أحشاء الموقدة. الحياة لا تهمل إلاّ الذين يهملونها، ولا تكافئ إلاّ الذين يقــابلون هداياها الجميلة بهدايا ذهنية أجمل...إن الأدب هو غرم قبل أن يكون غنما، مسؤولية لا نزهة على شاطئ نهر، فعلى الذين يريدون دخول مصنع الأدب الكبير، أن يلبسوا ثيــاب العمــل ويغمّسوا أيديهم حتى المرافق في الصلصال الساخن..أيها المستريحون إن الذوق العام يطلــب منكم أن تستريحوا ... وتريحوا."[2]

وفي إطار تفعيل الموروث طالب نزار بضرورة التجديد انطلاقا من القراءة الواقعية للتراث، والاستفادة من خبرات الشعراء الفاعلين وإبداعاتهم في زمنهم، لأن اللحظة الشــعرية ليســت بالضرورة لحظة آنية ترفض ما سبقها من لحظات كتابة وإبداع، "ففي كلامنا عن التجديــد والمجدّدين يجب أن لا نستعمل المقص، ونقص التاريخ الأدبي على كيفنا، ونقص معه وجــوه عشرات من الشعراء الشجعان الذين بدأوا وأعدّوا المخططات للهجوم على قطار الشعر العربي المنهوك...إن ساعة التجديد لم تكن واقفة قبلنا، والوقت الشعري لم يبتدئ بنا. لأن كل لحظة شعرية مرتبطة باللحظة التي قبلها، والأصوات الشعرية لا تولد كالطحالب من العدم "[3].

---

(1) - قباني ، نزار. حوار تلفزيوني مسجل ضمن حصة "السهرة المفتوحة". مركز تلفزيون الشرق الأوسطMBC، 13أوت1998، (شريط سمعي مسجل من طرف الباحث) .
(2) - قباني، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص 161 – 169 .
(3) - المصدر نفسه ، ص 250 ،251 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحين أعود إلى شعر نزار قباني وخاصة في مراحله الأخيرة أقف عند مثل هذا الموقف، بل إنني أقرأ في قصيدته الطويلة "الوصية" موقفا يتّحد ضمنيا مع الموقف النثري الذي صرّح بــه سابقا في كتابه قصتي مع الشعر، إنه يرفض كل علاقة تربطه بالموروث الخامل في شتى تمظهراته يقول في مقاطع من القصيدة:

أفتح صندوق أبي ..
أمزق الوصيه
أبيع في المزاد ما ورثته
مجموعة المسابح العاجيه
طربوشه التركي والجوارب الصوفيه
* * *
أسحب سيفي غاضبا
وأقطع الرؤوس والمفاصل المرخيه
وأهدم الشرق على أصحابه
تكيه ...تكيه ..
* * *
أفتح تاريخ أبي
أفتح أيام أبي
أرى الذي ليس يُرى
أدعية ...مدائح دينية
أوعية ...حشائش طبية
أدوية ...للقدرة الجنسية
أبحث عن معرفة تنفعني
أبحث عن كتابة تخُص هذا العصر وتخصّني
فلا أرى حولي سوى رمل ..وجاهليه [1]

ومجمل القول في قضية الحداثة المضادة عند نزار قباني أنها :

[1] - قباني، نزار. الأعمال السياسية الكاملة، ط2 ، ج 3 ، منشورات نزار قباني، بيروت، 1982، ص 249 –251

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **حداثة** متفرّدة اعتمدت على توظيف ملامح جديدة في تحطيم المشهد الشعري العـربي الحديث وبنائه.
- **حداثة** لم تخضع لسلطة الخطاب النقدي الحديث والمعاصر، بل إنها استطاعت أن تسبح ضد التيار، وتعمل على بناء مدرسة متميزة في الكتابة .
- **حداثة** اقتربت أكثر فاكثر من تفعيل واستغلال آليات الحسّ الجمـالي داخـل بنيـة القصيدة سواء من حيث الشكل أو المضمون .
- **حداثة** لم ترفض التراث وإنما رفضت الجزء الخامل من التراث، إنها تـدعو دائمـا إلى العودة إلى التراث الفكري والأدبي واللغوي العربي.
- **حداثة** تتطلع نحو الآخر بثبات، لكونها لم تهدم الأنا التاريخي في حركيتها الإبداعية بل وَعَتهُ وتمثّلته وفعّلته عبر العديد من وسائط الكتابة عند نزار.
- **حداثة** منفتحة على الأنوثة بمعناها الجمالي لا الجسدي شأنها في ذلك شأن شعراء مـا بعد الحداثة وأدبائها في أوروبا، الذين عرفوا أهمية إدراك الجانب الإيروسي في الكتابة.

2 – مفهوم الشعر والموقف من آليات تشكيله

أ – مفهوم الشعر: يتحدّد مفهوم الشعر عند نزار قباني بحسب الغاية الشعرية ذاتهـا، فحين تكون الغاية جمالية يأخذ الشعر عند نزار مفهوما جماليا، وعندما تكون الغاية اجتماعيـة يأخذ المفهوم الاجتماعي، وحين تكون سياسية يأخذ المفهوم السياسي وهكذا لا نكاد نقبض له على تعريف للشعر حتى نقرأ لنزار تعريفا آخر يصاغ وفق السياق الشعري ذاته.وهـذا مـا صرّح به نزار في الكثير من الكتابات النثرية حين رفض أن يضع تعريفا أكاديميا جاهزا للشعر، أو أن يؤسس نظرية شعرية تجمع مختلف أفكاره ورؤاه حول الشعر. فهو يصرّح في كتابه"مـا هو الشعر"(1981م)قائلا: "ليس هناك نظرية للشعر ..كل شاعر يحمل نظريته معه، والشـعراء الذين حاولوا أن يُنظّروا للشعر خسروا شعرهم و لم يربحوا النظرية. فالشعر هو أنا وأنتم هـو ذلك الرغيف الساخن من الكلمات التي نقتسمها معا وهذا الثـوب البـديع مـن المشـاعر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والانفعالات الذي نلبسه معا، لذلك لا تنتظروا منّي أن أكتب لكم(راشيتة) تشفي فضولكم"[1].

ولا يعني هذا أن نزارا قد عجز عن تحديد مفهوم دقيق للشعر، وإنما هو يرفض أن يقع فيما وقع فيه شعراء الحداثة الخاضعين لأنساق الخطاب النقدي المعاصر والذين عملوا على تحديد مفهوم الشعر وفق أيديولوجية الكتابة التي يعتمدونها ونسقها، وأعتقد أن نزارا قد تعمّد عدم الوقوع في تنميط مفهوم الشعر حتى لا يقع في تناقض إجرائي مع حداثته المضادة يقول: "كان بإمكاني أن أدخل إلى المختبر، وأؤلّف لكم تأليفا ذهنيا عشرات النماذج المدرسية لتعريف الشعر:

- **الشعر** هو هذه اللغة ذاتُ التوتر العالي، التي تُلغي كل لغة سابقة، وتعيدُ صياغتها من جديد .
- **الشعر** هو الكلام المجنون الذي يختصر كل العقل والفوضى التي تختصر كلّ النظام.
- **الشعر** هو ذلك الانقلاب الحضاري الناجح الذي تقوم به البشرية ضدّ نفسها .
- **الشعر** هو ذلك الفن الخارج على القانون ويعكس قمة العدالة.
- **الشعر** هو مجموعة الأسئلة التي لا أجوبة لها، ومجموعة الأحلام التي لا تفسير لها[2].

ويسترسل نزار في عرض تعاريف نظرية لمفهوم الشعر بشكل يوحي مباشرة إلى تلك التعاريف المعتمدة لدى شعراء الحداثة ومنظّريها، وهذا يدل على أن الشاعر لم يفتقر إلى القدرة التنظيرية الحداثية من منظور الخطاب النقدي المعاصر، وإنما عمل على التميز والتفرّد ورفض الوقوع في التنميط والاجترار، لأنه أدرك، في تقديري، أن كل تلك التعاريف وبالرغم من حداثة التراكيب اللغوية بداخلها إلا أنها تبقى بعيدة كل البعد عن صفة القانون العلمي وثباته وشموليته و"إنما هي (خرطشات)على دفتر الشعر، قد أكون مقتنعا بها الآن... وأغير رأي فيها غدا..."[3]. ورغم هذا التمنّع في تحديد مفهوم الشعر عند نزار إلاّ أن متتبع تصريحاته وحواراته الصحفية الكثيرة وبعض من كتاباته النثرية سواء قبل أو بعد الموقف السابق، يعثر بسهولة على الكثير من التصريحات التي يعرض فيها نزار مفاهيم مختلفة عن الشعر وعن دوره

(1) - قباني، نزار. الأعمال النثرية الكاملة، ج 8 ، ص ص 26 ، 27 .
(2) - المصدر نفسه، ص 35-37
(3) - المصدر نفسه، ص 37 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضمن حركية المجتمع الاجتماعية والسياسية، ففي"قصتي مع الشعر"يقدم نزار تعريفا للشعر هو الأقرب من بين التعاريف الكثيرة إلى الحداثة بمفهومها النسقي، حيث ربط الشعر بالقدرة على رصد آفاق المتخيّل من جهة والقدرة على إحداث الصدمة القادرة على إحداث تغيرات نوعية كثيرة في الفكر الاجتماعي والسياسي من جهة أخرى يقول: "عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة، والدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي، لكن تكون بالتمرّد عليه ورفضه وتخطيه.الشعر ليس انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر إنه موعد مع المجيء الذي لا يجيء، والآتي الذي لا يأتي، ... الشعر الحقيقي يتقدم في المجهول والحدس، والمغامرة، إنه عملية انقلابية يخطّط لها وينفّذها إنسان غاضب، ويريد من ورائها تغيير صورة الكون"[1].

وأقرأ فيما سبق أن نزارا يريد للشعر أن يسير نحو تفعيل الحركة في الشعرية العربية التي طالما اهمها بالخمول والاجترار والتنميط، وما دام الشعر عنده هو القدرة على إحداث الدهشة فإن هذه الأخيرة تصبح بالضرورة عاملا أساسيا من عوامل التأثير الشعري.فالشعر الواضح المعالم لا ينتظر منه المتلقي شيئا لأنه قُدم له جاهزًا، معروفا، فلم يثر عنده السؤال الذي عادة ما يقود القارئ نحو الصدام الفكري والاجتماعي وفق الغايات الضمنية المستوحاة من النص."فالقصيدة أكبر عملية تورط في التاريخ، القصيدة تقوم على الصدام والحواس تعيش على العادة والقناعة. القصيدة عمل ضد الحواس.القصيدة كالحب إذا فهمنا أن الحب يأتي لغير العلاقات المكرسة. كل شعر حاول أن يكون مخلصا للثوابت الاجتماعية هو شعر ساقط، الشعر الحقيقي قائم على الاغتصاب، على اختراق الجداران المنصوبة سابقا"[2]. ونقرأ الموقف السابق شعرا عند نزار في قوله :

نرفض الشعر مسرحا ملكيًا
من كراسيه يحرمُ البسطاء
نرفض الشعر أرنبا خشبيا

[1] - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة، ج 7 ، ص 260 .
[2]- قباني ، نزار . حوار أجراه معه الناقد محي الدين صبحي، ضمن كتاب : مطارحات في فن القول ، ص 108

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا طموح له ولا أهواء [1]

وقوله أيضا :

ما هو الشعر إذا لم يُسقط الطغاةَ والطغيانَ ؟

وما هو الشعر إذا لم يحدث الزلزال

في الزمان والمكان؟

وما هو الشعر إذا لم يخلع التاج الذي

يلبسه كسرى أنوشروان ؟"[2]

وقد ذهب نزار قباني في كتابه"ما هو الشعر"إلى تدوين قناعاته الشعرية التي كوّنت مشروعا لنظريته الشعرية أوجزها في النقاط الآتية :

1 -الشعر في تصوري(نزار) مخطط ثوري، يضعه وينفذه إنسان غاضب، يريد من ورائه تغيير صورة الكون. ولا قيمة لشعر لا يحدث شرخا في خريطة الدنيا خريطة الإنسان .

2 -الخروج على القانون هو قدر القصيدة الجيدة، ليس ثمة قصــيدة ذات مســتوى لا تتناقض مع عصرها ولا تتصادم معه .

3 -كل قصيدة هي محاولة لإعادة هندسة النفس الإنسانية وإعادة صياغة العالم.

4 - يحدث الشعر عشرات الانفجارات داخل اللغة، فتنكسر العلاقات المنطقيــة بــين الكلمات ويتغير مفهومها القاموسي والاصطلاحي .

5 - الشعر هو اغتصاب العالم بالكلمات.

6 - الشعر عصيان لغوي خطير، على كل ما هو مألوف ومعروف ومكرّس .

7 -وظيفة القصيدة هي وظيفة تحريضية بالدرجة الأولى، لا وظيفة توفيقية.

8 - الشعر عمل من أعمال المعارضة لا الموالاة، ومن أعمال الرفض لا القبول[3]

---

[1] - قباني، نزار. الأعمال السياسية الكاملة ، ص 408 .

[2] - قباني، نزار. قصائد مغضوب عليها ، ص 35 ، نقلا عن: محمدي ، حبيبة. القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1999 ، ص 39 .

[3] - تراجع هذه القناعات بالتفصيل عند نزار في كتابه: "ما هو الشعر"، ضمن الأعمال النثرية الكاملة، ج 8 ، ص 41 – 50 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتضح من القناعات السابقة أن نزارا يركز في "نظريته الشعرية"على تفعيل آليات التشكيل الشعري المتمثلة في اللغة الشعرية والشكل الشعري من جهة وضرورة خلق حوار صدامي مع البنى الاجتماعية والسياسية من منطلق الرفض والتجاوز والتحريض من جهة أخرى، وهذا يولد ما سماه نزار قباني بالدهشة الشعرية يقول نزار: "لكي تكون مدهشا -على الأقل- لا بدّ أن تحدث خللا في ترتيب الأشياء والكلمات والعادات اللغوية، ولابد أن ترمي حجرا في بئر الكلام العادي.. وتحدث اضطرابا في الأبجدية ... إن الشعراء المدهشين كبابي نواس، ورامبو، وبودلير، والمتنبي، كانوا لا يجيئون أبدا إلى العشاء، وإذا جاؤوا فبعد شهور أو أعوام من وضع المائدة، وكما في النساء ...كما في الشعر فالمرأة التي وعدت و لم تحضر، أجمل بكثير من امرأة وعدت وحضرت، وكذلك القصيدة التي تتركني غارقا في دم دهشتي هي أهم بكثير من القصيدة التي تأتي "[1].

ب - آليات التشكيل :

1. **اللغة الشعرية** : تعتبر اللغة الشعرية الملمح الأساسي والرئيسي في الحداثة الشعرية المضادة عند نزار قباني، فقد استطاع أن يقتحم عالم المتلقي من خلال اعتماده على توظيف وسائط لغوية أكثر بساطة وشعبية وعمقا في الوقت نفسه، إلى درجة أن لغة الشعر النزارية هي لغة ثالثة تجمع بين كلاسيكية الفصحى وبساطة العامية وعفويتها. فانطلاقا من صداميته وواقعيته الاجتماعية، كان على نزار أن يبدأ في تغيير نظام اللغة المعبّر بها أولا، لأنه أدرك أن اللغة الكلاسيكية القديمة لا تستطيع أن تغيّر شيئا في الواقع، "وإذا اعتبرنا أن الواقع هو المادة التي يستمد منها المضمون، فإن تغييره أي النظر إليه نظرًا جديدًا يتضمن بالضرورة تغيير لغته أي التعبير عنه تعبيرًا جديدًا، فتغيير نظام الواقع يتضمن تغييرًا لنظام لغته"[2]. فتصبح اللغة حينئذ الوعاء اللفظي الذي يحتوي كل موقف جديد يتبناه الشاعر لغرض إحداث الدهشة الشعرية واللغوية معا، وذلك انطلاقا من استنباط لغة ذات علاقة وطيدة بالتجربة الشعرية

[1] - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 8 ، ص 108، 109 .
[2] - أدونيس . الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ، ص 205 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتزامنة مع إرهاصات تشكّل الموقف النقدي عند الشاعر، وربما هذا ما يعنيه أدونيس حين قال: "أينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة"[1].

لقد انشغل نزار منذ البداية بمسألة اللغة، فكان أمامه نمطان من لغة الخطاب الشعري الأول هو نمط اللغة الفصحى بقواعدها وأحكامها المقدسة والمحتكرة، والثاني هو نمط اللغة العامية البسيطة والشعبية التي تدخل في تفاعل دائم مع الناس لتؤدي غاياتها التواصلية في سكون وخجل من اللغة الأولى، وأمام هذه الازدواجية اقترح نزار قباني ما سماه باللغة الثالثة كبديل مباشر للنمطين السابقين يقول: "كنا نشعر بغربة لغوية عجيبة، بين لغة نتكلمها في البيت وفي الشارع وفي المقهى، ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية، ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا ونقدم بها امتحاناتنا... هذه الازدواجية اللغوية التي لم تكن تعانيها بقية اللغات، كانت تشطّر أفكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين .. لذلك كان لا بد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها.وكان الحلُّ هو اعتماد لغة ثالثة تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها، ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها، وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة."[2]

والواضح من موقف نزار السابق أنه دعوة إلى التفجير التلقائي للآليات اللغوية المتداولة، لأن اللغة تتحول وتتفاعل مع الوسائط الاجتماعية والفكرية والسياسية التي تنمو في كنفها، وأن ملامح التغيير تصبح ملامح آلية (ميكانيكية)، لا يتحكم فيها الشاعر وإنما تفرض عليه ضمن سياق حركية المجتمع يقول: "من الذي يكتب بلغة الجواهري غير الجواهري، وبلغة بدوي الجبل غير بدوي الجبل، ألا تشعر أن لغتنا تتفجر تلقائيا، دون أن يفجرها أحد، وإننا كل صباح نستيقظ على تحولات لغوية لم تكن موجودة قبل أن ننام. فلا نحن نتكلم مثل آبائنا، ولا أولادنا يتكلمون مثلنا. بعد خمسين سنة لن يكون هناك لغة فصحى، ولغة عامية، ستذوِّب الجدران الفاصلة بينها مع انتشار التعليم والثقافة، وسيكون لدينا لسانٌ واحدٌ نستعمله لا لسانان"[3]. والظاهر أن نزارا يهدف من وراء التأسيس لمعالم هذه اللغة الثالثة إلى إعادة شحن تجارب الشاعر العربي المعاصر من خلال المعايشة الواقعية والميدانية للغة داخل إطار بنية المجتمع. أين تتنامى الرؤى وتتولّد الثورات، وتخلق الفاعلية التغييرية التي طالما ظلت حبيسة لغة

---

[1]- أدونيس . مقدمة للشعر العربي، ص 113.
[2] - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص 302 .
[3] - المصدر نفسه ، ج 8 ، ص ص 422،423 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعاجم، فحين"خرج الإنسان العربي في مطلع العشرينيات من غرفة التخدير، وبـدأ يسـتعيد وعيه الوجودي والسياسي ويسترد تفكيره المحجوز عليه، أدرك أن وضعه الجديـد يحتـاج إلى كلام جديد، وأن الخروج من عصر الانحطاط وعقلية عصور الانحطاط وقبل كل شيء من لغة ومفردات عصور الانحطاط"[1]؛ يستوجب تأسيس لغة جديدة، أو لغة ثالثة. ويحاول نـزار أن ينظّر للغته الثالثة من خلال تحديد دورها التعليمي والتثقيفي فيقول:

"إن اللغة الثالثة تحاول أن تجعل القاموس في خدمة الحياة والإنسان، وتبذل ما بوسعها لتجعل درس اللغة العربية في مدارسنا مكان نزهة، لا ساحة تعذيب، تحاول أن تعيد الثقة المفقودة بين كلامنا الملفوظ، وكلامنا المكتوب، وتنهي حالة التناقض بين أصواتنا وبين حناجرنا "[2].

ويؤكد نزار في موضع آخر من كتاباته النثرية بكل ثقة دوره الريادي في تجاوز التنظير لما سماه باللغة الشعرية الثالثة، بحيث استطاع أن ينتقل إلى مرحلة التطبيق وتفعيل مواقفه السابقة مـن لغة الكتابة والخطاب، يقول:"بعد أن كانت اللغة الشعرية إقطاعية وطبقية، ومتحجّرة ومتكبِّرة وغليظة، وثقيلة الدم، عَلَّمتُها فن العلاقات العامة وطريقة الحوار الديموقراطي، وأجبرتُها علـى النزول إلى المقاهي والمطاعم الشعبية والشوارع الخلفية، والاختلاط بالبروليتاريا. وباختصـار كنت أول من أعلن تأميم الشعر قبل أن يؤمم جمال عبد الناصر قناة السويس ."[3]

وقد ظلّ نزار قباني يؤكد دور اللغة الثالثة وفاعليتها في نقل الخطاب الشعري نحو الأفق اللغوي الجماهري حتى في تصريحاته الصحفية الأخيرة، وهو ما يؤكد قناعة نـزار وصـلابة موقفه.ففي حوار مع الناقد والصحفي مفيد فوزي في فبراير 1998م- أي قبل شـهرين مـن وفاته-أكد دور اللغة الثالثة في اختراق الحاجز التاريخي للغة الكلاسيكية إلى درجة أن تصـبح آلية من آليات الإبداع والخلق والتجاوز. يقول: "كل مبدع في بلادنـا العربيـة، لابـد أن يكتشف أننا نكتب بلغتين ونتكلم بصوتين، مثل هذه الازدواجية كانت تشغل بالي...مثلمـا شغلت بال توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، لذلك قررت أن أردم هـذه الفجـوة العميقـة وأكتب بلغة ثالثة تكون قادرة على اختراق الحاجز التاريخي بين اللغة الأكاديمية التي تتكلمهـا الأقلية. وقد توصلت بعد خمسين عاما من الشغل إلى صنع لغة شعرية قادرة علـى ملامسـة

[1]- قباني، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ص 374 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 302 .
[3] - المصدر نفسه ، ص 386 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحاسيس الرجال والنساء، الكبار والصغار، الأثرياء و الفقراء المثقفين وأنصاف المثقفين، وإذا كنتُ قد وصلت إلى كل بيت عربي من المحيط إلى الخليج فالفضل يعود بالدرجــة الأولى إلى هذه اللغة"[1].

ويمكن أن نقرأ في الموقف السابق أن اللغة الشعرية التي دعا إليها نزار هي لغة توفيقيــة فيها من الابتكار ما يتصل بحياة الناس وتفاعلاتهم، وفيها من لغة المعجم ما يحفظ رصانة هــذه اللغة ووقارها.

وقد تمثل هذا الموقف شعرًا عند نزار قباني من خلال خصــائص التشــكيل اللغــوي الأساسية عنده، والمتمثلة في تقريرية الخطاب، ورفض الغموض في الشعر، وتوظيف الألفــاظ العامية.

§**تقريرية الخطاب:** يذكر الدكتور أحمد بسام ساعي في معرض حديثه عن ظاهرة التقريرية والخطابية في الشعر السوري الحديث أنه"على الرغم من اجتياز معظــم شــعرائنا المرحلــة التقريرية التي سادت الشعر بشكل خطير في الخمسينيات، مازالت هذه التقريرية تتسرب إلى بعضهم في ثوب الخطابية حينا والواقعية اللغوية حينا آخر"[2].ونقف عند هذه الخطابية كثيرا في شعر نزار سواء تعلق الأمر بعالم المرأة أو بعالم السياسة. فعن المرأة نقرأ في قصــيدة "إلى صاحبة السمو حبيبتي" ما يلي:

"..وتزوجت أخيرا..
بئر نفطٍ..
وتصالحت مع الحظ أخيرًا...
كانت السحبة-ياسيدتي- رابحة
ومن الصندوق أخرجت أميرا ...
عربي الوجه ..إلاّ أنه ..
ترك السيف يتيما..وأتى
يفتح الدنيا شفاها..وخصورا "[3]

(1) - قباني، نزار. حوار أجراه معه الناقد مفيد فوزي ضمن كتابه: نزار وأنا...، ص ص 118 ، 119 .
(2) - ساعي، أحمد بسام . حركة الشعر الحديث في سورية ، ص200 .
(3) -- قباني، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، ص ص 126 ،127 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي السياسة كثيرا ما خاطب نزار الحاكم العربي بشكل مباشر تطغى عليه اللغة التقريرية التي تحمل معاناة القاعدة ومتطلباتها إلى القمة :

"ياملك المغول ..
يا وارث الجزمة .. والكرباج ..
عن جدك أرطغول ..
يا من ترانا كلنا خيول ..
تركبها ..
في زفة الأبواق والطبول
لا فرق - من نوافذ القصور-
بين الناس والخيول "[1]

وقد ربط الأستاذ وفيق خنسة تقريرية اللغة وخطابيتها لدى نزار قباني بطبيعة موضوع القصيدة ذاتها، وعلاقة هذا الموضوع بالمتلقي خاصة الحاجات الجنسية المستيقظة عند المراهــق، والمكبوتة لدى الراشد إضافة إلى تناول المواضع المحظورة في جسد المرأة، هذه المواضــع تــثير خيال الرجل الشرقي وتلهبه، وتحرك رغباته المقموعة الحارقة، بحيث يلعب هذا النوع من الشعر دور المعوِّض والمنفِّس[2]. وقد تكلم الناقد جهاد فاضل عن لغة نزار البسيطة فقــال: "إن دوره في نقل الشعر العربي من حال إلى حال لا يجوز أن ينكره أحد مهما كانت الملاحظات قاســية على شعره، فمنذ البداية (قالت لي السمراء، وطفولة نهد وسامبا) وصولا إلى آخــر مجموعــة شعرية صدرت له وهو حيّ*، لفت هذا الشاعر الأنظار إلى موضــوعاته وإلى لغتــه الســهلة وتعامله المباشر مع اهتمامات الجمهور وبخاصة الشباب"[3].

ويعترف نزار قباني أن مصدر التقريرية والسهولة في لغته الشعرية الثالثة كانت نتيجــة مراجعة الشعر والنقد الغربيين في أوروبا خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين وذلك مــن خلال دعوات إليوت إلى ضرورة الاقتراب من الواقعية اللغوية أو لغة الحديث اليومي يقــول:

---

[1] - قباني، نزار. الأعمال السياسية الكاملة ، ج 3 ، ص 315 .
[2] - ينظر خنسة ، وفيق. دراسات في الشعر السوري الحديث ، ص 178 .
* هي مجموعته . تنويعات نزارية على مقامات العشق ،ط1، منشورات نزار قباني ، بيروت 1996 .
[3] - فاضل ، جهاد . "ما الذي تبقى من نزار قباني" ، جريدة الأحرار(الوطنية) ، عدد 88 ، الأربعاء 01 جوان 1998 ، ص 20 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"إن تأثيرات اللغة الإنجليزية على مجموعتي(قصائد)وما صدر بعدها من مجموعات مثل (حبيبتي) و(الرسم بالكلمات)كانت تأثيرات هامة تتعلق بمنطق اللغة وطريقة التعامل معها... وظلّ هذا المنطق اللغوي يتابعني حتى اليوم، ولا سيّما في قصائدي الحزيرانية كـ (هوامش على دفتر النكسة)و(الممثلون، والاستجواب)، التي تخلت نهائيا عن ديكورات البلاغة القديمة وبراويزها المذهبة، وتقدمت إلى الناس واضحة كنهار إفريقي، وعارية كالحقيقة. كانت لغة (هوامش على دفتر النكسة)لغة ريبورتاج صحفي ساخن، صدمت الناس عند قراءتهم الأولى للقصيدة واعتبروها خروجا عن بلاغة الجاحظ، والحريري، وعبد الحميد الكاتب، بل اعتبروها انحرافا عن لغتي الشعرية التي كتبت بها قبل ثلاثين عاما أعمالي الأولى ..."[1] .

يقول نزار في مقطع من قصيدة هوامش على دفتر النكسة:

يا حضرة السلطان
لأنني اقتربت من أسوارك الصماء
لأنني ..
حاولت أن أكشف عن حزني ..وعن بلائي
ضربتُ بالحذاء
لو أحد يمنحني الآمان
من عسكر السلطان ...
قلت له : لقد خسرت الحرب مرتين ..
لأنك انفصلت عن قضية الإنسان [2] .

لقد أدرك نزار أن الشاعر وهو يتعامل مع اللغة باستمرار يستطيع أن يشعر أكثر من غيره باهتزازاتها وتحركاتها وتفاعلاتها اليومية، لهذا فهو مطالب بتفعيل تلك الاهتزازات والتحركات إبداعيا، من خلال لغة شعرية يعطيها هوية العصر، لأن العملية الإبداعية لا يمكن أن تأخذ صفة الإبداع إلاّ عندما تدخل في صراع مستمر مع اللغة التي تكتب بها .

(1) - قباني ، نزار . الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص ص 230 ، 231 .
(2) - قباني ، نزار . الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، ص 746 – 748 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

§ **رفض الغموض في الشعر**:من منطلق الصدام والتحريض وكسر الأنماط رفض نزار قبـاني ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث والمعاصر فتساءل: ".. هل التعتيم هـو الشـرط الأساسي لتأكيد ثقافة الشاعر، وغنى عوالمه الجوّانية ؟ وبكلمة أخرى هل غموض الرؤيـة وغموض الوسيلة، وغموض طريقـة العـرض، هـي معيـار أهميـة الشـعر وأهميـة الشاعر؟"[1]ويستشهد نزار في بناء موقفه من الغموض في القصيدة المعاصرة بدور الشاعر إزرا باوند الذي ظلّ ينادي بضرورة تجنّب لغة التعمية والغموض يقول: "إن إزرا باوند وهو أبو مدرسة الشعر الحر وبطريركها، كان ينادي بعودة الشعر إلى معالجة الأشياء مباشـرة، وفي رفض استخدام أية كلمة لا تضيف شيئا إلى بناء القصيدة. وكان يقول دائما إننا نتألم مـن استخدام اللغة بغية إخفاء الفكر، وكان علم البيان هو الشيء الوحيد الذي تمنى إزرا باونـد لو أنه قادر أن يطلق عليه النار..."[2]. ونسجل هذا الموقف عند نزار قباني شعرا في أعمالـه السياسية حيث يقول: نرفض الشعر كيمياء وسحرًا

قتلتنا القصيدة الكيمياء
نرفض الشعر مسرحًا ملكيا
من كراسيه، يُحرم البسطاءُ
نرفض الشعر، عتمة ورموزًا
كيف تستطيع أن ترى الظلماءُ
نرفض الشعر أرنبًا خشبيًا
لا طموح له ولا أهواء [3]

§ **توظيف الألفاظ العامة** : ظل نزار قباني يهدف من وراء نظرية اللغة الشعرية الثالثـة إلى إحداث نوع من المقاربة بين ألفاظ الفصحى وألفاظ العامية، التي ظلت مشـتبكة بـذاكرة الناس و تفاصيل حياتهم اليومية بكل ما تحمله من حرارة التعبير والتواصـل. فقـد كـان نزار"خير من طوّع العامية للشعر الفصيح، كما أنه خير من طوّع الفصحى للعامية من غـير أن يخرج عن حدود الفصحى"[4]. ويتوزع استعمال الألفاظ العامية في العديد من مجموعاته

(1) - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، ص 235 .
(2) - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص 235 .
(3) - قباني ، نزار. الأعمال السياسية الكاملة ، ج 3 ، ص 399 ،400 .
(4) - ساعي، أحمد بسام . حركة الشعر الحديث في سورية ، ص 232 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعرية ابتداء من"قالت لي السمراء 1944م"إلى "خمسون عاما في مديح النساء1994م"، وهو دليل في تقديري على الرغبة الملحّة عند نزار في تفعيل الواقعية اللغوية بمفهومها الجمـــاهري. ففي مجموعته "قصائد متوحشة"مثلا ترد كلمة"باس" وهي من العامية الشـــائعة في العـــالم العربي، يقول: وليتني حين أتاني باكيا

فتحت أبوابي له .. وبسته [1]

ويكرر نفس الكلمة في رسائل حبه المائة (الرسالة الرابعة) حين تتكرر الكلمة ســـتَّ مرات بشكل أوقع الشاعر في الخطابية والنثرية المملّة :

حين استلمتُ مكافأتي
رجعت أحملك على راحة يدي
كزهرة مانوليا
بستُ يد الله ..
وبستُ القمر والكواكب
واحدًا واحدًا
وبستُ الجبال والأودية
وأجنحة الطواحين
بستُ الغيوم الكبيرة ...[2]

ومن الكلمات العامية السورية(الشامية)تأخذ كلمة"كرمال"(من أجـــل أو لأجـــل) و"أشيلك"مكانهما في إثراء اللغة الشعرية الثالثة عند نزار يقول:

- كرمال هذا الوجه والعينين
قد زارنا الربيع هذا العام مرتين
وزارنا النبيُّ مرتين [3]
- أشيلك يا ولدي ، يا ولدي فوق ظهري
كمئذنة كسرت قطعتين
وشعرك حقل من القمح تحت المطر

---

[1] - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 1 ، ص 725 .
[2] - المصدر نفسه ، ج 2 ، ص 404 .
[3] - المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 763 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ورأسك في راحتي وردة دمشقية، وبقايا قمر[1]

ومن العامية المصرية أسجل مثلا كلمة (برشامة)أي مخدر أو مسكن في قوله :

أطلب أيامي التي ليس لها أيام

أسألهم برشامة تدخلني عالم الأحلام[2]

وقد رافقت مثل هذه الكلمات العامية (على كثرتها)نزار قباني في أشعاره الأخيرة فنجــد مثلا عبارة"شقة مفروشة"وهي عبارة عادة ما تستعمل في اللهجة المصرية حين قال:

هذي البلادُ شقة مفروشة

يملكها شخص اسمه عنترة .."[3]

وتتكرر نماذج استعمال ألفاظ وعبارات عامية من لهجات عربية مختلفة في دواويــن نــزار قباني، وأمر إحصائها وإثباتها لا يسعه مقام البحث، لهذا أكتفي بالأمثلة السابقة التي تعمــدتُ انتقاءها من مجموعات شعرية متباعدة زمنيا حتى أوضح محافظة الشاعر علــى تمثيــل موقفــه النقدي من اللغة الشعرية، حيث وجدت هذه الكالمات والعبارات(وغيرها كثير)مكانها في المتن الشعري التزاري بناء على نظرية اللغة الشعرية الثالثة .

2 – الشكل الشعري

رفض نزار قباني الأحكام الجاهزة التي يحاول من ورائها بعض النقاد إسناد الريــادة في الشكل الجديد لشاعر دون شاعر آخر لاعتبارات مختلفة، لأنه أدرك أن تمثّل الشكل الشــعري في الشعرية العربية الحديثة لا يمكن فصل مساره عــن الحركيــة الإبداعيــة الشــاملة منــذ النهضة."وعلى هذا الأساس لا يمكننا القول بأن فلانا هو أول من اكتشف الشعر الحر، كمــا اكتشف أينشتاين نظرية النسبية، فمثل هذه الأحكام القاطعة كالسيف لا تنطبق على الشــعر، لأن الشعر هو نتيجة تراكمات تاريخية ونفسية وحضارية لا تتوقف" [4]، لهذا طالــب نــزار بضرورة مراجعة أثار شعراء كبار بدءوا منذ عام 1925م الإعداد لإحداث تغيرات جوهرية في

(1) - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 1 ، ص 278 .
(2) - المصدر نفسه ، ج 2 ، ص 274 .
(3) - قباني ، نزار. خمسون عاما في مديح النساء، ط2، منشورات نزار قباني، بيروت1996.، ص 219 .
(4) - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص 250 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشكل والمضمون، بالرغم من الظروف الاجتماعية والثقافية التي لم تسمح لهـــم بإحـــداث تغيرات كبيرة، "فخطأ كبير جدًا، خطأ تاريخي، وخطأ أخلاقي أن لا نضع في قائمة الثوار اسما كاسم إلياس أبي شبكة، وخطأ أكبر أن ننسى عند حديثنا عن الثورة والثائرين قامـــة كقامـــة بشارة الخوري وأمين نخلة، وسعيد عقل، وإيليا أبي ماضي وعمر أبي ريشة وعلي محمود طـــه، وإبراهيم ناجي، فكل دراسة للتجديد لا تنبش عن الجذور تبقى دراسة سطحية وآنية"[1]

ويعترف نزار بدور الواقع الاجتماعي والثقافي والفكري في النصف الأول من القرن الماضي في قمع حركة التجديد في الشكل والمضمون معا، وأن كل محاولة كانت تواجه برفض قاطع اكتسب قناعاته عبر احتواء أحكام ومقاييس جاهزة وجعلوا منها قاعدة تحتذى حيث"لم يكن من السهل إحداث شغب في حفلات الشعر التنكّرية في دمشق الأربعينات، لأن برامجها معدة منذ ألف سنة على الأقل، ولأن المدعوين إليها هم أنفسهم منذ ألف ســـنة.كـــان الـــداعون والمدعوون يشكّلون شركة محدودة لنظم الشعر. كانوا يرفضون أي عضو جديـــد في مجلـــس الإدارة..تحت إرهاب هذه(الرأسمالية الشعرية)كان علينا أن نبدأ العصيان"[2].

لهذا رفض نزار قباني ربط التجديد والتحديث في الشعر العربي بتحطيم الشكل القديم وبناء شكل جديد على أنقاضه بدواعي الحداثة، وإنما طالب وأكّد ضرورة المحافظة علـــى الشـــكل القديم إلى جانب الأشكال الجديدة المتمثلة في قصيدة الشعر الحرّ وقصيدة النثـــر. لأنـــه أدرك الدور الوظيفي للشكل الشعري في إعلاء مضمون القصيدة وإبرازه إلى المتلقي، فقد كتب نزار قباني منذ "قالت لي السمراء"إلى"تنويعات نزارية على مقامات العشق"دون أن يحـــاول إلغـــاء شكل من الأشكال السابقة، وربما احتفاظه بالشكل العمودي للقصيدة في الكثير من أشـــعاره السياسية هو الذي جعل بعض النقاد يرفضون تصنيفه ضمن قائمة شعراء الحداثة والتجديـــد. يقول:"القصيدة العمودية ثوب من الأثواب موجود في خزانتي، مثل جميع الأثواب، لا أحـــد يرغمني على بيعه في المزاد العلني، إنها موجودة جنبا إلى جنب مع قصيدة التفعيلة، والقصـــيدة الدائرية، وقصيدة النثر. خزانة التاريخ إذن ملأى بعشرات الأزياء والأشكال والألوان، والمهم أن لا يفرض على أحد ماذا ألبس،وأن لا يتدخل أحد في اختياراتي، وذوقي وألواني المفضّلة"[3].

(1) - قباني، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص 251 .
(2) - المصدر نفسه، ص 267 .
(3) - قباني، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 8 ، ص 392 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويدعم نزار موقفه من الدور الوظيفي للشكل الشعري وخاصة اعتماده على المعمارية القديمة في قصائده السياسية بوظيفة القصيدة السياسية ذاتها، وما تتطلبه من وسائط إدراك هذه الوظيفة، فهو حين يكتب القصيدة العمودية ليعّبر بها عن حدث سياسي معين، فإن هذا لا يعني بشكل من الأشكال خيانة قضية الحداثة والتجديد و التجاوز، ومن جهة أخرى يدرك أي قارئ شعر نزار مباشرة أنه لم يستطع في بداية حياته الشعرية أن يتحّرر من حتمية النظم على الطريقة القديمة التي أصبح الارتباط بها عاطفيا وقوميا[1]. فرغم التجديد اللغوي والحس الجمالي البارز في أعماله الأولى (قالت لي السمراء 1944م) و(طفولة نهد 1948م)وسامبا 1950م)، إلاّ أن الشكل القديم فرض نفسه بوضوح، فجاءت قصيدة "مذعورة الفستان"لتمثل مستوى تداخل التجديد اللغوي والتمثيل الجمالي مع الشكل المعماري التقليدي القديم، يقول:

مذعورة الفستان..لا تهربي
لي رأي فنان..وعينا نبي
شارعنا أنكر تاريخه
والتفّ بالعقد وبالجورب
والتهم الخيط وما تحته
وأتعب الخصر و لم يتعب
واقتحم النهد وأسواره
و لم يعد من ذلك الكوكب
حركت بالإيقاع أحجاره
فاندفعت في عزة الموكب
دوسي فمن خطوك قد زرّر الرصيف
يا للموسم الطيب [2]

أما قصيدة"إفادة في محكمة الشعر"فقد عكست الواقع السياسي والفكري والاجتماعي بعد هزيمة 1967 بامتياز، يقول في بعض من أبياتها:

(1) - ينظر: ساعي ، أحمد بسام . حركة الشعر الحديث في سورية ، ص 163 .
(2) - قباني، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 1 ، ص 19 – 21 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا فلسطين، لا تزالين عطشى
وعلى الزيت نامت الصحراء
العباءات كلّها من حرير
والليالي رخيصة حمراء
يا فلسطين لا تنادي عليهم
قد تساوى الأموات والأحياءُ
قتل النفط ما بهم من سجايا
ولقد يقتلُ الثري الثراءُ
يا فلسطين، لا تنادي قريشا
فقريشٌ ماتت بها الخيلاءُ
لا تنادي الرجال من عبد شمس
لا تنادي لم يبق إلا النساءُ [1]

وإلى جانب الموقف الإيجابي من القصيدة العمودية، لم يرفض نزار أنماط التشكيل الأخرى، أي قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وإنما طالب بضرورة إدراك وظيفية الشكل الشعري وربطه بالتجربة الشعرية حتى لا ينفصل الشكل عن المضمون.وهذا ما سماه بالدورة الشعرية الكاملــة التي يهدف من ورائها إلى دعوة الشعراء إلى تجاوز دورات الكتابة وأنماطها، حتى لا يقعــوا في فخ اجترار الذات، لأن الكتابة وفق آليات الشكل القديم لا تعني بالضرورة الوقوف عند هــذا الشكل، وإنما دورة الكتابة تتطلب التنقل الإجباري نحو الأشكال الأخرى يقول: "لا أومــن أصلا أن هناك نهايات مطلقة للشعر، أنا ضد الوثنية الشكلية بكــل أنواعهــا، وأنــا أرى أن المبدعين الحقيقيين بتجاوزاتهم اليومية لأنفسهم يستطيعون أن يهربوا من فخ الشكلية"[2].

وقد استطاع نزار أن يطبّق هذا الموقف عبر تجربته الشعرية التي استمرت أكثر من خمسين سنة، فانطلاقا من القصيدة العمودية كتب نزار قصيدة التفعيلة، ثم تجاوزهما إلى قصيدة النثــر،

[1] - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، ص ص 808 ، 809 .
[2] - قباني ، نزار. حوار أجراه معه الناقد والصحفي مفيد فوزي ضمن كتاب : نزار قباني وأنا... ، ص 174 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعند انتهاء الدورة الشعرية التزارية عاد نزار خلال مناسبات مختلفة إلى استحضـار الـدورة الأولى أو الثانية لاعتقاده أن التجربة المعيشة تفرض بالضرورة وسائط وآليات كتابتها، يقول: "بالنسبة لي، فإنني منذ عام 1966م وعلى وجه التحديد منذ أن أصدرت مجمـوعتي الشـعرية (الرسم بالكلمات) أدركت أنني أنهيت دورة شعرية كاملة، وأن كل تحرك مني علـى المحـور ذاته سيكون فيه مقتلي...وبدأت أقلق وبدأت أخاف أن يسقط المسرح من تحـتي. وبـدأت أبحث وأشتغل على معادلات شعرية جديدة تنقذني من قطار الشعر العثمـاني المتـدهور. أول محاولة للخروج من قطار الأشباح، كان(كتاب الحب) وفيه حاولت أن أقص جميع النتـوءات اللغوية في بلاغتنا العربية. ثم كانت تجربة(مائة رسالة حب)...أجد نفسي محاطـا بتحـولات تاريخية حضارية تدفعني إلى أن أغيّر جلدي اليومي وأغيّر أصابعي إذا اقتضـى الأمـر، وإلا سقطت تحت عجلات التاريخ !"[1]

وعندما قرّر نزار الانتقال إلى دورة قصيدة النثر كان موقفه منها أقرب إلى موقف شـعراء الحداثة، ورغم أنه لم يتعمق في التنظير لها إلاّ أنه قدّم موقفا إيجابيا ومشجعا على دخول عـالم الكتابة بالنثر، لاعتقاده أن هذه الدورة أيضا يجب ألا تكون الشكل النهائي للشعر، وألا تكون أيضا هي المقياس الذي تقاس به درجة الولاء والوفاء للقومية، "إن الكتابة على البحر الطويل لا تعني أنني مع القومية العربية، وكتابة القصيدة الحرة أو النثرية لا تعني أنني ضدّها. فكم مـن قصيدة موزونة ومقفاة كانت مؤامرة حقيقية على الوطن، وكم من قصيدة حرة أعـادت إلى الوطن اعتباره، إن القومية الحقيقية هي قومية الخلق والإبداع "[2].

وعن **نشأة قصيدة النثر** وجذورها التاريخية، يرى نزار قباني أنها ليست غريبة عن التـراث العربي، وأنها وجدت مع وجود الكلمة عبر الاحتمالات النثرية والدينيـة المختلفـة يقـول: "قصيدة النثر هي مصطلح جديد لمفهوم قديم ، إنها موجودة منذ أن أدرك الإنسان أن العبـارة الواحدة يمكن أن تقال بعشرات الصيغ. ولها عشرات الاحتمالات. احتمالات الكلام لانهائية، ومن هذه الاحتمالات قصيدة النثر، التي نجد لها أصولا في الكتب المقدسة، كما في سورة مريم

(1) - قباني، نزار. حوار أجراه معه الناقد والصحفي مفيد فوزي ضمن كتاب . نزار قباني وأنا ، ...ص 174 .
(2) - قباني، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 8 ، ص ص 123،122 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وسورة الرحمان، وفي قصار السور القرآنية، كذلك نجدها في نشيد الإنشاد وفي المزامير. إنـي شخصيا لا أعتبرها غريبة عن ميراثنا، ولا عن ديناميكية اللغة العربية الـتي تتفجـر بملايـين الاحتمالات "[1].

وانطلاقا من مبدأ حرية اختيار شكل القصيدة، رفض نزار المواقف الداعية إلى وأد هـذه التجربة الشعرية المتفردة، على اعتبار أنها شكل شعري طارئ وهجين، ولا يخدم آفاق الشعرية العربية، ودعا إلى دخول عالم المغامرة في الكتابة، يقول: "إنّني لا أسمح لنفسي، ولا أستطيع أن ألغي بمرسوم قصيدة النثر، لأنها بدعة أو شكل شعري طارئ وهجين لم يعرفه تاريخنا العربي.إن تاريخنا الأدبي لم يعرف المسرح ومع ذلك لم يقل أحد إن المسرح العربي الذي نشـاهد هـو مسرح طارئ وهجين وليس له سابقة في تراثنا"[2].

وقد تنبأ نزار بمستقبل واعد لقصيدة النثر، لأنها القصيدة العربية الوحيـدة الـتي تفـرّدت بشكلها ومضمونها، فلم تشبه غيرها من القصائد وظلّت تتجدد وتتجاوز ذاتها إلى درجة أنهـا أصبحت قادرة على استيعاب الكثير من الطموحات الثورية للإنسان العربي،"إنني لا أسـتطيع أن أدين قصيدة النثر، لأنهاّ ليس لها ما يشبهها في الأدب العربي، إن نظرية التشابه هذه تجعـل الأدب كمصانع النسيج تخرج ألوف السلع المتشابهة، الإبداع هو الخروج مـن التشـابه، إن قصيدة النثر هي قصيدة رفضت المرور على الآلة الناسخة، وأنا أحترمها من أجل ذلـك. إن نبوءتي عن مستقبل قصيدة النثر تنسجم مع الطموحات الثورية للإنسان العربي، فكمـا بـدأ الإنسان العربي يتململ من شروطه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فمن الطبيعي أن يتململ من شروطه اللغوية والتعبيرية."[3] ويطالب نزار بضرورة فتح باب الاجتهاد في الشعر العربي، على اعتبار أن قصيدة النثر بكل خصوصياتها الشكلية والمضمونية هي اجتهاد شعري مطلوب، يقول:"إن القصيدة الحرّة هي اجتهاد وقصيدة النثر هي اجتهاد، ولا يجوز لنا أن نطلق الرصاص عليها بتهمة الخيانة العظمى، أو بحجة أنها تقول كلاما ليس له سند أو شبيه في كتب الأولين.

(1) - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 8 ، ص ص 117 ، 118 .
(2) - المصدر نفسه ، ص 120 .
(3) - المصدر نفسه ، ص 122 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن من مصلحة القصيدة العربية أن تترك باب الاجتهاد مفتوحـــا وإلاّ تحوّلـــت إلى قصـــيدة فاشيستية أو إلى قصيدة خشب "[1].

وقد طالب نزار شعراء قصيدة النثر بالاجتهاد في إعطاء هذا الشكل الشعري الجديد موسيقى شعرية جديدة لا تخضع بالضرورة للنمط الموسيقي القديم، خاصة بعد إلغاء الـــوزن والقافيـــة ليصبحا عبارة عن آلية اختيارية" من يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك ومن لا يريد فيمكنه أن يواصل رحلته، المهم أن يكون ثمة تعويض موسيقي للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافيـــة، فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقي، فسوف نصغي إليه بكل احترام"[2].

وقد توزعت قصيدة النثر التزارية عبر دواوينه الشعرية المختلفة خاصة ديوانه مائة رســـالة حب 1970، إلى بيروت الأنثى 1978، وكل عام وأنت حبيبتي 1978، وخمسون عاما في مديح النساء 1994 . وقد مثل الديوان الأول الموقف الشعري التطبيقي لقصيدة النثر عند نزار، حيث اختفت كل قيود التشكيل الكلاسيكية وعُوضت بآليات تشكيل جديدة، يقـــول : "كانـــت هناك منطقة في داخلي تريد أن تنفصل عن سلطة الشعر، تريد أن تتجاوز الشعر"[3]، ويتحقق هذا التجاوز،في تقديري ، في معظم الرسائل المائة، خاصة الرسالة الثالثة التي نقرأ منها ما يلي:

عندما قلت لك :
"أحبك"
كنت أعرف ...
أنني أقود انقلابا على شعرية القبيلة
وأقرع أجراس الفضيحة
كنت أريد أن أستلم السلطة
لأجل غابات العالم أكثر ورقا
وبحار العالم أكثر زرقةً
كنت أريد...

[1] - قباني، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 8 ، ص ص 124 ،125 .
[2] - قباني، نزار. حوار أجراه معه الناقد جهاد فاضل، ضمن كتاب قضايا الشعر الحديث، ص 246 .
[3] - قباني، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، مقدمة ديوان مائة رسالة حب ، ص 385 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن أنهي عصر البربرية
واقتل آخر الخلفاء [1]

وفي الرسالة "السادسة" يقول :
لماذا ؟
أعطيك، من دون جميع النساء
مفاتيح مُدني
التي لم تفتح أبوابها...
لأيّ طاغية
و لم ترفع راياتها البيضاء
لأية امرأة ...
وأطلب من جنودي
أن يستقبلوك بالأناشيد
والمناديل ...
وأكاليل الغار
وأبايعك ...
أمام جميع المواطنين
وعلى أنغام الموسيقى، ورنين الأجراس
أميرة مدى الحياة ...[2]

ج – مسار القصيدة العربية ومصادر الشعر :

بعدما حدّد نزار قباني مفهوم الشعر ووسائل تشكيله راجع مسار القصيدة العربية الحديثة انطلاقا من العصور الأدبية القديمة إلى غاية العصر الحديث، فأدرك أن التغيير لم يكن جــذريا، وأن القصيدة العربية بهيكليتها المتداولة منذ القديم لم تختف بمجرد ولادة أشكال شعرية جديدة على الساحة الأدبية. وإنما جوهر ما فعلته القصيدة العربية هو تحرّرها من القيــود الشــكلية

[1] - - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2 ، ص ص 397 ، 398 .
[2] - المصدر نفسه ص ص 410 ،411 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والبلاغية التي قيدتها منذ العصر الجاهلي إلى غاية النصف الثاني من القرن العشرين."الأكيد أن القصيدة العربية قد انفصلت عن شجرة العائلة، وهربت نهائيا من بيت الطاعة، ووصاية الأجداد ..والأكيد .. الأكيد أن القصيدة العربية اكتشفت صوتها الخاص بعد أن كانت مجموعة من العادات اللغوية والبلاغية، أخذت مع مرور الزمن شكل المسلّمات الدينية التي لا تقبل الجدل أو النقاش"[1]، وهو الأمر الذي جعل القصيدة العربية قصيدة نمطية بامتياز تكتب انطلاقا من النموذج المسبّق والواحد بل والمتفرد، وهذا ما أكده نزار حين اعتبر العصور الأدبية منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الثاني وبداية عصر النهضة عصرا واحدا من حيث خضوع النتاج الشعري للوثنية الشعرية، إلى درجة أن القصيدة أصبحت موتا مكبوتا لا نلتمس فيها حركية فكرية واجتماعية وسياسية لأن السؤال بداخلها قد مات، يقول: "برغم أن الإسلام اقتلع الوثنية، وصفّى قواعدها، إلاّ أن الوثنية الشعرية بقيت صامدة، وبقي الوثنيون يحكمون اللسان العربي ويسيطرون على حركته بقوة الاستمرار والوراثة. وبموت العصر العباسي، دخل الشعر في العدمية المطلقة، وصارت القصائد موتا مكتوبا. ولقد استمرت القصيدة - الموت متمدّدة على حياتنا خمسة قرون، لا يجرؤ أحد على دفنها. وكانت القصائد في تلك الحقبة كأضرحة الأولياء، لا يسمح لأحد بتدنيس حرمتها والاعتداء على مقدساتها."[2]

ونتيجة للتحولات السياسية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وما تبعهما من تحولات على المسارين الاجتماعي والفكري، بدأت القصيدة العربية تتفاعل مع مختلف الحركات الثورية في الوطن العربي فأدرك الإنسان العربي إلزامية استثمار هذه الثورة في مختلف مجالات الحياة، "وبدأ يستعيد وعيه الوجودي والسياسي، ويسترد تفكيره المحجوز عليه. أدرك أن وضعه الجديد يحتاج إلى كلام جديد، وأن الخروج من عصر الانحطاط لا يكون إلاّ بالخروج من ثياب عصور الانحطاط وعقلية عصور الانحطاط، وقبل كل شيء من لغة ومفردات عصور الانحطاط "[3]. فالثورة في الموقف النزاري لا تقتصر على ما تحدثه من تغييرات مادية في الساحة الاجتماعية، وإنما يجب أن تتعدى التغير المادي إلى التغير الفكري

(1) - قباني ، نزار . الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص 373 .
(2)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
(3) - م ن، ص ن .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحضاري، وصولاً إلى التغير في بنية الكتابة وجمالياتها، فأضحت القصيدة العربيـة قصـيدة ملتزمة بتبني التغير وممارسته وتفعيله في الوقت ذاته،"من هنا كان على القصـيدة العربيـة أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل، أن تتقدم نحو المستقبل أو تدفن نفسـها في ضـريح التـاريخ وتتحول على ذكرى"[1].

ويؤكد نزار في موقفه من مسار القصيدة العربية أن الدعوة إلى تجاوزها لا يجب أن يفهم منها الدعوة إلى البحث عن البديل الذي يطمس معالمها وآثارها التاريخية، وإنما يعني بالتجاوز ضرورة خلق المعادل الإبداعي المتفرّد في خصوصيته وشكلانيته حتى يستطيع الشاعر الحـديث أن يعبّر عن أحلامه وتطلعاته وآفاقه ضمن هذا المعادل الإبداعي الذي يجب أن يتجاوز ذاتـه باستمرار حتى لا يقع في شراك النمطية والاجترار. يقول نزار: "وهذا لا يعني بشـكل مـن الأشكال أن القصيدة الحديثة هي البديل التاريخي للقصيدة التقليدية، إنها على العكس نقيضها والقطب المقابل لها. فحين ظلت القصيدة القديمة خشبة تعوم على سطح اللغة ونوعـا مـن أشغال الإبرة والحفر على النحاس، ورحيلا مضجرًا داخل مملكة النحو والصرف، والعـروض ونقلا فوتوغرافيا للواقع بالأبيض والأسود ألقت القصيدة الحديثة عن ظهرها هـذه التركـة الثقيلة، وقرّرت أن تنفصل عن مسقط رأسها وتهجر البيت الأبوي ..."[2]

ويحدد نزار قباني بدقة مسار القصيدة العربية وتحولاتها في نقاط أعرضها فيما يأتي :

- الثورة على الزمن الشعري العربي الراكد و تجاوزه الى زمن شعري تفاعلي وثـوري في الوقت ذاته، فالقصيدة الحديثة جاءتنا ومعها زمنها الخاص، بعد أن كان جميع الشعراء العرب يسكنون في زمن واحد، وهذه السكنى في الزمن الواحد، جعلت أعمار الشعراء واحدة، سواء من وُلد منهم في القرن الثالث أو العاشر، أو الثالث عشر للهجرة .
- القصيدة العربية الحديثة هي قصيدة مارست وما تزال تمارس الثورة والتمرد والعصيان، ضد مختلف القيود الشكلية والبلاغية المتوارثة والمتداولة في الساحة الإبداعية الشـعرية، فالشاعر العربي الحديث هو الذي يكتب لغته، وليست اللغة هي التي تكتبه، وبعبـارة أخرى لا يرتبط بأي التزام سابق يجعله موظفا عند مفردات قصيدته .

[1] - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص 357 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 375 ، 376 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- اختفاء الدور التعليمي للقصيدة الحديثة، لأن الشعر بمفهومه الحديث لا يسرد ولا يخبر ولا يعلم وإنما يشير ويومئ وينقلنا إلى عوامل المتخيّل عبر توليـد الدهشـة الشـعرية بداخلنا، حتى لا تتحول القصيدة إلى تصريح خال من المفاجآت، وبهذا المعنى لم تعـد القصيدة انتظارًا للمنتظر، كما كانت على أيدي نجاري الشعر وببغاواته خـلال مـا يقارب الألف عام، بل أصبحت شوقا لما لا يأتي وانتظارًا لما لا ينتظر.
- تحرّرت القصيدة الحديثة موسيقيا من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية ووثنية القافية الموحدة وكسرت إشارات المرور الحمراء التي كانت تعترض حركتـها. فموسـيقى القصيدة الحديثة تأتي من فعل الكتابة نفسه ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي. لا من التراكمات الصوتية والنغمية المخزونة في آذاننا الداخلية بشكل وراثي وعضوي. ولأن موسيقى الشعر الحديث هي مغامرة شخصـية بـين الشـاعر والعالم، وبين الشاعر واللغة، فلا يمكن التكهّن بالصيغة النهائية التي ستصـل إليهـا القصيدة العربية في المستقبل .
- صارت القصيدة العربية الحديثة سهما باتجاه العمق والأفق معا بعد أن كانـت دائـرة مرسومة على وجه الماء.وهذا التحول من الشكل الخارجي إلى الرؤيا ومن يقين الحواس إلى شطحات الحلم وتركيبات العقل الباطن ومن اللمس بأصـابع اليـد إلى اللمـس بأصابع الحدس، جعل للقصيدة أكثر من بعد واحد .
- الشعر الحديث حمل إلينا التعب لأنه حمل إلينا السّر وطرح الأسئلة وعلّمنا ما لم نعلم، بينما الشعر القديم، أو أكثره على الأقل، علّمنا ما نعلم وأجابنا قبل أن نسأل ورمانـا على سجّادة الطمأنينة [1].

- مصادر الشعر :

رفض نزار قباني المصدر الميتافيزيقي والتجريدي للشعر رفضا قاطعا، لأن الشعر عنـده يجب أن ينطلق من مصادر بشرية تلامس حياة الإنسان في شتى تفاعلاته، "فليس الشعر نـارًا سماوية ولا ذبيحة مقدسة ولا خارقة من خوارق الغيب، مصادر الشعر بشرية وكتابته عمـل من أعمال البشر، والحديث عن شياطين الشعر وربّاته وعن الإلهام والملهمين والـوحي ومـن

[1] - للتوسع أكثر في النقاط السابقة ينظر: قباني، نزار . الأعمال النثرية الكاملة، ج 7 ، ص 175 – 184 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يوحي إليهم سوى محاولة لإعطاء الشعر صفة السحر، والشعراء صفة الســحرة وأصــحاب الكرامات"[1]. ويرى نزار أن على الشاعر بلوغ مرتبة النبوة انطلاقا مــن اســتبطان الــنفس البشرية والتعبير عن معاناة الإنسان في محيطه بحيث يستطيع أن يتمثل العــالم فيمــا يكتــب. حينها يمكن تفعيل تجربته الذاتية في عالم الشعر لتغدو المصدر الأساسي من مصــادر الشــعر، "فالشعر إفراز إنساني .. الإنسان يقول شعرًا لأنه لو لم يفعل لاختنق بفيضاناته الداخليــة، إن للنفس البشرية كما للجلد البشري مسامات تتنفس من خلالها والشعر هو مجموعة المســامات النفسية التي تساعد الإنسان على التخلّص من انفجارات أفكاره ومشاعره." [2]

من هنا أضحت تجربة الحياة بالنسبة للشاعر المصدر الرئيس من مصــادر الشــعر، لأن الشاعر يكتب انطلاقا من واقع معيش ولحظة حياتية معيشة، فتتولد لديه لذة التجربة. ولــذة تفعيل التجربة ذاتها ضمن سياق فكري وثقافي واجتماعي تحدّدها مختلف الآليــات الفكريــة المكتسبة والمعيشة عند الشاعر، "فالتجربة إذن شرط من شروط الكتابة، والكاتــب الــذي لا يعاني، لا يستطيع أن ينقل معاناته للآخرين، كالمرأة التي تريد أن تصل إلى الأمومة، دون المرور بمراحل الحمل والمخاض ."[3]

ويشترط نزار قباني في التجربة الشعرية ضرورة الانتقال من الحلم والتــنظير إلى الفعــل والتطبيق، بمعنى أنه يرفض كل كتابة لا تنطلق من معايشة أو ممارسة، لأن الكتابة التي تَنتج عن حلم لا عن تجربة تبقى كتابة عقيمة. ويربط نزار هذا الموقف بتجربته في شعر الحــب الــذي تفرّد بتشكيله انطلاقا من تفعيل تجارب معيشة ، ساهمت في رسم مسار الشاعر ضــمن هــذا النمط من الكتابة، يقول: "صحيح أن هناك كتابا يتفرجون على الحّب ويكتبون عنه ألــوف الصفحات، وصحيح أن هناك شعراء يقومون بتركيب المــرأة تركيبــا ذهنيــا في مختــبرات أحلامهم، غير أن تجربة هؤلاء تبقى تجربة مخبرية باردة محرومة من زخم الحياة وحرارتها وطبعا لا يجد القارئ أية صعوبة في التفريق بين امرأة من ورق وامرأة تشطرنا كالسيف إلى ألف قطعة وتحوّل عمرنا إلى قوس قزح... إنني في كلّ ما كتبته كنت جزءا من الروايــة لا مشــاهدًا في

(1) - نزار قباني . الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص 391 .
(2) - المصدر نفسه ، ص ص 392 ، 393 .
(3) - المصدر نفسه ، ص 394 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقاعد المتفرجين، فأنا لا أومن بوجود النار إذا لم أحترق بها، ولا أحتـرم بحـرًا لا يمـنحني الإحساس بالغرق."[1]

أما التجربة الثقافية والتجربة الحضارية في الشعر، فقد تحفظ نزار كثيرا في كيفية استحضارهما في النص الشعري، لأن الاستعارات الفكرية والثقافية غير الواعية من شأنها أن تنقل التجربة الشعرية بعيدا عن أرض الواقع، خاصة إذا عرفنا أن نزارا كثيرا ما اشترط على الشعراء تمثيل تجاربهم لا تجارب غيرهم على ورقة الكتابة، يقول: "ما أكثر كتابنا الذين يعيشون على تجارب غير تجاربهم، وبأجساد غير أجسادهم، فيستعيرون أفكار ماركوز وعبثية كافكا، ولا معقول بيكت، وساديّة ميللر، وشهوات الليدي شاترلي الإنجليزي وهم مدام بوفاري الفرنسية. إن استعارة المواقف الحضارية بهذا الشكل المجاني والاعتباطي يحرم أعمالنا الأدبية والفنية من الشرط الأساسي لكل عمل إبداعي ألا وهو الصدق، وحين يغيب الصدق يتشابه صوت الشاعر المولود في الجزيرة البريطانية والشاعر المولود في البصرة أو ريف مصر. ويصبح سان جون بيرس مواطنا عربّي الوجه والفم واللسان، يقطن في حي من أحياء بيروت".[2]

ولا يجب أن يفهم من الموقف السابق أن نزارا يريد أن يعزل الشعر العربي الحديث عن مختلف الروافد الأجنبية الغربية وخاصة تأثيرات الفكر العالمي، ولكنه، في اعتقادي، يبحث عن شعر عربي حديث يتمسك بشخصيته العربية العاكسة بصدق تجربته المعيشة، ولعل هذا مـا يفسر حضور البعد القومي والسياسي والاجتماعي العربي في شعره، وانتهاج نزار الأسـلوب الصدامي في تفعيل تجربته الشعرية سواء على صعيد المرأة أو على صعيد السياسة يقول: "ليس من باب التبجّح والغرور القومي أن أقول إن تجاربي وأبطالي وخلفية شعري كانت عربية مائة بالمائة، والنساء اللواتي يتحركن على دفاتري هن عربيات، وهمـومهن وأزمـاتهن وأحـزانهن وصرخاتهن هي هموم وأزمات وصرخات الأنوثة العربية"[3]. كما قلّل نزار من قيمـة بعـض المصادر الكلاسيكية للشعر، فبالنسبة لحفظ الشعر ونسيانه، أو حفظه وروايته، قال إن"الكتابة برقٌ لا عمر له والحفظ ملكة مكتسبة ورياضة ككّل الرياضات الـتي تكتمـل بالممارسـة.

(1) - نزار قباني . الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص ص 395 ، 396 .
(2) - المصدر نفسه ، ص ص 396 ، 397 .
(3) - المصدر نفسه ، ص 398 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والذاكرة بكل أنواعها هي نوع من الارتباط بالماضي والعودة إليه.. التذّكر التصاق والنسيان انعتاق، وكل قصيدة نكتبهاهي إشارة مرور تجاوزناها بحثا عن إشارات جديدة، والبقاء عنـد الإشارات القديمة هو في تصوري نوع من الوقوف على الأطلال يعيق الرحلة وينحر الطموح ويجعل عيني الشاعر في مؤخرة رأسه"[1]. أما عن رواية الشعر فقال إنها اجترار لتجربة سـابقة يجب أن نتجاوزها إلى عرض تجارب أخرى ضمن سياقات أخرى أيضا، فالروايـة مـا هـي إلاّ"استعادة حالة، واسترجاع مناخ نفسي من الصعب استعادته لذلك يصعب علىّ اسـتدعاء زمن خرج من يدي "[2].

والواضح مما سبق أن موقف نزار من مصادر الشعر لم يكن موقفا تنظيريا يرتقـي إلى درجة النظرية النقدية وإنما كان عبارة عن رصد معالم تجربته الشعرية الـتي أراد أن يقـدمها للمتلقي كمفاتيح يفتح بها عالم نزار الشعري، فلا ينساق (المتلقي)وراء أحكام نقدية جـاهزة من شأنها أن تشوّه تجربة الكتابة المتفرّدة عند نزار الشاعر والإنسان .

3 – الموقف الفكري والسياسي المتضمّن في شعر نزار قباني :

لم يقتصر حضور الموقف عند نزار قباني على كتاباته النثرية فحسـب، بـل تعـدّاها ليتمظهر داخل النص الشعري ذاته، بحيث استطاع الشاعر أن يوفق في الربط بين موقفه نثـرًا وتمثل هذا الموقف شعرًا. وأعتقد أن النسبة الكبيرة جدًا من مواقف نزار قباني النقدية والتنظيرية قد صيغت شعرًا، وهو ما يفسّر حضوره الدائم في مشهد الحدث الاجتماعي والسياسي منـذ الأربعينيات إلى غاية وفاته، من خلال اعتماد الصدام مع مشايخ المجتمع والفكـر والسياسـة، فابتداء من"طفولة نهد 1948م وخبز وحشيش وقمر 1954م وصولا إلى هوامش علـى دفتـر النكسة 1967 وإفادة في محكمة الشعر 1969م، إلى غاية المهرولون 1995م ومتى يعلنون وفاة العرب 1996م وتقرير سري جدًا في بلاد قمعستان 1996م، عرض نزار قباني مواقفـه بجـرأة شاعر وثائر معًا على الساحة العربية، إيمانا منه أن الشعر لا ينشدُ السـلامه، فاسـتطاع أن يؤسّس -بناء على مواقفه المتضمّنة في الشعر-ما عرف عند النقاد سواء من معارضيه أو مـن

[1]- نزار قباني . الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، 404 ،405 .
[2]– المصدر نفسه ، ص 406 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مؤيديه، **بالقصيدة الأزمة** التي تفرّد بخلقها وتفعيلها وطرحها أمام الجمهور بامتياز.من هنا سأحاول أن أعرض بإيجاز إلى بعض المواقف الفكرية والسياسية التي ظل نزار يعلنها من خلال أشعاره فيما يأتي:

أ – الموقف من الدين : لم يكن نزار قباني ضد الدين، وإنما كان ضد الممارسات والسلوكات التي تصدر عن الأفراد خاصة الفاعلين منهم داخل بنية المجتمع باسم الدين وانطلاقا من التعاليم الدينية، والدليل على ذلك أن نزارا وعبر كتاباته النثرية وتصريحاته وحواراته الصحفية الكثيرة، لم أعثر له-في حدود اطلاعي- على موقف معاد للدين، أو لأحكامه وشرائعه سواء بالنسبة للدين الإسلامي أو المسيحي. وإنما انتقد وثار نزار على من يتاجر باسم الدين ويحترف صناعة الأدعية ويمارس الطقوس الشافية باسمه، وهذا ما أكده الدكتور وفيق خنسة حين قال أن نزارا "ليس ضد الدين تماما ولكنه يهاجم بلا هوادة رجال الدين الذين يخدعون النساء بالرقي والشعوذة والسحر، ثم يمارسون الجنس بحجة المداواة والعلاج، فهو بحكم مهاجمته للنظام الإقطاعي ما قبل الرأسمالي، يهاجم الأساس الأيديولوجي للنظام الإقطاعي وهذا الأساس دين"[1]. يقول نزار:

أقمنا نصف دنيانا على حكم وأمثال
وشيدنا مزارات ..لألف ..ولألف دجال ..
قصدنا شيخ حارتنا، ليرزقنا بأطفال
فأدخلنا لحجرته
وقام بترع جبته
وباركنا وضاجعنا
وعند الباب طالبنا
بدفع ثلاث ليرات لصنع حجابه البالي
وعدنا مثلما جئنا
بلا ولد...ولا مال [2]

[1] - خنسة ، وفيق. دراسات في الشعر السوري الحديث ، ص 176 .
[2] - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 1 ، ص 629 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وانطلاقا من واقع التركيب ديني في بلاد الشام شجع نزار قباني التعايش الســلمي بــين الأديان السماوية المختلفة، بل إنه ظل يطالب دائما بضرورة فصل المعتقد عن الحياة اليوميــة، وعدم جعله آلية من آليات التعامل الاجتماعي، لأن"نزار ضد الطائفيــة، ويريــد أن يســود التعايش السلمي بين الأديان، أي يريد الفصل بين الدين والحياة، وبــين الــدين والدولــة إن الدين-كدين- لا يدفع للقيام بعمل أو الإحجام عن عمل بصورة عامة، أي أن المشــكلة لا تكمن أصلا في الدين، بل بالنظام الاجتماعي الاقتصادي، وبما أن أوروبا قد تجاوزت المرحلــة ما قبل الرأسمالية، وبما أننا لم نتجاوزها بعد، فإننا نرى هذه الفروق، أي الفروق بين صــورة الدين الإسلامي المرتبطة حاليا بمجتمع يحاول التحرّر من القيد الإقطــاعي وصــورة الــدين المسيحي المرتبطة -حاليا- بمرحلة من الرأسمالية المتقدمة"[1].

يقول نزار على لسان امرأة في ديوانه"يوميات امرأة لا مبالية":

خرجت اليوم للشرفة
على الشباك جارتنا المسيحية
تحييني، فرحتُ لأن إنسانا يحييني
لأن يدًا صباحية
يدا كمياهْ تشرين
تلوّح لي تناديني

* * *

أيا ربي، متى نشفى هنا
من عقدة الدين
أليس الدين كل الدين
إنسانا يحييني
ويفتح ذراعيه
ويحمل غصن الزيتون [2]

وفي سنة 1997م أي سنة قبل وفاة نزار قباني، زار هذا الأخير المسجد النبوي الشــريف بالمدينة المنورة لأداء مناسك العمرة وزيارة قبر الرسول (ص). وقد جاشت قريحته وهو أمــام قبر سيد الخلق بقصيدة عصماء في مدح الرسول الكريم، أظهرت أن الموقف من الدين عند نزار

[1]- خنسة ، وفيق . دراسات في الشعر السوري الحديث ، ص 176 .
[2] - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 1 ، ص 613 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قباني ليس موقفا معاديا كما ظن الكثير من النقاد عبر مسار خمسين سنة، وإنما عكس قــدرة الشاعر على الفصل بين مستويات الإيمان كشخص، ومستويات التشكيل الجمالي والنقــدي كمبدع وكشاعر، ومن جهة أخرى عكست هذه القصيدة وهي الأخيرة في حياتــه عــودة الشاعر إلى الكتابة على نمط القصيدة العمودية، وهذا ما يفسّر موقفه من أنماط التشكيل الــتي سبق الحديث عنها في هذا الفصل. يقول:

عَــزَّ الــورودُ وطــال فيــك أوامُ ... أرقــتُ وحــدي والأنــام نيــامُ
ورَدَ الجميع ومن سناك تــزودوا ... وطردت عن نبع السنــا وأقامــوا
ومنعت حتى أن أحوم ولــم أكــد ... وتقطعت نفســي عليــك وحامــوا
قصدوك وامتدحوا ودوني أغلقــت ... أبواب مدحــك فالحــروف عقــامُ
أدنوا فأذكر مــا جنيــت فأنثنــي ... خجــلا تضيــق بحملــي الأقــلام
أمن الحضيض أريد لمسا للــذرى ... جــل المقــام فــلا يطــال مقــام
وزِرْي يكبلني ويخرسني الأســى ... فيموت في طرف اللســان كــلام
يممت نحوك يــا حبيــب الله فــي ... شوقٍ تقــض مضاجعــي الآثــام [1]

ب - الموقف السياسي: تعامل نزار قباني منذ الخمسينيات مع الحدث السياسي في العالم العربي فكتب"خبز وحشيش وقمر عام 1954م "وقصيدة "راشيل شوار زنبرغ سنة 1955م" و"رسالة جندي من جهة السويس عام 1956م"، فكانت هذه القصائد بمثابة التكوين لشــاعر ســجل مواقفه السياسية شعرًا عن كل حدث قومي وسياسي. فبعدما عرفه القراء والنقاد عاشقا كبيرًا، أطل عليهم بوجه الغاضب الكبير على الواقع السياسي، ومثلما أحدث الصدمة والدهشة أثناء عرض تفاصيل الحياة الاجتماعية الواقعة في دائرة الجنس وقضايا المرأة وسلطة الموروث، فجّــر جدار الصمت من حول واقعه السياسي، فقد أحدثت الهزيمة الحزيرانية عام 1967 شــرخا في نفسية الشعب العربي، وكان لها الأثر البالغ في إحداث الشرخ في نفسية نزار قبــاني الشــاعر والإنسان يقول: "حزيران الذي سأتكلم عنه هو حزيران النفسيُّ الذي تفوق آثاره في نظــري

[1] - قباني نزار." في مدح سيد الخلق محمد (ص)"، نقلا عن موقع الواب www.alhaila.net
ووصلة القصيدة كاملة هي : www.alhaila.net/m/showthread.php?t=23939.http

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

آثار حزيران العسكري..كل الأشياء المكسورة في الحرب تعوّض، الطـائرات، والـدبابات، والرادرات وناقلات الجند، قابلة للتعويض.

وحدها النفس المكسورة..لا يمكن جبرها أو تلصيقها، وحده القلـب لا يمكـن ترقيعـهُ. إن حزيران كان ثمرة شديدة المرارة. بعضنا أكلها، وبعضنا اعتاد تدرجيا على مـذاقها، وبعضـنا تقيأها فورًا، أنا كنتُ من الفئة الأخيرة التي أضربت عن الطعام ورفضت الاعتراف بـالجنين المشوّه الذي طرحه رحمُ حزيران "[1]. وكنتيجة لهذه المأساة والهزيمة والنكسة العربية كتـب نزار قصيدته"هوامش على دفتر النكسة"مباشرة بعد 1967، ونشرت في مجلة"الآداب" البيروتية وكانت توقعات الشاعر وصاحب المجلة(سهيل إدريس)في محلها،"إذ صودرت المجلة، وأحرقت أعدادها في أكثر من مدينة عربية، وجلسنا في بيروت، سهيل وأنا نتفرّج على ألسـنة النـار ونرثي هذا الوطن الذي لم تعلمه الهزيمة أن يفتح أبوابه لشمس الحقيقة ."[2]

واستمرت القصيدة الأزمة تتفاعل في الوجدان العربي سلبا وإيجابا بما تحمله من مواقـف حول الواقع السياسي المعيش، وأهم نزار خلال هذه المحنة بخمسة اتهامات أساسية هي:

- أنه شاعر وهب روحه للشيطان وللمرأة وللغزل الفاحش، فلا يحق له أن يكتب شعرًا عن الوطن حتى وإن كان هذا يعيش المأساة .
- أنه المسؤول الأول عن هزيمة يونيو67 ، بما نشره خلال عشرين عاما من شعر عاطفي ساعد على الانحلال .
- أنه في(هوامش على دفتر النكسة)سادي، يعذب أمته، ويكتب شعرًا فوق جراحها.
- أنه يثبط الهمم الجماهرية ويقتل الأمل، وأنه عميلٌ يخدم العدّو بكلامه .
- أنه ليس وطنيا، لكنه يركب موجه الوطنية من خلال مثل هذه الكتابـات. وولادتـه كشاعر سياسي بعد1967 هي ولادة غير طبيعية، لأنها حسب رأيهـم ليسـت لهـا مرتكزات . وكان نزار يجيبهم قائلا :"كنت أحاول أن أجد العـذر لهـم مسـتلهما كلمات السيد المسيح ربِّ أغفر لهم فإنهم لا يعلمون، كان يصعب علـيهم تاريخيـا

(1) - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص ص 408،409 .
(2) - المصدر نفسه ، ص 412 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ووراثيا أن يقتنعوا أن ديوان الحماسة لم يعد ذا موضوع بعد أن دخلت حربة إسرائيل في نخاعنا الشوكي"[1].

وانطلاقا من هذا ذهب نزار إلى تحديد موقفه بدقة من تحول مساره الشعري بعد هزيمة حزيران، فأضحى الشعر يشعل عود الثقاب وينصرف وعلى النار أن تأكل النار يقول:"لا قيمة لفن لا يحدث ارتجاجا في قشرة الكرة الأرضية، ولا قيمة لقصيدة لا تشعل الحرائق في الوجدان العام...وفي المرحلة التاريخية التي نعيشها، لا قيمة لشعر يحترف التبخير والخوف والتستر والتقية، يكون الشعر كشفا وإضاءة وتعرية للزيف والزائفين أو لا يكون وكل قصيدة عربية معاصرة تجامل وتنافق وتتستر على رداءة التمثيلية وتفاهة الممثلين تتحول إلى ممسحة على أقدام سيف الدولة...لم يبق بعد حزيران للشاعر سوى حصان واحد يمتطيه هو الغضب ..."[2] .

ويشرح نزار ذلك التحول الجوهري الذي لامس الفكر الاجتماعي العربي بعد هزيمة 1967، فقد كان الإنسان العربي قبلها ينظر إلى واقعه المعيش نظرة رومانسية كثيرا ما ارتبطت بجملة من القناعات الثابتة والأقوال المأثورة التي ترفض التطلع نحو أفق أفضل، لأنها وبكل بساطة ترى أنه ليس بالإمكان أبدع مما كان، لقد"كان الزمن العربي قد انفصل نهائيا عن زمن الآخرين، وأصبح يدور حول نفسه وكان العقل العربي قد تعب من التقصي والكشف والبحث عن الحقيقة، فقدّم استقالته وجلس في المقهى يمارس الخطابة والثرثرة وتشيطر القصائد وتربيعها وتدويرها، لذلك كان أول ما فعله الشاعر العربي بعد حزيران هو البحث عن زمن آخر".[3]

يقول نزار في مقاطع من قصيدة هوامش على دفتر النكسة:

مقطع رقم 3

ياوطني الحزين
حولتني بلحظة
من شاعر يكتب شعر الحب والحنينْ
لشاعر يكتب بالسكين...

---

[1] - قباني ، نزار. الأعمال النثرية الكاملة ، ج 7 ، ص 415 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 418.
[3] - المصدر نفسه ، ص 427 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقطع رقم 5

إذا خسرنا الحربَ...لا غرابةْ
لأننا ندخلها..
بكلّ ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابةْ
بالعنتريات التي ما قتلت ذبابةْ
لأننا ندخلها..
بمنطق الطبلة و الربابه..

مقطع رقم 7

خلاصة القضيةْ
توجز في عبارةْ
لقد لبسنا قشرة الحضارةْ
والروح جاهليةْ [1]

وقد رصد نزار أحداث الانتفاضة الفلسطينية الأولى، فسجل موقفه منها خلال قصيدته الشهيرة "أطفال الحجارة"، وفيها رفض منطق الهزيمة الذي ظلّ يسيطر على الذهنيـــة العربيـــة الحزيرانية. وفرضت الانتفاضة نفسها كغضب يومي داخل الأراضي المحتلة، وأصـــبح الطفـــل الفلسطيني بكل ما يحمل من علامات الطفولة والبراءة ورمزا للتغيير والثورة على الوضع الذي عجز عنه الآباء، ففي قصيدة الغاضبون يتحول هذا الطفل إلى عبوة ناسفة تنفجر في أية لحظة في وجه جنود الاحتلال، يقول:

علمونا كيف الحجارة تغـــدو بين أيدي الأطفال ماسا ثمينا
كيف تغدو دراجة الطفل لغما وشريط الحرير يغدوا كميـــنا
كيف مصاصة الحليب إذا ما اعتقلوها تحولت سكينـــــــا [2]

لقد انبهر نزار بحدث الانتفاضة الذي ساهم كثيرا في إثراء خطابه الشـــعري الغاضـــب وإبراز، موقفه السياسي وعرضه أمام الجمهور، ووجد في طفل الانتفاضة ذلك المخلّص الذي طالما بحث عنه بعد النكسة، وتحوّل الصبي"الغزّاوي"إلى"غودو"المنتظر في الأرض الفلســـطينية الحبلى بالأحداث والنكبات والأحزان، فيثير التساؤل ويؤسس للحدث، يقول:

---

[1] - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، ص ص 740 ، 741 .
[2] - قباني ، نزار . الغاضبون ، جريدة النصر(الوطنية) عدد 21 فبراير 1988 ، ص 07 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يسأل عنه ملوك الإنس
ويسأل عنه ملوك الجان
من هو هذا الولد الطالع مثل الخوخ الأحمر من شجر النسيان
من هو هذا الولد الطافش من صور الأجداد...
ومن سروال بني قحطان ؟
من هو هذا الآتي..
من أوجاع الشمس ومن كتب الرهبان
من هو هذا الولد الزارع ...
قمع الثورة ..في كل مكان ؟ [1]

أما موقفه من التطبيع الثقافي الذي يعدّ أحد شروط التطبيع السياسي، فقد رفضه نزار قباني بقوة، لأنه يعتقد أن كل تطبيع مع الدولة العبرية هو بمثابة استقالة الشعر العربي من كبريائــه، يقول:"وصل قطار التطبيع الثقافي إلى مقاهينا وصالوناتنا، وغرف نومنا المكيفة الهواء، ونــزل منه أشخاص غامضون، يحملون معهم معاجم ودواوين شعر ومصاحف مكتوبة باللغة العبرية. ويحملون معهم جرائد تقول:إن شاعر العرب الأكبر أبا الطيب المتنبي صار وزيرًا للثقافــة في حكومة حزب العمل!!، وإن مطربة العرب الأولى السيدة أم كلثوم، سوف تغــني قصــيدة جديدة لشاعر إسرائيلي، وهكذا يستقيل الشعر العربي من كبريائه...وتنسى عصافيرنا غنــاء المقامات والتواشيح !!..." [2].

وطوال مواقفه السياسية رفض نزار قباني سلطة الحاكم العربي، واعتبرها سلطة غير شرعيه، فقد فرض نفسه على الحاكم من خلال الموقف المتضمن في أشعاره، ويعتبر ذلك نوعــا مــن اقتسام السلطة من المنظور الفكري، وهنا تكمن نقطة القوة عند نزار ونقطة الاختلاف عــن سائر الشعراء الذين رفضوا هذا المسار، فالغضب والرفض والثورة في واقع السلطة الشــمولية والاستبدادية التي تمارس القهر والتسلط وتكميم الأفواه يعتبر ثورة ناجحة في وقت ارتمى فيــه الكثير من الشعراء والمثقفين في أحضان السلطة، يؤثرون السلامة "وخرجوا من دائرة الصراع

[1] - قباني ، نزار . دكتوراه شرف في كيمياء الحجارة ، جريدة القبس الدولي ، عدد 902 ، السبت والأحد 19 – 20 مارس 1988 ، ص 20 .
[2] - قباني ، نزار. نقلا عن نوال مصطفى ، نزار قباني وقصائد ممنوعة ، ص 187 ، 188 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثقافي حتى في الفكر والأدب وكتبوا ما جعلهم مرضيا عنهم، أو على الأقــل لم يغضــب عليهم "[1].وقد حاد نزار عن نهج هؤلاء الشعراء والمثقفين وأراد في تعامله مــع الحــاكم أن يؤسس للموقف الواقعي والموضوعي، "فمن هذا المنطلق هاجم الشيوخ، لم يهــاجهم أحــد بقسوة كما فعل نزار قباني، ولكن عندما كان يهاجمهم كانت تفتح له الأبواب، لأنه كــان قويا، و لم يكن الصراع بينهم دمويا"[2]، وهو ما عرّضه لكثير من النقد والتجريح يقول:

لأنني لا أمسحُ الغبار عن أحذية القياصرهْ
لأنني أقاوم الطاعون في مدينتي المحاصرْ
لأن شعري كله ...
حرب على المغول والتتار والبرابرهْ
يشتمني الأقزام والسماسرهْ [3]

وخلاصة ما سبق عرضه في هذا الفصل أسجل أن حضور الموقف النقدي التزاري قــد توزع بين كتاباته النثرية وقصائده الشعرية على مدار خمسين سنة من العطــاء.فاســتطاع أن يؤسس لمعالم حداثة مضادة رفضت الانصياع لسلطة النقد الأكاديمي بأنساقه المختلفة، ففرض حداثته المتميزة على الساحة الفكرية والإبداعية، التي اتسمت بقدرات هائلة على تفعيل كل ما هو خامل وراكد في الشعرية العربية من جهة، وعلى نقل المتلقي نقلة نوعية من خلال توريطه في عملية إدراك الأبعاد الجمالية والقضايا الاجتماعية التي لم يألف وجودها في المتن الشــعري الحديث والمعاصر. وبهذا تمكن نزار من فرض"نظريته"الشعرية على نسق الخطاب النقدي الذي رفض إدراج اسمه ضمن شعراء الحداثة، لأنه بكل بساطة لم يكن نزار في يوم من أيام مســيرته الشعرية والفكرية ذلك الشاعر الملزم الخاضع لأيديولوجيات مرحلية لا يقتنع بفلسفتها. أما من ناحية الموقف السياسي فقد استطاع نزار- أكثر من أي شاعر آخر- أن يؤسس لثقافة سياسية شعرية تعتمد النقد الموضوعي لواقع الأمة العربية، بعيدا عن آليات التمويه الفكرية والثقافيــة التي أضحت سلوكا سياسيا واجتماعيا قائما من خلال مؤسسات رسمية.

[1] - العسكري ، صبري . نزار قباني والثورة العربية ، ص 77 .
[2] - المرجع نفسه ، ص 74 .
[3] - قباني ، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، ص 893 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خـــاتـمـــة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خـــــــــاتمة

أَصلُ في نهاية هذا البحث، إلى رصد مجموعة النتائج التي استطعت تحصيلها انطلاقا من مراجعة واقع الخطاب الشعري، والموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر. وقد انطلقت هذه المراجعة من مستويين متداخلين، هما مستوى تشكل الخطاب الشعري وتمظهراته، ومستوى تشكل الموقف النقدي الذي ظل على علاقة مباشرة بالمستوى الأول من حيث العمل على تفعيل الرؤيا الشعرية والتنظير لها.

وقد قمت بتناول المستوى الأول ضمن الباب الأول من البحث. فراجعت علاقة التراث بالشعر العربي المعاصر، من خلال قراءة مفهوم الشعر المعاصر من جهة، ومعنى المعاصرة وتحديد إطارها الزمني من جهة أخرى، وصولا إلى ضبط العلاقة بين الشعر والتراث. فأدركت أن التحديد الزمني للمعاصرة بخمسين سنة من زمن النص عند الكثير من النقاد هو تحديد إجرائي لا يعكس حقيقة المعاصرة وماهيتها، سواء في الشكل أو في المضمون. فليس كل شاعر معاصر يكتب قصيدة معاصرة بالضرورة، لأن ارتباط المعاصرة بهذا المعنى الزمني لا يكون إلا ارتباطا سطحيا وظاهريا، يضيع خلاله أفق الحسّ المعاصر المشكّل للرؤيا الجمالية. من هنا أصبح كل فهم زمني للمعاصرة فهما يولد أزمة إدراك بين المبدع وذاته المبدعة؛ لأنه سيخلق بالضرورة أزمة تحديد وبناء وإعلاء الموقف عند الشاعر من الماضي، والحاضر والمستقبل .

وعن علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث، فقد توصلت إلى رصد مجموعة من الآراء والمواقف عند بعض النقاد والدارسين أمثال خالدة سعيد، وحسين مروة، وخليل أبي جهجة وعز الدين إسماعيل، ومارون عبود، والسعيد الورقي. وقد اقترب هؤلاء من الإجماع على:

- وجوب تقدير التراث وقراءته في إطاره التاريخي الخاص.
- النظر إلى التراث انطلاقا من الراهن المعيش، وقراءته في ضوء المعرفة العصرية.
- خلق علاقة توفيقية في التعامل مع التراث، عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري.
- النظر إلى التراث الإنساني على أنه كيان له أبعاده الفكرية والإنسانية، يستوجب من الشاعر المعاصر وعيه وتفهمه وإدراكه، من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه واستخراج المواقف التي لها صفة الديمومة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ووقفت أثناء مقاربة تشكّل البديل الشعري الجديد، الذي تمظهر في إطار ما سمي بالشعر الحرّ و قصيدة النثر، على مجموعة من الملاحظات، قادتني إلى تسجيل استنتاجات كثيرة، أعـــرض أهمها في النقاط الآتية :

- لم يعد الشاعر العربي المعاصر قادرا على صبّ أفكاره، ورؤاه الحديثة في قوالب جاهزة، سبق لأجيال الشعراء قبله أن أخرجت منها صياغتها الشعرية.
- نضجت الرغبة في التغيير، خاصة بعد ظهور محاولات جادة ومســؤولة مـــن طـــرف الشعراء الرواد في نهاية الأربعينيات، لأن الواقع الفكري والتشكيلي الجديد أصبح يقتضي ضرورة تحديد العلاقة مع نظام التشكيل القديم، أي تحديد العلاقة الوظيفية ضمن القصيدة الجديدة مع الوزن والقافية بعيدًا عن صورتها النمطية القديمة.
- اعتماد الشعر الجديد على وسائل إثراء تساعد في بعث التشكيل الجديد.
- البحث الدائم عند الشاعر العربي المعاصر عن خلق الكثافة الإيقاعية الضرورية للقصيدة الجديدة، من خلال مدّها بطاقات دلالية وأسلوبية.
- وُلدت قصيدة النثر في الشعرية الغربية والعربية من رغبة في التحرّر والانعتاق، ومن تمرّد على القيود الشعرية والعروضية، وعلى تقاليد اللغة الكلاسيكية، وعلى كل أنماط الاحتذاء.
- مثّلت الروافد الغربية عموما والفرنسية على وجه التخصـــيص، الأســـاس الفكـــري والفلسفي لقصيدة النثر العربية.

وقد عمل بعض شعراء قصيدة النثر العربية على محاكاة نموذج قصيدة النثر عند الفرنسيين، خاصة بعد الاطلاع على التجارب الشعرية المتفرّدة عند شارل بودلير وأرتور رامبو وغيرهمـــا، كما ساهمت أفكار رامبو وبودلير النقدية والتنظيرية لقصيدة النثر، في بعث مشروع قصيدة نثر عربية في ضوء التنظير الغربي، ابتداء من جماعة الفن والحرية أو السرياليين العرب وصولا إلى جماعة شعر اللبنانية. التي مثّل مشروعها الشعري و الفكري نقلة نوعية كبرى في تاريخ قصيدة النثر العربية، وكان أهم نتائج هذا المشروع ما يأتي:

- عملت مجلة شعر على نقل الشعر العربي المعاصر نقلة نوعية في الشـــكل والمضـــمون، وذلك من خلال إعطاء الدور الفعّال للإنسان كمحور أساسي، وفاعل في العملية الشعرية برمّتها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- قامت بمحاكاة الحركية الإبداعية في التجربة الفرنسية، في إطار فلسفة التوجّه نحو الآخر الأوروبي فكريا وإبداعيا.
- وَعَتْ التراث الروحي والعقلي العربي، وفهمته وتمثلته أثناء الكتابة الإبداعية الشعرية.
- مثّلت إبداعيا الحلقة الشاذة من حلقات الشعرية العربية، لأنها أقرّت بضـــرورة الهـــدم والبناء من دون أن تُنمِّط ما تبني ولا تُشكّل ما تؤسِس .
- رسمت لقصيدة النثر مسارها الإبداعي الخاص بها، ووضعت أسسها التنظيرية، خاصـــة في كتابات أدونيس، وأنسي الحاج، المستوحاة من أفكار سوزان برنار في كتابها" قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن".

كما كان لأيديولوجية الحداثة عند الغرب وتمظهراتها الأدبية المختلفـــة، دور كـــبير في تشكيل الموقف الإبداعي والنقدي العربي الحديث، قفد بني الفكر الحـــداثي الغـــربي علـــى مسلّمات محدّدة، أساسها النفور من كل ما هو نمطي صفته الثبات، والعمل على تفعيل البدائل الفكرية والإبداعية غير الثابتة زمنيا. واعتماد الرغبة الإنسانية الشاذة(أدبيا وفكريا) لتأســـيس كتابة هدّامة، تؤمن بالفوضى الشكلية والمضمونية. حيث ثارت الحداثة الأوروبية على أســـس الفكرين الكلاسيكي والرومانسي ومبادئهما. وتمظهرت من خلال مذاهب فكرية وأدبيـــة، حملت لواء الثورة والتغيير والرفض لما كان سائدا، وقد تحقق هذا عبر محطات كبيرة ومهمة في الفكر التحديثي وفي الشعرية الأوروبية الحداثية من خلال:

- ظهور التفكير العقلاني الجديد .
- الهجوم الكبير والفوضوي للرمزية والدادائية والسريالية، الذي عمل علـــى هدم القيم الشكلية المتوارثة، وأعطى الشعرية وظيفة ميتافيزيقية.
- التفعيل الدائم والمستمر لمبدأ الحرية في الكتابة والتشكيل. وهو ما نادى به الرمزيون والسرياليون والدادائيون من خلال تقانة تعطيل الحواس.

وقد لاحظت في نفس السياق أن ملمح الحداثة العربية قد تشكل مرتكـــزا علـــى ثلاثـــة محمولات أساسية، هي المحمول الزمني، والمحمول السياقي، والمحمول الـــوظيفي ؛ واقتربـــت الحداثة العربية في مفهومها المعجمي من المفهوم الاصطلاحي؛ لأنها عند الكثير مـــن الأدبـــاء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنقاد ظلّت محافظة على المحمولات المستنبطة من الدلالة المعجمية. و لكن ذلك لم يمنعها من الاختلاط بدلالة مصطلحات أخرى كالمعاصرة والتجديد، الأمر الذي أحدث تباينا كـــبيرا في قراءات الدارسين، وكتاباتهم عنها. و يرجع هذا التباين إلى:

- اصطدام الفكر العربي في بدايات القرن العشرين بنظرية الحداثة كرافد مـــن الروافد الأوروبية .
- اتساع نطاق مفهوم الحداثة فهو شامل لجميع المجالات .
- لا زمنية الحداثة، حيث إنها ترفض كل السياقات التاريخية والاجتماعيـــة في إطار سعيها نحو إدراك الأبعاد اللاتاريخية واللازمنية.

وأثناء دراسة مستوى تشكّل الموقف النقدي في الباب الثاني من البحث، لاحظـــت أن مبررات التنظير النقدي عند الشاعر العربي المعاصر قد تشكلت في فضاء الالتزام. ولكن وفـــق قراءات مختلفة له، بحيث انقسم الموقف التنظيري في مرحلتي الخمســـينيات والســـتينيات إلى قسمين؛ قسم يلتزم نظرية ذات أبعاد أيديولوجية محدّدة، وهو حال جماعة شعر، وقسم يصدر عن مذاهب نقدية أيديولوجية واضحة المعالم، كالواقعية الاشتراكية التي مثّلت النظرية الفنيـــة والأدبية للفلسفة الماركسية. و هذا ما جعل الشاعر الناقد يمر بمرحلتين أساسيتين من مراحـــل بناء الموقف النقدي وتأسيسه هما:مرحلة الانبهار وتقليد الآخر الغربي، ومرحلـــة اســـتيعاب النظريات الفكرية والنقدية الحداثية. وهي المرحلة التي أخرجت إلى الساحة شاعرًا يتمثل معالم الحداثة العربية في شتى تمظهراتها.

أما مبررات الموقف النقدي ذاته فقد لاحظت أن أغلبها مبررات ذاتية، خاصة حين يبحـــث الشاعر عن اكتساب الملكتين الشعرية والنقدية معا، أو حين يعمد إلى التعبير عن الرؤيا في إطار حضاري وثقافي وفق مشروع الأنتليجنسيا.

وقد حُدد مفهوم الشعر عند الشعراء المعاصرين في تقـــديري، انطلاقـــا مـــن مقاربـــة إشكاليات أساسية في الشعرية العربية هي جدلية التراث والتحديث، وماهية الشـــعر في ظـــلّ الأفق الحداثي، والموقف من الشكل ومتطلبات القصيدة المعاصرة. وقد توصّلت إلى مجموعة من النتائج في هذا السياق أعرضها في النقاط الآتية:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الماضي عند معظم الشعراء المعاصرين ليس شيئا منفصلا عن الحاضر والمستقبل، إنه يحي الحياة الجديدة والإنسان المعاصر. لهذا طالب الشاعر المعاصر بضرورة قـــراءة التـــراث الشعري قراءة منهجية وموضوعية، الغرض منها غربلة الإيجابي من التراث وتمثّله .
- ذهب بعض الشعراء المعاصرين إلى خلق علاقات مثاقفة واعية، ومتجاوزة في الوقـــت ذاته للتراث، وطالب بضرورة الانتماء عن قناعة وإرادة للشعرية العربيـــة. وطالـــب الشاعر العربي المعاصر مراجعة التراث مراجعة حداثية، من خلال العمل على تفعيـــل اللاعقلانية اللغوية، وإعلاء عامل الذاتية.
- نظر بعض الشعراء إلى التراث نظرة أيديولوجية، فجاءت مواقفهم أكثر ارتباطا بالواقع الاجتماعي أو السياسي من منظور معين. وأصبح التراث بالنسبة إليهم بنيـــة إنســـانية مغلقة على ذاتها لا يمكن تجزئتها، بل يجب التعامل معها ككتلة واحدة.
- لم يتمكن الشعراء المعاصرون من ضبط ماهية الشعر ضبطا دقيقا، وظل تعريفهم للشعر تعريفا ذاتيا يتغيّر باستمرار، واعتمد بعضهم، في تعريفه للشعر، على الآليـــة اللغويـــة المتفرّدة، كما هو الحال عند عبد الله حمادي، وخليل حاوي.
- اتفاق أغلبية الشعراء المعاصرين على ضرورة تأكيد دور التجربة الشـــعرية في تحديـــد ماهية الشعر؛ لأن الشاعر مجبر على تأسيس تجربته بعيدًا عن سياقات التأثير والتـــأثر. و إن تحديد ماهية الشعر في ضوء ما سبق، يجب أن يعمل خلالها الشاعر على اقتحـــام الواقع.
- أضحى الشعر عند الكثير من الشعراء وعلى رأسهم خليل حـــاوي، وصـــلاح عبـــد الصبور، وعبد الله حمادي أقرب إلى السلطة الصوفية التي تعلـــو بالشـــاعر إلى عـــالم برزخي، لا تؤسس فيه الأنماط، وإنما تتوالد بحسب التجارب، وتتكاثر كلمـــا آمـــن الشاعر بضرورة الخلق والإبداع.
- ارتباط ماهية الشعر العربي المعاصر بالرؤيا، فقد آمن الشاعر المعاصر بأنها الوسيلة المثلى لتخصيب التجربة الشعرية ونقلها من مستوى الكتابة، انطلاقا من آلية تفعيل الحواس، إلى الكتابة من مستوى آلية تعطيل الحواس.وهو مطلب اتفق عليه أغلبية شعراء الحداثة، وهو ما نادى به يوسف الخال حين اعتبر القصيدة عبارة عن خلق لا تصوير للعـــالم في قالب فنّي متميز.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- اختلف الشعراء المعاصرون في النظر إلى القصيدة الجديدة، فإذا كانوا قد اتفقوا على ضرورة تخطي القيود الكلاسيكية القديمة المتمثلة في الوزن والقافية، والانتقال إلى كتابة القصيدة الحرة ذات التفعيلة المتعدّدة، فإنهم اختلفوا تماما فيما يخّص قصيدة النثر، فمنهم من اعتبرها ظاهرة مرضية يجب القضاء عليها، مثلما هو الحال عند نازك الملائكة وخليل حاوي، ومنهم من طالب بإعلاء شأنها مثل يوسف الخال لأنها قصيدة المستقبل.

وقد قمت بعرض الموقف النقدي عند أدونيس، ونزار قباني، من خلال مباحث قادتني إلى استخلاص الملاحظات والنتائج الآتية :

- حاول أدونيس عبر كتاباته النقدية تنبيه المتلقي إلى ضرورة تأصيل الأصول، والنظر إليها بعيدًا عن متاهات التقليد والتنميط.لهذا طالب بضرورة اشتهاء هذه الأصول وجعلها سندًا للكتابة الآنية، والكتابة المستقبلية.
- إن مواقف أدونيس لم تكن مواقف تنظيرية بقدر ما كانت مواقف تساؤلية، ترتضي القراءة منهجا والتأويل والرؤيا وسيلة لبلوغ غاية الكتابة الإبداعية، التي راجعها أدونيس منذ مرحلة القصيدة الشفوية .
- رأى أدونيس أن الفعل التحديثي العربي لم يكن فعلا غربيا، وإنما هو فعل كامنٌ في تاريخنا العربي، وفي بعض رجالات هذا التاريخ ممن حادوا عن طريق الاجترار، وسلكوا طريق الكتابة والتساؤل، والرفض والتخطّي .
- كان أدونيس في تنظيراته المختلفة أقرب إلى الأصولية (الشعرية والإبداعية)منه إلى الدعوة لتطبيق إجراءات الفعل الحداثي الغربي. فقد قرأ التراث قراءة واعية، ولكنها في تقديري ظلّت قراءة مرتبطة بحقائق تاريخية، لها علاقة مباشرة بالانتماء الطائفي (شيعي/علوي)لأدونيس، و هذا ما لاحظته خلال كتابه الثابت والمتحول(في أجزائه الثلاثه) أين أراد إظهار قمع السلطة الدينية السنية للحركات الفكرية والدينية والثورية عبر التاريخ الإسلامي.
- الحضور القوي للفلسفات والأفكار الغربية في نظرية الشعر عند أدونيس، فقد ساهمت الثقافتان الألمانية والفرنسية في تشكيل المواقف النقدية، وتخطيط تجربة الكتابة الأدونيسية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- كشف أدونيس أن جوهر الكتابة الإشكالية النقدية في قضية الحداثة لم يعد يرتكز على الكتابة وزنا أو نثرا، وإنما أصبح يرتكز على مدى قدرة الشاعر علـــى خلـــق كتابـــة كشفية، ومعرفية، ورؤيوية، نابعة من مراجعة واعية للغة والتراث.
- الحداثة الشعرية عند أدونيس في قراءتها السليمة، لا ترتكز علـــى تشـــكيلات لغويـــة وإيقاعية متشابكة، وإنما هي القدرة على إدراك الذات من خلال التجربة الشعرية؛ لأنها تفترض بدءا، معرفة الشاعر العربي نفسه بوصفه ذاتا، وبوصف هـــذه الـــذات لغـــة، وبوصف هذه اللغة أداة كشف وإفصاح وإيصال .
- وصل أدونيس إلى قناعة شخصية مفادها أن مشروع الحداثة الذي عملـــت الشـــعرية العربية منذ حوالي نصف قرن على تمثّله، قد انكسر بسبب انعدام الذاتية في الكتابـــة، لأن الأنا قد تماهى تاريخيا، وضاعت ذاته الإبداعية بين النصوص المعدّة له مســـبقا، إلى درجة أن الاتباعية في الفكر العربي، قد أصبحت نوعا من السلوك الآلي.
- صدم أدونيس بمواقفه النقدية الكثير من النخب الثقافية والدينية، التي فهمت أن مشكلة أدونيس هي مع المؤسسة الدينية من جهة، ومع التوحيد من جهة أخرى، من دون أن تدرك،في تقديري، أن أدونيس كان عبر هذه المواقف يرفض سلطات التأويل والمراقبة الفكرية لهذه المؤسسات الدينية، و لا يرفض الدين كدين .
- استطاع أدونيس أن يؤسس لمشاريع ثقافية وفكرية كبرى، ساهم من خلالها في إعادة قراءة الشعرية العربية عبر مساراتها المختلفة. ويعتبر"الكتاب"أحد هذه المشاريع الناجحة حيث اختلط فيه الشعر بالنثر، والفلسفة والتاريخ، والذاتي والجماعي، وتقـــاطع فيـــه أدونيس مع أعمال الكبار أمثال، نيتشه وغوته، ودانتي، وأبي علاء المعري وغيرهم.

أما نزار قباني، فقد تشّكل الموقف النقدي لديه في إطار ما سمي بالحداثة المضادة، بعيدا عن سلطة الأنساق النقدية المعاصرة. وهو الأمر الذي جعل الموقف النزاري موقفا يبتعد باستمرار، عن ربط أي علاقة بالمنظومة الفكرية التي ظلّت تشتغل ضمنها الرؤيا الحداثية.

ومن أهم النتائج التي توصلت إليها ما يأتي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- كان نزار قباني ذا أفق حداثي متفرّد، استطاع أن يؤسس مساره الحداثي المضـــاد وأن يورّط الحداثات الأخرى ويضعها في مأزق، بفعل الجماهيرية الشعبية التي أكتسبها من جهة، واللغة الشعرية الثالثة التي أسس لها من جهة أخرى .
- يعتبر نزار قباني من منطلق الحداثة المضادة أول شاعر حداثي، لأنه سبق رواد الشـــعر الحرّ في الأربعينيات في خلق أرضية شعرية جديدة، لا تؤمن بالجاهز والنمط. وهو مـــا تحقق عند نزار ابتداء من سنة 1944م، تاريخ صدور ديوانه الأول قالت لي الســـمراء، الذي ظهرت فيه بوادر تأسيس كتابة جديدة، ولغة جديدة، تجاوز خلالهـــا الســـائد المبتذل، وتطلّع نحو الممكن جماليا، وأعاد قراءة التاريخ ودخل إلى المناطق المحظورة فيه. فاستطاع أن يحقّق الثورة الشعرية الحداثية في فترة لم تظهر فيها نماذج الكتابة المحســـوبة على الحداثة بعد .
- خلق نزار قباني لحداثته المضادة آليات تفعيل من واقع المجتمع، فطالب بتحّـــرر المـــرأة والرجل معا، ورفض سلطات القهر الاجتماعية، واستطاع بكل جرأة أن يضمّن هذه الآليات كتاباته النثرية، والشعرية على حدّ سواء، وهو الأمر الـــذي جعـــل مواقفـــه النقدية، تتوزع بين الكتابة الشعرية تارة، والكتابة النثرية تارة أخرى. وفي كثير مـــن الأحيان كان موقفه ذاك يتجلى في الكتابتين معا .
- لم يكن نزار عبر مواقفه المختلفة ضد الدين، وإنما كان ضد الممارسات و السلوكيات التي تصدر عن مؤسسات وأفراد لهم علاقة بالسلطة الدينية.
- سجّل نزار مواقفه السياسية باستمرار،واستطاع في تقـــديري، أن يؤســـس لثقافـــة سياسية شعرية متفرّدة سجّلت حضورها بقوة في شعرية نزار وحداثته المضادة.

لقد كانت طموحات البحث كبيرة في دراسة"الخطاب الشعري والموقف النقدي عند الشعراء العرب المعاصرين"، ولكن يبقى ما حقّقه دون ذلك، لأن مقاربة كـــل الإشـــكاليات الـــتي يطرحها مثل هذا الموضوع، لا يمكن أن يفي بها جهد بحث واحد، مهما كانت استقصـــاءاته، وسعته، وتنوعه وثراؤه. ولذلك يبقى الكثير من الأسئلة معلقا، ينتظر جهود بحوث أخرى، لأن قراءتي لا تدعّي -ولا ينبغي أن تدّعي- الإحاطة الشاملة بجوانب البحث المختلفة والمتشـــبّعة. وإنما هو مجهود بذلته مخلصا غير مقصّر، والله ولي التوفيق .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المصادر والمراجع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القرآن الكريم.(رواية الإمام ورش).
الكتاب المقدس.(إنجيل يوحنا،طبع وتوزيع الكنيسة البروتستانتية، قسنطينة، 2000).

▪ المصادر:

أ - الأعمال الشعرية :

– أبو نواس.
- الديوان، دار صادر، بيروت، د ت .

– أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر).
- الآثار الكاملة، ط2، دار العودة، بيروت،1971 .
- الأعمال الشعرية (مفرد بصغة الجمع)، الجزء الثالث، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1996 .
- الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي)، الجزء الثاني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ،1996 .
- أغاني مهيار الدمشقي،ط2 ،منشورات مواقف، بيروت،1979 .

- البياتي (عبد الوهاب).
- قمر شيراز، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد،1975 .
- بستان عائشة،ط1، دار الشروق، القاهرة، 1989 .
- نهر المجرّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،1998 .
- السيف والقيثار، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 2000 .

– حمادي (عبد الله).
- البرزخ والسكين،ط3، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2002 .

– حاوي (خليل).
- الديوان،ط2، دار العودة، بيروت، 1979.

– حجازي (أحمد عبد المعطي).
- مرثية العمر الجميل، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 2000 .
- كائنات مملكة الليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 2003 .

– الحاج (أنسي).
- لـــــــن، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

– الحيدري (بولند).
- أغاني المدينة الميّتة،ط2،دار العودة، بيروت،1974 .

– الخال(يوسف).
- الأعمال الشعرية الكاملة،ط2 ، دار العودة، بيروت، 1979.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **الخوري (خليل).**
  - اعتراف في حضرة البحر،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،1989 .
- **دنقل(أمل).**
  - الأعمال الشعرية الكاملة،ط2، دار العودة، بيروت،1985 .
  - الأعمال الشعرية، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة،1987 .
- **السياب(بدر شاكر).**
  - الديوان (مجلدان)، دار العودة، بيروت،1971 .
- **شاوول (بول).**
  - أيها الطاعن في الموت، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 1981.
  - كشهر طويل من العشق، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان،2001 .
  - بوصلة الدم، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2004 .
- **شوقي (أحمد) .**
  - الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، مطابع الكتاب العربي، الجزء الثاني بيروت، د ت .
- **صلاح (عبد الصبور).**
  - الديوان، دار العودة، بيروت، 1986 .
- **العقاد(محمود عباس).**
  - عابر سبيل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1937 .
- **عمران(محمد).**
  - أغاني على جدار جليدي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1968 .
- **الفيتوري(محمد).**
  - الديوان، ط3، دار العودة ، بيروت،1979 .
  - الأعمال الشعرية (مجلدان)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998.
- **قباني (نزار).**
  - الأعمال الشعرية الكاملة (مجلدان)،ط2، منشورات نزار قباني،يروت،1979.
  - فتح، منشورات نزار قباني، بيروت، 1970.
  - خمسون عاما في مديح النساء،ط2 ، منشورات نزار قباني، بيروت،1996.
  - تنويعات نزارية على مقامات العشق، ط2، منشورات نزار قباني،بيروت، 1998 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **الماغوط(محمد).**
  - الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، 1973 .
  - الفرح ليس مهنتي، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان ،2002.
- **المتنبي(أبو الطيب).**
  - ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق وتعليق عبد الوهاب عزام، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، 1995 .
- **الملائكة(نازك).**
  - ديوان نازك الملائكة (مجلدان)،ط2، دار العودة، بيروت، 1979.

ب- الأعمال النثرية والدراسات النقدية الخاصة بالشعراء

- **أدونيس(علي أحمد إسبر).**
  - الثابت والمتحوّل،ط1،ج2 (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت،1977
  - مقدمة للشعر العربي،ط3، دار العودة، بيروت، 1979.
  - الثابت والمتحوّل،ط4،ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة،بيروت، 1983 .
  - الشعرية العربية،ط2 ، دار الآداب، بيروت، 1989.
  - النص القرآني وآفاق الكتابة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993 .
  - ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ط1، دار الآداب،بيروت، 1993 .
  - ديوان الشعر العربي (المجلد الثاني)،دار المدى، للثقافة والنشر،دمشق، 1996.
  - سياسة الشعر،دراسات في الشعرية العربية المعاصرة،ط2، دار الآداب، بيروت،1996 .
  - زمن الشعر،ط5 (مزيدة منقحة)، دار الساقي،بيروت،2005 .
  - المحيط الأسود، ط1، دار الساقي، بيروت،2005 .
- **بنيس (محمد).**
  - الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،ط2،ج 4 (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،2001 .
  - الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،ط2،ج 3 (الشعر المعاصر) ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،2001 .
- **حمادي (عبد الله).**
  - الشعرية العربية بين الإتباع والإبداع، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2001 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **حجازي(أحمد عبد المعطي).**
  - الشعر رفيقي، دار المريخ، الرياض، 1988.
- **الخال(يوسف).**
  - الحداثة في الشعر،ط1، دار الطليعة، لبنان ،1981 .
- **صلاح(عبد الصبور).**
  - حياتي مع الشعر، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان،2001.
  - الأعمال الكاملة،ج9 (أقول لكم عن الشعر)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992 .
- **قباني (نزار).**
  - قصتي مع الشعر،ط1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1973 .
  - الأعمال النثرية الكاملة، ط1، مج7، منشورات نزار قباني،بيروت،1993 .
  - الأعمال النثرية الكاملة، ط1، مج8، منشورات نزار قباني،بيروت،1993 .
- **الملائكة (نازك).**
  - قضايا الشعر المعاصر،ط7، دار العلم للملايين، بيروت،1983 .

المـــراجـــع

أ – المراجع العربية (أ)

- **أبو جهجه (خليل).**
  - الحداثة الشعرية العربية، بين الإبداع والتنظير والنقـــد،ط1، دار الفكـــر اللبناني بيروت، 1995 .
- **أبو هيف (عبد الله).**
  - الحداثة في الشعر السعودي،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،2002.
- **أمطانيوس (ميخائيل).**
  - دراسات في الشعر العربي الحديث، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، 1968.
- **إبراهيم (عبد العزيز).**
  - شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 .
- **إسماعيل (عز الدين).**
  - الشعر العربي المعاصر، ط6، المكتبة الأكاديمية، القاهرة،1994 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **الأسعد (محمد).**
  - بحث عن الحداثة، نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر، ط1،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،1986 .
- **الأصفر (عبد الرزاق).**
  - المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999.
- **أوغستين .**
  - الاعترافات،مراجعة الأب ميخائيل عودة، نشرية الكنيسة الإنجيلية باللغة العربية لشهر ديسمبر، بيروت، 1973 .

(ب)

- **باروت (جمال).**
  - الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.
  - الحداثة الأولى، منشورات اتحاد أدباء وكتّاب الإمارات، الشارقة،1991.
- **بن سلامة (الربعي).**
  - تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2006.

(ت)

- **الترمذي.**
  - سنن الترمذي، ط2، دار الفكر، بيروت، 1983 .

(ج)

- **جبران (خليل جبران).**
  - المجموعة الكاملة المعرّبة عن الإنجليزية،ط1، دار الجيل، بيروت، 1994 .
- **الجنابي (عبد القادر).**
  - أنطلوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ط2، دار النهار، بيروت، 2003 .

(ح)

- **الحامدي (مثال).**
  - مختارات من شعر أبي تمام،المكتبة الحسينية، البصرة، العراق، 1965.
- **حداد (علي).**
  - الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **حنفي (حسن).**
  - التراث والتجديد، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1980.
- **حيدوش (أحمد).**
  - الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1990 .

(خ)

- **خفاجي (محمد عبد المنعم).**
  - الشعر والتجديد، مطبعة دار العهد الجديد، القاهرة ،د ت .
- **خنسة (وفيق).**
  - دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1981.
- **خير بك (كمال).**
  - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1986 .

(د)

- **الدسوقي (عمر).**
  - في الأدب الحديث،ط6،ج2، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000 .

(ز)

- **زعموش (عمار).**
  - النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته، منشورات جامعة قسنطينة،2000 .
- **زكي (أحمد كمال).**
  - دراسات في النقد الأدبي، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1980 .

(س)

- **ساعي (أحمد بسام).**
  - حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث دمشق، 1978.
- **سعيد (خالدة).**
  - البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، 1960 .
  - حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **السيد (محمود أحمد).**
  - عصرنة التراث، دار حراء طه، القاهرة، 1999.

(ش)

- **شرابي (هشام).**
  - مقدمات لدراسة المجتمع العربي، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت،1981 .
- **شكري (غالي).**
  - سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1981 .

(ص)

- **صالح (زهر الدين).**
  - رجالات من بلاد العرب، ط1، المركز العربي للأبحاث والتوثيق، بيروت،2001.
- **الصباغ (رمضان).**
  - في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية،ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، 1998.
- **صبحي (محي الدين).**
  - نزار قباني شاعرا وإنسانا، دار الآداب ،بيروت، 1958 .
  - مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

(ض)

- **الضبع (محمود إبراهيم).**
  - قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003 .

(ع)

- **العالم (محمود أمين).**
  - مواقف نقدية من التراث، دار الفرابي، لبنان، 2004 .
- **عباس (إحسان).**
  - اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد الثاني، الكويت، أبريل 1978.
- **عبود (مارون).**
  - نقدات عابر،ط2، دار مارون عبود ودار الثقافة، بيروت، 1980 .
- **عبيد (محمد صابر).**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

▪ القصيدة العربية الحديثة،بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقية الشعرية الأولى،جيل الروّاد والستينات، منشورات اتحاد الكتـــاب العـــرب دمشق، 2000 .

- **عزام (محمد).**

▪ الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996 .

- **العسكري (صبري).**

▪ نزار قباني والثورة العربية،ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1998 .

- **العشماوي(محمد زكي).**

▪ أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر و التوزيع، الإسكندرية،1997 .

- **عصفور (جابر).**

▪ قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصبّاح، الكويت،1992 .

▪ ذاكرة للشعر، دار الفرابي، لبنان، 2004 .

- **العقاد (عباس محمود).**

▪ وحي الأربعين ،مطبعة الرحمانية، القاهرة،1941 .

▪ الديوان، دار الشعب، القاهرة، د ت .

▪ ساعات بين الكتب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969 .

- **علاق (فاتح).**

▪ مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005 .

- **عيتاني (نديمة).**

▪ التراث في الحضارة العربية،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

- **العيد (يمنى).**

▪ في القول الشعري،ط1، دار توبقال للنشر،الرباط، المغرب،1987 .

(غ)

- **الغذامي (عبد الله).**

▪ النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية،المركز الثقافي العربي، لبنان،2000.

- **غصيب (هشام).**

▪ الخطاب الفكري العربي،تحدّيات الحداثة، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة،2001.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

(ف)

- **فاضل (جهاد).**
  - قضايا الشعر الحديث،ط1، دار الشروق، بيروت،1984 .
- **فرج (نبيل).**
  - مملكة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
- **فضل (صلاح).**
  - أساليب شعرية معاصرة،ط1، دار الآداب، بيروت،1995 .

(ق)

- **قميحة (مفيد).**
  - الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر،ط1،دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981 .

(ك)

- **كروب (محمد).**
  - الأدب الجديد والثورة،ط1، دار الفرابي، بيروت، 1980 .
- **كليب (سعد الدين).**
  - وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1997.

(م)

- **المازني (إبراهيم عبد القادر).**
  - قبض الريح، ط3، المطبعة العصرية، القاهرة،1948.
  - الشعر غاياته ووسائطه، مطبعة البوسفور، القاهرة،1915.
- **مجموعة مؤلفين.**
  - سلطة النص،في ديوان البرزخ والسكين،ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2002 .
- **مروة (حسين).**
  - دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي،ط2، دار الفرابي، بيروت،1976 .
- **مصايف (محمد).**
  - جماعة الديوان في النقد،ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- **محمدي(حبيبة).**
  - القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **مفيد (فوزي).**
  - نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة . 1999 .
- **المقالح (عبد العزيز).**
  - الشعر بين الرؤيا والتشكيل،ط1، دار العودة، بيروت،1981 .
- **الملاط (شربل).**
  - شعراء لبنان، منشورات جامعة القديس يوسف، لبنان، 1961 .
- **المنفلوطي (لطفي).**
  - النظرات، دار الثقافة، بيروت، د ت .
- **موافي (عبد العزيز).**
  - قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2004.

(ن)

- **ناجي(إبراهيم).**
  - ديوان إبراهيم ناجي، جمع وتحقيق وتقديم أحمد رامي،وصالح وجودت، وأحمد هيكل،ومحمد ناجي، ط1، دار المعاصر، مصر،1961 .
- **نشأت (كمال).**
  - شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 .
- **نشاوي (نسيب).**
  - المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1984 .
- **النويهي (محمد).**
  - قضية الشعر الجديد،ط2، مكتبة الخانجي،دار الفكر، القاهرة،1971 .
- **نوال (مصطفى).**
  - نزار قباني وقصائد ممنوعة، ط2، مركز الراية للنشر والإعلام، القاهرة،2000.

(و)

- **الورقي (السعيد).**
  - لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب – المراجع المترجمة إلى العربية:

- **أبولينير (غيوم).**
  - نهدا تريزياس، ترجمة نادية كامل، سلسلة المسرح العالمي، العدد 239، وزارة الإعلام، الكويت،1989 .
- **ألبيرس (ر م).**
  - الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، ط3، منشورات عيودات، بيروت/باريس، 1983 .
- **بارنار (سوزان).**
  - قصيدة النثرمن بودلير إلى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلاّم، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،1998 .
- **تورين (ألان).**
  - نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،1997 .
- **ديتش (دفيد).**
  - مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1976 .
- **ريتشاردز (أ. أ).**
  - مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، ط1، المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة،2005.
- **شارل (بودلير).**
  - سأم باريس، ترجمة محمد أحمد حمد، مراجعة كميليا صبحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.
- **شلتز (داون).**
  - نظريات الشخصية، ترجمة أحمد الكربولي وعبد الرحمان القيسي، مطبعة جامعة بغداد، 1983.
- **فاليري (بول).**
  - الخلق الفنّي، ترجمة بديع الكسم، منشورات الروّاد، دمشق، د ت .
- **فاولي (ولاس).**
  - عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة ،بيروت،1981 .

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- **فضول (عاطف).**
- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس،ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000 .
- **كورك (جاكوب).**
- اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب،ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المؤمون، بغداد، 1989 .
- **ماهر (شفيق فريد).**
- المختار من نقد ت س إليوت، ترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد، تصدير جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2000 .
- **مكليش (أرشيبالد).**
- الشعر والتجربة، ترجمة،سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996 .
- **كروتشيه (بنيديتو).**
- علم الجمال، تعريب نزيه الحكيم، راجعة بديع الكم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1963 .
- **هوراس.**
- فن الشعر ،ترجمة لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، 1947.
- **هول(كافن).**
- مبادئ علم النفس الفرويدية، ترجمة دحام الكيال، ط3، دار المتنبي ،بغداد، 1988 .
- **وليامز (رايموند).**
- طرائق الحداثة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 246، الكويت،1999 .

جـ -المراجع الأجنبية

- **Baudelaire, Charles** . le spleen de Paris, petits poèmes en prose, librio n 179, Paris,2002 .
- **Bernard, Suzanne .** Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours, Paris,1959.
- **Bertrand, Louis**. Gaspard de la Nuit**,** œuvres poétiques, publies par Cargill sprietsma, slatkine , Genève, 1977.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **Decaunes, Luc.** Le poème en prose, Anthologie, Paris, Seghers, 1984.
- **Rimbaud, Arthur.** œuvres, Gallica , 1999 .

المعاجم والقواميس:

- **ابن منظور.**
  - لسان العرب، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، د ت .
- **تأليف جماعي.**
  - المنجد في اللغة والأعلام، ط26، المكتبة الشرقية، بيروت، 1986 .
- **جبور عبد النور وسهيل إدريس.**
  - المنهل(فرنسي/عربي)، ط5، دار الآداب ودار العلم للملايين،بيروت، 1976.
- **العبيدي (رشيد).**
  - معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1984 .
- **وهبة (مجدي).**
  - معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974 .
  - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.
  - Dictionnaire Encyclopédique de la littérature Française , Edition Robert Laffont . S . A , Paris, 1999.
  - Le Robert des Grands écrivains de langue française, société dictionnaires le Robert, Manchecourt, France, 2000.

المجلات والجرائد:

- **مجلة الآداب**، شهرية محكّمة تعنى بشؤون الفكر، تصدر عن دار الآداب بيروت، أعداد:
  - عدد فبراير 1967 .
  - عدد مارس 1966 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- عدد سبتمبر 1977 .
- عدد سبتمبر- نوفمبر 2000 .

- **مجلة آفاق** اللبنانية، العدد الثاني، بيروت، 1958 .
- **مجلة عالم الفكر**، مجلة فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، العدد الرابع، يناير/فبراير/مارس، الكويت، 1977 .
- **مجلة الفكر العربي**، فكرية ثقافية جامعة، تصدر عن النادي الأدبي حايل بالسعودية، عدد ماي/جوان، 1999 .
- **مجلة الطريق**، مجلة فكرية سياسية شهرية، أسسها أنطوان ثابت عام 1941، تصدر في بيروت مرة كل شهرين، العدد 3 /سبتمبر/1993 .
- **مجلة فصول**،مجلة النقد الأدبي، فصلية محكّمة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.
  - مجلد 1 عدد 4 / جويلية، 1981.
  - مجلد 16 عدد 2/ خريف، 1997 .
- **مجلة الأقلام**، فكرية أدبية، تصدر ببغداد، عدد 11/تشرين /1985 .
- **مجلة الكرمل**، مجلة فكرية أدبية محكّمة، أسّسها الشاعر محمود درويش تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية برام الله ،فلسطين، عدد 12، 1984 .
- **مجلة كل العرب**، أسبوعية سياسية شاملة، تصدر ببيروت، عدد135، الأربعاء 27 مارس 1985.
- **مجلة المعرفة**، ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة بسوريا، عدد 55، سبتمبر1966.
- **مجلة المستقبل**،أسبوعية سياسية شاملة، تصدر في بيروت، عدد297 ، السبت 30أكتوبر 1982.
- **مجلة نزوى**، فصلية ثقافية، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، سلطنة عمان، عدد4، 1995.
- **جريدة أخبار الأدب**، أسبوعية أدبية تصدر عن دار أخبار اليوم، القاهرة،عدد 646، الأحد 4 ديسمبر 2006 .
- **جريدة الرياض**،يومية إخبارية، تصدر عن مؤسسة اليمامة بالرياض بالسعودية العدد13471، الخميس 12 ماي 2005.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التسجيلات السمعية :

- شريط سمعي مسجل من طرف الباحث لحوار تلفزيوني مع نزار قباني،ضمن حصة "السهرة المفتوحة"،إعداد وتقديم كوثر البشراوي، مركز تلفزيون الشرق الأوسط MBC لندن ،ليلة 13 اوت1998 ، الساعة 18,30 GMT.

-شريط سمعي مسجل من طرف الباحث لحوار تلفزيوني مع أدونيس،ضمن حصة "للتلتقي"،إعداد وتقديم بروين حبيب،قناة دبي الفضائية بتاريخ 28 مارس 2006، الساعة 21,30 GMT .

- شريط سمعي مسجل من طرف الباحث لحوار تلفزيوني مع محمد الماغوط، ضمن حصة"روافد"، إعداد وتقديم علي أحمد الزين، على قناة العربية من دبي، بتاريخ 11 ماي 2006 ، الساعة 18,30 GMT.

مواقع الواب:

- موقع مجلة نزوى العمانية http://www.nizwa.com
  - العدد رقم15 http://www.nizwa.com/volume15/p102_112.html
  - العدد رقم 29 http://www.nizwa.com/volume29/p80_89.html
- موقع جهات الشعري www.jehat.com
- موقع بيت الشعر المغربي www.albayt.org.ma
- موقع مجلة إيلاف الإلكترونية www.elaph.com
- موقع جمعية عاديات السورية http://www.adyatsyria.com
- موقع قناة العربية www.alarabia.net
- موسوعة الماركسية الدولية على الانترنيت، الصفحة العربية، والوصلة كاملة هي: http://www.marxists.org/arabic/glossary/index.htm
- موقع المدى www . almada paper . com
- موقع معابر http:// maaber.50 megs .com
- موقع"أدب وفن" اللبناني www.adabwafan.com
- موقع أهل البيت www..ahl-ul-bait.org
- موسوعة ويكيبيديا، الموسوعة الحره http://ar.wikipedia.org/wiki
- موقع معابر http://maaber.50megs.com/

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- موقع جريدة الزمان www. azzaman . com
- موقع الندوة العربية htt:arabicnadwah.com
- موقع هايلة الأدبي http://www.alhaila.net
- موقع حلوان الأدبي http://www.4helwan.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الـــفـهـــرس

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفـــــــــــهـــرس

مقدمـــــــة

1 **البـــــــــــاب الأول :الشعر العربي المعاصر بين التشكيل والرؤيا. ...01**

- **مدخل** :قراءة في مفهوم الشعر العربي المعاصر وعلاقته بالتراث..... 02

2 **الفصـــــــل الأول: آليات تشكيل البديل والمتغير في الشعر العربي المعاصر**.....31

- الشعر الحـــــــــــر 32
- أنواع الإيقاع في الشعر الحر.....39
  - إيقاع السرد و الحوار.....41
  - إيقاع الأفكار.....47
- القافية.....49
  - القافية البسيطة (الموحدة).....52
  - القافية المركبة (المنوعة).....61
- وسائل إثراء التشكيل الإيقاعي 72
  - التضمين.....72
  - التكرار.....76
  - التدوير.....90

2 **الفصل الثاني:قصيدة النثـــر** 97

- الروافد الغربية لقصيدة النثر عند الشعراء الفرنسيين الرواد.....100
  - ألويزيوس برتران 100
  - شارل بودلير 105
  - جان أرتور رامبو 112
- الجذور العربية لقصيدة النثر، بين التقليد والإبداع والتساؤل..... 129

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- مشروع مجلة شعر، التأسيس للرؤيا والشفوية.....157

r الفصل الثالث: ملمح الحداثة الغربية وتشكيل الموقف الإبداعي والنقدي العربي الحديث 178

- الحداثة الغربية..... 180
  - إيديولوجية الحداثة عند الغرب..... 180
  - تمظهرات الحداثة الأدبية الغربية 191
    * الرمزية..... 192
    * الدادائية..... 202
    * السريالية..... 207
- الحداثة العربية وبدايات تشكيل الموقف النقدي..... 215
  - تشكّل مفهوم الحداثة العربية..... 215
  - بناء النظرية النقدية عند جماعة الديوان..... 223
  - جماعة أبولو..... 240

1 البـــــــــاب الثـــــاني:الموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر....249

- **مدخـــل:** مبررات التنظير النقدي عند الشاعر العربي المعاصر..... 250

r الفصـــــل الأول:مفهوم الشعر عند الشعراء العرب الرواد.....268

- جدلية التراث والتحديث،قراءة في نظرية الثابت والمتغير.....270
- ماهية الشعر في ظل الأفق الحداثي الراهن.....298
- الموقف من الشكل الحديث،ومتطلبات القصيدة المعاصرة 335

r الفصل الثاني:المُتَشَاكلْ و المُختلف في الموقف النقدي عند أدونيس..... 349

- أدونيـــــــــس الشاعر النـــاقد (التعريف بالشاعر) 350
- شهوة الأصل،قراءة في ثلاثية الأصل،التجديد،والتقليد.....357
  - مرحلة القبول.....363
  - مرحلة التساؤل.....368
  - مرحلة التحول 374
- تفعيل النظرية الشعرية عند أدونـــــيس 381

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- مدخل إلى خلفية النظرية الشعرية 381
- فلسفة التجديد ومشـــــكلاتــه.....388
- طبيعة الشعـــــر وماهيـــــته.....399
- الشكل الشعري الجديـــــــد.....408
▪ تأصيل الحداثة في الفكر الأدونيســـــي.....415
- أوهام الحداثة.....417
- سؤال الحداثة وحداثة السؤال..... 421
r الفصـــــل الثالـــث:الموقـــف النقدي والحداثة الشعرية المضـــادة عند نـــزارقباني 431
▪ نزار قباني،الإنسان والشاعر و"الناقد".....433
▪ تشكيل الموقف في ظل الحداثة الشعرية المضادة.....443
- الثورة على النظام الهرمي والسلطوي 453
- مراجعة الموروث الخامل وتفعيله 454
▪ مفهوم الشعر والموقف من آليات تشكيله.....457
- مفهوم الشعر.....457
- آليات التشكيل 461
* اللغة الشعرية.....461
* الشكل الشعري..... 469
- مسار القصيدة العربية ومصادر الشعر.....476
▪ الموقف الفكري والسياسي المتضمّن في شعر نزار قباني.....482
خاتمـــــــة.....491
قائمة المصادر والمراجع.....500
الفهـــــرس.....517

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com