

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

التغريب في الشعر العربي المعاصر
حركة "شعر" نموذجاً

رسالة مقدمة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي المعاصر

بإشراف
أ.د. حسين خمري
جامعة قسنطينة

إعداد الطالبة:
آمال لواتي

أعضاء اللجنة

الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. بوجمعة بوبعوي	أستاذ التعليم العالي	عنابة	رئيساً
أ.د. حسين خمري	أستاذ التعليم العالي	قسنطينة	مشرفاً
أ.د. عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	باتنة	عضواً مناقشاً
د. عزيز لعكايشي	أستاذ محاضر	قسنطينة	عضواً مناقشاً
د. عبد الوهاب بوشليحة	أستاذ محاضر	الأمير عبد القادر	عضواً مناقشاً

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَنَبُذُهُ فِي الْأَرْضِ"

سورة الرعد / الآية 17

الإهداء

إلى والديّ في الأزل
إنني ما زلت أستشعر منكما فيض العطاء ...

شكر وتقدير

- إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور حسين خمري الذي منحني فضاء رحبا
لحرية الفكر والحوار، وزودني بثقة الباحث عن الحقيقة وحلم امتلاك القلم النقدي.
- إلى أستاذي المشرف الأول الأستاذ الدكتور أحمد رحمانى الذي تعلمت منه أن
الباحث ضالته الفكرة الممتلئة بالمقاصد والقيم.

7.....	مقدمة
12.....	الفصل الأول: التغريب ومنطلقات قراءة الشعر العربي المعاصر
17.....	أولاً: التغريب ومشروعية المصطلح
18.....	1 - قراءة في المفهوم
25.....	2 - التماهي مع الغرب
30.....	3 - وصف الخطاب التغريبي
36.....	ثانياً: الحداثة وسؤال الهوية
37.....	1- ميررات السؤال
49.....	2 - المماثلة العصبية
54.....	3 - نشدان البديل الحداثي
63.....	ثالثاً: الشعر والمأزق الحضاري
64.....	1 - جدل الثنائيات
67.....	2 - معارضة النص القديم
73.....	3 - سلطة النص الجديد
84.....	الفصل الثاني: حركة "شعر" والمرجعية الغربية
89.....	أولاً: حركة "شعر" والنموذج الغربي
90.....	1 - تأسيس حركة "شعر"
92.....	2 - الامتثال للنموذج الغربي
101.....	3 - دور مجلة "شعر" في تفعيل النموذج الغربي
106.....	ثانياً: تأصيل الحداثة عند حركة "شعر"
107.....	1 - بيان الحداثة
111.....	2 - الحضور الإشكالي للحداثة
121.....	3 - حركية الحداثة الشعرية
132.....	ثالثاً: حركة "شعر" والمشروع الحداثي
133.....	1 - أزمة حركة "شعر"
144.....	2 - حركة "شعر" والوساطة الشعرية

150..... الفصل الثالث: حركة "شعر" والشعرية الغربية

- أولاً: ماهية الشعر 154
- 1 - التصور الكوني للشعر 155
- 2- البعد الرؤيوي 168
- 3 - البعد الميتافيزيقي 163
- 4 - نفي الغنائية 165

- ثانياً: بنية الشعر 175
- 1 - اللغة 176
- 2 - الأسطورة 182
- 3 - قصيدة النثر 186

- ثالثاً: التقويم الحدائي للشعر العربي 193
- 1 - الشعر القديم 195
- 2 - الشعر الحديث 204

207..... الفصل الرابع: حركة شعر ورؤيا العالم

- أولاً: الانفصام عن العالم 212
- 1 - التيه 215
- 2 - العدمية 221
- 3 - الصدامية 227
- 4 - الاستلاب 237

- ثانياً: تقويض العالم 248
- 1- انتهاك المقدس 252
- 2 - إباحة المحرم 294
- 3 - نبذ التاريخ 304

- ثالثاً: أسطورة العالم 320
- 1 - الحنين إلى العالم الأسطوري (القديم) 323
- 2 - حلم الانبعاث الأسطوري 328
- 3 - استحضر روح الأسطورة 335

344..... الفصل الخامس: حركة "شعر" والمنجز الفني

- أولاً: تفجير اللغة 348
- 1 - التحول عن المعجم 351
- 2 - تدمير الجملة 356

362.....	3 - خرق الدلالة
374.....	ثانيا: تهشيم الصورة
378.....	1 - هدم التشبيه والاستعارة
385.....	2 - التناقض والتنافر
389.....	3 - الغرابة والإبهام
406.....	ثالثا: فوضى الإيقاع
413.....	1 - البيت / السطر
414.....	2 - الوزن / الإيقاع
419.....	3 - القافية / التدوير
423.....	4 - الإيقاع / النثر
434.....	رابعا: لعبة التشكيل
437.....	1 - نظام الكلمة
441.....	2 - حروف الأبجدية
444.....	3 - البياض (الفراغ)
447.....	4 - الرسوم
449.....	5 - الحواشي
452.....	خاتمة
.....	الملاحق
.....	المصادر والمراجع

مقدمة:

إن الإجابة عن مفهوم الحادثة في حقل الكتابة الشعرية وأسئلتها وماهيتها وآلياتها، لا تجد حلاً نظرياً يقبلها إلا في سياق إجابة حضارية عامة عن معاني هذا المفهوم المرتبط بالوعي الاجتماعي المجاور للوعي الجمالي الشعري خصوصاً. وبذلك تكتسب الحادثة حضوراً إشكالياً شاملاً يفسر هذا الحضور الإشكالي لمفهوم الحادثة اصطدامها بمشكلات نظرية حادة من قبيل مشكلات الدين واللغة والعروبة والتراث والهوية والانتماء الحضاري. ولا يوجد أي حل نظري للحادثة خارج هذه المشكلات. ومن هنا بدأت مجابهة التساؤل النقدي الراهن خطاب الحادثة بخطاب الهوية، وبخاصة بعد أن كثرت فرضيات نقدية تحاور إخفاق مشروعات الحادثة وتبحث عن اللحظة الثقافية الذاتية وتعبر عن معاناة قلق استعادة العلاقة مع سؤال الهوية وشروطها الحضارية بعد أن شاع رفض هذا السؤال في مرحلة سابقة حيث كان حضور سؤال الهوية بعد غيابه جزءاً من تحقيق مشروع الإبداع العربي في ظل ثقافة عربية بجمالياتها الأصلية والممكنة. وكان سؤالاً مشروعاً للعودة إلى الذات بتأصيل الخطاب الأدبي والنقدي ووعي العلاقة مع الآخر من خلال التفاعل معه بدلاً من التماهي فيه. ومن هنا ارتبط سؤال الحادثة بسؤال الهوية لبعث الشعرية العربية. وعليه يقدم البحث واحدة من أهم إشكالات الأدب والنقد المعاصرين هي: إشكالية الحادثة الشعرية والهوية العربية.

وتبينت الإشكالية من خلال تأزم الرؤية الحديثة للشعر في القرن العشرين باسم الحادثة التي نتج عنها البحث عن الجديد في عالم الشعر وضرورة تطوير مضامينه وأشكاله الفنية، مع الجهل بطبيعة الشعر ومناخ تواجده وخلوده، وطبيعة أدواته التي يجب أن تتوفر لدى أي شاعر له موقعه الإنساني المتميز، والتسليم بأفضلية الأدب الآخر – الغربي – والانبهار به. ثم الخوض في دائرة إيديولوجيا المذاهب والمناهج، مما أحدث تغيراً في التصور الفكري والفني، أدى إلى اضطراب مقتضيات فهم وتقدير النص الأدبي – الشعري – والعجز عن إقامة صرح نقدي متميز ينهض على دعائم مستقلة ومعالم واضحة، وظهرت فجوات هائلة بين الشاعر والناقد وحتى القارئ، بعد أن رسمت طريقاً للتحرر من القيم الفكرية والجمالية للشعر العربي – التي عدتها قيوداً – بحثاً عن بديل شعري كرس ظاهرة التبعية الأدبية والنقدية التي كانت أكبر من حدود المؤثرات الأجنبية.

ومن هنا تجلت لنا في هذه الدراسة آفاق مراجعة مفاهيم الحادثة الشعرية وأبعادها عبر

المحاور الآتية:

1 — إثبات منهج التغريب في مجال الأدب، والاعتراف بظاهرة التبعية، وأن ثقافتها تندرج فيها وتخصيص الدراسة لمجال الشعر ونقده للتأكيد بالدلائل النصية — إبداعا ونقدا — على مدى تغلغل هذه الظاهرة في الواقع الأدبي، ومدى خطورة النزوح الحضاري نحو الغرب، والشعور الوائق بوعي الآخر ونكران وعي الذات، والانطلاق في تحديد ذلك من خلال دلالات النص الخلدوني "المغلوب مولع أبدا بالافتداء بالغالب"¹ للتأكيد على إمكانية قراءة المسألة التغريبية من خلال تراثنا الفكري.

2 — مخاطبة الوعي الذاتي بالرؤية التاريخية التراثية من جهة، وبالحفريات المعرفية المعاصرة من جهة أخرى، والتي من شأنها تشخيص فعل الغرب بشتى آلياته على ثقافات الشعوب الأخرى، وكشف محاولات تشويه معطياتنا الحضارية في العالم الحديث، ودون أن يربط الوعي الذاتي سلطة المعرفة — الإبداع — بالقوة، للإسهام الفعلي في حضارة العصر بتأسيس أدب يعكس شخصيته، ويمتزج فيها حضور التاريخ باللحظة الراهنة وأفق المستقبل.

3 — البحث عن الأطر الموضوعية والفنية التي تحدد خصوصية الأدب العربي باعتباره بناء حضاريا له تاريخه العريق، وأمتنا بحاجة إلى أدب يبرز معالمها الحضارية، تساهم به في بناء معمارية الفن العالمي، وخارج هذا الإطار تبقى إما خارج التفاعلات الحضارية، وإما عالية على فكر وأدب آخر. وبالتالي فإن الابتعاد عن الحس الحضاري المتميز يبقى قدرها الراهن ما دامت على هذا الحال المقنع بالسلبية والخضوع للآخر، وعليه فمن جراء تحديد تلك الأطر يكون البحث عن خلفيات ومرتكزات الإطار المرجعي لهذا الأدب وإعادة الاعتبار الفكري والفني للريادة الشعرية العربية بعدما فقدتها بسبب تناقضاتها الفكرية وانطوائها الحضاري.

4 — وعي طاهرة التبعية تمهيدا للوعي الذاتي وتجزيره من خلال أعمال البحث في الأصالة الثقافية، على أن في تراث الإنسانية كله نصيب للثقافة العربية الإسلامية، إذ أن البحث عن معطيات الأصالة والتمايز في أي أدب لا ينفي الالتقاء في التعبير عن أوجه النشاط الإنساني، ولكن يبقى لكل أدب آلياته الحضارية التي يستقي منها أصول وجوده، ولا ضير من الاستفادة من المعطيات العالمية وما تستند إليه من آفاق فكرية وأسس فنية تلائم شخصية الأمة ومثلها، فتتسع آفاق التجديد التي لا تفقدها أصالتها.

لقد تجرأت الدراسة على تحديد موضوع التغريب ومنطلقاته من قراءات كثيرة للشعر العربي وهي التي منحت هاجس البحث فيه، وارتأت تخصيصه بـ "حركة شعر " كبدائية

1- ابن خلدون، المقدمة، القاهرة، دار الشعب، دتا، ص 133.

تأسيسية لتقديم المشروع الحداثي الذي أنتج عدة أسئلة معقدة ما زالت تنتظر مخرج نقدية وأرادت أن تتوجه بها إلى المجال الفكري والحضاري العام لتستقرىء في ضوئه علاقة الأدب — ومنه الشعر — بالبعد الحضاري وما ينبغي أن يحمله من خصائص وسمات تمنحه أحقية وجوده.

انطلقت هذه الدراسة من القصائد والمقالات التي نشرت في مجلة "شعر"²، ثم ظهرت معظمها فيما بعد في دواوين وكتب نقدية، وعدت مصادر أساسية لتشكيل محاورها. ركزت من خلالها على أهم ما قدمته هذه الحركة من طرف أعضائها المؤسسين ومنهم أدونيس ويوسف الخال بشكل خاص.

وأهم الدراسات التي حددت منطلقات حركة "شعر" ومرجعيتها الغربية هي دراسة كمال خير بك: "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر". وكانت دراسة موضوعية جادة لا يمكن تجاهلها عند الحديث عن الحداثة الشعرية العربية ومنها حركة "شعر" ومجلتها. وقد حددت موقعها النقدي والشعري ودورها الحداثي، وإن ركزت على الجانب التنظيري الذي قدمته الحركة دون الإفاضة في إظهار ذلك في نصوصهم الشعرية وأبرزت في الجانب التطبيقي بعض الظواهر اللغوية والإيقاعية الجديدة. كما ساهمت دراسة سامي مهدي "أفق الحداثة وحداثة النمط" في تقديم رؤية تقويمية سلطت الضوء على الموقف الإيديولوجي لحركة "شعر" وما حام حولها من شبهات واتهامات من خلال ما قدمته من مفاهيم حداثية عن الشعر ونقده وبخاصة قصيدة النثر التي تزعمت الدعوة إلى كتابتها، واهتم بتفصيل ذلك أحمد بزون في دراسته: "قصيدة النثر الإطار النظري"، إلى جانب عدة مقالات منشورة للباحث أحمد جمال باروت أظهر فيها المجال التنظيري النقدي للحركة والدور الذي قامت به مجلة "شعر" في إرساء المفهوم الجديد للشعر. أما الدراسة التطبيقية المفصلة حول حركة "شعر" فهي التي أعدها عبد الله عساف: "الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا (تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينات في سورية)، واستخلصت منها محاور فنية على مستوى اللغة والصورة والغموض. واستعاننت كذلك بما قدمه أسعد زرووق عن الشعراء التمزويين (وهم شعراء الحركة) ودورهم في تأسيس البعد الأسطوري في الشعر، من خلال دراسته "الشعراء التمزويون: الأسطورة في الشعر المعاصر". ثم ما كتبته خالدة سعيد عن الدور الريادي لحركة "شعر" في تغيير مبنى ومعنى

² توجد المجلة بأعدادها الصادرة من عام 1957 إلى عام 1964، ومن عام 1967 إلى عام 1969، بقسم الدوريات في المكتبة الوطنية التونسية.

الشعر العربي من خلال مقالاتها المتعددة والتي جمعت معظمها في مؤلفيها: "حركية الإبداع"، و"البحث عن الجذور". كما ساهمت مقالات كمال أبو ديب في مجلة "فصول" وغيرها في الكشف عن أبعاد الحداثة التي أرادت ترسيخها هذه الحركة. اعتمدت الدراسة بشكل عام على الاستقراء المتنوع لأي مرجع أو مصدر مرتبط بالشعر والتجديد والمعاصرة والحداثة من أجل استنباط المفاهيم والأفكار التي أرادت أن تقوم عليها وتؤسسها برؤية موضوعية. وساهمت مصادر ومراجع كثيرة عربية ومترجمة في توسيع آفاق هذه الدراسة وبخاصة تلك التي عنت بتأصيل وتعميق مفاهيم وقضايا الحداثة وأسعفتها في تدعيم مقاصدها لأنها حقيقة تشكل مادة غزيرة في الأدب والنقد المعاصرين، وهي بحاجة إلى قراءة تكشف عن قيمة هذا الإنجاز الأدبي النقدي الذي يجب أن تتبلور قيمته للأجيال المتطلعة للدرس الأدبي والنقدي.

وتفرعت الدراسة إلى خمسة فصول، أفرد أولها للبحث في آفاق القراءة النقدية لواقع الشعر العربي وعلاقته بمصطلح التغريب ومفهومه ومحاولة الكشف عن خصائص الأدب العربي ومنه الشعر بعد تأثره بالفكر الأدبي الغربي وانقلاباته الشكلية والمضمونية في ضوء مفاهيم الحدل القائم بين الأصالة والمعاصرة وأسئلة الحداثة وما بعد الحداثة.

وخصص الفصل الثاني لإظهار المرجعية الغربية التي استندت إليها حركة "شعر" في تأسيس رؤاها النقدية وتحديد تجربتها الشعرية وما نزعته إليه بفعل المثاقفة من إظهار خطاب نقدي يعتمد على تفصيل حضور النموذج الغربي — الوجودي والسريري — لتأكيداته — لتأكيداته — خلال خطاب شعري مواز له يتوافق مع تأصيلها النظري للحداثة ومبادئ مشروعها الحداثي.

وركز الفصل الثالث على التأسيس النقدي الجديد لحركة "شعر" حول ماهية الشعر ودوره وما أدت إليه من حساسية ميتافيزيقية أنطولوجية متعلقة ببنية فنية متجاوزة للمفاهيم السائدة للشعر العربي ومعبرة عن توقها إلى التحرر من ماضيه. وفي ضوء هذا التأسيس الحداثي للشعر تحدد الإطار التطبيقي للفصلين الرابع والخامس. ففي الفصل الرابع انطلقت الدراسة من مقولة "رؤيا العالم" لإبراز حقيقة هذه الرؤيا المرتبطة بفلسفة الاغتراب الوجودي وما نجم عنه من نزعة عبثية تمردية وتدميرية طالبت الذات الواقع والمقدس وتساكلت مع أزمة رفض وجود الأنا العربي وقبول وجود الآخر الغربي، أدى بهم إلى تأكيد وجودية عربية بعد الاقتناع بفلسفة الانفصام عن العالم الذي ينتمون إليه وتقويضه وأسطرته لمفارقة الوجود الواقعي المرفوض والاتصال بالوجود الخيالي عن طريق الكشف والتحول والخلق والبعث والوجود الخارق المنفتح زمانيا ومكانيا على تلك الرؤيا النابعة من فلسفة الحداثة الغربية. وأما الفصل الخامس والأخير فحددت فيه أهم ما حققته حركة "شعر" من منجزات فنية على مستوى

اللغة والصورة والإيقاع والتشكيل الشعري العام وأبعاد ذلك الانجاز على الشعر العربي والغاية الجمالية التي تريد الحركة الوصول إليها بعد تفجير اللغة وجنوح الصورة نحو الغموض والإبهام وإرساء نمط قصيدة النثر والولوع بالتشكيل باسم الفضاء الشعري والنص المفتوح على جمالية مغايرة للذوق السائد ومتغايرة مع خصائص الشعر العربي. وتضمنت الدراسة خاتمة تضمنت أهم ما انتهت إليه من أبعاد وآفاق مرتبطة بحاضر الشعر العربي وعلاقته بالحدثة الشعرية الغربية.

كان موضوع الدراسة متشعبا في أفكاره ومتاخلا في عناصره من أجل الوصول إلى مقصدها، ولهذا اتسم منهج البحث بقدر كبير من المرونة، فكان المنهجان الاستقرائي والوصفي التحليلي اليتين واضحتين لرصد مدى تأثير النص الشعري العربي المعاصر بالنموذج الغربي ومستويات هذا التأثير على معناه ومبناها كما اتجهت الدراسة نحو مناهج أخرى للاستفادة من بعض مقولاتها ومصطلحاتها كلما اقتضى التحليل ذلك. وإن لم تعتمد المناهج الألسنية والشكلانية، فإنها لم تهمل كون اللغة متصلة اتصالا عضويا بالنص، وكونها المادة الغنية التي ينحت بها الأديب فكره وشعوره، بينما تتجاوز دراسة ظاهرة معينة كظاهرة التغريب المنطوق اللغوي والأسلوبي. وتحتاج إلى استثمار كل ما يمكن من آليات نقدية لاستجلاء أبعاد النصوص الفكرية والجمالية، وتساعد على الإحاطة بأبعادها المرتبطة بشرطها الاجتماعي والتاريخي والثقافي والإنساني، تفيد من معطيات الدين والفلسفة والنقد والتاريخ والفكر واللغة عموما، وتدخل في إطار ما يسمى نقديا "نظرية القراءة والتلقي" التي وجهت الدراسة نحو كيفية وطرائق تلقي الشاعر والناقد والقارئ العربي للحدثة الغربية، وأوصلتها إلى تقديم قراءة حول التغريب في الشعر العربي المعاصر قصدت من خلالها استشراف مستقبل الشعر العربي من خلال إنجازات الحدثة التي بشرت بانتعاشه وتجده وألقه، لكنها بدت وكأنها تبشر بنهاية مصيره، فأصبح بحاجة إلى قراءات قد تسهم في إخراجه من مأزقه الحضاري.

الفصل الأول

التغريب ومنطلقات قراءة الشعر العربي المعاصر

أولاً: التغريب ومشروعية المصطلح

ثانياً: الحداثة وسؤال الهوية

ثالثاً: الشعر والمأزق الحضاري

الشعر العربي يعني أن نتعامل معه من منظور حضاري متولد من بنية أكبر هي حضارة المجتمع العربي بكل ما يحمل من سمات وخصائص، لنعكسها انعكاسا خاصا يكشف عن الأبعاد الجمالية الاجتماعية والسياسية السائدة فيه، لأنه نوع من النشاط الروحي القادر على تجاوز جوهر تلك العلاقات وإقامة روابط أخرى بين الأشياء والظواهر والبشر لم تكن موجودة من قبل، ورسم المثل الأعلى الجمالي والإنساني. ويتلقى المتلقي هذا المثل الأعلى كنموذج حياتي يحتذيه، فهو بذلك يفجر طاقات الإنسان من جديد بإعادة صياغة الواقع والإنسان في أن⁽¹⁾. لكن في الواقع ما حدث هو ظهور صراعات فكرية وأدبية ونقدية أكدت على اختلافات حادة حول تحديد معنى الشعر الحديث وعناصر التجديد فيه، كانت ناتجا عن عدم فهم التيارات السياسية والاجتماعية والفكرية التي سيطرت على العالم العربي الإسلامي، وعن دخول الآراء الغربية باعتبارها الأصول التي أصبحت ضرورة حضارية معاصرة. وأدى ذلك إلى اعتبار تسمية الشعر الحديث تسمية غامضة غير دقيقة المعنى: فهل يقصد بها الشعر الذي عزف عن المحتوى القديم لينطلق في أجواء جديدة تفرضها تجارب العصر الحديث؟ أم الشعر الذي هجر المناحي القديمة في التخيل وأساليب التعبير والبيان ليعتمد مناحي جديدة؟ أم يقصد بهذه التسمية الشعر الذي انعتق من القوالب العروضية الموروثة ليحدث قوالب جديدة أو يتحرر من كل القوالب؟. وتدرجت التسمية عند بعض أصحاب هذا الشعر الذي يسمى حديثا، إلى أن ينظموا بالعربية شعرا كأنما يترجمون عن لغة غربية، وهذا ما بنأى بهذا الشعر المسمى حديثا عن أن يكون حديثا⁽²⁾.

إن الحديث عن المأزق، والتساؤل حول الشعر يكون مشروعا في بداية مسيرة الحركة الحديثة في الشعر، ولكن بعد مضي أكثر من نصف أجمع الشعراء والنقاد والقراء على أن الشعر يعاني أزمة ما، وإن اختلفوا في تحديدها: (ما حقيقتها، ما مظاهرها، ما هي أبعادها، أين حلولها...) وقد اختلفت الإجابات عن هذه الأسئلة، ولكنها عكست أزمة الواقع العربي⁽³⁾. ومن يلقي نظرة شمولية على الأدب العربي المعاصر يكتشف أن مختلف الأجناس والأنواع الأدبية (القصة، الرواية، المسرح) تعاني من أزمة. وبمنظرة ناقدة موضوعية نتبين أن أزمة سائر الفنون الأدبية تختلف اختلافا جذريا عن أزمة الشعر، فهي أجناس لا تزال تبحث عن صيغتها

(1) حامد مدحت الجيار، الشعر من منظور حضاري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م، ص5-7.

(2) محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، 1996، ص349.

(3) المرجع نفسه، ص352-354.

العربية لقصر المسافة الزمنية التي قطعتها حتى الآن في تاريخ الثقافة العربية، أما الشعر فكان ولا يزال يمثل هرم التراث الأدبي، فهو يتدرج ضارباً في عمق التاريخ العربي، حيث كان الشعر "علم قوم لم يكن لهم علم سواه"⁽⁴⁾، أذهل الأمم بما يحمل من معاني وأساليب وصور صمدت لقرون على الرغم من محاولات التغيير والتجديد. فالشعر بالنسبة للحضارة العربية الإسلامية "لم يعتبر قط ترفاً لغوياً، ولم يكن لونا باهتاً داخل إطار الصورة الحضارية لها، ولم يعيش الشعر خارج الأحداث الفاعلة والمتفاعلة، وفي تحريك تلك الأمة، لقد أصبح سمة بارزة لها، وعلامة دالة على وجودها"⁽⁵⁾. وبهذا أفرزت حركة الشعر الحديث خلافاً في مقاييسه وثوابته وعلاقته بالواقع بعد الثورة على المضمون والشكل، التي أوقعت في أزمة حقيقية يصعب التحكم في بسطها وتحديدها.

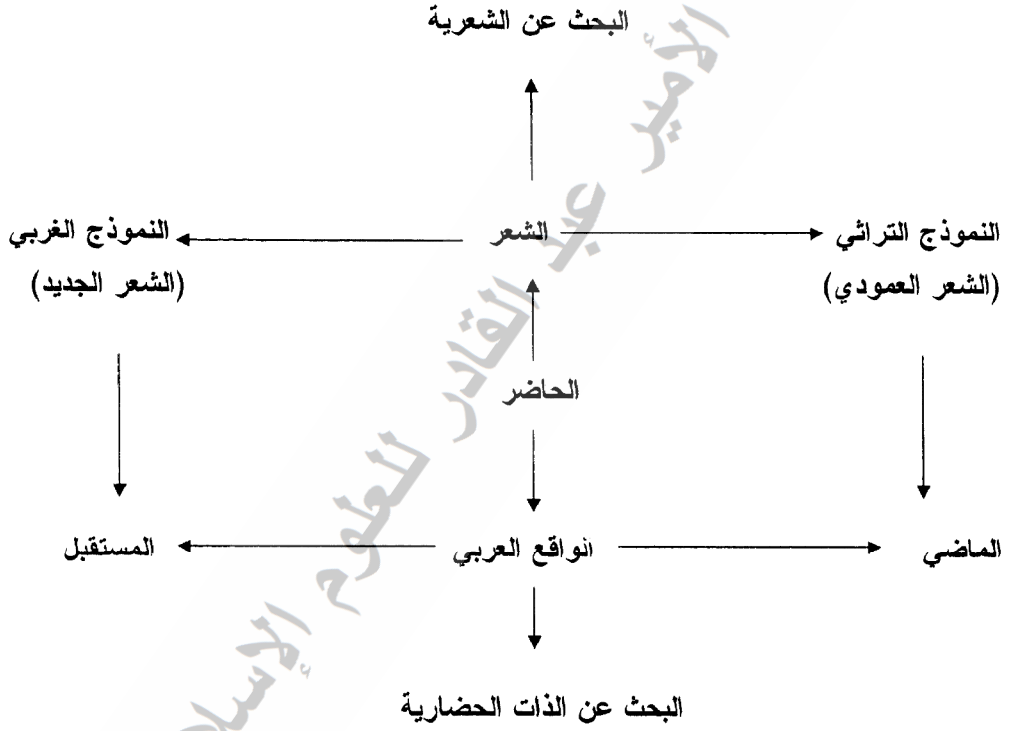
إن الأزمة مهما تعددت قراءاتها فإنها انصبت حول مآزق خروج الشعرية العربية إلى مواقف لا تتصل بروحية الرؤية العربية وبإطارها. لقد استعار الشعراء العرب صلب الرؤية الغربية في طلب "التغيير"، تغيير واقع الذات بحضارة الغرب. ولعل هذه المفارقة هي التي أسقطت الشعر العربي في الأزمة. وتمزق الضمير الإبداعي ما بين تكوين يحفظ رواسب شرقية فعالة من جهة، وواقع تتأكل فيه ذاته وتهدد استمرار حضوره من جهة أخرى. وتلخصت الأزمة في المفارقة المعقدة للحضارة الغربية التي اعتبرت تغيير العالم طريقاً لخلاص الذات. والعرب أرادوا أن يسلكوا هذا البعد الذي لا يتفق مع روح الحضارة العربية الإسلامية. وأدى التباين في التصورات والمفاهيم إلى غياب البعد الفكري العربي وانعكاس الإيديولوجية الغربية التي أدت إلى انحراف الروح العربية في مسالك غريبة، بحيث واجه الشعراء العرب عصراً يبحث عن كثير من الصيغ، ولم يملكوا أكثر من المغامرة في تجربة البحث دون أن تسندهم حركة فكرية وفلسفية خاصة بهم، فخاضوا مغامرة أكبر من التكوين الثقافي الذي يشكل أساس البيئة الاجتماعية عندنا، ووقعوا في أزمة مزدوجة هي عدم قدرة هذا الشعر على المحافظة على الأصالة العربية، وعدم قدرته على بلوغ الشعرية الغربية. والسبب في ذلك ضيق الرؤى، واستسهال الكتابة الشعرية، وتشابه الخطاب الشعري، والتخبط في التجريب الذي أدى إلى مسائل التفجير والمغايرة والتجاوز، وتدمير القوالب واختراق الجاهز وزعزعة السائد والعبث بالقديم⁽⁶⁾.

(4) ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، بيروت، دار النهضة العربية، د تا، ص 10

(5) محمد إقبال عروي- جمالية الأدب الإسلامي- الدار البيضاء- 1986- ص 22.

(6) محمد حمود، المرجع السابق، ص 351 - 352.

وبقي حاضر الشعر كحاضر الواقع العربي في مفترق طرق من التقاطع الحضاري، فهو مشدود إلى ماض فيه كل الأصول والجذور والروابط الروحية والفكرية والجمالية، ومتطلع إلى مستقبل تمليه شروط بقائه من خلال صدامه مع الغرب وحضارته المغايرة. ونمثل لذلك بهذا الرسم البياني:



أولاً: التغريب ومشروعية المصطلح

- 1 - قراءة في المفهوم
- 2 - التماهي مع الغرب
- 3 - وصف الخطاب التغريبي

1 - قراءة في المفهوم:

إنه من الضروري تحديد مصطلح "التغريب"⁽⁷⁾، لأن عدم تحديده يؤدي إلى كثير من اللبس، بحيث يفسر كل دارس أو قارئ المصطلح من وجهة نظره، وهذا يؤدي إلى الفهم الخاطئ وعدم الوصول إلى غاية البحث ومقصده. أما عندما تتحدد المصطلحات يعطي الباحث التصور الذي يريده، لأن مصطلح "التغريب" من المصطلحات التي يدور خلاف حول تحديد مفهومها، فيحتاج إلى مقارنته مع غيره من المصطلحات الأخرى التي قد يختلط بها، حيث يعتبرها البعض رديفة له، ويفرق البعض الآخر بينها وبينه في زحمة المصطلحات التي تتكرر وتظهر بين الحين والآخر.

أما من حيث تحديد المصطلح نفسه فقد ورد: التغريب والإغراب والغريب، بمعنى الميل للمجيء بكل ما هو غريب أو غير مألوف⁽⁸⁾، فتغريب الشعر تعتمد الغرابة والغموض والتعقيد⁽⁹⁾، وورد التغريب والاعتراب، بمعنى الاعتراب الفلسفي والوجودي⁽¹⁰⁾. وورد التغريب (بالعين المعجمة) والتغريب (بالعين المهملة) في اللغة العربية. والتغريب هو مصطلح أريد به شيء من النمط الغربي وُسِّمَت به العربية المعاصرة، أما مصطلح "التغريب" (بالعين المهملة) في عرف اللغويين الأوائل، فقد اشتمل على شيء من هذا، ذلك أن طائفة من المعربات القديمة كان لها أصول يونانية أو رومانية، أي لها أصول غربية⁽¹¹⁾.

واختلط مفهوم التغريب بعدة مفاهيم، بحيث تساوى بالأخص مع مصطلح التحديث،

(7) مشتقة من الغرب: ج غروب، مكان غروب الشمس، والغرب: البلاد التي موقعها في جهة الغرب بالنسبة إلى غيرها، كأوروبا بالنسبة للبلاد العربية والغرب (بالضم): النزوح عن الوطن، الغربية: البعد ومفارقة الوطن (ينظر: جبران مسعود، معجم الرائد، بيروت، دار العلم للملايين، 1964، ص 68). ومنها أغرب: جاء بالشيء الغريب، واتى بالغريب، والبعيد عن الفهم، وأغرب في الأرض: أمعن فيها، فسافر سفرا بعيدا. (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، مطبعة مصر، 1381هـ - 1961م، ج 2، ص 653).

(8) ينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، القاهرة، دار الكتب المصرية، دون تاريخ، ج 1، ص 158-159.

(9) ورد في الدرس النقدي القديم، (ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب: نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1423هـ / 2002 م، ج 2، ص 302-344)، كما هو الحال في الدرس النقدي الحديث (ينظر "مصطفى السعدني"، التغريب في الشعر العربي المعاصر، الاسكندرية (مصر)، منشأة المعارف، 1977).

(10) ينظر: إبراهيم حمادة، مفهوم التغريب في مسرح بريخت، مجلة "الأقلام"، بغداد، ع 9 / 1977، ص 35-41. وكذلك: عالم الفكر، عدد خاص عن الاعتراب، مج 10، ع 1 / 1979.

(11) إبراهيم السمرائي، التغريب في اللغة العربية، مجلة "عالم الفكر"، مج 10، ع 4 / 1980، ص 211.

بمعنى التحول نحو الغرب بتبني الأفكار والتصورات والقيم الغربية، إضافة إلى التكنولوجيا. لأن معظم ما يعتبر حديثاً قد نشأ في الغرب، ومعظم الدعوات التي تدعو إلى التحديث والتجديد والمعاصرة هي دعوات مستمدة في أصولها من الغرب، ولهذا فهي دعوات تغريبية، لأنها لم تنبع من داخل مجتمعاتها، وإنما جلبتها من الغرب بعد أن اقتنعت بضرورة زوال المجتمع القديم وإحلال مجتمع حديث يواكب مسيرة الحضارة الأوروبية⁽¹²⁾. وكثر بذلك الالتباس بين مفهومي التحديث والتغريب، واحتدم الصراع بينهما ليحسم في الأغلب لصالح التغريب باسم التحديث. ولكن هناك من يرى وجود فرق بينها: فالتحديث هو الاكتفاء بنقل التكنولوجيا لا الأفكار والقيم، في حين أن الثاني يختلط بالعلائق السياسية، وبرواسب الأفكار المتوارثة منذ القدم حول الصلات والفروق بين الشرق والغرب. وقدم صاحب هذا الرأي مفهوماً إيديولوجياً وحضارياً للغرب المقابل للشرق. فكانت تركيا نموذجاً لدولة تبنت فكرة الغرب ونظمه وعقائده وشكل بنائه الاجتماعي والاقتصادي، بينما كانت اليابان نموذجاً للتشبث بالذات الحضارية مع إمكانية التحديث التكنولوجي. فكان التغريب هو الجواب الخاطئ الذي طرح على شعوب الشرق منذ صدامه مع الغرب، لكن اليابان عرفت الجواب الصحيح، فبإصراره على رفض التغريب كان نجاحه في تحقيق التحديث، مقدماً في كلا النموذجين أمثلة تفصيلية لواقع التغريب في تركيا والتحديث في اليابان⁽¹³⁾.

لكن مع هذا يبقى الأمر مختلفاً في رأيه لأن أمة الشرق لم تؤمن بأن تخلفها هو ظاهرة عارضة، وأن أصلاتها وقيمها تمكنها من تجاوز المرحلة، وأمنت بالتغريب بعد أن اقتنعت بأنها متخلفة في جوهرها وتاريخها، ومن ثم لا بد من انسلاخها من كل ما يربطها بماضيها ويميز ذاتها. وكان أن تم تشكيل المجتمع على الطراز الغربي من ناحية العادات والمظاهر السلوكية مع إبقائه متخلفاً عاجزاً عن إنتاج سلع الغرب واكتساب معرفته. وإذا ما اكتسب بعض أفراد هذه المعرفة، وجدوا أنفسهم غرباء عاطلين عن العمل في مجتمعهم، فيضطرون إلى النزوح إلى عالم المتفوقين⁽¹⁴⁾.

وخلص إلى أن المدرسة التغريبية تعتبر الحضارة كمجرى نهر يكفي أن تشق ترعة منه لتجرى مياهه في أرضك فترتوي وترتبط بالنهر في ذات الوقت. وإن كل محاولة للانفصال عن

(12) ينظر: مجموعة من الباحثين، التراث وتحديات العصر في الوطن العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1985، ص 366-383.

(13) ينظر: محمد جلال كشك، ودخلت الخيل الأزهر، القاهرة، دار المعارف، 1978، ص 11 - 15.

(14) المرجع نفسه، ص 14.

مجرى التقدم هو زيادة في الظلم الحضاري. وأن الحضارة والتقدم كل لا يتجزأ، فلا يسعنا أن ننقل صناعة أوروبا دون الفلسفة الأوروبية والسلوك والأخلاقيات والقيم الأوروبية. وهذا يعني طبعاً الانسلاخ عن جذورنا وخصائص حضارتنا. وما حصل أن التغريب كان الطريق المضمون لخسارة معركة التحديث، واختيار الطريق التغريبي قضى على روح المقاومة فيه، فبدأ المجتمع المتغرب هو ذلك المجتمع الذي تزدحم طرقاته بأفخر وأحدث السيارات المستوردة، وتضم مدنه أفخم دور عرض الأفلام المستوردة، ويرتدي أهله أحدث المنسوجات المستوردة، وعلى أحدث الموضات الغربية، ويثرثر مثقفوها في قاعات مكيفة بأجهزة أمريكية أو روسية مشاكل المجتمع الغربي بآلامه، ويملاؤن صفحات من ورق مستورد تطبع بحبر مستورد وبألوان مستوردة حول قضايا الوجودية ومسرح اللامعقول، وتطور حركة الهبيز على بعد خطوات من كهوف مواطنيهم حيث الفقر والجهل والأوبئة الفتاكة وكل تراكمات التخلف منذ القرن السابع عشر. ومن هنا كان اهتمام الغرب بترويج فكرة التغريب لا التحديث منذ الحملة الفرنسية، ويهدف من خلال مشاريعه إلى إقناع العالم العربي الإسلامي أنه لا تحديث إلا بالتغريب⁽¹⁵⁾.

ويبدأ محمد محمد حسين من حيث ما انتهى إليه محمد جلال كشك، وهو الكشف عن مظاهر ووسائل التغريب المتعددة. ويرى أن هدف الغرب ليس تمدين البلاد العربية الإسلامية ونشر حضارته — كما يزعم — ولكن إزالة الحواجز التي تقوم بينه وبين هذه الشعوب وتهدد مصالحه، هذه الحواجز الناشئة عن الاختلاف في الدين واللغة والعادات والتقاليد. فيقرب الهوة التي تفصل بينه وبين العرب والمسلمين ويضعف ما يلتقون حوله من وحدة القيم الفكرية والثقافية والحضارية. ولم ينته القرن التاسع عشر إلا وقد عظم شأن الغرب وأصبح تأثير حضارته أكثر قوة وفعالية، وظهر في معجم السياسة والحضارة ما يسميه ساسة الغربيين ومفكروهم Westernization، وهو ما نسميه نحن التغريب، أي طبع المستعمرات الآسيوية والإفريقية بطابع الحضارة الغربية⁽¹⁶⁾.

ويتوسع أنور الجندي في مؤلفاته في الحديث عن تحديات التغريب وقضاياها التي شملت كل مجالات الفكر والبحث، ولم تبق مسألة واحدة دون أن تثار حولها الشبهات. وأبرز هذه القضايا الدعوة إلى عالمية الثقافة، وتجزئة الإسلام، والنظرية المادية، ونقد النص القرآني،

(15) المرجع نفسه، ص 14-17.

(16) محمد محمد حسين، الإسلام والحضارة الغربية، ط1، بيروت، المكتب الإسلامي، 1399هـ/1979م، ص 41-62.

وتزييف التاريخ، وتدمير البطولة، وإحياء الأساطير، وإحياء الشعوبية، وإذاعة الإغريقيات، وتغريب التربية والتعليم ، وإذاعة الأدب المكشوف والإباحي والإقليمي المنفصل عن مقومات المجتمع، ومحاولة إسقاط الدور الذي قامت به الحضارة الإسلامية⁽¹⁷⁾.

ويتوسع أنور الجندي في مؤلفاته في الحديث عن تحديات التغريب وقضاياها التي شملت كل مجالات الفكر والبحث، ولم تبق مسألة واحدة دون أن تثار حولها الشبهات، وأبرز هذه القضايا الدعوة إلى عالمية الثقافة، وتجزئة الإسلام، والنظرية المادية، ونقد النص القرآني، وتزييف التاريخ، وتدمير البطولة، وإحياء الأساطير والشعوبية، ومحاولة إسقاط الدور الذي قامت به الحضارة الإسلامية، وتغريب التعليم والتربية، وإذاعة الأدب المكشوف والإباحي والإقليمي المنفصل عن مقومات المجتمع⁽¹⁸⁾. وذهب محمد مصطفى هدارة بالمصطلح والمفهوم إلى القديم، ورأى حركة التغريب الأولى كانت على يد الشعوبية في العصر العباسي، لكن الفرق بين هاتين الحركتين التغريبيتين أن العصر العباسي كان يملك الدولة وأصول الحضارة، فلم تكن لحركة التغريب القديمة من قوة الأسباب ما تفرض بها سلطانها، أما حركة التغريب في القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين، فقد صادفت ضعف العالم الإسلامي⁽¹⁹⁾. وراح يبرز مظاهر التغريب في الأدب العباسي من زندقة وإلحاد، ومجون وإباحية وأفكار هدامة⁽²⁰⁾.

وتدرج مفهوم التغريب بمعنى التنازل الكلي أو الجزئي عن فكر الأمة وقيمها الأصيلة ونظرتها إلى الوجود، والاستمداد من فكر الغرب وقيمة، وصار يقابل الاستغراب، وعلم الاستغراب هو المقابل لعلم الاستشراق، والذي يقصد به التوجه العلمي والفكري والحضاري لدراسة الغرب، سعيا إلى مثاقفته وتوظيف خطابه على نحو يعكس محاولة الخروج من ربة المكرر والمعاد في الموروث من جهة ، والتحرر من أسر التبعية الفكرية والثقافية من جهة

⁽¹⁷⁾ ينظر: أنور الجندي، يقظة الفكر العربي في مواجهة التغريب، القاهرة، 1972م، ص 15 وما بعدها. وأيضا: المؤلف نفسه، خصائص الأدب العربي، ط 2، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985، ص 123 وما بعدها.

⁽¹⁸⁾ ينظر: أنور الجندي، يقظة الفكر العربي، ص 15 وما بعدها.

⁽¹⁹⁾ ينظر: محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، ط 2، القاهرة، دار المعارف، د تا، ص 42 - 43.

⁽²⁰⁾ ينظر: المرجع نفسه، ص 208، 211، 224، 236. هذه الحركة هي التي يعتبرها بعض الحداثيين المعاصرين حركة التحول الحضاري والشعري، وأعلامها وشعراؤها رواد التجديد في العصر العباسي، وهم الجديرون بالإحياء والاعتداد بهم في تراثنا العربي (ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ط 2، بيروت، دار العودة، 1978، ص 51).

أخرى. إذ أن فهم دوافع الاستشراق وطبيعة الموجه الذي يوجه رؤيته ومناهجه نحو إمكانية تحويل الحضارة الغربية إلى حضارة شاملة وكونية، هو الذي دفع ببعض المفكرين المعاصرين العرب إلى التساؤل عما إذا كانت هناك وسيلة لإفراغ الفعالية الاستشرقية من محتواها، وتجريدها من أهدافها الحقيقية؟⁽²¹⁾ فيقترح حسن حنفي أن تكون الوسيلة هي الاستغراب Occidentalism الذي فرضته هيمنة التغريب Westernization. فإن كان الاستشراق هو رؤية الأنا الشرق من خلال الآخر الغرب، فإن علم الاستغراب يهدف إلى فك العقدة التاريخية المزدوجة بين الأنا والآخر، والجدل مركب النقص عند الأنا، ومركب العظمة عند الآخر. وهكذا انقلبت مع الاستغراب الموازين والأدوار، فأصبح الأنا الأوروبي الدارس بالأمس هو الموضوع المدروس اليوم، وأصبح الآخر اللاأوروبي المدروس بالأمس هو الذات الدارسة اليوم⁽²²⁾. ولتوضيح ذلك وضع حسن حنفي عدة فروق بين الاستشراق والاستغراب يسوغ فيها شرعية الأخير، بعد ذلك انصراف إلى تحديد غايات الاستغراب ومنها القضاء على مركزية الغرب وثنائية المركز والأطراف على مستوى الثقافة والحضارة، ثم إعادة التوازن للثقافة الإنسانية بدل هذه الكفة الراجحة للوعي الأوروبي والكفة المرجوحة للوعي اللاأوروبي، وتقويض أسطورة كون الغرب ممثلاً للإنسانية جمعاء⁽²³⁾. ووصل إلى بيان ما يمكن تصويره من نتائج علم الاستغراب أهمها:

- 1 — النقل من طغيان الوعي الفكري الغربي، بحيث يُدرس بوصفه تاريخاً خاصاً بالغرب وليس تاريخاً للإنسانية.
- 2 — القضاء على أسطورة الثقافة العالمية، واكتشاف الخصوصيات الثقافية الأخرى.
- 3 — إفساح المجال للإبداع الذاتي للشعوب غير الغربية وتحريرها من الغطاء المهيمن عليها.
- 4 — تأسيس فلسفة جديدة للتاريخ بما يحقق المساواة بين الشعوب، وإنهاء مهمة الاستشراق وأثاره بتحويل حضارات الشرق من موضوع إلى ذات، والانصراف إلى دراسة الآخر والذات بوعي وموضوعية.
- 5 — التخلص من داء التمرکز العرقي والثقافي الذي رافق تكوين العقل الغربي مما يقود إلى

(21) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، الدار البيضاء (المغرب)، المركز الثقافي العربي، 1999، ص 187.

(22) حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1991، ص 22.

(23) ينظر: المرجع نفسه، ص 36-49.

مزيد من المثاقفة الحقيقية بين الحضارة الإنسانية استنادا إلى التكافؤ والتفاعل فيما بينها⁽²⁴⁾.

وليس من مهمة البحث — عند حسن حنفي — توجيه النقد إلى أهداف الاستغراب ومهماته، ولكن كشف مشروع الاستغراب إذا حددت مهماته بدقة وموضوعية في واقع يصبح ممكنا وهو في حالة توازن القوى بين الشرق والغرب في جميع الميادين، ومنها:

— استئناف النظر مجددا في طرائق وأساليب البحث والنقد بعد الاضطراب والخلل والضرر الذي أحدثه الاستشراق في بنية الثقافة العربية الإسلامية وتوضيح كثير من أسباب سوء فهم الغرب للشرق.

— ترشيد شحنة الانقياد لسلطة الغرب والانبهار بنموذجه الحضاري مما يخفف من مظاهر التغريب التي سيطرت على الوعي الفكري والثقافي العربي، وبالتالي إمكانية مواجهة تيار التغريب بالاستغراب.

— الخروج من الدائرة الحضارية المغلقة التي كونها الغرب، حيث كان الغرب مرآة لنفسه لا يريد إلا أن ينعكس فيها بملامح غربية خالصة لا تخرج عن إطار المركزية الغربية التي تريد توسيع أفقها الإيديولوجي بالاستحواذ على ثقافة الآخر.

واقترب من هذا المنطلق نذير العظمة لما اعتبر مصطلح التغريب ظاهرة فكرية وفنية لا يحمل في مضمونه إشارات الذم أو التبخيس، بل يفيد الانفتاح على الآخر — الغربي — واستيعابه وتمثله، ويصبح بذلك التأصيل ليس العودة إلى ينابيع الماضي وجذور الميراث العربي والإسلامي، وإنما يحمل دلالات الخروج من التقليد والنمط الجاهز إلى الأصالة التي تمثل معاناة الحاضر والتعبير عنه بشكل متميز بحيث وإن حمل التغريب إشارات الاندماج في الآخر في المراحل الأولى، لكنه من خلال معاناة هوية الأنا المتغربة لا ينفك أن يتطور وينشط عبر قنوات التأصيل وآلياته حسب رؤيا تلك الهوية ومصالحها الحضارية العليا. إذ يصبح التغريب والتأصيل غير منفصلين أو نقيضين، إذ يقود التغريب إلى التأصيل، والمقصود به تأصيل المفاهيم والتصورات الغربية، ويستدعي التأصيل مزيدا من الإبحار في الآخر بُغية اكتشاف الذات، ويصبح التغريب طريقا مؤدية إلى التأصيل من خلال تأكيد انتقال الظواهر الفكرية والفنية من تقاليد أدبية إلى تقاليد أدبية أخرى، وهو انتقال يتخذ صيغ التفاعل والتحريك الآلي من موروث إنساني إلى موروث إنساني آخر⁽²⁵⁾. وطبق هذا المفهوم في التأصيل

(24) ينظر: المرجع نفسه، ص50-56.

(25) نذير العظمة، التغريب والتأصيل في الشعر العربي المعاصر، دمشق، وزارة الثقافة، 1999، ص5-6.

لكن ما نعرضه في بحثنا هو اعتبار الأصالة مسألة حضارية والأدب والفن هما جزء منها وعرضها بعد مراحل في الوقت الراهن يشكل ظاهرة إيجابية فيها بحث عن الذات والهوية، ولا نضعها في مقابل التجديد والتحديث لأنها تتعارض مع متطلبات العصر الراهن. فهي تتضمن منطقاً التوق إلى الجديد الذي يراد تأصيله. ولا نعني إطلاقاً تغريب الحاضر بالعودة إلى الماضي، فهي ترتبط بينهما بالأفكار والقيم السائدة، وبذلك يكون مصطلح التغريب هو المقابل لمصطلح الأصالة، ونعني به عكس ما تعنيه الأصالة تماماً، وهو عدم التعبير عن القيم الاجتماعية والسياسية والثقافية للبيئة العربية وتقديم مفاهيم بديلة مستمدة من ثقافة أخرى.

والمفهوم الذي نبحث فيه ليس مفهوماً جغرافياً أو إيديولوجياً، وإنما هو مفهوم حضاري حامل لرؤية حضارية تطورية للإنسان والكون والحياة، مخالفة لرؤية الرشق، ويراد فرضها على الثقافة العربية وتطبيقها عليها بشكل قسري يتعارض مع ما هو موجود فيها من قيم ومفاهيم وخصائص (27). ومنه عدم قدرة الأدب على تصوير الواقع العربي وصياغته للقيم ومبادئ ومفاهيم من خلال واقع أدبي آخر أو ثقافة أخرى مغايرة. وأصبحت الإشكالية المطروحة غير مرتبطة بالأدب والفن عموماً، وإنما هي مسألة حضارية قبل كل شيء. والأدب جزء منها. وما يعيشه الأدب العربي اليوم هو نتيجة لما يعانيه المجتمع العربي من إشكالات ثقافية وحضارية عميقة، ومنه تحدت أسئلة البحث: ما الدور الذي لعبه الشعر دون غيره من الفنون الأدبية – باعتباره وجهاً عربياً حضارياً – في عملية التغريب؟ وهل عبر خطابه عن الواقع الذي أنتج فيه أم عن واقع آخر؟ وهل كان لشكله أثرٌ في تغيير الذائقة العربية وتطويرها، أم في تغريبها وجعلها تفقد إحساسها بخصوصيتها؟ أين المستقبل الحضاري لهذا الشعر؟ وما أفق استشراف هويته؟ وهل النتيجة هي غلبة التغريب وانحسار التأصيل لاستبداله بمفاهيم أخرى؟ لننتهي إلى البحث عن كيفية الخلاص من رؤية الانبهار والتقليد، وعن كيفية التعامل مع الغرب؟ وقد طرحت هذه الأسئلة على بساط البحث بعد استقراء هذا الشعر (28)، منطلقين من

(26) ينظر: الفصل الثالث: حركة "شعر" والشعرية الغربية، مبحث: بنية الشعر، محور: الأسطورة.

(27) هناك دراسات اتخذت المفهوم نفسه وغايته، ينظر: أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في روايات حيدر حيدر، رسالة ماجستير، جامعة حلب، 1421هـ-2000م. كذلك: السيد أحمد فرج، أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ط1، المنصورة (مصر)، دار الوفاء، 1410هـ-1990م.

(28) ينظر: المبحث الثالث: الشعر والمآزق الحضاري، من هذا الفصل.

داخل النصوص الشعرية لتحديد صورته التغريبية²⁹:

إنها بلا شك أسئلة تطرح إشكالية حضارية، إذ أن العربي كالمجتمع العربي يعاني من أزمة هوية شوهت انتماءه وأدت به إلى البحث عن هوية أخرى مستمدة من الغرب تعرض نفسها على أنها ضرورية للتقدم ومواكبة العصر، فانقلبت الأمور بتأصيل الثقافة الغربية وتغريب الثقافة العربية، لتحدث عملية عكسية يُغرب فيها الأصل ويوصل الدخيل. وهذا يدعو إلى إعادة تنظير المعطيات الحضارية الجديدة التي أفرزها الواقع الأدبي منذ عصر النهضة. فالمفهوم إذن يحمل دلالاته من سياق الدراسة ومنظورها الفكري، إلا أن المصطلح أخذ أبعاداً أخرى عند البعض، فهناك من اعتبره مصطلحاً ملتبساً اتهامياً، فيه رائحة أصولية تقترب من التعصب والانغلاق على الذات⁽³⁰⁾. ولكن هذا الرأي هو الآخر اتهامي فيه رائحة التغريب، وأنه حكم سياسي يستخدم في الخطاب العربي السياسي لاتهام كل محاولة تأصيل تمهيدا للقضاء عليها، ثم إن كل دعوة تهدف إلى الأصالة تنهم بالتعصب والانغلاق⁽³¹⁾.

2 - التماهي مع الغرب:

إن الخلفية التاريخية لجذور الصراع بين العالمين الإسلامي والغربي في العصر الحديث بدأت مع نهاية القرن الثامن عشر الميلادي وبالتحديد مع الحملة الفرنسية على مصر والشام (1798-1801)، ثم تجربة محمد علي التحديثية (1805-1848م) وصولاً إلى المشروعات الفكرية المتعددة التي حاولت الانطلاق إلى روح الأزمنة الحديثة وما تحمله من تقدم حضاري، وأدى التفاعل معها بصورة أو بأخرى إلى إفراز ما أطلق عليه "الظاهرة التغريبية في العالم الإسلامي الحديث"، التي أدت إلى تقويض الكيان الإسلامي عبر محاولة منظمة لحمل هذا العالم على التصور الغربي منطلقاً وغاية⁽³²⁾. وبذلك فرض الغرب النظرية القائلة بوحادية الحضارة وفق التصور الغربي بثقافتها ومنهج حياتها. وتبعاً لذلك نجح الغرب في التخلص من عقدة التفوق التاريخي للإسلام وحضارته وأصبح مصدراً لانتماء جديد، وغاية للمغلوبين سياسياً

²⁹ سيكون توضيح ذلك في الدراسة التطبيقية في الفصلين الرابع والخامس.

⁽³⁰⁾ أسماء أحمد معيكل، المرجع السابق، ص 17 (الرأي للروائي العربي حيدر حيدر في حوار مع الباحث).

⁽³¹⁾ المرجع نفسه، ص ن.

⁽³²⁾ ينظر: المبحث الثالث: جدل الثنائيات، من هذا الفصل.

وعسكريا وحضاريا⁽³³⁾. ويكون بذلك "الغالب قد ضمن نجاح مشروعه، أو على الأقل يكون قد جريد المغلوب من أسلحته وإرادته في المقاومة والتمايز"⁽³⁴⁾، ومن ثمة شكّل التغريب خطرا كبيرا على ثقافة المجتمع العربي الإسلامي، بل وعلى كيانه السياسي ذاته أيضا، لأن المفكر حين ينطلق من جهوده الفكرية في غياب مقوماته الحضارية الخاصة به، يصبح في حالة من الاستلاب الحضاري، لأنه اعتمد في مشروعه الفكري على مجموعة من القيم والمفاهيم المغايرة، فيحدث الخلل والتناقض، سواء في آليات الانتقال الفكري وفي النتائج المزرية لوهم انتقال الأفكار وفق منهج الاستلاب لصالح الآخر وهو الغرب. وأصبح انتماء العربي المتغرب إلى ثقافة الغرب وتبينها حركة داخلية لاستلاب مأساوي قائم على احتقار للذات وإغائها كمقدمة لنيل شرف التقليد⁽³⁵⁾.

وركزت قراءات كثيرة لمشروع النهضة على قراءة ثقافية سياسية لاتجاهات مرحلة النهضة من منظور الهوية، ورأت أنه بدأ بحملة غربية شاملة أخذت طابع الهجوم ثم اعتمدت سياسة الخرق عن طريق الغزو الثقافي ثم التفتيت القائم على الاتجاه العلماني التغريبي لتصفية الحساب في الأخير بتفجير العالم العربي الإسلامي⁽³⁶⁾. بحيث لم تكن محاولة نهضة العالم العربي الإسلامي في المشروع الغربي مجرد آلية للتوسع الاستعماري والرأسمالي فحسب، بل كانت مشروعا لتدمير المقومات الحضارية والثقافية والسياسية والاقتصادية، وتعميم النموذج الحضاري الغربي كأساس لسيطرته العالمية. وعمل ذلك المشروع على جبهتين:

— جبهة تفكيك كيان الأمة بضرب عوامل الوحدة السياسية والاقتصادية والتشريعية فيها بوسائل القوة العسكرية والسياسية والاقتصادية كالاحتلال والاستيطان وفرض الحماية والوصاية، و دعم النزاعات المحلية الانفصالية والتمردات الداخلية والطائفية والقبلية.

— جبهة تشويه وتفريغ وضرب الأساس العميق والتاريخي لنهضة الأمة ووحدتها ممثلا بهويتها الإسلامية أو وحدة تكوينها الحضاري والإسلامي عبر آليات ووسائل الغزو الثقافي الهائلة التنوع والتعدد والتي تستند على خطة تفعيل وإحلال النموذج الثقافي التغريبي من جهة،

(33) علي الشامي، إيديولوجيات المغاربة، مجلة "الفكر العربي"، ع 42 / 1987، بيروت، معهد الإنماء العربي، ص 216.

(34) المرجع نفسه، ص 210-211.

(35) سليمان الخطيب، التغريب والمأزق الحضاري، القاهرة، دار الطباعة والنشر الإسلامية، 1412 هـ / 1991 م، ص 18-19.

(36) موفق رزيق، نهضة أم تغريب، دمشق، المنارة، 1416 هـ / 1996 م، ص 43-176.

وتفكيك وتهميش وتفريغ النموذج العربي الإسلامي الأصل من جهة أخرى⁽³⁷⁾.

وخلصت تلك القراءات إلى الكشف بأن هدف المشروع الغربي إلى تحقيق غرضين: أولهما وضع الأساسيات الأولى لواقع عربي إسلامي مجزأ وضعيف وتابع (سياسا واقتصاديا وثقافيا)، وثانيهما تشكيل الطبقة – النخبة المتغربة المرتبطة بهذا الواقع والحارسة له، أي المنسجمة ثقافيا بحكم تغريبها، مع النظام الغربي العالمي المهيمن.

كانت البداية إذن مع تخطيطات رجال الغزو السياسي والفكري الأوروبي، من تقسيم العالم الإسلامي، والقضاء على وحده الجامعة، وابتداع الكيانات المجزأة والأوطان، وإحلال رابطة العصبية والجنس والوطن باسم الدعوات الإقليمية والقومية، وتكريس العلمانية بديلا عن الإسلام، وتربية جيل من المثقفين يلتزم بالمثل الأوروبية ويعتز بحضارة أوروبا، متكررا لحضارته وتراثه، كان لها الأثر في اضطراب المقاييس والموازن الفكرية والاجتماعية⁽³⁸⁾. وكان من أبرز المستشرقين الذي كشف عن خطة التغريب هو المستشرق الانجليزي "جيب" الذي تابع خطة النشاط العلمي والثقافي الذي قاد إلى تغريب العالم الإسلامي من خلال كتابه "إلى أين يتجه الإسلام؟ Whither Islam" قائلا: «السبيل الحقيقي للحكم على مدى التغريب أو الفرنجة في العالم الإسلامي هو أن نتبين إلى أي مدى يجرى التعليم على الأسلوب الغربي والمبادئ الغربية، وعلى التفكير الغربي ... إن النشاط التعليمي والثقافي قد ترك في المسلمين من غير وعي منهم، أثرا يجعلهم يبدون في مظهرهم العام لا دينين إلى حد بعيد، وذلك خاصة هو اللبّ المثمر في كل ما تركت محاولات الغرب لحمل العالم الإسلامي على حضارته من آثار»⁽³⁹⁾. كذلك تحدث عن بعث الحضارات القديمة في أقطار العالم العربي الإسلامي، «وقد كانت من أهم مظاهر فرنجة أو تغريب العالم الإسلامي تنمية الاهتمام ببعث الحضارات القديمة التي ازدهرت في البلاد المختلفة التي يشتغلها المسلمون اليوم، وقد تكون أهميته محصورة الآن في تقوية شعور العداء لأوروبا، ولكن من الممكن أن يلعب في المستقبل دورا هاما في تقوية الوطنية والشعبوية وتدعيم مقوماتها»⁽⁴⁰⁾. ووصل في النهاية إلى ما حققته حملة التغريب من إحلال للأفكار الغربية مكان الأفكار الإسلامية بقوله: «لقد فقد الإسلام سيطرته على حياة

(37) المرجع نفسه، ص 204 وما بعدها.

(38) ينظر: محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ط 2، بيروت، دار النهضة العربية، 1392

هـ / 1973 م، 2 / 136 وما بعدها

(39) المصدر نفسه، 2 / 216 – 217.

(40) المرجع نفسه، 2 / 218.

المسلمين الاجتماعية، وأخذت دائرة نفوذه تصيف شيئا فشيئا، حق انحصرت في طقوس محدودة. وقد تم معظم هذا التطور تدريجيا على غير وعي وانتباه»⁽⁴¹⁾.

وكشف حسن حنفي فيما بعد عن آلية تحول صورة الغرب لما بدا الوعي الأوروبي الغربي يتحول من المثالية الترنسندنالية، الصياغة الحديثة للمسيحية، إلى السيطرة والانتشار خارجه بعد أن تكتشفت العنصرية الدفينة فيه، وهي المادية الرومانية القديمة، تحول الشرق اتجاه الغرب إلى صورة الشرق في وعي الغرب، وظهر ذلك في فلسفة التاريخ عندما تحول الشرق إلى بدايات الإنسانية التي اكتملت في الغرب، وتكّست روح الشرق في الوعي الأوروبي، وتحولت إلى صورة من صنعه، ثم سهل عليه بعدها تحويلها إلى شيء، إلى شعوب يستعمرها ومواد أولية ينهبها، ومناطق شاسعة يحتلها. أصبح الشرق في الوعي الأوروبي مادة بلا روح»⁽⁴²⁾. وقد عد "هوسرل" الحضارة الغربية «خلقا أصيلا على غير منوال، وأنها وحدها ودون غيرها من الحضارات السابقة عليها خاصة في الشرق القديم، قد أخذت على عاتقها مهمة البحث عن الحقيقة النظرية، وتحقيق مشروع الإنسانية العلمي الأول طالما راود فلاسفتها»⁽⁴³⁾.

وانكشفت من خلال ذلك المحددات التي توجه فاعلية العقل الغربي، فالهوية الغربية تقوم في تفوقها على غيرها على التميز في مكونين: تفوق الشعب — العرق، وتفوق الثقافة — الحضارة. وباندماج هذين المكونين بفعل التاريخ بدأ الوعي الغربي يكشف عن نفسه لينتقد إلى الآخر متمركزا حول ذاته عرقيا وثقافيا، ومنحه ذلك منطق عدم إمكانية تأسيس حوار حضاري بين الغرب والآخر بفعل نزعة التفوق المتمركز. لذا فليس ثمة خيار غير إعادة إنتاج الآخر وفق رؤية الغرب، وليس أيضا ثمة مسوِّغ لإعادة الإنتاج غير الادعاء بضرورة وحدة الجنس الإنساني. وتحت غطاء الكلية والشمول كان الهدف هو تعميم النموذج الغربي بوصفه النموذج الأصلح. وكان الشرق هو الميدان المفضل للاختيار، وكان الاستشراق هو الوسيلة التجريبية التي وظفت للتعبير عن تلك الأهداف الأساسية في مسار الفكر الغربي⁽⁴⁴⁾. وبذلك «استجاب الاستشراق للثقافة التي أنتجته أكثر مما استجاب لموضوعه المزعوم، الذي كان هو أيضا من نتاج الغرب»⁽⁴⁵⁾. ويعمل ادوارد سعيد هذا الأمر بالقول إن «الاكتناه التخيلي للأشياء الشرقية

(41) المرجع نفسه، 2 / 219.

(42) حسن حنفي، المرجع السابق، ص 767.

(43) المرجع نفسه، ص 117.

(44) عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 186.

(45) ادوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1984، ص 55.

كان يقوم بصورة حصرية نوعا ما على وعي غربي ذي سيادة برز من مركزيته التي لم يكن ثمة ما يتحداها، عالم شرقي، أولا تبعا لأفكار عامة حول هوية من وما كان شرقيا. ثم تبعا لمنطق مفصل ليس محكوما ببساطة الواقع التجريبي، بل بمجموعة من الرغبات والمقومات، والاستثمارات والإسقاطات»⁽⁴⁶⁾. وتحول البحث في شأن الآخر، وجودا وثقافة، بالنسبة للمركزية الغربية إلى نوع من البحث عن صدى تلك المركزية في الآخر، فدراسة الآخر لا شأن لها بخصائصه الذاتية وإنما بإعادة إنتاج مركزية الغرب مقابل تهميش الآخر. فهو كما يؤكد ميشال فوكو «عندما يدرس الآخر، فهو يعيد إنتاج نفسه، عبر إخضاع الآخر لمنهجيات العلوم الإنسانية التي تعتبر المحصلة التركيبية العليا والأخيرة لتلك الميتافيزيقيا الإنسانية ذاتها التي تقود المشروع الثقافي الغربي»⁽⁴⁷⁾. ولهذا زود الاستشراق الثقافة الغربية بصورة الشرق وحضارته طبقا لشروطه، وأصبحت المعرفة الاستشراقية هي العنصر المهيمن في علاقة الشرق بالغرب. وفي مرحلة لاحقة أصبحت تلك المعرفة إحدى المرجعيات الأساسية في معرفة الشرق نفسه، فدخلت نسقا ثقافيا في صميم الثقافة العربية وموجها استشراقيا للكثير من الدراسات والبحوث المختلفة الميادين⁽⁴⁸⁾. وكان إسقاط الفهم الغربي للحياة والفكر على الشرق، في مقابل الاستغراب الذي لم يكن من ورائه استدراج الأوروبيين إلى حضارتنا وإنما تحقيق ضياع الذات الحضارية والحقيقية التي أكدتها كثير من المواقف والآراء «أنهم استشرقوا من منطلق الثقة بالنفس والاستعلاء وعقدة التفوق، واستغربنا من منطلق القابلية للاستغراب وعقدة مركب النقص»⁽⁴⁹⁾.

لقد نجح الغزو الفكري والثقافي بآلياته المتعددة في تحقيق التبعية للغرب الذي أراد أن يقود الشعوب العربية لصالح ثقافته وحضارته لأن «تحديد موقف الشرق من الحضارة الغربية، قد خرج عن موافقنا لأننا في الواقع، لا نسير وراء هذه الحضارة فحسب، بل هي التي تفرض نفسها علينا فرضا»⁽⁵⁰⁾. وغاب بذلك مفهوم التأثير والتأثير الطبيعي الذي يحدث في ظلال

(46) المرجع نفسه، ص 42-43.

(47) ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة، مطاع صفدي وآخرون، بيروت، مركز الانتماء القومي، 1990، ص 7.

(48) ينظر: مجموعة من الباحثين: مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط 1، 1985، ج 2، ص 179. كذلك: أحمد سمائلوفتش، فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف، ط 1985، ص 327.

(49) شلتاغ عبود، الأدب والصراع الحضاري، دمشق، دار المعرفة، 1416 هـ / 1995 م، ص 42.

(50) عمر الدقاق، فنون الأدب المعاصر في سورية، دمشق، دار الشرق العربي، د. تا، ص 36.

الحرية والقناعة، ولا هو من قبيل التلاحق والتمازج الذي يولد في أجواء التكافؤ بين الثقافات، وإنما هي العلاقة بين الغالب والمغلوب في الميدان العسكري والاقتصادي والثقافي⁽⁵¹⁾، والتي يراد من خلالها مسح ثقافة أمة بأكملها وإحلال ثقافة غريبة عنها في أصولها الحضارية. ومن هنا اعتُبرت الثقافة المحلية (العربية الإسلامية) عقبة في طريق ما سمّوه بالتحديث، تحديث الإنسان العربي ليكون أوربيا في تفكيره وذوقه، وتطويره على قبول الثقافة الجديدة.

3 - وصف الخطاب التغريبي:

إن مهمة تحديث المجتمع العربي الإسلامي من خلال رؤية الاستشراق تبناها جيل من المتقنين العرب بدء من رفاة رافع الطهطاوي الذي يعد أول من أعلن انبهاره بالغرب، ورغم أنه لم يستنفد طاقته العقلية في التبرير الفقهي ومحاورة الجمود الفكري إلا أنه امتلك رؤية تحديثية مبتكرة حاول من خلالها أن يضع أجوبة إجرائية بصدد مسألتين أساسيتين: الأولى: ماذا نأخذ من الغرب؟ والثانية: كيف نوفق بين ما نأخذه وبين أصول العقيدة الإسلامية؟⁽⁵²⁾. ولم يستطع بالرغم من قدراته العلمية والمنهجية أن يؤسس خطاب يبرز خصوصيته الحضارية، لأن معدل الدهشة لدى رفاة الوافد الفرنسي الغربي، لم يحسم التمايز الحضاري الإسلامي في مقابل الوافد الغربي، وكان ذلك المنهج شكلا من أشكال الهزيمة النفسية أمام الغرب، حيث تركت بصماتها بوضوح على النتاج الفكري للمرحلة⁽⁵³⁾. وكذلك غيره من كتاب النهضة الذين لم يتركوا أسئلة نهائية لكنهم تركوا أسئلة جذرية ما زالت لم تفقد جدواها وراهنيتها ضمن إشكالية التغريب والتحديث⁽⁵⁴⁾ مثل الأفغاني ومحمد عبده وطه حسين وسلامة موسى والعقاد والرافعي، الذين دعوا على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم الفكرية، إلى التحديث. وكانت أساليب التحديث ومصادره ومرجعياته وآلياته هي مدار الخلاف والتساؤل بينهم: أنحن جزء من الآخر فلا بد من نقل حدثته كما هي؟ أم لنا هوية حضارية خاصة وبالتالي فلا بد أن تكون لنا حدثتنا الخاصة؟ ومثل ذلك التساؤل بداية الصراع بين اتجاهاي الأصالة والتغريب: فالأول يُحذّر من

(51) شلتاغ عبود، مرجع سابق، ص 187.

(52) سعد الله ونوس، بين الحداثة والتحديث: قضايا وشهادات، دمشق، مؤسسة عيبال، 1990، ص 7، للتوسع ينظر:

محمد محمد حسن، المرجع السابق، ص 18-31.

(53) سليمان الخطيب، المرجع السابق، ص 99.

(54) المرجع نفسه، ص 20.

التغريب، و الثاني يدعو إليه لأنه يعتبره تحديثاً⁽⁵⁵⁾.

وانفتح مجال كثير من الكتابات الداعية إلى التبعية الثقافية والاعتزاز بالحضارة الأوروبية والتكرار للحضارة الإسلامية والتراث العربي والإسلامي⁵⁶. لتتواصل الدعوة إلى زوال العالم القديم كشرط من شروط التقدم والانتقال إلى العالم الحديث⁵⁷. وانتظم حول اتجاه هؤلاء المفكرين والأدباء مع الزمن ضربان من القراءة، قراءة أولى اعتبرتهم مهددين لمنظومة القيم الدينية والفكرية والأدبية الموروثة، وقرأته ضمن سياق ثقافي له مقولاته المستقرة⁽⁵⁸⁾، وقراءة ثانية مضادة تماماً أدرجتهم ضمن مشروع التحديث واعتبرتهم ممثلين لحركة التنوير في الثقافة العربية كطه حسين الذي اعتبر مشروعه الفكري قمة عصر التنوير في عالمنا العربي المعاصر⁽⁵⁹⁾، لأنه مشروع تنويري جذري وشامل يتضمن عناصر عقلانية تنويرية كونه نقل النظرة إلى التراث من الحيز اللاهوتي الذي يقدم الماضي ويسمو به عن النقد، إلى الحيز التاريخي الذي يرى الماضي صيرورة موضوعية ينبغي أن تخضع لمناهج النقد والتحليل.

(55) ينظر: محمد محمد حسين، المرجع السابق، ج2، ص 190-209.

⁵⁶ يصرح سلامة موسى (اليوم والعد، مصر 1927، المقدمة، ص 7 - 8)، بكرمه للشرق: «كلما ازدادت خبرة وتجربة وثقافة توصحت أمامي أغراض في الأدب كما أزواله، فهي تتلخص في أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا وأن نلتحق بأوروبا، فإني كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له وتشعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا زاد حبي وتعلقني بها، وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها، هذا هو مذهبي الذي أعمل له طول حياتي سرا وجهرة، فأنا كافر بالشرق، مؤمن بالغرب» وأما طه حسين (مستقبل الثقافة في مصر، ص 45) فيرى أن سبيل النهضة «واضحة بينة مستقيمة ليس فيها عوج ولا التواء وهي: أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم لنكون لهم أندادا، ولنكون لهم شركاء لهم في الحضارة، خيرها وشرها، حلوها ومرها، ما يُحب منها وما يُكره، ما يحمد وما يعبأ».

⁵⁷ يقول زكي نجيب محمود (تقافتنا في مواجهة العصر، القاهرة، دار الشروق، د. تاء، ص 96): «إذا أردنا أن نتشرب روح عصرنا [...] نزيل عن الماضي كل ما نتوهمه من عصمة وكمال» منتقدا الفكر العربي الذي يراه «ما يزال إلى يومنا غارقا في ضروب من الفكر عتيقة ذهب زمانها ولم يعد لها أثر عند قادة الحضارة العلمية الراهنة». كما عبر غالي شكري (أزمة الجنس في القصة العربية، ط 3، بيروت، 1978، ص 167) عن تبرمه من القيم الوراثية القديمة وارتياحه للمنجزات الأوروبية الوافدة: «ورغم أننا نستحدث كل لحظة في حياتنا اليومية ما تصل إليه منجزات العلم والتكنيك بل والأنظمة الاجتماعية المتقدمة نسبيا فإننا في الوقت نفسه نغط في وهاد عميقة من النوم والموت بين أحضان الجثث المتعفنة من القيم الوراثية القديمة».

(58) ينظر: محمد محمد حسين، المرجع السابق، ج ١١١١١١١ ص ١١١١١١١

(59) ينظر: جابر عصفور، المرایا المتجاوزة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص 10-12. كذلك: سيد بحراوي البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، القاهرة، دار شرقيات، 1993، ص 50.

وواجه التزمت الفكري من خلال إيمانه بوحدة الثقافة الإنسانية⁽⁶⁰⁾. لكن يصعب تقديم الأثر الذي تركته الثقافة العربية في حقل الممارسة الفكرية والأدبية والنقدية العربية الحديثة كون هذا الميدان واسعاً من ناحية، وكون الموارد المنهجية متعددة المظاهر كثيرة الأشكال من ناحية أخرى. ويكاد يذهب بنا القول إلى التأكيد «أنه لم تعرف الثقافة العربية الحديثة منهجاً نقدياً اكتسب شرعيته المنهجية، إلا وكان قد تأثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة بالموجهات والإجراءات التي اتصفت بها الثقافة الغربية»⁽⁶¹⁾. وأنتج الخطاب التغريبي من أجل اللحاق بالغرب وتحقيق وهم الحداثة والمعاصرة ما يلي:

— انفصال الأنا العربي عن جذوره الحضارية والانسياق وراء زمان أو على الأصح ليس زمانه، بعد فقدان الاستقلال الفكري، والفدرة على التحكم فيه. ونشوء وعي قاصر غير فعال، لم ينجح في تحقيق نظرة شاملة ومنسقة، وهو وعي مكبل بإشكاليات لا يجد مصداقيتها إلا بنفي الواقع المحلي وتغيبه من خلال استخدام المفاهيم العامة وغير المحددة، الأحكام العشوائية المتقلبة، والتعامل بها من منطلق الرفض المطلق والخضوع المطلق⁽⁶²⁾. كذلك الاعتماد على البدائل الفكرية التي تهدف إلى تغيب هوية الأمة العربية المسلمة وإقصاء ذاتيتها الحضارية.

— احتقار المتغرب لثقافته وتاريخه وحضارته، ويصبح إلغاء الذات مقدمة ضرورية للانصياع وراء الآخر، ويصبح المتغرب والآخر (الغرب) سواء. ولم يستطع أن يكون هو ذاته، وقد تخلّى عنها. وطرأت عليه حالة من الاغتراب الثقافي وهو أسوأ أنواع الاغتراب لأنه قائم على كتلة معقدة من العواطف ترفض الذات وتقبل الآخر إلى حد المغالاة في بغض الذات والانصياع للآخر.

— استمرارية الخطاب التغريبي العربي بتجديد وسائله وأدواته كلما تطورت الأنماط الحضارية المعاصرة لتمكين الاختراق الغربي وتحقيق الهيمنة الغربية في كافة المجالات. وكان نتيجة ذلك تقنين التبعية نحو الغرب وتنمية التخلف الحضاري الذي يقذف بالمجتمعات العربية خارج الدورة التاريخية والحضارية في خضم الكيانات المعاصرة⁽⁶³⁾.

(60) ينظر: عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 14 وما بعده.

(61) ينظر: المرجع نفسه، ص 55.

(62) ينظر: برهان غليون، اغتيال العقل، ط 2، بيروت، دار التنوير، 1987، ص 134.

(63) ينظر: سليمان الخطيب، المرجع السابق، ص 103-104.

مُني الخطاب التغريبي العربي منذ بدايته بالإخفاق رغم أنه تبنى التبشير بثقافة الغرب وحضارته. ولم يتمكن من إيجاد ثقافة ذاتية وذلك لاغترابه عن مقومات الأصالة وتكريسه لـ"ثقافة النخبة". وتمثلت مظاهر ذلك الإخفاق فيما يأتي:

— الانعزال الفكري عن الواقع الثقافي والتاريخي للمجتمعات العربية والإسلامية، وعدم الاقتناع بالظروف المتميزة بين المجتمعين (الغربي والعربي) والتي رسخت علاقات التبعية بالغرب، مما أوقع الخطاب التغريبي في التلقيق أثناء محاولة تكييف المعرفة الغربية من خلال معادلة تقدّم الآخر (الغرب) وتخلّف الأنا (العالم الإسلامي) ⁽⁶⁴⁾. ثم السقوط المنهجي بعد وضع شعار العلمانية على سلم أولوياته واعتباره مقياس للتخلص من أزمة التخلّف في العالم العربي المعاصر، إلا لأنه لم يستطع أن يكون بديلاً إيديولوجياً أو حتمية للنهوض الحضاري في العالم العربي والإسلامي، كالوقوع في فرضية خاطئة تقول بالقطيعة والصراع بين الدين والعلم والحياة. وهي فرضية عرفها الغرب في تاريخه عبر آليات التحكم الكنسي، بينهما لم يعرفه الإسلام لا في تعاليمه ولا في تاريخه الحضاري. وكذلك الوقوع في تفسير الظاهرة الإنسانية وفق المقاييس المادية، وتجاهل التطور غير المتكافئ من جهة، وتأزم المحيط المادي للإنسان الغربي بالمقاييس إلى انعدام تكوينه الروحي والقيمي من جهة أخرى ⁽⁶⁵⁾.

— نفي التراث الحضاري — العربي الإسلامي — كعامل مؤثر وفعال في حركة الانطلاقة الحضارية، وتجاهل حقيقة التعايش بين الوحي والحضارة الذي يعتبر المرجعية الوحيدة التي تستطيع من خلالها الثقافة العربية الإسلامية أن تتواصل وتستمر وتتجدد حسب حاجات المرحلة وتحدياتها، وتمنح العالم العربي والإسلامي القدرة على تأكيد هويته وإنجاز الفعل الحضاري ⁽⁶⁶⁾. ولكن تعدد مرجعيات الاتجاهات التغريبية في عالمنا العربي الإسلامي أدى إلى تصارعها الأيديولوجي وتنافرها الفكري، وانفصالها عن أرضية الواقع الحقيقي.

— رفض الثوابت العقيدية للحضارة الإسلامية مما أدى إلى إحداث الشروخ والتصدعات في كيانه من خلال الخلط بين الثابت والمتغير في الإطار الإسلامي، وذلك بزحزحة أصول وأسس ومقومات هذه الحضارة القائمة على الوحدانية والعبودية لله وحده، واستعلاء إنسانية الإنسان على المادة وسيادة القيم الإنسانية والأخلاقية، وبالتالي تسوُّغ نقل التجربة الغربية التي

(64) ينظر: المرجع نفسه، ص 105-107.

(65) ينظر: برهان غليون، المرجع السابق، ص 264.

(66) ينظر: سليمان الخطيب، المرجع السابق، ص 111-112.

قامت على المصادر والنفي والفصل بين الدين والحياة والعلم.

— ومن أخطر أوجه التعسف المنهجي التي وقعت فيه التوجهات التغريبية هو عدم التفرقة بين التراث والدين بحيث غدت العقيدة الإسلامية في نظرهم وطبقا لإسقاطات الفكر الغربي، مجرد تراث يمكن الحديث عنه وتحليله وعرضه على العقل دونما التفات إلى خصوصية العقيدة الإسلامية وارتباطها بالوحي. أما التراث فهو مجموع النتاج الفكري والعقلي الذي ساهم به الإنسان المسلم في مسيرة الحضارة العربية والإسلامية، لكنه عند «تلك التوجهات هو العقيدة، والعقيدة تراث انقضى، ولا قداسة لنص ولا تسليم للوحي، ومن ثم نفي خصوصية الحضارة الإسلامية» التي توحد بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبالتالي لا يمكن أن يُنظر إليها بصفتها ازدهار غابر يذبل مع مرور الزمان⁽⁶⁷⁾. بل لا بد من التفرقة بين العقيدة والتراث بحيث تكون العقيدة الإسلامية هي المقياس، وهي الحكم على كل الموروث الفكري والإسلامي. كما أن السأمل للنتاج العلمي والمعرفي الذي أفرزته هذه الحضارة سرعان ما يكشف مدى الثراء الذي حققه الإنسان المسلم في كافة الميادين وتعدد الشواهد والآراء التي تؤكد على دورها في إعطاء أوروبا المنطلقات الأولى.

— تجاهل أن لكل حضارة خصوصيتها، وهذه أزمة الفكر العربي الحديث التي أوقعتها في الاضطراب والتناقض والفشل لتعارض الإفراط في الاقتباس والأخذ عن الغرب دون مراعاة ذاتية الأمة. وكان نتيجة ذلك إغفال تجربة الصعود الحضاري الإسلامي في مقابل تجربة التخلف الحضاري، والتخبط في طرح بدائل فكرية انطلقت من ظروف المجتمع الغربي وفلسفاته التي أفرغت الواقع من دائرة الوعي بذاتيته وحضارته، ويؤكد عدم نهوض العالم العربي الإسلامي نهوضا حقيقية إلى اليوم، بل ويؤكد إخفاقه تعميق التبعية، الاستلاب والتغريب الثقافي والأزمات السياسية والاقتصادية.

وحدث الشرخ عند المثقف العربي الذي امتثل لهذا الخطاب، فأصبح يعاني التمزق والانقسام لأنه منتم بثقافته إلى العالم الغربي، ومنتم بهويته ولغته إلى العالم العربي. ومن هنا فإنه حين يكتب سيقوم بعملية تغريب، لأنه يسقط فكره المنتمي إلى العالم الغربي على مجتمعه العربي، لأن الفكر الذي يطرحه ليس نابعا منه ولا يتجاوب مع القارئ إلا إذا مثل طبقته النخبوية وانتماءه الثقافي. وبدا غامضا في مجتمعه لأنه يعبر عن فكر غريب. وأصبح يعيش حالة تغريب بين اتجاهات ورؤى متناقضة في محاولة منه لإزاحة الثقافة العربية وإحلال محلها

(67) علي الشامي، المرجع السابق، ص 213.

ثقافة الغرب. فتحققت فيه حتى المعاني الرديفة للتغريب كالاغتراب الفلسفي (أي التمزق والانفصام النفسي والاجتماعي) والتغريب الفني (أي الإغراب والغرابة والغموض في خطابه الفكري والأدبي). وعلى الرغم من أن ذلك الخطاب بدا في مرحلة سابقة خطاباً مهيمناً عمّ أرجاء الوطن العربي، فإنه لم يستطع في النهاية تدمير الثقافة العربية وتشويه هويتها، فهي لا تزال تقاوم من أجل الحفاظ على العقيدة واللغة والأدب والفكر، وتنشد الأصالة الحقيقية.

ثانيا: الحداثة وسؤال الهوية

- 1 – مبررات السؤال
- 2 – المماثلة العسية
- 3 – نشدان البديل الحداثي

1- مبررات السؤال:

إن الحديث عن الحداثة العربية كظاهرة أدبية وفكرية مرتبطة بحركة الحداثة الغربية، بلغت درجة من الوعي ما جعلها تعيد النظر في المراحل السابقة، وأصبح لا بد من البحث عن جوهرها وأبعادها الفكرية والفنية، والكشف عن ماهياتها المتشابكة. وراح النقد العربي المعاصر يبحث عن مكان لها وشرط وجود باسم الحداثة العربية واستفاض في الدوران حول الأسئلة الجاهزة مثل: متى ظهرت الحداثة وأين؟ ما سماتها وأهدافها؟ ما مدى انعكاسها على الواقع العربي؟ هل استطاع النص العربي - الفكري والأدبي - أن يستوعبها؟ وكيف؟ وما هي نسبة التماثل والتطابق بين الحداثتين؟ وغابت عن النقد كثير من الأسئلة الأخرى التي تطرق قضايا تسهم في تحديد كثير من الإشكاليات مثل: ما جوهر الحداثة وحقيقتها؟ ما طبيعة الوعي المصاحب لها؟ كيف يمكن أن تستلهم الحداثة الغربية مع مراعاة خصوصية الفن والإبداع؟ كيف يمكن نشدان الأصالة؟ هل حققت الحداثة العربية خصوصيتها بمعزل عن الانمحاء في الحداثة الغربية؟ لماذا أخفقت المشاريع الحداثية؟ كيف نستشرف مستقبل الأدب العربي؟

واجتمعت كل تلك الأسئلة حول سؤال الهوية بعد تفاقم أزمة الأدب - والشعر تحديداً - وتعدد نوازع النقد في مقاربته لمنطلقات الحداثة من رافض للتراث ومؤصل له، ومن داع إلى الانفتاح على الغرب ومهاجم له، ووقوعه في تذبذب الأحكام، وعدم الوقوف في طروحاته النقدية موقفا صريحا وثابتا. وارتهن خطاب الحداثة في الأدب والنقد بمحاولة المواءمة بين الطرفين المتناقضين أكدت فجوة الصراع بدلا من محاولة تبئير وتعميق جوهره واختلفت وجهات النظر حول تقصي أبعاد الظاهرة باسم الحديث والتحديث حيناً، والمعاصرة والأصالة حيناً آخر، والبحث عن الجديد أحيانا أخرى. ويرجع سبب الاختلاف إلى عدم وجود أرضية نقدية محددة يقوم عليها بتشخيص الظاهرة بأبعادها ومنطلقاتها، وإلى فقدان الوعي النقدي بمدى خطورة الإجماع على أن الحداثة الشعرية العربية هي نسخة ثانية من الحداثة الغربية، ولم يستوعب كون فكر الحداثة مستجلبا من الآخر بحيث آل الخطاب الأدبي والنقدي الذي أكد على ضرورة التواصل مع الآخر، إلى فقدان الذات وإلغاء الهوية والخصوصية العربية رغم تمرير دعوى المثاقفة والتبادل الفكري والثقافي، ورغم محاولات استيعاب طرائق فكره والنسج على منوالها بمواد عربية. وأفضى ذلك إلى تضخيم حدة الإشكالية وهي قبول المجتمع العربي لرغبة التحديث والدخول إلى العالم الحديث، بينما ظلت الذات العربية خارجه من خلال الاصطدام والتناقض بين وضعيتين مختلفتين: بين أمة عربية بفكرها وخصوصيتها وأصالتها، وعالم حداثي قائم بذاته له سماته وأنماط فكرية خاصة به.

وغابت الخلفية الفكرية والفلسفية التي تشكل المرجعية الأساسية لمحاولات التحديث في العالم العربي وتستند عليها لتقوية منطلقات حادثة عربية حقيقية تُحلُّ فيها أزمة بحث الذات العربية عن خصوصيتها وهويتها، وأدى كل ذلك إلى مزيد من الاستلاب والانبهار بمنجزات الغرب الفكرية والحضارية، أو الانتهاء إلى العزلة والجمود وعدم المساهمة في حركة تغيير العالم، والاستمرار في تكرار وترداد الأسئلة المحبطة والحائرة بعد فقدت الحادثة قيمتها في واقع الفكر والأدب والثقافة والحضارة.

وبقي مصطلح الحادثة من أكثر المصطلحات الخلافية، لأن صورته في أذهان الكثيرين شديدة التباين، ويعود ذلك لعدم تحديد معناه بدقة ولعدم مراعاة أسباب وظروف نشأته، إذ أن عزله عن سياقه التاريخي والتداول غير الدقيق له، أدى إلى الاختلاف حول القضايا المترتبة عليه والوقوع في الالتباسات التي أغرقته وأدت به إلى مزيد من التداخل والغموض، لأن في الحقيقة مفهوم الحادثة قد جاءنا من الغرب التي ولدته ظروفه وعوامل تطوره، وما وصل إلينا هو صدى الحادثة وبعض صورها. وفي إطار تحديد المفاهيم لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار الظروف والعوامل التي أدت إليها⁽⁶⁸⁾.

وتتجاوز هذه الدراسة التفاصيل التاريخية لهذا المصطلح، التي أجمعت على أن الظواهر والتطورات والآليات التي تضافرت وأدت إلى قيام صيغة جديدة للمجتمعات والعلاقات تقوم على مواجهة القديم من خلال طرح جديد شمل الاقتصاد والاجتماع والفكر والثقافة والأدب والدعوة إلى قيم جديدة مختلفة عما هو قائم وسائد، مما يؤدي في النهاية إلى تفويض عالم قديم ليقوم على أنقاضه عالم جديد له إطاره الإيديولوجي الذي يلائمه ويبرر وجوده.

إذن سنستقريء بعض محاور المصنفات التي حاولت تقديم هذه الأسئلة الجديدة حول الحادثة أبرزها سؤال الهوية، وهو سؤال لم يطرحه رموز الحادثة الذائعة وإن طرح في مفهوم ودلالة أخرى⁽⁶⁹⁾، لأنه بعيد عن من نحن؟ إلى أي أمة ننتمي؟ ألنا خصوصية فكرية أم أننا متماهون مع الآخر؟ لنصل إلى تأكيد استحالة مماثلة الغرب، وتوجه كثير من الأقلام إلى نشدان البديل الحداثي الذي لم يتداركه أبرز رواد الحادثة.

(68) عبد الرحمن منيف: ملاحظات حوا الرواية العربية والحادثة، ضمن: كتاب: قضايا وشهادات، 210-209/1

(69) ينظر: الفصل الثاني: حركة شعر والمرجعية الغربية، محور حركة الحادثة الشعرية.

إن مصطلح السؤال⁽⁷⁰⁾ تعامل به محمد بنيس وهو يتحسس الوضع الشعري العربي الذي يرى أنه ارتطم بالحادثة على خط التماس، وبعد أن تورط النقد معها أو ضدها يختارها كبديل لموروث الشرق أو يغلق دونها الأبواب باعتبارها جسدا غريبا قد يهددنا ويدمرنا، بل يرى أننا جميعا متورطون في الحادثة، والحادثة حداثات: حادثة الدولة، وحادثة المؤسسات المضادة، وحادثة المعرفة ومن ضمنها حادثة الإبداع، والحادثة الشعرية هي مقص الدراسة⁽⁷¹⁾. وإن بدت له قراءة الشعر العربي ضمن مشروع السؤال ما يهدده ضمن قسرية تاريخية اجتماعية معرفية، لكنه يرى في الوقت ذاته أن المسألة مركز تأسيسي في قراءة الشعر تبقى مشروطة بالفعل المعرفي لا بالانفعال الذاتي، حيث يتم استدراج الحادثة نحو السؤال المعرفي، وهو مسعى لتفاعل كل من التاريخي والشعري. كما يرى أن السؤال الجوهرى: "ما هي الحادثة الشعرية"، سؤال من أعمق وأصعب الأسئلة لأنه ينشك في تاريخ الحادثة بسماتها وتتداخل التنظيرات والصراعات بخصوصها، ويتساءل عن المعيار الذي يمكن ضبط به هذه الحادثة، بل أكثر من ذلك من هو صاحب المعيار؟ ومحدده؟ ومستعمله؟ كما يرى بأن الأمر الذي فرض هذه المسألة هو كون هذه الحادثة غريبة التصور والتحقق، وما زالت ممتدة عبر رؤانا ومصنفاتنا، بينما الغرب راح يخطط لمرحلة ما بعد الحادثة، ونحن مازلنا معلقين بأوهام التدرج في مراتبها على أنها النموذج والفعل، ومحصنين بآلياتها لانبثاق الشرق المغاير⁽⁷²⁾.

ويرى بنيس أيضا أننا منذ اصطدمنا بإشكاليات الحادثة وتعدد دلالتها في الثقافة العربية شاع التداخل والتقاطع في استعمالات مصطلحها في العالم العربي كما تجلى من خلال إطلاق "الشعر الحديث" "الشعر المعاصر" ثم "شعر الحادثة" إما للدلالة على الحادثة كظاهرة تاريخية أو لخصائص نصية، أو كاحتمال للكتابة. وتمادت الأسئلة بعد أن تورطنا معها وأصبح علينا أن نسأل: لماذا الحادثة؟ هل الحادثة جبر أم اختيار؟ كيف نكون على حدودها، داخلها وخارجها في آن؟ ومن ثمة تولدت أزمة الشعر العربي الحديث تنظيرا وممارسة من خلال خطين متقاطعين: خط البداية والتأسيس، وخط المحو والهدم، كل منهما يحاصر الآخر، «وطبيعي أن تكون الأزمة قانونا من

(70) اتخذ محمد بنيس لفظة "السؤال" عناوين لبعض مصنفاته، و"مسألة الحادثة" هو عنوان الجزء الرابع من كتابه: "الشعر العربي المعاصر: بنياته وإدلالته"، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1985، كذلك: حادثة السؤال، ط1، بيروت، دار التنوير العربي، 1985، الذي أخذناه نموذجا يتفق مع غاية المبحث المدروس.

(71) حادثة السؤال، ص 158-159

(72) المرجع نفسه، ص 131-133

قوانين التحول في كل مجال من مجالات الوجود والموجودات، بل إن العلم لا يتقدم إلا من خلال أخطائه، والجسد هو الآخر ينمو عبر اجتياز جملة من الأعراض والأمراض، وهذا طبيعي ومن ثم يمكن الاكتفاء بإرجاع الأزمة إلى الجدلية الباطنية للتحول والتبدل، وبهذه الحجة المعرفية تستطيع كل قراءة خارجية أن تواجه سلسلة الخطتين المتقاطعتين وبها وحدها تتجاوز التصدعات الضمنية والعننية»⁽⁷³⁾.

وبالتالي فالأزمة بهذا المعنى المعرفي هي — في رأيه — غير سلبية دوماً، لأن أزمة الشعر تتقاطع مع أزمة الحداثة ما دام يتم الاحتكام في تحديد الأزمة إلى المستوى الاجتماعي والتاريخي الذي يعد من أهم الفروقات بين الحداثة الشعرية العربية والحداثة الشعرية الغربية. وتشخص الأزمة في نقطة التمثيل هاته، لأن الحداثة الشعرية الغربية تتفاعل مع المعرفي والاجتماعي والتاريخي، وفي هذا السياق يمكن أن تستوعب بعدها المعرفي النقدي ضمن التجاوب مع تحولات المعرفة الغربية كعلامة الشعر الرمزي أو الوجودي أو السريالي أو الدائري بالتحليل النفسي الفرويدي والماركسي واللساني⁽⁷⁴⁾. وعبرت الأزمة عن سؤال حضاري وإن طرح بصيغ متعددة منذ ما يقارب القرنين دون أن يفقد قوة الطرح، وبخاصة في حقل الشعر، فهو: «الأكثر انغراساً من بين الأجناس الأدبية على الأقل في تحديد سمات الصراع بين أنماط الحداثة، والأكثر من بينها تجسيدا للتصدعات وللبدائل المجتلية أو المحلوم بها، وحقل الشعر بهذا المعنى يكاد يتحول إلى مختبر للأسئلة والأجوبة»⁽⁷⁵⁾.

فبنية السؤال — النقد هي بنية الأزمة، أزمة الحداثة الشعرية، وهي المظهر الأول الذي انبسط عليه مشهد الانفجار النقدي، الذي يضم مستويات عدة للأزمة، فهي تحاصر مكونات النص الحداثي لغة، إيقاعاً، بلاغة، تراثاً عربياً، تراثاً غربياً. كما تحاصر عناصره القادمة من أمكنة متعددة: المكان المعرفي، المكان الاجتماعي، المكان الحضاري. كما تحاصر العالم العربي الحديث من حيث تشكيلاته الاجتماعية وطبيعة الدولة والمؤسسات المضادة⁽⁷⁶⁾. ونوصل هذا الانفجار النقدي — في رأيه — إلى إدراك الخلاف بين الحداثتين العربية والغربية. ومن خلال ذلك قعد لبنية السؤال — النقد من خلال ثلاث قوانين⁽⁷⁷⁾:

(73) المرجع نفسه، ص 139.

(74) المرجع نفسه، 140-141.

(75) المرجع نفسه، 143.

(76) المرجع نفسه، 156.

(77) المرجع نفسه، 158-159.

الأول: التقاء الشرق والغرب في بؤرة الحدث السياسي، لكن هناك فرقا كبيرا بين الحدثين، وبخاصة الأزمات السياسية من هزائم وثورات وانقلابات ارتبطت بالوضع العربي، وكان الغرب السياسي داخل هذه الأزمات.

الثاني: إسقاط أزمة المعرفة الغربية على الحداثة الشعرية العربية لا من داخل المعرفة بل من خارجها فقط.

الثالث: إلغاء التاريخ الأدبي الذي يشمل العطاء العربي بكامله بالاعتماد على المحو والهدم كأساس لكل بداية، وهو مناف لكل معرفة ممكنة.

ويعتبر محمد بنيس هذه القوانين الثلاثة هي التي تصوغ بنية السؤال — النقد، وهي متفاعلة، لأن المجتمع العربي تضغط عليه البنية الاجتماعية والتاريخية والتقليدية بفعل هيمنة الغرب، ورخاوة المؤسسة المضادة⁽⁷⁸⁾. ويقترح في ضوء ذلك قراءة جديدة للحداثة الشعرية العربية، يلتقي فيها المعرفي بالتاريخي والاجتماعي، فلا يُشطب على المعرفة الغربية ولا تُستثنى الوضعية السياسية للعالم الغربي، فهي بحاجة لاستيعاب معرفي لتصدعاتها. وتفك الارتباط القسري لا الموضوعي بين استراتيجية الحداثات في العالم العربي: استراتيجية الاستعباد والقهر لدى حداثة السلطة، استراتيجية استدامة البنيات التقليدية لدى حداثة المؤسسة المضادة، واستراتيجية المعرفة النقدية لدى حداثة الشعر والإبداع التي يعتبرها استراتيجية معزولة لأنها تحصنت بروية معرفية نقدية مغايرة⁽⁷⁹⁾.

ب — الحداثة كسؤال هوية:

أكد مصطفى خضر أن جزءا كبيرا من التساؤل النقدي الراهن راجح يختبر موضوع الحداثة والحداثة الشعرية، فجوبه خطاب الحداثة بخطاب الهوية، وبخاصة بعد أن تكاثرت فرضيات نقدية تحاور إخفاق مشروع النهضة العربية الأولى، وذبول مشروعات الحداثة العربية، وتبحث عن اللحظة الثقافية الذاتية من خلال التعبير عن معاناة قلق استعادة العلاقة مع سؤال الهوية ليكتنه مفهوماتها وعناصرها وشروطها بعد أن شاع رفض السؤال أو غيابه في مرحلة سابقة. ولما لم يستطع مشروع الحداثة أن يعي ذاته، ولم يستطع أن يندغم من زمن العالم، ولما اختلطت مفهومات

1- المرجع نفسه، 160.

2- المرجع نفسه، ص 161 - 162.

الحداثة وتعثرت معايير التنوير والتجديد والعقلنة والعلمنة وغيرها، تكاثرت الأسئلة والفرضيات التي انعكست على حركة الحداثة، ومنها الحداثة في الشعر كجزء من مشروع الإبداع العربي والثقافي العربية. وتطابق سؤال الهوية مع واقع المشروع الثقافي العربي بعد أن أخفقت الحداثة العربية في تكوين معاييرها الذاتية، "ولم يعد للوهم الإيديولوجي سحره، وللحلم التنويري فعله. وانفتحت اللحظة النقدية على احتمالات الاستقلال الثقافي والإبداعي وإمكاناته واستكشفت عناصرها في الروحية العربية تراثاً وتاريخاً وفكراً وإبداعاً"⁽⁸⁰⁾. وبعد أن اتضح أن الهوية الغائبة تتعارض مع تأصيل الخطاب العربي. وأن الحداثة المضادة لا تساعد على الوجود في العالم، غادرت بذلك «فرضية الصراع بين القديم والجديد، والتقدم والتأخر صيغها الشائعة لتختبر ضياع الحداثة وغياب الهوية من داخل فضاء عربي وثقافي، يستدعي فيه الآن سؤال الحداثة سؤال الهوية دون أن يتناقضا، أو يلغي أحدهما الآخر»⁽⁸¹⁾.

وحاول المؤلف تأصيل الخطاب الإبداعي والنقدي بالتمييز بين حداثة منتمية وأخرى مضادة، وخطاب أصيل وآخر مُقنَّع وزائف، «وهي محاولة مشروعة وعادلة لاكتشاف اللحظة الذاتية وصنعها. فالعودة إلى الذات من مكونات تأصيلها ودفعها إلى التفاعل مع الآخر، ووعي العلاقة به ومعه بدلا من التماهي فيه وإلغاء الذات أمام حضوره القوي والمكثف والشامل»⁽⁸²⁾. إن محاولة الخطاب العربي الإبداعي والنقدي تأصيل ذاته لا يعنى اتهامه بالتأخر والتعصب والرجعية والانغلاق، وإنما مراجعة مفهومات الرفض والتضاد والتغير التي شاعت في مواجهة مطلقات الاتباع والتراث والجماعة والانتماء والهوية والقداسة وغيرها، وتراكت عبر كتابات عن المعاصرة والحداثة، والأصالة والتجديد، وازدحمت عبرها البدائل ولا بديل حقيقي. وتداخلت الأسئلة الخاصة بمشروع قصيدة عربية حديثة مع الأسئلة الخاصة بالمشروع الثقافي العربي. وأصبح من غير الممكن "أن يستقل سؤال الحداثة عن سؤال الهوية، بل إن سؤال الحداثة في العمق سؤال هوية، ومن خلال سؤال الحداثة يمكن بعث الشعرية العربية أو تحرير القصيدة العربية المشروع والعاقل"⁽⁸³⁾. وكان عزل سؤال الهوية في مراحل سابقة عاملا في استلاب حركة الحداثة وارتباكها وذبولها، مما أدى إلى اضطراب وخلل في مفهومات القصيدة العربية الحديثة وأشكالها التي لم تستطع حجب الشكل القديم الذي لم يزل حضوره يوظف قيم الجماعة والمجتمع داخل

(80) مصطفى خضر، الحداثة كسؤال هوية، ط1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص110.

(81) المرجع نفسه، ص110.

(82) المرجع نفسه، ص111.

(83) المرجع نفسه، ص 113.

المؤسسة التربوية والثقافية⁽⁸⁴⁾. وأدى ذلك - في رأيه - إلى الاقتناع بإعلان السؤال الذاتي المستقل بدلا من الاندماج في سؤال الآخر وفي شرطه التاريخي. وتتميز حادثة منتمية عن حادثة مضادة بالانتماء إلى الذات والحوار معها فرضية أولى تستدعي تكوين الذات والوعي بها. لأن الحادثة غير المنتمية حادثة ضائعة تحقق حضورا زائفا يعلنه غياب الهوية، لأنها لم تنجز وسط زمن العالم الثقافي الذاتي في لحظة حضارية تكتشف التنوع والتعدد ولا يكون الحوار مع العالم صادقا ومشروعا، إن لم يبدأ من الذات المنتمية، فيعترف بها وباحتمالاتها وإمكانياتها⁽⁸⁵⁾. هذه الحادثة المضادة غير المنتمية اعتبرها حادثة هشة ومهمشة ومقنعة وتمثلت تُضمر التضاد مع هوية الشعر العربي، وتخفي أفنعتها على مستوى الشعر في مايلي⁽⁸⁶⁾:

- استبعاد موضوع الهوية والانتماء وتزييف هويتها بوعي غير ذاتي ومستقل.
- تهميش المعايير التي يمكن أن تؤسس لشعرية عربية بديلة تصعد من الفضاء العربي المنفتح على كثير من الإمكانيات والاحتمالات.
- التصريح الصارخ بحضور الآخر/ الغرب/ الاجنبي/ وتستمد حركة الإبداع والنقد فعاليتها ومفاهيمها ومناهجها من الدهشة الصادمة أمام الآخر وجاذبية العلاقة به رغم تغاير واقع الفكر والتاريخ والفن.
- توظيف أنواع من التجريب يعكسها التطور الثقافي غير المتساوي والمتكافئ، مما يوحي بأن مشروع الإبداع العربي يُقرّ من خلال فهمه لعلاقته مع الآخر بأن له الغلبة والتفوق في كافة الميادين.
- تسويغ مكونات الآخر الإبداعية والنقدية وزمنه الثقافي باستعارة منهج الآخر - الغرب وأدواته النقدية دون أن يتطابق وعيها معه أو مع ذاتها، وتتوهم أنه وعيها وتهجر الوعي الممكن.
- إبعاد الموروث الروحي والإبداعي من أنموذجها النظري والإبداعي وتقتراح أنموذجا يتضاد مع البيان العربي والبلاغة العربية والميراث الإيقاعي العربي، ولا تتساعل عن هذه الظاهرة الجمالية أو تلك مع موضوع الهوية.

(84) المرجع نفسه، ص 115.

(85) المرجع نفسه، ص 115-116.

(86) ينظر: المرجع نفسه، ص 117-119.

— تحفيز بياناتها الشعرية والنقدية الطارئة والموقفة على عزل أسئلة الهوية عن أسئلة الحداثة بعامة، وتجاهل تحرير القصيدة العربية من داخلها بشكل يحقق لها أصالتها ومشروعية تواصلها وابتكار كل ما يمكن أو يلغي مرجعيتها.

— التبشير بموت الشعر العربي بدلا من التساؤل عن بعثه كمفتاح رئيس في مشروع الحركة الإبداعية والنقدية العربية، وفي المشروع الثقافي العربي بعامة.

ج - الهوية كنص ممكن:

يرى محمد الأسعد أن كثيرا من دراسات أزمة الشعر والنقد وحتى الفكر والثقافة تتجاهل الإطار الذي تدور في نطاقه الأزمة، أي بنية الواقع التاريخي والاجتماعي والثقافي، أو تمر عليها مروراً عابراً سريعاً وتركز النظر على إفرازات السلطة الخرافية للتراث، أو تباطؤ خطوات التحديث واللاحق بالعالمية أو القمع السلطوي وغياب الحريات الديمقراطية. وأرجع سبب هذه الأزمة إلى مأزق حضاري تأزمت دلالاته الشاملة من خلال اتجاهين: اتجاه الفعالية التراثية العربية من جهة، والفعالة الغربية من جهة أخرى. وأدت في الواقع إلى الانفصال عن الطور الحضاري الراهن بكل منجزاته، والانفصال عما حققته الذات الحضارية العربية والإسلامية في عصور سابقة، لكن ظل الاقتناع الموهوم بأن وعي الذات والتاريخ والطبيعة سيمر حتماً عبر فعالية الحضارة الغربية المعاصرة، فكان الارتداء إلى التراث غير مُجدٍ والانقياد إلى الغرب غير مجدٍ أيضاً، مما جعل المجتمع العربي يقبع في منطقة لا تقع في الماضي، ولا تقع في الحاضر وممكناته المستقبلية، إنها منطقة اللاتاريخ حيث يتوقف الإنسان عن الحركة المتجاوزة، مما فتح الطريق أمام علاقة مشوهة هي علاقة التبعية، قاعدة كل التشوهات للكيان الفردي والاجتماعي⁽⁸⁷⁾، بعد صعوبة استعادة الذات التاريخية لمستوى الجهل بلغة التراث ورموزه العميقة، وبالتالي تدافع عن وجود حضاري وهمي أمام تحديات حضارة معاصرة متحققة. فأصبحت محاولة الانتماء إلى العصر الراهن محكومة منذ بداية عصر النهضة بشرط التبعية، وهو ما حققته أجيال من الطبقات الحاكمة والمثقفة سميت بالطبقة البرجوازية، وفصلت مصيرها عن مصير الجموع العربية⁽⁸⁸⁾.

(87) محمد الأسعد، بحثاً عن الحداثة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1995، ص 89.

** المرجع نفسه، ص 90-91.

وكانت نتيجة ذلك — في رأيه — الانعكاس المشوه لتجربة الحداثة على توجه الثقافة العربية طوال المائة عام الأخيرة. «فالقضية الإشكالية للثقافة العربية ليست القدرة على التماهي بالغير. بقدر ما هي القدرة على تحقيق الماهية. نتيجة للفروقات الأساسية بين وضعيتين إنسانيتين لكل منهما حدودها التاريخية، ونتيجة لطبيعة العلاقات السائدة بينهما: القوة والمعرفة من جانب، والضعف والتبعية في الجانب الآخر»⁽⁸⁹⁾. واستعمل المؤلف عبارة تشويه التجربة الشعرية ليعني به انحراف مفهوم الشعر. على اعتبار أن الشعر تجربة تنتمي إلى الإطار الأوسع ومرتبطة بالتجربة الاجتماعية والتاريخية، وأي انحراف في مفهوم الشعر أو في أية فعالية إنسانية كبرى يعكس بنية انحراف أوسع في أصالة الانتماء إلى المجتمع والتاريخ. ومن ملامح التجربة المشوهة وآثارها مايلي⁽⁹⁰⁾:

— تغريب الشاعر عن شروط تجربته الشعرية، وميله إلى الشكلية والتجريب والفرار الوجودي في أكثر من منطقة عربية، مما جعلت فاعليته بعيدة الصلة بالواقع العربي وثقافته. فاعتراب الشاعر نتيجة لانفصال عن مادة التجربة وبالتالي غياب الموضوع من خلال انجذابه نحو تراكيب ذهنية تحت تأثير مذاهب الأسطورية الرمزية الغربية. وهنا تستمد الفعالية الشعرية وجودها من علاقات هامشية بمستوى الوجود. فهي تارة تجربة صوفية دون جذر تاريخي. وتارة تجربة فلسفية دون وجود فلسفي، وتارة تجربة ثورية دون بعد ثوري. وبهذا أصبح الشاعر متلقيا سلبيا منفصلا عن جذر تطور تجربته، يكتب القصيدة ويكررها مئات المرات دون حس بالقلق والمفارقة بين جدلية الإحساس والفكر والواقع، وبين ثبات النمط المكرر، وتصبح القصيدة ذات دلالة سكونية بالواقع، ويجعلها ذلك الاغتراب شاهد خيانة للنفس والواقع أكثر مما هي شاهد للخلق والإبداع. فالإحساس اللفظي بالتاريخ والواقع يصبح تصورات ذهنية معزولة، أو تصورات شعرية مستعارة لدى الشعراء الذين ينقادون إلى تجارب شعرية خارجية مثل تجربة إليوت الذي أوحى لهم بأجواء وألفاظ وصور لم يعرفوها، أو ترجمة لتجربة أسان جون بيرس⁽⁹¹⁾ التي تشهد على حضارة لم تدخلها أمتهم بعد.

— الفصل الحاد بين مستويات الوجود وبين التجربة الشعرية، حيث تختفي التجربة المرتبطة بالواقع التاريخي والاجتماعي العربي، ولا تمتلك أي دلالة حضارية، ولا تقدم الدراسات النقدية أي معرفة بها وإنما تقتصر على تقديم أوهام معرفية ناتجة عن الانهماك في مناقشة نظريات ثقافية تنتمي

(89) المرجع نفسه، ص 82.

(90) المرجع نفسه، ص 86-88.

لوقائع تاريخية تتعلق بالآخر الغربي، وعدم الوعي بالقضايا التي تكشف عن زمان ومكان هذا الواقع، ويصبح من النعيب الحديث عن رؤية شعرية أو عن فهمها بعد طمس إشكالياتها.

— تعميم التجربة الشعرية، أي جعلها تجربة عامة تجرد من كل خصوصيتها الرهينة بمستويات الوجود. ويؤدي هذا التجريد إلى تغييب المحتوى التاريخي والإنساني ووضع الظواهر الأدبية في إطار مفهومي مضلل، وتعجز النظرة النقدية عن اكتشاف الجذور العميقة والدلالات الثقافية لهذه الظواهر. ويقود هذا التجريد إلى معالجة ناقصة لمشكلات الفعالية الشعرية كأن يخرج البعض بمشروع أبجدية لاتينية بدل الأبجدية العربية. ويخرج البعض بمشروع لغة محكية بدل اللغة العربية، والبعض بمشروع اعتماد أسس بلاغة وعروض الشعر الأوروبي بدل الشعر العربي.

— الوقوع في الشكلائية، وقد أصبح الشعر شبكة لغوية ينقصها المضمون الإنساني وتُضحي بالخاص والتاريخي في سبيل العام والغبيي. ولهذا النقص معنى واحد هو غياب الوعي والأنا الفاعلة والتجربة، مما عكس الانهيار الذي تعرضت له المجتمعات العربية. «ومن أبرز خصائص هذا الانهيار توقف إنسان هذه المجتمعات عن القبض على مصيره»⁽⁹¹⁾. وارتبطت مضاعفات هذا الانهيار بقضية الوجود الحضاري للأمة العربية وظهرت آثاره في الانفصال بين الشيء المنتج (ومنه النص الأدبي)، والفعالية الإنسانية للفكر والفن العربيين منذ بداية التأثير بالرومانسية التي كانت شبيهة باستهلاك منتجات الصناعة الغربية، إلى الاعتداد بدلالة الأسطورة التي انتزعت من حقل ثقافتها ووظفت لبناء الثقافة العربية وتعويض موت الدلالات وغيابها، بعد أن سُميت الثقافة الأسطورية أنماطا أو نماذج إنسانية عليا، وتختفي وراء كل توظيف جملة من المسلمات حول وحدة الحضارة والمشارك الإنساني⁽⁹²⁾.

وفي ضوء تلك الملامح المشوهة يأتي السؤال — في رأيه — عن المقصود بهوية النص الشعري؟ هل يقصد به اللغة كبنية من العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، أم الرؤية كبنية عميقة تشف عن اللغة أو تكتفها في مجال علائقي متبادل بين العلاقة اللغوية ومدلولها؟ لكن نجد أن الرؤية والتجربة هما اللتان تمنحان النص الشعري هويته النابعة من الواقع الممكن التاريخي. كما تحدد من جراء ذلك مسار متاهين: الأول متاه يرى هوية الأمة في النص الجاهز بالموروث، وإحياء هذا النص هو بعث للجوهر على مستوى التاريخي. والثاني متاه يرى مدار ومآل الهوية هو الحضارة الإنسانية (والغربية تحديدا) حيث عممت هذه الحضارة هوية عصرية

(91) المرجع نفسه، ص 111.

(92) المرجع نفسه، ص 114-115.

جديدة صاحبها إيمان شبه صوفي بوحدة الحضارة ومركزها الغرب⁽⁹³⁾. وهذا المتاه هو الذي ولّد انفجارا طال بنية الثقافة والمجتمع التي أصبحت موجودة وغير موجودة لأنها في منطقة الاعتراّب المزدوج. وبالتالي أصبح البحث عن هوية النصر هو قضية إشكالية أكبر من مشكلات النص الشعري وحده الذي يتطلب كشف التكوين التاريخي – الاجتماعي العربي⁽⁹⁴⁾. وخلص إلى أن من محاولات المقاومة للاقتحام المتواصل الذي مارسه الغرب سيولد مفهوم الأصالة مقترنا بالتطلع إلى منابع ذاتية للقوة، ولم ينجح كلا المفهومين لا في تحديث الوجود العربي ولا في تأصيله⁽⁹⁵⁾.

فإذا كانت مشكلة معرفة الغير الحديث على جانب كبير من الأهمية، فإن معرفة النحن هي مبدأ الأشياء ومطلع الفاعلية، وهي المشكلة الفعلية التي تتحل بانحلالها سلسلة المتعلقات الأخرى. إذن ثمة وجودان يفرضان نفسيهما على مستوى التعبير الثقافي: الأول وجود الهوية المتذكّرة، والثاني وجود لا شكل له ولا وجه، يعبر عن نفسه. فحتى الآن لا تزال لفظة الأصالة تحمل مدلول الاتباع واستعادة جوهر جمعي مفقود لا يستطيع المبدع اكتشاف هويته إلا بالعودة إليه. ولا تزال لفظة التحديث تعني التطلع إلى الغرب ونماذجه. وفي هذه الصيغة حشرت مشكلة هوية الذات. وإن تأكيد الوجود في مثل هذه الحالة ليس له من مدلول غير المقاومة لاستلابين: استلاب الفكرة الوهمية عن الجوهر المفقود، واستلاب الفكرة المتحذقة عن الانضمام إلى مسار الحضارة المعممة: حضارة الغرب⁽⁹⁶⁾.

د – السجال حول الهوية:

نهجت أسيمة درويش منطق المساءلة معتبرة أن الكتابة الحداثيّة ظهرت ونمت في ميدان خلافي سجالي امتد إلى الاتهام وجاوزه إلى التكفير. وانطلق نتاج هذه الكتابة من معطيات الواقع العربي السياسي والثقافي الراهن، بأزماته وصراعاته وتناقضاته، بموروثاته وتطلعاته، وما يتعرض له من تحديات وأخطار. وقد تبلورت جميعها وطرحت في ساحة الصدام مع الغرب بحيث أصبح عدم تجاهل واقع التفاعل مع الغرب إيجابا وسلبا، وما نتج عن ذلك من خلخلة وتحولات وتيارات، ومن أزمات ومشكلات تستدعي إعادة النظر، وانصبت على مساءلة مشروع الحداثة من خلال

(93) المرجع نفسه، ص130.

(94) المرجع نفسه، ص132.

(95) المرجع نفسه، ص133.

(96) المرجع نفسه، ص134.

الخروج عن الثوابت وهدم التراث والتشكيك بالدين والتشبه بالغرب. وأن كل نتاج الحداثة ما هو إلا تغرب واستدخال لمعارف وفنون منقولة عن الغرب.

وارتكزت المسألة في رأيها حول الشعر لأنه أكثر تأصلاً في الثقافة العربية. والملح الأقوى فيها بعد الدين، والعامل الأكثر فاعلية في تنوير الفكر والحساسيات وتحويلها. وطرح في هذا السجال الذي امتد أكثر من قرن بكل حدثه وتناقضاته، السؤال عن كيفية النظر إلى مسألة التأثير بالغرب الذي انقسم حوله أصحاب الفكر والأدب إلى اتجاهين: التقليديون الذين يوجهون الاتهام إلى تأثر الحداثيين بالغرب من منظور الأصالة والمحافظة، والمجددون أو المتجددون الذين يغالون في الأخذ عن المشروع الثقافي الغربي بدافع الثورية والمعاصرة وحل الأزمة العربية، متجاوزين بذلك المشروع الثقافي العربي من خلال تنوير الأشكال والأفكار. وتفاقت من خلال هذا الانقسام مسألة الأنا والآخر في محاولة للمحافظة على خصوصية الذات واعتبارها معرفة مكتملة من خلال تمييز الآخر، لأن التمايز والاختلاف مغايرة لخصوصياته الفكرية والاجتماعية. وإن كانت ترى أن طموح المحافظة على الخصوصية والهوية لا يتحقق في هذا العصر إلا بالقوة والمواجهة والمنافسة. والذات من أجل أن تصمد وتتصر هي محتاجة إلى طاقاتها ومعرفتها. وأدت حدة الصراع بين الأنا والآخر من خلال الاتجاهين، إلى تشطي الوعي وتمزيقه، لأن انشطار المعيار الثقافي واشتعال الخصومة حول التقليدية والحداثة بسجالية عدائية، أدى إلى اختزال الثقافة إلى نمط إيديولوجي وأداة براغماتية وحرمانها بذلك من أية أصالة ذاتية واستقلالية⁽⁹⁷⁾.

وخلصت إلى الخروج من وهم هذا الصراع إلى فهم حقيقة التأثير والتأثير. فالتأثر بمعنى التفاعل والاعتناء ليس مجرد رغبة في التفاعل، بل للتأثر شروط عديدة منها حاجة المتأثر للتأثر، وقابلية المتأثر للتأثر، أي تمثل الأثر وتحويله إلى بعد أصلي في شخصيته الثقافية. ويفترض ذلك تناسب الأثر مع بنى وركائز قائمة في المتأثر. ولا يعتبر التأثير واقعا ما لم يصبح المتأثر قادرا على إنتاج الأثر من ضمن مقوماته الثقافية، فلا نقدر أن نقول إننا تأثرنا بالديمقراطية حتى في حالة إنشاء البرلمانات مادامت الديمقراطية عندنا شعارات ومبانٍ لا مؤسسات حية وبُنَى حقوقية تضمن للفرد الحرية والفاعلية والحماية والتحكم في المصير، بل نترجم كل رأي مختلف إلى خيانة أو كفر، وكل رؤية مختلفة إلى زندقة وعمالة. كما لا يمكن أن نقول أننا تأثرنا بالعلم والصناعة حيث نكتفي باستيراد المصنع مسبقا لتجميعه، ونحجم عن اختراع ما تحتاج إليه وإنتاجه. كما أن التأثير يحتاج إلى زمن وإلى تفاعل وتبادل، ويحتاج إلى مستوى وشروط، ولا يكون أحادي الاتجاه ولا

(97) أسيمة درويش، مسار التحولات، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 28-29.

ألياً، بل يقوم على عمليات مركبة من الفعل ورد الفعل من الأزمنة والتفكيك⁽⁹⁸⁾، من تلقى المؤثر والرد بالإنتاج والتجاوز. وفي مثل هذه الشروط لا يكون التأثير نقلاً ولا مفارقة للهوية، بل يكون استنفاراً للهوية بمقوماتها الثقافية والاجتماعية، ويأتي معه الرد بالحركة وتأهيل الذات والنمو، بدء من الخصائص الثقافية ذاتها. وفي مثل هذه الشروط يكون التأثير تلاقحاً وبه تزدهر الحضارات⁽⁹⁹⁾.

2 - المماثلة العنصرية:

يشكل المسار الخاص بتطور الثقافة العربية الحديثة صورة شديدة التعقيد والالتباس، صورة تتقاطع فيها التصورات والرؤى والمناهج والمفاهيم والمرجعيات. ولا يأخذ هذا التقاطع شكل تفاعل وحوار، إنما شكل إقصاء وتكثير من جهة، واستبعاد واستحواذ من جهة أخرى. وأفضى ذلك إلى أن الثقافة العربية الحديثة أصبحت ثقافة مطابقة، وليست ثقافة اختلاف. فهي في طروحاتها واتجاهاتها تهتدي بمرجعيات متصلة بظروف مختلفة عن ظروفها. وفي هذا الضرب من المطابقة تتدرج الحداثة العربية في نوع من العلاقة الملتبسة يشوبها الإغواء الأيديولوجي مع الآخر وأصبح حضورها مجرداً من شروطها التاريخية، مما أدى إلى تمزيق النسيج الداخلي لتلك الثقافة، وعمق نوعاً من الثقافة المسطحة التي غابت عنها الفرضيات الكبرى والأسئلة الجوهرية⁽¹⁰⁰⁾.

قد تمكن الغرب من بناء نموذج ثقافي بمظاهره العلمية والفلسفية والسياسية والاقتصادية بفعل جملة من التطورات الخاصة به. وتمركز ذلك النموذج حول ذاته في حركة محورية أدت إلى ظهور المركزية الغربية التي صاغت الفكر الغربي صوغاً يوافق إيديولوجية التفوق العرقي والثقافي والديني. وتطورات نزعة التمرکز وطرحت مفهوماً متصلاً بفرضية التمرکز نفسها، وهو مفهوم الكونية والعولمة. وبهذا امتد الطموح ليشمل العالم بأكمله، ويُدْرَج ضمن رؤية غربية مستمدة من الفرضية المذكورة مع مراعاة شرط التراتب والتفاضل والتمايز بين ما هو غربي وما هو ليس كذلك⁽¹⁰¹⁾، وكان نسيج الثقافة العربية مهياً للاختراق لأنها لم تفلح في بلورة ملامح خاصة بها، وظلت أسيرة مجموعة من الرهانات المتصلة بها، منها ما يتعلق بكيفيات التحديث، ومنها ما يتعلق بطبيعة الصلة مع الماضي. وأدى ذلك إلى نوع من التهجين الذي يستند إلى جملة من

(98) المرجع نفسه، ص 29.

(99) المرجع نفسه، ص 30-31.

(100) عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 7-8.

(101) المرجع نفسه، ص 8.

وتغلغت بذلك المرجعيات والمؤثرات بموجهاتها ومحمولاتها، إلى صلب الثقافة العربية الذي أدى إلى ثقافة المطابقة. وأقرت معظم الدراسات بأن الحداثة العربية لم تتبلور وتتجسد إلا بسبب صدمة اللقاء بدء من مدافع "تابليون" بونابرت، فانعكست سماتها وتجلياتها من التطور الحضاري الذي لقيه القرنان الثامن عشر (التنوير والثورة الفرنسية)، والتاسع عشر (الثورة الصناعية والفلسفات الاجتماعية والتاريخية والسياسية). وأتى القرن العشرون (بثوراته اللغوية والنفسية والإلكترونية والإعلامية)، وأعطى الغرب مكانة رائدة في التحديث والحداثة⁽¹⁰²⁾. واستقبل العرب هذه الحداثة وواجهوا مصطلحها بكثير من اللبس والإشكال، فهناك من فهم الحداثة بأنها تجديد وإبداع، ونقيض للقديم والقديم، اتكاء على المعنى اللغوي والمعجمي⁽¹⁰³⁾. ولكن هناك من مثل اتجاهها آخر في فهم الحداثة غير مستند إلى معناها اللغوي، مؤكدا على عدم التلازم الحتمي بين الجودة والحداثة « لأن الجودة لا تعني التحول الجذري بالضرورة، ولا تحمل بعدا مفهوميا يتصل برويا العالم في كل الأحوال »⁽¹⁰⁴⁾. والحداثة بذلك المفهوم تقدم أيولوجية معينة وتصورا جديدا مخالفا لكل ما سبق عن الكون والإنسان والحياة. وبذلك تجاوز التعامل معها الاتفاق والاختلاف حول مسائل وقضايا تتعلق بالأدب والنقد، لأن الأمر أبعد من ذلك بكثير، إنه يمس جوهر الفلسفة التي تقوم عليها، وهو تدمير كل ما سلف وإقامة هيكل جديد على أنقاضه. وبذلك فهي ليست اتجاهها فنيا أو مذهبا أدبيا أو نمطا جديدا من أنماط الكتابة، إنما هي رؤية فكرية يعتبرها شكري عياد "نظرة وموقف"⁽¹⁰⁵⁾، وأما عند جابر عصفور فهي "ليست مجرد مغايرة في بعض العناصر الشكلية أو المضمونية"⁽¹⁰⁶⁾، ويؤكد أن مفهومه للحداثة يتفق مع مفهوم "جان بوديار" الفرنسي: "الحداثة نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التقليدي أي مع كل الثقافات السابقة عليه والتقليدية"⁽¹⁰⁷⁾. كما ساد الاختلاف حول مصدرها: فهناك من يرى أنها نبتة من بيئة غربية، يقول محمد برادة: "الحداثة مفهوم مرتبط أساسا بالحضارة الغربية وبسياقاتها التاريخية وما أفرزته تجاربها في مجالات

(102) جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، دمشق، دار الفكر، 1426 هـ / 2005 م، ص 86.

(103) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، د. تاء، مادة: حدث. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، القاهرة، المطبعة الميرية، 1306 هـ، ص 463.

(104) كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، مجلة "فصول"، مج 4، ع 4 / 1984، ص 36.

(105) شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1414

هـ / 1993 م. ص 62.

(106) قضايا وشهادات، الحداثة، 2، دمشق، دار كنعان، 1990، ص 386.

(107) المرجع نفسه، ص ن.

مختلفة. إن الحديث عن حادثة عربية مشروط تاريخيا بوجود سابق للحادثة الغربية وبامتداد قنوات للتواصل بين الثقافيتين⁽¹⁰⁸⁾. وهناك من يرجعها إلى جذور تراثية ويربطها بأصوات قديمة عرفت في تراثنا العربي الإسلامي أبرزهم أدونيس الذي حاول أن يربط حركية الإبداع الحديثة بحركية الإبداع التراثية "ولاسيما في العصر العباسي" في محاولة منه لنفي أن تكون الحادثة العربية المعاصرة ذات منبت عربي، بل لها جذور ضاربة في الموروث الثقافي العربي⁽¹⁰⁹⁾.

وزاد من حدة الاختلاف في تحديد مفهومها، اختلاف التوجهات الفكرية والعقدية والسياسية للمتحدثين عنها¹¹⁰، وبذلك تحميل المصطلح بمفاهيم أيديولوجية متنوعة: من ليبرالية وماركسية وقومية وعلمانية. وعلى حد تعبير محمود أمين العالم: "ليست ثمة مفهوم واحد أو دلالة واحدة للحادثة بل يختلف هذا المفهوم وتختلف هذه الدلالة باختلاف الأيديولوجيات الكامنة وراءها"⁽¹¹¹⁾. وعلى الرغم من الاختلافات الكثيرة حول مفهوم الحادثة يرى محمود أمين العالم أن هناك ما يمكن اعتباره قاسما مشتركا عاما، هذا القاسم المشترك هو مبدأ التغيير التجديدي التطويري التجاوزي للواقع الإنساني والاجتماعي، سواء كان هذا التغيير تغييرا للعالم على حد تعبير ماركس، أم تغييرا للحياة على حد تعبير "رامبو"، أم تغييرا في بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية والأخلاقية⁽¹¹²⁾.

إن تجربة الحادثة لا تزال حتى اليوم موضع إشكال، فمعناها ما زال مرتكبا وغائما وغير متبلور كمفهوم ومصطلح واضح الدلالات في نقدنا المعاصر، وما زالت تبدو في عمومها حركة معلقة في الهواء عديمة الجذور، فهي عند البعض إيغال في عالم المجهول والأسطورة أو في تجليات الحلم وعوالمه، وهي عند البعض تفجير للغة وتحطيمها، أو طمس للحدود التي تقسم الكتابة إلى أنواع أدبية، وعند البعض هي شكلا باهت للاستلاب الفكري والحضاري الذي تعيشه الثقافة العربية من خلال عزلها عن قضايا العصر الراهن، كما أنها عند آخرين تظهر على شكل تحد ثقافي يحاول أن يقف مع الغرب على أرضية ثقافية مشتركة. ولم تستطع الآراء والاتجاهات

⁽¹⁰⁸⁾ محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحادثة، مجلة "فصول"، مج 4، ع 3 / 1984، ص 11.

⁽¹⁰⁹⁾ ينظر فصل: "حركة شعر والمرجعية الغربية"، مبحث الحضور الإشكالي للحادثة،

¹¹⁰ ينظر: مجموعة من النقاد والشعراء والمفكرين، ندوة العدد: أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة

"فصول"، مج 4، ع 3 / 1984، ص 203.

⁽¹¹¹⁾ محمود أمين العالم، مدخل إلى قراءة الشعر المصري المعاصر، مجلة إبداع المصرية، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ع 11 / 1992، ص 11.

⁽¹¹²⁾ المرجع نفسه، ص ن.

المتعددة أن تخرج بفكرة مشتركة بينها، واتخذ بعضها طابعاً تفسيرياً أو تبريرياً لاعتقادها، وبعضها الآخر طابعاً تجريبياً للكثير من الأشكال الفنية الجديدة. ودخلت كلها في صراعات وجدالات لم تحسم إلى يومنا هذا على مستوى الآفاق الفكرية لتقافتنا، لأن الحداثة الأوروبية مرتبطة بالتطور التاريخي والفكري الذي أوصل الكتابة الأوروبية إلى درجة الصفر كما وصفها رولان بارت: «وهذا هو المبحث الغائب في نقدنا المعاصر حيث لا يزال الانفصال قائماً بين النصوص الأدبية والواقع والتاريخ، وما شهدته من دعوات حديثة ما هو إلا ترجمة زائفة للدعوات الماثلة في أوروبا. ومن هنا بدت لاتاريخية الحداثة العربية التي لا تملك أي دور نقدي لثقافة المركز، لأن التبعية الثقافية لا يمكن أن تعطي فكراً نقدياً، إذا كانت لا تزال تدور حول حلقة مفرغة»⁽¹¹³⁾.

بدأت الدعوة إلى الحداثة بوضع التراث اللغوي والشعري موضع التداول في إطار الظروف الثقافية المعاصرة. سرعان ما جعلت المشروع الحداثي يمتلئ بأفكار مغايرة ويتحدد بإشكاليات مخالفة شوهدت بها مسار التطور والتجديد عن طريق استيراد النموذج الحضاري الغربي بدلاً من إنشاء مشروع حضاري مغاير وبديل. وتضاعفت الدعوات الفوضوية الشائنة على كل شيء⁽¹¹⁴⁾، في غياب الشروط المادية المرافقة لسيرورة الحداثة الغربية المرتبطة بالثورة الفكرية والسياسية والصناعية. لذلك اتسمت باللاتاريخية وغلب الطابع الأيديولوجي على خطابها. والخلط المتراكم من الأفكار والمناهج التي أفرزتها الثقافة الغربية، مما يعطي تأكيداً حياً لمقولة تجاوز الأزمنة وعدم تقطعها في الثقافة العربية. وبذلك غلب عليها الطابع الاستلابي الذي يُخفي تراكم التأخر بركام من بلاغات الحداثة وأسطورتها السحرية. وزاد في إبهات جذوتها إخفاق المشروع النهضوي العربي وانكسار الحركة الثورية العربية. وبالتالي فالحداثة ليست إشكالية عربية وإنما هي استلاب ولاتاريخية⁽¹¹⁵⁾.

وفي ضوء ما سبق ذكره يرى فاضل العزاوي أن الكتاب والمثقفين العرب ظنوا يكتبون عن الحداثة باعتبارها الطريق الوحيد الموصل إلى القوة الكامنة في عصرنا، واقتبسوا نظرياتنا الفكرية والنقدية، لكن بدون أن يحددوا كيفية توظيفها في مجتمعاتنا العربية التي ما زالت تعيش خارج زمانها، وبالتالي فهم امتلكوا وهم الحداثة لا الحداثة نفسها في جميع مناحيها، ولم يستطيعوا امتلاك حق «المفتاح الصحيح للباب المغلق التي كانوا يققون أمامها منتظرين الدخول إلى الحداثة

(113) هشام علي، فكرة المغايرة، مقاربات أولية إلى الحداثة والنقد، عدن، وزارة الثقافة، 1990م، ص103.

(114) المرجع نفسه، ص105.

(115) المرجع نفسه، ص106.

التي تحلّ منهم أُنُداداً للآخر»⁽¹¹⁶⁾. نكن إذا كانوا بحاجة الى معارف الغرب التي تنقصهم فما حاجتهم الى أنظمتهم وأفكاره وعقائده وتقاليده؟ فإذا كانت الآلات والأجهزة محايدة، فإن الأفكار والأنظمة كانت تندو متناقضة مع عقيدتهم وقيمهم، والأكثر من ذلك تفقدتهم هويتهم المرتبطة بالإسلام. ولهذا «أي حلّ لإشكالية الحداثة داخل المجتمع العربي، لا يمكن أن يوجد بدون حلّ الإشكالية القائمة بين الإسلام والحداثة»⁽¹¹⁷⁾، لأن امتثالهم للحداثة يفرض عليهم التخلي عن عقيدتهم وتراثهم، لأنها مرتبطة بثورة فكرية تعيد فحص الماضي والحاضر، وتسقط جميع التقاليد والأفكار السالفة، وظلّ «الطريق العربي إلى الحداثة غائبا، حيث يدمغ التناقض جميع الاتجاهات السياسية والفكرية التي عجزت عن اكتشاف الطريق»⁽¹¹⁸⁾.

ومن هنا تكاثرت أسئلة عسيرة لنقد الحداثة العربية، فأَي حداثة ينبغي أن يحققها الشاعر العربي؟ هل يحققها في الشكل الخارجي للنص أم في بنيته الذاتية والتاريخية؟ بعد أن امتنعت في تفحص معنى حداثتها في الواقع الفعلي، وأوقعتها في وهم مزدوج، "فالحداثة العربية عند عدد كبير من الكتاب والشعراء العرب، هي حداثة ظاهرية في الحقيقة، لم تكن سوى تمويه يكاد يكون مُتفقا عليه، مرة داخل الكتابة وأخرى داخل المجتمع. ومهما كانت الدعاوى الطليعية فإن النص العربي كان صورة أخرى لتناقضات الطرق العربية السياسية والاجتماعية إلى الحداثة»⁽¹¹⁹⁾. وبقيت الحداثة العربية — في رأيه — أسيرة لحداثة مفروضة عليها لأسباب تتعلق بالبنية الثقافية المختلفة، ولأن: «الأرضية الثقافية التي يقف فوقها نص الحداثة الغربية، وهي أرضية تولد عالمها الخاص بها في وعي إشكالية الإنسان في عصره، تختلف جذريا عن الأرضية التي يقف فوقها نص الحداثة العربية، ذلك النص الذي يستمد مادته من ثقافة أخرى نصفها في الماضي ونصفها الآخر في الحاضر مختنقا داخل تناقضاته التي يولدها باستمرار»⁽¹²⁰⁾.

ومن هنا بدت جميع عناوين الحداثة العربية في إطارها السياسي والفكري العام — كما يذهب إلى ذلك المؤلف — عناوين مضللة. ولذلك فإن أي حديث عن أفق آخر للحداثة لا يمكن إلا أن يبدأ بنقد مفاهيم الحداثة العربية السائدة سياسيا واقتصاديا وثقافيا للخروج من المأزق الحضاري بمواجهة نقدية تُوجه ضد روح الاستعلاء الغربية تارة وضد العزلة الشرقية تارة أخرى، لأن في

(116) فاضل العزاوي، بعيدا داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربية، دمشق، دار المدى، 1994، ص12.

(117) المرجع نفسه، ص15.

(118) المرجع نفسه، ص17.

(119) المرجع سابق، ص19.

(120) المرجع نفسه، ص20.

الحقيقة «هناك وهمين أساسيين في المنظور العربي إلى الحداثة: وهم المحلية الشرقية، وهم الشمولية الغربية. وإذا كان الوهم الأول يقذفنا في قلب الماضي، فإن الوهم الثاني يقذفنا خارج التاريخ. وأنه لمن السذاجة الاعتقاد أن حل مشكلة الحداثة يكمن في الحل السحري الذي يقدمه لنا البعض: أن نكون مثل الغرب»⁽¹²¹⁾، لأننا لا نستطيع أن نكون مثله حتى لو أردنا ذلك، لاختلاف تاريخ وتطور البنيان الاجتماعي والثقافي، وإن صرنا مثله شكليا فسوف ننتمي إليه بالضرورة كأتباع⁽¹²²⁾.

لقد تأكد إذن أن مزاعم الحداثة العربية ليست سوى شرب من الوهم لم تشكل ذاتها بقدر ما أرادت أن تتشكل وفق منطق المطابقة والمحاكاة والتمثل مع الحداثة الغربية. إذن فهي حادثة غربية مؤكدة في كل جوانبها وأصولها وفروعها، وما دل على اصطناعها وغربتها هو دخولها بلا جنور فلسفية أو أصول فكرية، لأن خصوصية الحداثة كامن في المؤشرات الفكرية، ووجودها مرتبط بأسباب سياسية واجتماعية وحضارية، والخصوصية وشرط الوجود غير متحققين في الحداثة العربية التي استتبعت في غير بيئتها ومناخها الفكري. وإن بدا للكثير أن الاختصاص حول الحداثة هو اختصاص حول اتجاه تجديدي عام يقاومه المحافظون على التراث لعدم قدرتهم على فهم فلسفة العصر وعدم التفاعل مع الثقافة العالمية.

3 — نشدان البديل الحداثي:

لقد لاقت الحداثة انتقادا شديدا انصب على مبادئها وأهدافها من نقاد أوروبيين كثيرين، فهي — في رأيهم — تدعو إلى هدم القيم الإنسانية وأخذ الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس والعدمية واللاعقل واللائظام والموقف المعادي للحضارة، وبالتالي فهي نزوة عابرة في تاريخ الفكر الغرب. ويجمع كل من "مالكوم برادبري" و"جيمس مكفارلن" أن فن القرن العشرين يمثل انقلابا حضاريا شاملا جعل الإنسان الأوروبي يشك في حضارته بأكملها ويرفض حتى أرسخ معتقداته المتوارثة. وأكد أن ذلك كان استجابة لما حل بأوروبا من اضطراب شامل كان نتيجة لانعدام اليقين وانهيار العقل وتعرض الوجود لللامعقول بعد سيادة العقلانية والتكنولوجيا الحديثة¹²³. وهي بذلك — كما

(121) المرجع نفسه، ص 29.

(122) المرجع نفسه، ص 30.

¹²³ ينظر: مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة مؤيد فوزي حسن، ط 2، بيروت، مركز الإنماء العربي،

يعتبرها هنري لوفيفر — حركة آنية زائلة، إذ لا شيء ينجيها من رداءة وعيها ومن غيابها¹²⁴. وتفككت الحداثة التي كانت مظفرة وواعدة، ونشأ تيار جديد سمي بتيار "ما بعد الحداثة" أو الحداثة البعيدة، "لأن مقولة الحداثة تتضمن نقيضها ودمارها وتسطّيحها، ففيها ولادتها وحياتها وأزمتها وموتها أيضا"⁽¹²⁵⁾. إلا أن بين الحداثة و"ما بعد الحداثة" قطيعة أخذت أربعة أشكال حسب رأي "آلان تورين" ارتبطت بها ما بعد الحداثة⁽¹²⁶⁾:

- التضخم بسبب الاستهلاك السريع للغة والعلامات.
- انحسار الفكر الثوري وغروب الأيديولوجيات التي نشطت في القرنين 19 و 20 م.
- تجاوز التاريخ والدعوة إلى ما يسمى نهاية التاريخ
- تسليع الثقافة والفن والفصل بين الفضاء الثقافي والفضاء التقني لصالح هذا الأخير.

ومثلت بذلك "ما بعد الحداثة" أزمة حضارية أخرى بشكل عام، لأن العالم المعاصر وجد نفسه في بداية القرن العشرين أمام عقلانية منبوذة تفتتها فكرة الاستهلاك والسوق، وأمام غطرسة تقنية تتيح لنفسها السطو والفتك والغزو. وهي بذلك — كما يصفها مطاع الصفدي — ليست ظليعة فكرية أو فنية وليست دعوة سياسية أو إيديولوجية لكنها هي التي تأتي وأتية بعد كل معارك الطليعات والأيديولوجيات والحداثيات، إنها هادئة باردة وتطلب من مفكرها وممارسيها ألا يكونوا وألا ينظروا إلا هادئين وباردين، ويتمتعون بالنظرة الباردة إلى أنفسهم والعالم من حولهم، فلقد انتهى تاريخ الحماسات⁽¹²⁷⁾.

وهذا ما يجعلنا نسأل: لماذا محاولة الحداثة العربية اقتفاء أثر هذه الحداثة الغربية في كثير من صفاتها من تحلل وتشّت وانحيار للقيم التقليدية، أدت إلى تزييف واقعنا الأدبي والحضاري؟ ولماذا مناقشة هذه الحداثة كما لو كانت جزءا من حداثة الغرب والتعبير عن ذات ممزقة ومختلفة عن الذات العربية التقليدية على الصعيد الفكري والاجتماعي والحضاري على حد سواء⁽¹²⁸⁾ إن وعي إشكالية الحداثة يتطلب مستوى فكريا وفلسفيا جديدا يقوم على نقد الحداثة ليس من أجل نفيها

¹²⁴ هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد، ط 1، بيروت، دار ابن رشد، 1983، ص 100.

⁽¹²⁵⁾ جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 79.

⁽¹²⁶⁾ آلان تورين، نقد الحداثة، ج 1، ترجمة صياح جهيم، دمشق، وزارة الثقافة، 1998، ص 230.

⁽¹²⁷⁾ مطاع الصفدي، نقد العقل العربي: الحداثة وما بعد الحداثة، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1990، ص 314.

⁽¹²⁸⁾ ينظر: المرجع نفسه، 105.

وإنما من أجل إعادة امتلاكها فعليا عبر صياغة جديدة مرتبطة بنقد جذري ينبغي أن يوجه إلى⁽¹²⁹⁾ :
— نقد العناصر المكونة لواقع الشرق العربي الإسلامي من الثقافة حتى السياسة والاقتصاد والدين والتراث والتقاليد، والتي تشوهت داخل المجتمعات العربية .

— نقد مفاهيم الغرب السياسية والاقتصادية والثقافية لتحريره من استغلاله واستغلاله واللاعادلة التي أضفاها على الشعوب وتاريخها وحضارتها.

— رفض الوصفات الايديولوجية القائمة على العزلة أو التماهي مع الغرب، والتأكيد على النقد باعتباره محررا للروح الجديدة، لأن الوصول إلى الحداثة بشكلها المتحقق في الغرب أمر يكاد يكون مستحيلا، لأن حادثة الغرب — كما أكدنا على ذلك — نتاج تطور تاريخي خاص به.

— استشراف حادثة بمعناها الحضاري الذي لا يفقد الهوية والتاريخ بل يعتمدهما ليتجاوز صورة الحادثة الغربية نفسها إلى حادثة إنسانية أخرى، وهذا يثير أسئلة أخرى عن أية معايير أخرى للحداثة؟ وكيف يمكن تحقيقها والوصول إليها؟

ولهذا فالمفهوم الغربي للحداثة لا يمكن من عدة منطلقات ذاتية وموضوعية تعميمة كقانون وناموس كوني لا بد أن تمر به كل حادثة مجتمع أو فكر ما. فظهرت كثير من الدراسات النقدية بداية من التسعينات التي عدت مؤشرا رمزيا إلى نشوء جيل جديد في الحداثة العربية لا يفهمها معزولة عن تراثها ولا تخدع الآخرين بإلغاء الجوهرية والأساسي واصطناع نصوص هامشية مفصلة على مقاس مقولات متشنجة، أطلق عليها أصحابها اسم نظريات قبل أن تثبت في فضاء التجريب صلاحيتها⁽¹³⁰⁾. وبذلك حان الوقت لإحداث نقلة نوعية في التفكير العربي من قضية الحداثة ووضعها في إطارها الصحيح، فهي ليست معاكسة للقدم ولا مرتبط بزمن معاصر. لكنها قوة صاهرة تجمع خلاصات الجذر مع تجارب العصر وتدخل في أفق ثقافة كونية لا يربطها زمن ولا يحدها مكان، فهي كالضوء الذي يظل متصلا ومستمرا وقادرا على الحفاظ على إشعاعه في حالتي الظهور والكمون، وإذا تعذر على البعض رؤية ذلك النور فهذا لا يعني أبدا أنه لم يكن في متناول أبصارهم وعقولهم، لكنهم شاؤوا ألا يبصروه⁽¹³¹⁾.

ويقتر محيي الدين اللاذقاني بصعوبة عملية إعادة الاعتبار لمصطلح سيء السمعة مثل.

(129) ينظر: فاضل الزاوي، المرجع السابق، ص 31-41.

(130) محيي الدين اللاذقاني، آباء الحداثة العربية، ط2، بيروت، دار الانتشار العربي، 1998، ص 14.

(131) المرجع نفسه، ص 12-13.

مصطلح الحادثة الذي لم يزدهر بالشكل الصحيح والمفترض لأنها غُرست قصداً أو عن سوء تقدير خارج تربيتها الجمالية واعتنت بالمستوردة والمنقول والمترجم أكثر من عنايتها بالأغصان النابتة من جذور تراثية لا تقل حداثة عن المعاصر، فتلكأت وتأخر قبولها، وتحولت إلى مصطلح ما يلحق به من شبهات أكثر مما ينسب إليه من فتوحات ومحاسن. ويخلص إلى أن السبب الوجيه في ذلك وهو أن الذائقة الفنية وشروطها الجمالية لا يمكن أن تأتي من خارج جغرافيا الموروث، وأنه لم يكن من العدل والمنطق أن نقيس الشعر العربي الذي يوغل قرونا في التاريخ ويحمل على كتفيه إنجازات فنية مضيئة ومتميزة، بشعر حديث التاريخ⁽¹³²⁾. وبذلك فإن من سوء حظ الحادثة العربية المعاصرة بجبليها التأسيسي والتأصيلي معا أنها دخلت في متاهة الحادثة الزمنية وأهملت حداثة النص الذي يتجاوز بقدرته على الإشعاع جميع شروط الزمان والمكان. ومن هذا المنطلق فإن الآباء الحقيقيين للحادثة العربية لا يمكن البحث عنهم في صفوف الذين نظّروا وأبدعوا خلال أواخر القرن الماضي ومن منتصف هذا القرن، إنما لا بد من الرجوع إلى العصور الزاهية للثقافة العربية للعثور عليهم. فقد كان للكثير منهم فضل كتابة النص النضر الذي يحمل رغم إيغاله في القدم معظم مقومات الحادثة ويخترق حجاب السنين ليصل إلينا بكامل نضارته وبحضوره ومراميه وحمولته المثقلة بالرموز والمعاني، لأن النص المتجذر في التجربة الإنسانية والحامل لموقف كوني من الوجود والإنسان والمراهن على الجمال والحرية، لا يمكن إلا أن يكون حدثاً مهماً كانت قدامته التاريخية⁽¹³³⁾. ونحن لا نعود إليها لنحارب الحاضر بأسلحة الماضي، إنما لرغبتنا في ألا يكون ذلك الإرث ثقيلاً مثبطاً، بل جناحاً قوياً يساعد على التحليق وفتح آفاق جديدة أمام الحادثة المعاصرة بأسئلتها القلقة والمتشعبة، ولأن تراثنا العربي يمتلك طاقة حيوية دافعة تخصب كافة التيارات الفكرية والفنية الحديثة، وكل ما ينقصه للقيام بذلك الدور إعادة تقديمه بأسلوب معاصر وإنارة المظلم والملتبس من أسرارهِ وخفائهِ⁽¹³⁴⁾.

وفي إطار المسألة أصبح البحث عن الحادثة الراشدة التي سماها البعض: حادثة الأصالة، حادثة الجذور، حادثة الغياب أو التغييب، الحادثة الغائبة⁽¹³⁵⁾. وهي وإن كان لها وجود في الخطاب الأدبي المعاصر – تنظيراً ونقداً – فهي لا تملك من الحضور وقوة النفوذ ما تملكه الأولى، وبالتالي فهي مغيبة لأن أصحابها لا يملكون الصخب الإعلامي ولا يحتلون مواقع الشهرة ومراكز

(132) المرجع نفسه، ص 11.

(133) المرجع نفسه، ص 12.

(134) المرجع نفسه، ص 14.

(135) جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 316-317.

الصدارة. وحداثة الغياب أو الحداثة الظل تلنقي مع الأولى في جوانب وتختلف عنها في أخرى. وأهم ما يفرقها عن الأولى هو مرجعيتها الفكرية. فإذا كانت الأولى قد اتخذت مرجعيتها من الحداثة الغربية، فإن الثانية اتخذت مرجعيتها من الثقافة العربية الإسلامية⁽¹³⁶⁾. وعبر وليد قصاب عن الحداثة الأولى بحداثة الحضور، وهي المهيمنة على ساحة الأدب العربي المعاصر، ولكنه تردد في اختيار وصف لها: أهي حداثة الرموز (المشهورين في ساحة الشعر العربي المعاصر)، أم الحداثة المستوردة (حداثة التغريب) (حداثة التنوير)⁽¹³⁷⁾.

وهذه الحداثة الراشدة¹³⁸ التي تقدّم نفسها بديلا عن الحداثة السائدة تضع في أول أسئلتها "سؤال الهوية"، وتتجنب في ذلك الوقوع في شرك مفهوميين مغلوطين يشكل كل منهما انتقاصا من قيمة الهوية، بل يشل فاعليتها وقدرتها على الحيوية والحركة. وهذا أن المفهومين المغلوطين هما: العصبية المطلقة لأي من القديم أو الحديث، والعصبية المطلقة ضد أي من القديم والحديث. ولكن عندما يتحقق الحوار بين التراث والمعاصرة، ينحسم الحوار لصالح أحد الطرفين، وفي ضوء استحضار كل منهما للهوية، وحرص كل منهما على عدم انطماسها وانمساخها أو تماهياها في هوية أخرى، تنهار بعض المفاهيم المغلوطة (الصراع، القطيعة، الخروج، الثورة، الرفض، التجاوز، التخطي...) والشعارات العقيمة التي رفعت تحت عباءة موهومة، لأنه ليس من عاقل بعد سقوط كثير من الأوهام الحداثية أن يتخطى ذاته أو يتجاوز هويته. ولذا فاستحضار سؤال الهوية لا يعني تخليها منجزا تاريخيا ثابتا أو معطى تراثيا جاهزا، بل يعني أن الهوية متلائمة مع قابلية الاجتهاد المستمر والتجديد الدائم في ضوء الثوابت القطعية الواضحة وإدراك الإشارات التي لا يمكن تخطيها. كل ذلك ركن هام في تكوين هذه الهوية الحيوية الديناميكية غير الساكنة⁽¹³⁹⁾.

ولا يمكن أن يتحقق هذا الإبداع إلا بتوفر مشروع اجتماعي وقومي وحضاري، هذا المشروع الذي تحاصره صراعات من الدخل يغلب عليها الطابع المتنكر للقومية والهوية، وأخرى

(136) المرجع نفسه، ص 118.

(137) المرجع نفسه، ص 119.

138 يرّو جمال شحيد (خطاب الحداثة في الأدب، مرجع سابق، ص 361 - 363) على وليد قصاب ودعوته إلى الحداثة الراشدة فيقول: "إن القارئ متشوق لمعرفة ممثلي هذه الحداثة في الشعر العربي التي تركز على قيم الحق والخير والعدل والإيمان وهي حداثة معاصرة ذات توجه عربي إسلامي وإلى تصور فكري سليم عن الكون والحياة والإنسان". واعتبر أن هذا الخطاب الحداثي هو خطاب ديني لاهوتي يلعب دورا أوليا وتبشيريا وهو في الأساس رد فعل لحركة العلمانية الحداثية، ويقر في النهاية أنها من ثقافتين مختلفتين ومن أفقين متباينين.

(139) المرجع نفسه، ص 376-380.

من الخارج يغلب عليها طابع الهيمنة الغربية. ولهذا فمن عوامل خروجه من دائرة الصراع هو إدراك العوامل والمؤثرات التي صاغت ولا تزال تصوغ مفهوم العالم والجدليات القائمة حول العلاقات والحدود المكانية والزمانية من خلال تحديد سلم القيم، أي السلم المعياري الذي سوف يحدد أسلوب التعامل في هذا المشروع لتأكيد معاني الاستمرارية من جهة، ومعاني التغيير الممكن والمرغوب فيه من جهة أخرى. بحيث إن سلم القيم ليس إرثاً ثابتاً جامداً، ولكنه نظام للتعامل مع الإنسان والكون والحياة، يتسع ليحتوي التجديد الملائم لتحديات العصر. فمن سؤال القيمة يتحدد البعد الروحي والديني الذي يلعب دوراً مركزياً في تشكيل المشروع الحضاري المرتقب، لأن ميزة العالم العربي أنه منبع الديانات أهمها ديانة التوحيد التي حققت الصفة الإيمانية الحقة وكانت مصدراً للفكر والفلسفات، ولهذا وجب إعادة دورها المركزي لقلب الفكر النقدي والنسق الجمالي نحو عمق نظرتها وشمولية طابعها. ومن سؤال الأداة يتكون الهيكل العملي للمشروع الحضاري من خلال تحديد المضمون الإطار الممكنين، والقدرة على تعبئة طاقات الاستمرارية الحضارية عبر التاريخ.

وليس هدف هذه الحداثة الإتيان بما هو مغاير، لكن فتح مسالك جديدة معترف بها وإن على المدى البعيد، لأن واقعنا الفكري والثقافي والأدبي مازال مليئاً بالتساؤلات والتناقضات والقضايا الشائكة، ومازال نشدان التمايز والخصوصية يعد إشكالية للإبداع في عالمنا العربي بعد أن أصبحت خصوصية الأمة العربية محاطة بسياس من حديد. إن التمايز ضروري لكل حركة إبداع غير منعزلة عن أرضيتها لتحقيق الإبداع الممكن والفعال⁽¹⁴⁰⁾. وراحت هذه الحداثة الراشدة تحدد شروط الإبداع العربي الحقيقي فيما يلي:

1 — الوعي بالذات: هو وعي الأمة بذاتها ووعي والمفكر والأديب والمبدع كل برسائلته وقدراته لتقديم رؤية متميزة للكون والإنسان والحياة لا تخرج عن ثقافة الأمة، وإدراك هذا التميز دون استعلاء أو تعصب وفق دائرة الثقافة العربية والإسلامية وحتى الثقافة العالمية، «لأن العالمية المقصودة هي تلك التي لم تُصنع بعد، وكل الأفكار المنتشرة حالياً عن العالمية هي أفكار عن عالمية زائفة لأنها تخدم سيطرة الحضارة الغربية في الواقع»⁽¹⁴¹⁾.

2 — هدم الأوهام: وهي وهم الذوبان في الغرب الذي يعتمد على وهم أوسع وأخطر

(140) ينظر: المرجع نفسه، ص 117-120.

(141) عزت قرني، الإبداع الفلسفي وشروطه، مجلة "فصول"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 4 / 1986م،

وهو وهم الحضارة الواحدة، وهم العقل الواحد، وهو أساس دعوى الغرب، والذي ما هو إلا وجه مقنّع للسيطرة الغربية. ومفهوم العقل الواحد معناه قيام حضارة واحدة وثقافة واحدة لكل البشر والحقيقة أن العقل هو تعبير عن الثقافة فلا عقل إلا في إطار الحضارة وليس هناك عقل واحد، ولا يمكن لأي عقل أن ينقل نتائج حضارة أخرى إلا إذا أراد أن يصبح جزءاً منها في مقابل إعدام الذات ووهم الإنسانية القائم على الأمم والشعوب، لكن الاختلاف الثقافي بخاصة الذي بينها هو أقوى من أي بُعد آخر يوهم بالوحدة.

3 — إرادة الرؤية الجديدة الجذرية الشمولية: وهي رؤية نافذة وإرادة صعبة لأنها تتشد المختلف، ولكن انتصارها وديمومة الثقافة التي تنتمي إليها هما ثمن هذا الإصرار. الإصرار على رفض فكرة وحدة الحضارة، ووحدة العقل، ووحدة العصر، وضرورة الخضوع للغرب والأخذ بأفكاره وقيمه وتجاوز مشكلات الدفاع عن الذات التي يحاول الغرب إلهاءنا بها. ولهذا لا بد من تحديد موقف من الماضي إلى جانب تحديد موقف من الحضارة الغربية لاستشراف النظرة المستقبلية⁽¹⁴²⁾.

4 — عدم رفض ثقافة الغرب بعد أن أصبح توغلها في العالم المعاصر حقيقة لا تخفى عن أدنى تحليل، لكن نرفض أن تحل الثقافة الغربية محل ثقافتنا العربية الإسلامية لأن الفعل الانتشاري هو ميزة من أهم ميزات العناصر الحضارية، يؤدي إلى التبادل والتفاعل والتأثير والتأثر، فلماذا أدى إلى الاستلاب والخضوع وذوبان الذات الحضارية⁽¹⁴³⁾ لتطبيق المقولة الزائفة: واحدية الحضارة وأن مستقبل الإنسانية مرهون بواحدية الغرب وأن العالم المعاصر إذا أراد البقاء عليه أن ينخرط في المسار الحضاري الغربي⁽¹⁴⁴⁾، وإن يبقى الصراع الفكري والحضاري ظاهرة كونية تعمل على مر الأزمان واختلاف البيئات وهو ما يتضمن قوله تعالى: "وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الْأَرْضُ"⁽¹⁴⁵⁾. ومن خلال هذه السنة الكونية لا تأخذ الأمة العربية المتماسكة في هذا الصراع إلا ما يُنبئ كيانها ويبرز خصائصها التي تتميز بها ذاتها، بينما تأخذ الأمم الضعيفة كل ما يساق إليها بما يضر وما ينفع وينتهي بها المسار إلى أن تفقد خصائصها فتذوب وتحلل وتفتنى⁽¹⁴⁶⁾.

(142) المرجع نفسه، ص 21-23.

(143) سليمان الخطيب، المرجع السابق، ص 151.

(144) المرجع نفسه، ص 153.

(145) سورة البقرة: الآية 251.

(146) محمد محمد حسين، المرجع السابق، ص 13.

5 - امتلاك حرية الاختيار الحضاري من خلال حضور الإرادة الحضارية. ولعل الاجتهاد في الإسلام هو الأداة الأساس لمبدأ التجديد، وهو دليل على اليقظة والحركة والاستمرارية التي لا تفصل بين مقومات الفعل الحضاري، لكن بالاختيار والانتقاء والعزل والفصل ثم إعادة البناء بما يمكن تسميته "الاختيار الحضاري الإسلامي"، الذي أنشأ حضارة المسلمين في عصورها المعطاء⁽¹⁴⁷⁾. لأن الدعوة إلى الاستقلالية والتراثية تعد ضرباً من المستحيل، فلاقتصار على الذات والإيغال في الاستقلالية لن يخرجنا عن حالة قال فيها تعالى: "وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ نَفَضَتْ غَرْلَهُمَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا"⁽¹⁴⁸⁾.

6 - تأكيد على مشروعية الانفتاح من خلال أربعة منطلقات: المنطلق الشرعي، حيث لا يوجد نص شرعي يمنع المسلمين من التعامل مع الآخر سواء على المستوى المادي أو الإنساني. بل اكتفى الإسلام بتأسيس ضوابط ذلك التعامل لأن الأخلاق الإسلامية تخدم خاصية الانفتاح وتتوافق معها فالتعارف الذي نص عليه سبحانه وتعالى: "يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا"⁽¹⁴⁹⁾. فتحقق التعارف يتوافق مع عقلية ونفسية تستوعب الآخر، مع مراعاة ضبط النفس من تواضع وعدم استعلاء وثقة بالنفس وعدم الشعور بعقدة النقص والتوازن البعيد عن التهور والاندفاع؛ ثم المنطلق التاريخي الذي يشهد على انفتاح المسلمين وتفاعلهم مع الثقافة الأجنبية وتجاوزهم معها سواء بالخطاب الفلسفي أو بالخطاب الجمالي، ثم المنطلق الأدبي الذي يؤدي إلى الإتيان المقابل للإحسان من خلال المعرفة والتطلع إلى الجديد وإمكانية الاستفادة من العطاءات المفيدة والناجحة الفنية والأدبية والفكرية والنقدية. وأخيراً المنطلق الكوني والإنساني الذي يُخرج "الأنا" من أسر المحلية والإقليمية التي تعتبر حواجز وهمية، ويجعل الآخر يتجاوز العنصرية والاستبعاد من منطلق اللون والجنس والطبقة والقوة⁽¹⁵⁰⁾.

إن الحداثة العربية المنشودة لا تقوم على صورة مشوهة من الحداثة الغربية أو من الأفكار والتصورات المقتبسة، لأنها لما تمثلت خطاب الآخر وحاكته سرعان ما حكمت على نفسها بالإخفاق لأنه خطاب جاهز مخالف لواقعنا وقيمتنا وبخالف أصلاً منطق الحداثة نفسها الذي يدعو إلى الإبداع والعقلانية والصدق في الغاية وراح الآن يبحث عن ما بعد الحداثة، بحيث أن كثيراً من

(147) عماد الدين خليل، في النقد الإسلامي المعاصر، ط 3، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1404 هـ / 1984 م، ص 180 -

181.

(148) سورة النحل: الآية 92.

(149) سورة الحجرات: الآية 13.

(150) محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص 36-42.

المشاريع الحداثية لم تصمد طويلا، ومجتمعنا العربي الإسلامي يزداد تدهورا وتبعية للغرب واستلابا من الهوية الحضارية. ويبقى السؤال الملح كما يرى عبد العزيز حمودة: أي حادثة نعني؟ حادثة الشك الشامل وغياب المركز... واللعب الحر للعلامة، ولانهائية الدلالة، ولا شيء ثابت، ولا شيء مقدس؟ والإجابة: نحن فعلا بحاجة إلى حادثة حقيقية تهزّ الجهود، وتدمرّ التخلف، وتحقق الاستنارة، لكنها يجب أن تكون حادثتنا نحن وليست نسخة شائنة من الحادثة الغربية⁽¹⁵¹⁾. فإنتاج إبداع جديد في مجال الفكر والثقافة والأدب يمنح الهوية معنى جديدا بعد التركيز على فهمها من منظور تاريخي وحضاري، والتعامل معها على أساس إمكانية مراجعتها ونقدها لا رفضها وتشويهها، ومواجهة كل التحديات التي تستهدفها ويعبر عنها بـ "السيادة" في حقل السياسة. وبـ "الأصالة" في حقل الثقافة. فالهوية الحقيقية هي حصيلة الإبداع الذي ليس هو عملا فرديا فحسب بل هو عمل جماعي لتكوين النسيج الحضاري العام.

(151) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون،

ثالثاً - الشعر والمأزق الحضاري

1 - جدل الثنائيات

2 - معارضة النص القديم

3 - سلطة النص الجديد

1 - جدل الثنائيات:

انشغل المفكرون والأدباء العرب بجدل كبير حول العديد من الثنائيات (الماضي والحاضر، القديم والجديد، الأصالة والمعاصرة، الثابت والمتغير، الأنا والآخر، الشرق والغرب، العرب والغرب...) وغيرها من الصياغات الاصطلاحية الثنائية التي وإن طفت إشكالياتها على صعيد الفكر الإنساني فإنها توغلت واستفحلت في الثقافة العربية، وتحددت من خلال رؤيتهم الإيديولوجية والفكرية والسياسية التي كرس في أغلبها مفاهيم الصراع والجدل والعدائية والتنافر، لا البحث عن إيجاد صيغة توازن بينها. وإن كانت في القديم قد تحدت من خلال رؤية توفيقية انصبت فيها الروافد الدينية والتاريخية والفلسفية والحضارية، ولازمتها الرؤية الوسطية، لأن التوفيق توسط بين تعارضات وثنائيات تبدو أضداد ونقائص⁽¹⁵²⁾. ولم تشكل تلك الثنائيات مرتكزا فكريا ذا طابع تدميري للهوية العربية كما هو اليوم، وهي بحاجة إلى غربة ما فيها من دلالات وإظهار ما فيها من مقاصد، ولابد من تبصرها من أجل تجاوزها⁽¹⁵³⁾، بعد أن احتلت موقعا سجاليا في الساحة الفكرية العربية. وأدى الاشتغال بها إلى إجهاد الفكر العربي وتقسيم وعي الأمة إلى أقسام متضادة بين ثنائيات لا تنتهي⁽¹⁵⁴⁾. فإن كان محمد عابد الجابري يرى أن مسألة الثنائيات مرتبطة بموضوع الهوية، لأن سؤال الهوية يطرح جملة من الثنائيات⁽¹⁵⁵⁾، فإن علي حرب يرى أنها «تحتشر المفكرين العرب في عنق الزجاجة بقدر ما تفرض عليهم منطق الإحراج، أي الاختيار بين الأنا والآخر، أو بين الخصوصية والعالمية، فمن الأجدى في رأيه التحرر من هذه الثنائيات المسيطرة على الفكر العربي المعاصر والتي أصبحت عبئا عليه»⁽¹⁵⁶⁾.

إن اشتباك الثنائيات الضدية كان نموذج استنطاق وتحليل لعدة أفكار ومفاهيم في أكثر من اتجاه وكتاب باعتبارها - كما أشرنا - إحدى الشواغل الفكرية والأدبية الواردة بصورة متواترة في الواقع العربي المعاصر، بهدف بعضها إلى البحث عن الحلول الحضارية ويساهم

(152) ينظر: محمد جابر الأنصاري، الفكر العربي وصراع الأضداد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

1996، ص 17-18.

(153) ينظر: محمد جابر الأنصاري، انتحار المتقنين العرب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998، ص

18.

(154) ينظر: المرجع نفسه، ص 254-255.

(155) ينظر: محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي الحديث والمعاصر، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية،

1989، ص 8-9.

(156) علي حرب، الفكر والحدث، بيروت، دار الكنوز الأدبية، 1997، ص 31.

بعضها الآخر في تحديد معالم الهوية الثقافية والحضارية ومنها الأدبية. ووقعت بإزاء تحديين كبيرين رغم اختلاف المنظور العقلاني حولهما، أولهما: ما انحدر إلينا من الماضي، وثانيهما ما وفد علينا من الغرب. واندرجت ضمن مازق حضاري اشتدَّ تعقُّداً وجدلاً حول كيفية الانفتاح على الغرب والرجوع إلى الماضي، وتحديد من خلالها الذات الحضارية بعد أن أصبح سؤال الهوية في واقعنا الحضاري يتقدم كل الأسئلة بسبب التوترات التي أنتجتها العلاقة الملتبسة بالثقافة الغربية. وارتبط الشعر بموضوع الهوية عند إثارة الأسئلة الخاصة بالصراع بين القديم والجديد، والأصالة والمعاصرة والتراث والحداثة، أو بوعي الذات ووعي الآخر.

وازدادت حدة الجدل حول ثنائية الأصالة والمعاصرة في مقاربات الحداثة الشعرية باتخاذها صياغات أخرى. تعارض الحداثة مع التراث وعدم وضع الذات مقابل الآخر والماضي مقابل الحاضر جعل أكثر الحداثيين يفترض أن حداثة النص الشعري تتطلب التحرر من سلطة التراث، فالماضي والتراث والتاريخ مطلقات أو مقدسات تلغي الذات وحضورها في العالم. وينظر إلى الآخر كمصدر للحداثة يمثل تجلياتها الحضارية وقدرتها على التجاوز والتخطي، ويتناسى الجدلية التاريخية التي أنتجت حداثة الآخر الذي لم يهمل استكمال تجربته التراثية وتنميتها، وإنما صعد منها إلى أفق الحداثة. ويبدو له من خلال ذلك أن حل قضية الصراع بين القديم والجديد من داخل استعارة حداثة غربية، يمهد لصنع حداثة شعرية عربية تنكر ذاتها وتتذرع بنفي سلطة التراث لتنتج ذاتها من خارج شرطها التاريخي، إذ تحتج بالنموذج الإبداعي الغربي وتدعو إلى تأسيس مشروعها من داخله⁽¹⁵⁷⁾. وعلى الرغم مما يمثله التراث من سيرورة تاريخية تتصل بالذاكرة الاجتماعية، لم تكتشف الحداثة دوره وعمقه. واقتصر الموقف السلفي على تقديسه دون الوعي بالقيمة التي يضمورها والجوهر الذي يشع منه. وبقيت ثنائية الأصالة والمعاصرة من المفاهيم الفكرية الأساسية في الثقافة العربية التي صنعت إشكالياتها الراهنة من خلال قبول الثنائية، والتعامل معها كمسلمة ثابتة، ولعل السبب في ذلك يكمن في:

— إهمال المفاهيم وعدم تحديد دلالاتها وتمييزها، مما يفتح مدارات بعيدة تُهمل المسألة الأساسية في تحديد الموضوع.

— المعالجة الإيديولوجية للموضوع التي تعطي القول الفصل ولا تضع المسألة الثقافية على بساط البحث والتأمل، لأنه يعتقد أن الموقف الإيديولوجي من المسألة هو العامل الحاسم،

(157) مصطفى خضر، الشعر والهوية، الشعر والهوية، دمشق، دار الذاكرة، 1995.

وما سواه لا يضيف شيئاً.

— الطرح الخاطئ للإشكالية هو الذي خلق ذلك التوتر الثنائي الذي نعاني منه ليس في مجال الثقافة فحسب، بل في مختلف نواحي الحياة، وأصبح الأمر يدعو إلى التآلف مع هذه الثنائية لا للدهشة وطرح الأسئلة. وعبر ذلك الطرح بوضوح عن نمط إنتاجي راكد وزمن دائري لا تدفع غيه الحركة نحو التطور، بل تكتفي بالدوران حول محور ثابت⁽¹⁵⁸⁾.

ولعل الاتجاه المسؤول عن تلك الثنائية الحادة في الثقافة العربية بين الأصالة والمعاصرة هو من يرى أن المعاصرة ليست سوى تحطيم التراث وبعثرة جميع الأشكال الكلاسيكية في الأدب، ويعتقد أن قطع الجسور مع الماضي هي الخطوة الأولى نحو المعاصرة⁽¹⁵⁹⁾. ورغم أن المفهوم الحقيقي للمعاصرة هو التعبير عن الواقع الذي نعيشه تعبيراً واعياً وليس تعبيراً زائفاً، «فالتزييف قد حمل أشكالا شتى من الوعي المغترب الحاضر لكنه حاضر ليس لنا فيه سوى التزامن، إنه حاضر الآخر الغرب المتقدم وليس حاضر المجتمعات المتأخرة»⁽¹⁶⁰⁾. والتعبير عن الواقع لا يعني الانعكاس الآلي له أو تصويره كما هو دون دلالات ودون رؤية، بل اكتشاف العلاقات الجديدة المتولدة في الواقع والمقصود به استيعاب روح العصر. وبذلك فهي تفاعل خلاق مع الواقع. هذا التفاعل يولد رؤية تشمل الزمن بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل⁽¹⁶¹⁾. وهذا التفاعل الجدلي الواعي مع اللحظة التاريخية بكل ملاساتها هو ما يجعل العمل الأدبي خالداً مثل كثير من نصوص زهير وطرفة والمعري والمتنبي وشكسبير ودانتي، لأنها عبرت بصدق عن واقعها واكتسبت صفة المعاصرة المستمرة، لأن الأفكار التي عبرت عنها يمكن أن تبعث قيما معاصرة تغني التجربة الإنسانية، وبالتالي نصل إلى أن المعاصرة ليست نقبضا للأصالة ولا نقضا لها، لأنها لا تغفل الرؤية الواقعية لتاريخها المعاصر، ولأن المعاصرة هي القدرة على الاستمرار من طبيعة الصراع في المجتمع الذي يتخذ أشكالا عديدة ويمكن أن يظهر في أي زمان أو مكان من القيم الخالدة المواكبة لكل العصور، وهي بذلك ليس مجردا من ثياب الموروث وثورة على نماذجه ومعاييره بل هي التي تسعى إلى التجديد ولكنها لا تدعو إلى التغريب، ولا تسقط تجارب الآخرين من منظور المحاكاة والاتباع والتقليد⁽¹⁶²⁾.

(158) هشام علي، المرجع السابق، ص 140-141.

(159) المرجع نفسه، ص 143.

(160) المرجع نفسه، ص 143.

(161) المرجع نفسه، ص 144-146.

(162) هشام علي، فكر المغيرة، ص 146-150.

2 - معارضة النص القديم:

الأدب بطبيعته يستجيب لطابع الحضارة الخاص، ولكل حضارة روحها وعطاؤها الفكري والمادي، وأدبها الذي يحفظ صورتها وبعدها الإنساني، ومن خلالها تتأقلم وتتعايش مع قضية التأثير والتأثر بغيرها من الحضارات، وكما يقول عباس محمود العقاد: «إن الأمم الشرقية والغربية جميعها دائنة ومدينة في تراث الحضارة الإنسانية، وأنه ما من أمة لها تاريخ مجيد إلا وقد أعطت كما أخذت من ذلك التراث»⁽¹⁶³⁾. وكانت الحضارة العربية الإسلامية حضارة ذات رسالة سماوية وإنسانية، لم يكن هدفها بسط النفوذ والاستغلال والاستعباد، ويتم التفاعل آنذاك من خلال الإعجاب وقوة المثل رغم أن التأثير لم يتم في مجال الإبداع الأدبي، لأنها لم تشأ أن تخضع لتصورات وثنية مادية مثلتها حضارات الفرس والهنود واليونان والرومان، إلا في مجالات الفكر والفلسفة والعلوم التي تفاعلوا معها وطبعوها بطابعهم وأخضعوها لتصوراتهم⁽¹⁶⁴⁾، لكن في العصر الحديث شمل اقتفاء الأثر الأوربي مظاهر الحياة كلها من سياسة واجتماع وأخلاق وعادات، ومن آداب وفنون. وتجاوز التأثير كما يرى العقاد إطاره المادي والعلمي إلى الإطار الفكري والروحي⁽¹⁶⁵⁾. وبذلك نزع الأدباء والنقاد العرب إلى تقليد الأدب الأوربي ونقده واستجلاب نماذجه وطبع حياتنا الثقافية والأدبية به، فتنبوا القصة والرواية والمسرح، ولم يسلم الشعر الذي هو ديوان العرب من طبعه بالطابع الغربي من خلال تبني المناهج والمذاهب الغربية ليلتأم - حسب رأيهم - مع ذوق العصر. وإن كان الأمر في البداية اتسم بالتأني والتريث في إدخال عناصر التجديد بوحي من الأصول الفنية العريقة، ثم سرعان ما هبت إعصار الثورة والتمرد على أصول الأدب العربي والسير نحو ابتداع أصول جديدة دون أخذ الاعتبار بالموازنات بين المكونات الحضارية المقتبسة والمقتبس منها، وغياب شرط التفاعل وهو التأمل والاختيار، والوقوع في عقدة الانبهار والاستغراب.

وقد أكد كثير من دارسي الأدب الحديث على أن نهضة الأدب لم تكن تتحقق لو لم تمنّ علينا أوربا بتحضرها عن طريق وسائل التحديث التي توسعوا في تعداد محاسنها بدء من حملة نابليون على مصر إلى الحركات التبشيرية والاستشرافية إلى أثر الترجمات المتعددة إلى العربية. ولعل أهم مظهر من المظاهر الأدبية الأوربية التي تغلغلت في أدبنا الحديث هو المذاهب الأدبية، وأصبح لا بد لأدبنا أن يُقاس بهذه المذاهب: من كلاسيكية ورومانسية وواقعية

(163) عباس محمود العقاد، أثر العرب في الحضارة الأوربية، ط 4، القاهرة، دار المعارف، 1965، ص 179.

(164) ينظر: شلتاغ عبود، الأدب والصراع الحضاري، ص 54.

(165) عباس محمود العقاد، مرجع سابق، ص 176.

ووجودية وسريالية ودادائية، ووجب إقحامها حتى في تفسير الأدب القديم. وإن كنا لا نرفض الاستمداد من تيارات الفكر والأدب في العالم، فإنه يجب مراعاة أسس التفاعل بين الحضارات، مع العلم أن تلك المذاهب هي نتاج نظريات فلسفية وعقدية واجتماعية واقتصادية ولدتها ظروف المجتمع الأوربي⁽¹⁶⁶⁾.

أ - ادعاءات التجديد:

اتخذت مسيرة الأدب في العصر الحديث طابع الصراع بين القديم والجديد أدى في خضمه إلى الاقتناع بأن الجديد تطور ورقي، وأن القديم تخلف وتقهقر. وفي غمرة الصراع التُبست كثير من المفاهيم الأدبية باسم التفاعل الثقافي والتمازج والتأثر، وإن أصبحت بعد الوعي بفعل مرور مراحل من الانبهار والتقليد إلى اعتبار ذلك استلابا وتبعية وتغريبا. وأصبح الجديد هو السير وفق النموذج الغربي في الأدب، وأصبحنا نعتبر من المعاصرين - كما ترى بنت الشاطي - «كل أديب غربي ثقافي، أجنبي الزاد، ونعد من الأمسيين كل أديب عربي الثقافة شرقي السمات، بصرف النظر عن العمل الأدبي الذي يقدمه كلاهما»⁽¹⁶⁷⁾.

وانعكست كل تلك المفاهيم على الأدب العربي بوصفه لونا من الفكر والحضارة، وهذا ما أكدته عمر الدسوقي بأن الحملة التغريبية أفرزت تيارا مشايعا من الأدباء كانت الثقافة الأوربية غالبية على أدبهم. ويقابل هذا التيار فريق من الأدباء يدعو إلى بعث التراث العربي القديم في أزهى عصوره، وتيار ثالث توسط بين السابقين⁽¹⁶⁸⁾. وجعل غالي شكزي من الشعر الأوروبي نقطة انطلاق وحيدة لأي حركة تجديد في الشعر العربي مؤكدا أن «المفاضلة بين الشعر التقليدي والشعر الحديث تصبح غير ذات موضوع، لأنهما لا يملكان - في حقيقة الأمر - من عناصر

(166) ينظر: شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1414

هـ / 1993 م، محمد مندور، الأدب ومذاهبه، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ا.

(167) المرجع نفسه، ص 197.

(168) ينظر: عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، 1 / 4-5.

الأرض المشتركة سوى اللغة»⁽¹⁷⁰⁾. وعليه فالنقد الحديث الذي يؤدُّ أن يرافق شعراءنا الجدد عليه أن يلتفت إلى جوهر القصيدة الغربية الحديثة إذا أراد أن يكتشف جوهر القصيدة العربية الحديثة»⁽¹⁷¹⁾.

وقرر ذلك محمد مندور حينما قال: «منذ عودتي من أوروبا أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعه ووسائله ومناهج دراسته على السواء»⁽¹⁷²⁾، بحيث لا سبيل للنهوض إلا بوساطة الاتصال بالغرب، ولهذا ترانا ندعو جاهرين إلى نقل الثقافة الغربية، إن كنا نريد نهضة حقيقية»⁽¹⁷³⁾. ويقرن التحديث بمقدار عمق الاتصال بالأدب الغربي، فكل «حركات التجديد التي نشأت في الأدب الغربي المعاصر إنما تستمد في الغالب وحيها من الآداب الأجنبية. ومما لا شك فيه أن اتجاهات الأدب الغربي ومذاهبه قد تغلغت في الحضارة العربية المعاصرة، بحيث أصبحت أو سوف تصبح جزءا منها»⁽¹⁷⁴⁾، لأن مذاهب الأدب الغربي «أصبحت مؤجَّها رئيسا لأدبنا المعاصر»⁽¹⁷⁵⁾، بل لقد تأثر «الأدب العربي الحديث بالآداب الغربية تأثرا يفوق تأثره بالآداب العربية القديمة»⁽¹⁷⁶⁾.

يرى غلاة الحداثة أن النص التقليدي تجاوزه الزمن بعد أن استنفذ أغراضه وطاقاته، فعاد لا يصلح للتعبير عن طبيعة حياتنا المعاصرة الغارقة في التعقيد والتشابك. فعصرنا عصر الحركة والتطور المفاجيء، يقتضي نهجا شعريا يوائم، من خلال الاستناد إلى ما أبدعه رواد الحداثة في الشعر الغربي، وإلى تطورات العصر المذهلة بتقنياتها وتعقيداتها وأبعادها وانعكاساتها على الإنسان ومفاهيمه الجمالية⁽¹⁷⁷⁾.

إن النظر إلى الشعر الأوروبي المعاصر يكشف أن التحول في بنائه الشعري قد بدا مظهرا من مظاهر أزمة هذا الشعر، واقتفى الشعر العربي أثر هذه الأزمة وفق التصور

(170) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1978، ص8.

(171) المرجع نفسه، ص116.

(172) محمد مندور، في الميزان الجديد، ط3، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، د، تا، ص104.

(173) المرجع نفسه، ص87.

(174) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص35.

(175) المرجع نفسه، ص35.

(176) المرجع نفسه، ص. ن.

(177) جميل جبر، مصادر ثقافة الشعر العربي الحديث، ضمن كتاب: مجموعة من الباحثين، الشعر العربي في نهايات القرن، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1977، ص355-359.

الحدثي الذي انتصح من خلال تمرد ثقافي وفني على مجموعة من القواعد والأصول التي بدت رواسب بالية. وبدأت الأزمة تهدد مستقبل القصيدة العربية وواقعها الفعلي الذي ابتعد عن غاياته ودلالاته الشعرية الفنية. وتولد عن هذه الأزمة الشعرية المعاصرة أزمة مستقبلها الغامض.

وهذا التهافت إلى الجديد والتطلع إليه أدى إلى قيام محاولات تجعل السائد يتنافى مع البائد بدافع التحديث والتجديد، وما رافق ذلك من صراع بين المحافظين والمجددين. وبدأ من مقولات طه حسين الذي ألح على «أن طرائق صنع الشعر القديم ولغته لا تستطيع أن تنفذ إلى المشاعر والحياة المتبدلة لتلتقط جوهرها فتجعل الشعر العربي الحديث متميزاً في روحه وجوهره ولغته عن الشعر القديم»⁽¹⁷⁸⁾. ومعنى ذلك أن معايير الشعر العربي القديم لم يعد في مقدورها امتيعاب المفهومات والصياغات الجديدة التي لم تكن سائدة من قبل، وبذلك كان «انكسار النموذج التقليدي بتراكماته بداية وعي جديد ظهرت في مناخه بعض ملامح التغيير لعل أغلبها ناتج عن رفض المحاكاة، وإعادة خبرات الماضي، وضرورة التكيف مع روح العصر، والرغبة في تأسيس جديد لبنية روح الشعر العربي»⁽¹⁷⁹⁾. ومن هذا المنظور يمكننا مقارنة مسألة تجديد الشعر من خلال المدارس النقدية: الديوان وأبولو والمهجر⁽¹⁸⁰⁾ التي نعت جميعها التقليد وعملت على بث روح التجديد وصولاً إلى حركة الشعر الحر التي شكلت إرهاصاً حقيقياً للنبات الحداثي الشعرية وكانت هذه الحركة «بمثابة ثورة على أنظمة التقاليد الموروثة، وانعتاقاً من العروض الخليلي الذي لم يعد يتناسب وطموح القصيدة الحديثة في ابتداعها لنظامها الإيقاعي الخاص والاعتراف لها بحقها في التجريب»⁽¹⁸¹⁾. وبادرت نازك الملائكة في غمرة دعوتها إلى التجديد إلى الاعتقاد بأن «الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستترزعززع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية والموضوعات ستتجه اتجاهها سريعاً إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»⁽¹⁸²⁾. وخلصت دعوات التجديد منذ بداياتها إلى ما يأتي:

— الاتفاق على معارضة النص القديم والإقرار بعدم تناسبه مع معطيات العصر.

(178) المجموعة الكاملة، مج 12: من أدبنا المعاصر، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1974، ص 246.

(179) المرجع نفسه، ص 45.

(180) ينظر: أنس داود، التجديد في شعر المهجر، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، د. تا، ص 350

وما بعدها.

(181) خيرة حمر العين، المرجع السابق، ص 46.

(182) شطايا ورماد، بيروت، دار العودة، 1971، ص 27-28.

— الاختلاف في مسألة التغيير الجذري الذي يجب أن يعمّ الشعر العربي مما أوقعها في عدة إشكالات شائكة ما زالت لم تجد حلا نقديا مقنعا.

— الإخفاق في عدم تخلص الشعر الجديد من "الرواسب القديمة" حسب وصفهم، بحيث «لم تكسر العمودية ولم تتجاوز المعيارية إلا في بعض مظاهرها الجزئية»⁽¹⁸³⁾.

— التراجع في بعض مواقفهم وآرائهم والاعتراف بمواجهة واقع الشعر الجديد الذي نزح إلى الفوضى أو اللاشعر.

— استمرار التواصل مع الفضاء الشعري الحداثي على الرغم من التعتثر والاضطراب والتناقض والتراجع، ولم تستطع غلق النوافذ المشرعة «على ثورة الحداثة وعنفها من حيث كونها رؤية حديثة، وموقفا مغايرا من الحياة والفكر»⁽¹⁸⁴⁾.

ب — فرضية التغير:

وتعد فرضية التغير هي الفرضية المحورية التي بنت عليها حركة الحداثة الشعرية دعوتها ومعارضتها للقديم: «إنها تهجس بتغيير الوقائع والأفكار والقوى والطبقات وتكتشف موضوعاتها ومضموناتها من داخل هذا التغير الذي يمتد إلى حقل الأنظمة المعرفية والعلاقات الاجتماعية والإنسانية»¹⁸⁵. وبذلك تلتقي مع أحد مستويات الخطاب الإيديولوجي العربي الذي يعكس العلاقة بين العالم القديم والعالم الجديد، كما يعكس الصراع بين القديم والجديد. وتلاءمت هذه الفرضية مع الصيغة الانفجارية للأحداث السياسية والاجتماعية، وحاولت تجاوز العالم القديم ووقائعه وقيمه ونموذجه الفكري، وبشرت بولادة العالم الجديد واحتفلت بانبعائه من أنقاض العالم القديم⁽¹⁸⁶⁾، وأدت إلى «وهم بتفجير الكتابة الشعرية الجديدة واختراق أشكالها المتداولة من خلال إشاعة نماذج شكلية تستبعد قضايا القصيدة العربية الحديثة من رؤيا ومعاناة، ولغة وإيقاع، وتجاهل علاقتها بمشروع الهوية العربية والوعي العربي»⁽¹⁸⁷⁾. ووصل الشعر العربي إلى مرحلة راح يستعيد فيها فرضياته وتساؤلاته القديمة والجديدة بالمراجعة والنقد وإعادة القراءة وتجاوز مستوى الصراع الذي ما زال دائرا بين نموذج تقليدي يستحضر رؤيته ورموزه التراثية، ونموذج حداثي يبحث عن بدائل عقلية وروحية يحاول اكتشافها في الواقع والتاريخ والفن. واقتترنت الحركة النقدية العربية بالاعتماد على النظرية الأدبية الغربية،

⁽¹⁸³⁾ خيرة حمر العين، جدل الحداثة، ص 43.

⁽¹⁸⁴⁾ المرجع نفسه، ص 48.

¹⁸⁵ مصطفى خضر، الشعر والهوية، ص 3.

⁽¹⁸⁶⁾ المرجع نفسه، ص 3-4.

⁽¹⁸⁷⁾ المرجع نفسه، ص 8.

إلا أن هذه النظرية كانت مبنية على دراسة الأدب العربي ولم تستطع أن تشمل خصائص الأدب العربي التي تميز بها، لاسيما خصائص الشكل الشعري الموروث، وتولى ذلك في البداية المستشرقون الذين لم يفهموا الشعرية العربية ولم يكونوا مندفعين إلى الاعتراف بالعبقرية العربية، وقد أطلقوا على القصيدة العربية صفات سلبية كالرتابة والجمود وعدم التطور، فهو (شعر أبيات لا شعر قصائد، متجزئ تجزؤ العقل العربي نفسه، خطابي، عاطفي...). وأخذ عدد من النقاد العرب بهذه النظرية النقدية الغربية التي صبت هجومها — حسب ظنهم — على سلبات القصيدة القديمة التي لم تعط أسرارها قط لأولئك الذين قاربوها بسذاجة نقدية⁽¹⁸⁸⁾. وكان تأثيرهم الناجم عن احتكاكهم بالثقافة الغربية حاسما في جميع الحركات التي استهدفت أحداث التغيير الجذري في القصيدة العربية التي ما زالت تشكل موضوعا شائكا على الساحة الأدبية العربية من خلال التساؤل عن مصيرها ومستقبلها. وتداخلت في عرض إشكالاتها عدة قناعات أسقطت على المشهد الشعري من زوايا دينية أو إيديولوجية أو قومية أو اجتماعية، ووصلت أحيانا إلى مواقف مسبقة تحكم على إنتاج الطرف المضاد بل إخراجها من جسم الشعر أصلا، والسادد أكثر هو رفض الشعر العمودي وتقديم الحداثة على أنها الحل والبدل⁽¹⁸⁹⁾.

يرى حسام الخطيب أن السجال الحاد بشأن قضية الشعر العمودي والجديد سيستمر طويلا بسبب تداخل الأذواق والثقافات من جهة، واستناد المواقف إلى امتدادات مرجعيات إيديولوجية ومعتقدية من جهة أخرى، والذي تولد عنه إشكال كيفية الشعور بضرورة تجاوب الشعر العربي مع متغيرات العصر وآفاقه المظلمة على القرن الواحد والعشرين، ولاسيما من ناحية تطورات وسائل الاتصال العالمية والثورة التكنولوجية وعالمية الثقافة وعصر الانفتاح. وفي ذات الوقت كيف الحفاظ على مشروعية البعد التراثي والخصوصية والقومية والهوية والأصالة⁽¹⁹⁰⁾. إلا أنه — في رأي — يجب أن يتحول مجرى السجال والصراع عن مقولات الاتهامات المضادة والنفي المتبادل، إلى مقولات ذات نية إيجابية يمكن أن يوفرها جو من الحوار المفتوح والاعتراف المتبادل في سبيل البحث عن مخرج يحقق المعادلة المنشودة بين ما اصطلح عليه بالأصالة والمعاصرة حتى يبقى الشعر ديوان العرب، ومفخرة النسب والأدب،

(188) سلمى الخضراء الجيوشي، بنية القصيدة العربية عبر القرون: المقاومة والتجريب، ضمن كتاب: المؤثرات

الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص 31-32.

(189) حسام الخطيب، القصيدة العربية المعاصرة: هل من حل سوى فك الأسرار، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في

الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 43-44.

(190) المرجع نفسه، ص 44-45.

وملاذ الروح، ومنتفس الإبداع، ونعيده إلى طبيعته بإطلاق سراحه من السجلات والمجالات التي تغطي فضاء الإبداع وتحجب عنه الإشعاع والتألق⁽¹⁹¹⁾.

المقصود في النهاية ليس سد الأبواب أمام محاولات التجديد والإبداع، ولم يعد هناك مجال للكلام عن الجديد والتقليد، فالشعر الحديث لا يجب أن يكون ثورة على القديم وعودة لاقتباس لمعانيه وتشبيهاته وأساليبه دون مراعاة قابلية تجدد الشعر ونمائه، ولأن الشعر الجيد يحمل بين عناصره سر أصالته وخلوده، فلا يعرف زمنا معينا أو أسلوبا خاصا، وقد قال بهذا ابن قتيبة قديما: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره»⁽¹⁹²⁾. ونحن ما زلنا نشغل أنفسنا بالجدل العقيم فالموالون للقديم يرون أن الشعر الحديث نوع من الهذر، والموالون للحديث يرون أن الشعر القديم علامة تخلف. وهذه الأحكام ليست نقدية ولا موضوعية وهي أقرب إلى الهوى والعصبية منها إلى الأخلاقية النقدية.

3 - سلطة النص الجديد:

لقد رافق الحداثة الشعرية تنظير نقدي متعدد الجوانب ساهم فيه النقاد والشعراء أنفسهم بهدف تبرير وتفسير هذا الانتقال وظواهره المتعددة، وإيجاد مناخ مساعد لفهم وتنويع هذا التغير بالنسبة للذائقة العربية، ولم يكن من السهل تقبل أي لون جديد، أو تقديم مبررات نظرية مقنعة رغم السعي الحثيث لإرساء قواعد هذا الشعر الجديد عبر ترجمة نماذج من الشعر الأوربي الحديث - وحتى القديم - وتطبيق النظريات النقدية الأوروبية، فكانت «مرحلة تحول كبير في تاريخ الشعر العربي، إذ بعد أن اكتسب هذا الشعر من حيث شكله وموضوعاته صفات بدت ثابتة ونهائية كان لا بد من خوض معركة من أجل تجاوز هذه الصفات التي أصبحت بالنسبة إليهم قيودا قاسية، وأصبح الشعر معها متخلفا وتقليديا»⁽¹⁹³⁾، فلا الشعر العمودي تراجع عن المعركة ولا الشعر الحديث استطاع التجاوز واكتشاف الآفاق الجديدة، وما تم إنجازه هو إيقاع الشعر في مأزق حضاري لا يزال قائما إلى الآن لأن عددا كبيرا من الشعراء فقد صلته بجذوره واستعار هموم الآخر، الغرب، وأخذ ينسج على منواله ظنا أنه يكون بذلك أكثر حداثة

(191) حسام الخطيب، المرجع السابق، ص 45-46.

(192) الشعر والشعراء، ط 4، بيروت، دار إحياء العلوم، 1412هـ/1991م، ص 2.3.

(193) عبد الرحمن منيف، ملاحظات حول الرواية العربية والحداثة، ضمن كتاب: قضايا وشهادات، الحداثة، 2 / 213.

أ - الانتدفاع الشعري:

يعتبر صلاح فضل أن القرن العشرين الميلادي في الشعر العربي من أخصب القرون وأثراها بحركات الإبداع والنقد نظرا إلى ظواهره اللافتة وتحولاته الكبيرة، ويبدو أن أبرزها ظاهرة التحول السريعة في مسار الحركة الشعرية والتي تمثلت في أربع ثورات شعرية متتالية في مسافة قصيرة تاريخيا هي:

— حركة الإحياء ودورها في بعث التيار الأصيل في الشعر العربي في حركة مزدوجة الاتجاه هي العودة إلى المثل العليا في الشعرية القديمة، وتطويعها لبعض مقتضيات التحديث في التجربة والصياغة.

— نشوب ثلاث حرائق وجدانية كبيرة تمثل أجنحة الرومانسية المنكسرة — باستعارة الصورة الجبرانية — وهي جناح مدرسة الديوان، وجناح مدرسة أبولو، وجناح مدرسة المهجر . — ثورة شعر التفعيلة الذي سمي بالشعر الحر، وهزها العنيف لمنظومة التقاليد الشعرية وتغييرها ودخولها منطقة الصراع الإيديولوجي.

— حادثة مجلة شعر وبدايات قصيدة النثر وغلبة الاتجاه التجريدي التي أثرت في الشباب المبدع في الوطن العربي خلال العقود الأخيرة⁽¹⁹⁴⁾.

ويرى أن العامل الأبرز الذي أسهم في الشعور بدوار السرعة المتلاحقة وتداخل الفترات الزمنية إلى حد تجاوز العصور والأزمنة، هو كثرة اختراقات النماذج الأجنبية للشعر العربي بما يتجاوز قدرة القارئ على التمثل الناضج لشعره القومي أو الربط المنسجم بين حلقاته، وكما يقول: «الحقيقة أننا نقرأ اليوم ما كان يكتبه التحديث فنشفق مما حدث له بعد ذلك من انقلابات خطيرة لا يكاد الزمن يكفي لاستيعابها وخلق تيار متناغم منها»⁽¹⁹⁵⁾.

لقد أفضت أعمال نازك الملائكة ومحمد النويهي وعز الدين إسماعيل⁽¹⁹⁶⁾، إلى منظومة نقدية معرفية تساعد على الكشف عن أبرز قضايا النص الشعري الجديد من خلال:

— تحليل الضرورة الجمالية والتاريخية لتجاوز البنية العمودية للقصيدة العربية.

(194) صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 2002 م، ص 5-6.

(195) المرجع نفسه، ص 7.

(196) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر . محمد النويهي، قضية الشعر الجديد . عز الدين إسماعيل،

الشعر المعاصر: قضاياها، وظواهره الفنية.

- بيان الحاجة إلى لغة شعرية جديدة استنادا إلى العصر ومقتضيات التعبير عنه وعن هموم الذات الشاعرة.
- التنظير للإيقاع والصورة تبعا لوظائف الشعر الحديث.
- الاختلاف في تصور مستقبل الشعر العربي⁽¹⁹⁷⁾.
- توالت الموجة الثانية مع حركة شعر⁽¹⁹⁸⁾ تحديدا من الخمسينات حتى مطلع الثمانينات لتكشف عن مجال التقاطع بين القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة) وبين قصيدة النثر، والتي ساهمت في:
- توفير ما يلزم من الأطر المعرفية الأساسية التي ساعدت على فهم التغيرات الكبرى في تاريخ الكتابة الشعرية المعاصرة.
- تمثل طابع الاندفاع بضرب من المغامرة في سياق كوني عام خلافا للموجة السابقة التي ظلت سجيئة وضعية التردد المباشر بين القديم والجديد، بين سلطة التراث وبين وعي التجديد.
- إن الروح السجالية التي سادت الموجة الأولى أفضت إلى بؤادر وعي للقطيعة، غير أن هذا الوعي الحادث كما تنامي وجوده في الموجة الثانية، لم يقدر على النفاذ إلى تفاصيل الظاهرة الشعرية، فكان الغالب على النص النقدي طابع التجريد والإطلاق⁽¹⁹⁹⁾.
- بينما أخذت المرحلة النقدية الراهنة سمة النزوع إلى تفصيل القضايا كتفكيك الأبنية النصية للسعي إلى إبانة دقائق التحول في مسار كتابة الشعر العربي المعاصر، واستقراء اللحظة الشعرية بمحصلة ثقافية جمالية وفلسفية⁽²⁰⁰⁾، ويمثلها كمال أبو ديب وإلياس خوري ومحمد بنيس ومحمد لطفي اليوسفي⁽²⁰¹⁾.
- اهتمت كثير من الدراسات ببيان سلطة النص الجديد المتأثر بالنص الغربي. فالباحث
-
- (197) ينظر: الفصلين: الثالث والرابع من البحث.
- (198) مصطفى الكيلاني، في حركة نقد الشعر العربي المعاصر، ضمن كتاب: مجموعة من الباحثين، الشعر العربي في نهايات القرن، بيروت، المؤسسة العربية، 1977، ص46.
- (199) المرجع نفسه، ص46-47.
- (200) المرجع السابق، ص47-48.
- (201) ينظر: إلياس خوري، دراسة في نقد الشعر، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1979 م، ط3، 1986، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر، بيروت، دار العلم للملايين، ط1، 1979، ط3، 1984، محمد بنيس، الشعر الغربي المعاصر: بنيته وإدالاتها، 3 أجزاء، المغرب، دار توبقال، 1989م، محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، تونس، الدار التونسية للنشر، 1992.

موريه يوجه قارئ دراسته الضخمة منذ عنوانها "الشعر العربي الحديث (1800-1970): تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي"، إلى تلمس تأثير الشعر العربي بمثيله الغربي دون سواه، وهو يصادر قارئه لصالح هذه المتابعة القسرية والأحكام التسعيفية بدءاً من التمهيد⁽²⁰²⁾. فالثورة التي يعيشها الشعر العربي في هذا العصر «تعد أول ثورة من نوعها في تاريخ الشعر العربي يبلغ فيها التأثير الأجنبي درجة تكاد تصل بالشعر العربي الحديث إلى حالة من الانفصام التام عن ميراثه التقليدي»⁽²⁰³⁾. ولا بد من أن يكون للغرب الذي أدى تأثيره إلى إحداث تغيير في العالم العربي في الجوانب التكنولوجية والعسكرية، أثره الممتد إلى الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والأدبية. ويصل المؤثر المركزي (الغرب) في قوته إلى حد قول "س. موريه" إن الشعراء العرب توصلوا بعد التأثير الغربي ومن خلاله إلى نتيجة مؤداها «أن العروض العربي والمعجم والموضوعات والاستعارات وغير ذلك لا يناسب واقعهم وعقليتهم»⁽²⁰⁴⁾. والخطورة هنا تكمن في زحف المؤثر إلى القوانين الداخلية كالقصيدة العربية، فعروضنا ومعجمنا وموضوعاتنا واستعاراتنا، أي موسيقى الشعر واللغة والأغراض والبلاغة، أصبحت لا تناسب واقعنا وعقليتنا باكتشاف غربي خالص⁽²⁰⁵⁾. إذ اعد "س. موريه" أن القافية والوزن في العربية هما سببا لحالة المتدهورة التي آل إليها الشعر العربي من الرثابة والجمود، وبدأ الإيقاع الشعري الحديث (تعدد التفعيلات وتنوع القوافي) يفرض نفسه بسبب الترانيم الكنسية التي دخلت مع إرساليات التبشير الغربية إلى البلاد العربية، وحسنت نوعية الكتابة الشعرية عند الشعراء المسيحيين الذين كانوا على صلة وثيقة بالأدب الغربي مع غيرهم من الشعراء المسلمين الذين بدأوا يحسون بما تفرضه القافية الموحدة من قيود⁽²⁰⁶⁾. وبعد تفصيلات الكتاب حول توجه نص النص الشعري العربي نحو الأدب الغربي من حيث اتجاهاته الإيديولوجية وتطور أشكاله الفنية من الشعر المرسل إلى الشعر الحر إلى النشر كأداة في المفهوم الجديد للشعر²⁰⁷. وخلص إلى أن الشعراء العرب وقفوا مواقف متعارضة حيال ثقافتهم

(202) ينظر: س. موريه، الشعر العربي الحديث، 1800-1970: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي،

ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، 1986، ص 11 — 20.

(203) المرجع نفسه، ص 11.

(204) المرجع نفسه، ص 409.

(205) حاتم الصكر، تنصيب الآخر، ضمن كتاب: مجموعة من المؤلفين، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي

المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص 23.

(206) س. موريه، المرجع السابق، ص 13.

²⁰⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص 23، 85، 185، 229، 311، 383، 391.

وحيال الغرب، وتسببت في انشقاقهم وكانت إعلاناً أدبياً عن صراع ثقافي عميق الجذور¹. كما فصل محمد بنيس في الحديث عن سلطة النص الجديد وأسهم في إجلاء إشكالية الشعر العربي وعلاقته بالشعر الغربي مترسماً تطور تلك العلاقة منذ مطلع عصر النهضة حتى المرحلة الراهنة وأثرها في تبدل المرجع والمعيار لدى الشعراء وتفاعلات الشعر الفكرية والقيمية، ونتج ذلك عن فهم جديد للشعر وللعملية الشعرية من خلال ظهور الشعر الغربي في أفق الثقافة العربية باعتباره معجزاً جديداً ومرجعاً ضرورياً في تقويم الشعر العربي قديمه وحديثه، فيقول: «إن الشعر العربي يصطدم منذ نهاية القرن التاسع عشر بمعجز لغوي آخر هو الشعر والنثر الأوروبيان - الأمريكان، وهذا المعجز تحول إلى مرجع ضروري في تقويم الشعر العربي قديمه وحديثه وإعادة ترتيب أشجار نسبه (...) ويضيف إلى ذلك أن الانشغال بإثبات إعجاز القرآن خارج لغته لم يُلغ مفهوم الإعجاز في الثقافة العربية، فالإعجاز غير مكانه ولم يلغ، غير مكانه في الثقافة العربية ذاتها بحيث أصبح الشعر العربي القديم وفي مقدمته الشعر الجاهلي هو المعجز العربي تبعا لاكتشاف معجز أوروبي يتحدى الشعر العربي»⁽²⁾.

وترى النافذة أسيمة درويش أن القول بأن الشعر الغربي هو معجز جديد ومرجع ضروري في تقويم الشعر العربي قديمه وحديثه يعني انتقال المعيارية لهذا الشعر، وتحوله إلى سلطة الشعر العربي قديمه وحديثه يعني انتقال المعيارية إلى هذا الشعر، وتحوله إلى سلطة جمالية تدوقية. وترى بأنه فاجأنا ما في هذا التعبير من غلو وما يتضمنه قوله الأنيق "المعجز الغربي" من استدعاء ومقابلة وصدمة وتناظر ومفارقة تسبب في استدعاء التقليديين لمعجز دفاعي مضاد. وأكدت على أنها عبارة ملغومة، غير أن هذا التشخيص والحكم على غلوه لمس التعقيد والإشكال في مسألة العلاقة الثقافية بالغرب⁽³⁾. وأدى ذلك إلى التأكيد على عدم وسع الشاعر العربي تجاهل المعيارية الغربية حتى وهو ينفذها ويرفضها بحيث "لن نعثر بعد هذا على إمكانية الانفصال عما يسكن النص الشعري ويخرقه من نصوص ونماذج شعرية أوروبية وأمريكية"⁽⁴⁾.

استطاع محمد بنيس أن يصل إلى نتائج بالغة الأهمية في إضاءة إشكالية الحداثة ومسألة

¹ المرجع نفسه، ص 436.

⁽²⁾ الشعر العربي الحديث، بنياته وإدالاتها، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1985. 2 / 8.

⁽³⁾ مسار التحولات، ص 42.

⁽⁴⁾ الشعر العربي الحديث، 2 / 8.

التأثير من خلال المراحل الثلاث: (التقليدية والرومانسية والشعر المعاصر) على المستويين النظري والتطبيقي، ومن خلال تحليل واستنباط الأحكام. ففي الكتاب الأول "التقليدية" درس نصوص تقليدية دون التعرض لمسألة المعجز الغربي وخلص على عدة نتائج خلاصتها الوعي بالنقصان المتولد عن حضور المعجز الغربي فملاحح الحداثة الوحيد يقوم في التصورات العامة التي يصدر عنها الشعراء في تسمية فعلهم الشعري⁽²¹²⁾

كما أن "حداثة التقليدية معوقة، ومتحجرة تكون فيها استعادة الماضي استحالة والتقدم انطلاقاً من الماضي مغلقاً في النص وبالنص"⁽²¹³⁾. وفي الكتاب الثاني بدأ التدليل على المنطلق الذي يظهر الأدب الغربي معجزاً جديداً في نظر الرومانسيين العرب حيث يقول: "هنا الحداثة الشعرية ستعثر على نموذجها في حاضر الشعر الأوروبي ومستقبله معاً"⁽²¹⁴⁾. ويقر بأن "مع الرومانسية تكون في حضرة الآخر الأوروبي ثقافة وتاريخاً"⁽²¹⁵⁾، "ومع الرومانسية العربية ستقلب أوضاع الشعر العربي من حيث العلاقة بالقدامة والحداثة، لأول مرة سيصبح النموذج الشعري للمجددين متوجهاً مباشرة نحو الآخر الأوروبي"⁽²¹⁶⁾. إلا أنه خالص بعد الاستناد إلى مواقف الشعراء وممارستهم النظرية إلى نتيجة مفادها أن الرومانسية العربية حققت نمودجا من الشعر الأوروبي على مستوى النظرية الشعرية. أما في الكتاب الثالث "الشعر المعاصر" فيضيف المؤلف إلى المقدمة الأولى عن المعجز الغربي، مقدمة ثانية تشكل بحد ذاتها حكماً مسبقاً على الشعراء من خلال تصنيف شعري للشاعر الأمريكي "عزرا باوند" وكل ما تتبعه من تحليلات تطبيقاً لهذه المقدمة النظرية⁽²¹⁷⁾، حيث رسم شجرة النسب الحداثية من خلال المعجز الغربي الذي اعتبره جذر حركة الحداثة ومبتدأها من خلال أداة للتقريب هي مبدأ الحوارية عند "ميخائيل باختين" والتي شاعت فيما بعد بـ (التداخل النصي، هجرة النص، النص الغائب) والتي استعان بها في قراءة نصوص الشعر العربي المعاصر مستعيناً بتلك المصطلحات لتوكيد حكم أطلقه وهو حكم التأثير بالغرب⁽²¹⁸⁾.

لقد أحدث النقد الذي تحولاً انقلابياً باندفاعه اتجاه ثقافة الآخر، ووقعه في ظاهرة

(212) المرجع نفسه، ص، 1 / 240.

(213) المرجع نفسه، ص ن.

(214) المرجع نفسه، 2 / 8.

(215) المرجع نفسه، ص 14.

(216) المرجع نفسه، ص 23.

(217) ينظر الشعر العربي الحديث، 3 / 23-24.

(218) ينظر: المرجع نفسه، 3 / 191-192 وما بعدها.

الإبدال الثقافي لامتناهه اللامتخفظ لنظريات ومناهج النقد الغربي من خلال استعارتها وتعريبها، وانقطاعها المعرفي مع أسس النقد العربي القديم، مما أدى إلى ضياع الخطاب النقدي باغترابه المعرفي والاصطلاحي وعدم تعايشه مع البؤر الاجتماعية والروحية التي ساهمت في تغيبه لغياب الذات الواعية بعد الاندفاع الكلي نحو منظومة الغرب الثقافية أو محاولة المواءمة بين المنظومتين بإرجاع كل تمظهر عصري لأصل معرفي متجذر في ثقافتنا، وبالتالي هو أيضا بحاجة إلى الارتباط بالبنى الثقافية والفكرية التي ينتمي إليها بتعلقه مع المضامين الاجتماعية والأخلاقية، واستنباطه قيم جمالية خاصة به، وينتقل من مرحلة توظيف الظاهرة الحداثية إلى تقويمها⁽²¹⁹⁾.

ب - المراجعة النقدية:

أدى البعد النقدي المصاحب لهذا الاندفاع الشعري والنقدي نحو النموذج الغربي إلى ضرورة المراجعة النقدية للحدثة الشعرية في إطار ما سمي بـ "نقد النقد". وبعد مرحلة التشكل والتغير ولجت القصيدة العربية مرحلة حرجة تستدعي هذه المراجعة، بدءا من طروحات نازك الملائكة، مروراً بمجلة "شعر" التي يمكن وصفها بأنها تكرر قطيعة نظرية مع التراث العربي وتعتمد مفاهيم حداثية مستمدة من تجربة الحداثة الأوروبية وإسقاطها كمفاهيم جديدة على الشعر العربي. حيث أكد الاستقراء النقدي الموضوعي على خضوع النص الشعري للحدثة التي ما هي إلا تقويض للنمطي وإبداله بفعل ثقافي مغاير، مما أحدث معوقات جمّة تولدت عنها نصوص شعرية غير مستقرة ومتنافرة مع الذائقة العربية، مخالفة أشكاله المستحدثة للبيان العربي ومشاكلتها للأدب الغربي ونظريات، ومتصادمة مضامينه مع الميزان القيمي والخُلقي للمجتمع، فظهر بمظهر النموذج المستورد وكان فوق الواقع أو خارجه لتغيير البنية القولية فيه على مستوى الذوق والأخلاق، ومحاولة زحزحة بنى النيات التكوينية للقصيدة العربية، لكن هذا النص فشل في توصيل الفلسفة الجمالية الجديدة لاندفاعه نحو التجريب والذاتية وتهديم قوالب التعبير المتعارف عليها، وعدم التحرر من التأسلب والشكلانية وحالة اللاوعي. وفقد مشروعيته الإبداعية بانفتاحه على التجريب المفتون بدون ضوابط أو معايير، وبالتالي أصبح هذا النص الجديد يمثل حالة من التشويه والتقويض، فهو أدب غير منتج للقيم وفائد للفاعلية والتأثير بفعل اغترابه الثقافي وعن خصوصية التجربة المحلية، وبفعل الانزلاقات التجريبية⁽²²⁰⁾.

(219) ينظر: المرجع نفسه، ص 22-48.

(220) ينظر: محمد العباس، حداثة موجلة، الرياض، مؤسسة البمامة، 1998، ص 10-21.

ويعتبر صلاح فضل ما كان حلما جميلا - ويعني به حلم الحداثة - في مخيلة الجيل السابق من النقاد أصبح يمثل مشكلة كبيرة للشعرية العربية التي دخلت في مأزق مترامي الأبعاد للأسباب التالية:

— إمعان الحداثة في تسريع إيقاع التحولات الشعرية المفاجئة التي سبقته بمراحل عديدة، وتبنيها مسؤوليات طليعية في التنوير والتطوير الفكري والإبداعي لا تعني سوى الصفوة وخلصه المثقفين، أدى إلى حدوث قطيعة حادة بينها وبين عامة القراء، وبدلاً من مراجعة حركتها ومد جسور التواصل معهم أخذت تتعالى عليهم، فخسرت بذلك معركة التطوير الحقيقي التي تعني جر مركبة الثقافة كلها ولا عربة الشعر المنفصلة عنها.

— التنازل عن الوظائف الشعرية القريبة للمجتمع في طبيعتها الإعلامية والتربوية والتواصلية، ولم يبق للحداثة سوى احتواء المواقف التأملية الكبرى من الكون والوجود والغناء العذب للإنسان وأفراحه وأحزانه، وهي وظائف لم تشغل المثقفي بعد ضعف علاقته بالتراث الشعري العربي في عصوره الذهبية الماضية، وتقلب موجات الثقافة نحو فنون أخرى أهمها فن القصة والرواية، وبخاصة هذه الأخيرة التي أصبحت على حد تعبير بعض النقاد "الديوان المعاصر للعرب"⁽²²¹⁾، إلى جانب وسائل أخرى وهي فنون الصورة الفاتنة والكاسحة.

— وهم الانقطاع التام عن بنية الشعر العمودية بالانقلاب إلى قصيدة النثر، وهي شكل تجريبي بديع، لكنها لا يمكن أن تكون بديلاً تاماً عن الشعر العربي بمختلف تنوعاته ودرجاته، خاصة بتياره العريض المتدفق بالإمكانات الإيقاعية والموسيقية، والذي يعتبره - أي ذلك الوهم - أقصى ضربة أصابت الشعر العربي.

— ضياع أهم معلمين بارزين في الشعرية العربية وهما الموسيقى والدلالة، بحيث أصبحت نسبة كبيرة مما يكتب باسم الشعر هذه الأيام تضرب في غياهب من عمائين: عماء الإيقاع وعماء المعنى، وهو ما لا يغري أحد بقراءتها سوى كُتَّابها، ويترك المسافة فارغة بين الشعر والجمهور⁽²²²⁾. ولا بد من حركة إبداعية ونقدية عارمة من تنظيم هذا الطوفان وحفر أخاذه وحصر تياراته وإبراز مستوياته المختلفة، وفتح مسالك جديدة وجريئة، وقنوات للتواصل الجمالي مع الجمهور، لأن الشعر هو الذي يحمل جينات الروح العربي التراثية، وهو الذي يجدد اللغة، ويضمن لها البقاء ويبقى الشعر هو جوهر الفنون ولا بد أن يتوهج

(221) تحولات الشعرية العربية، ص 10-11.

(222) المرجع نفسه، ص 9.

إن الناظر في الخطاب النقدي العربي المعاصر وفي كفيات تشكله وبنائه لأطروحاته المركزية هو — كما يلاحظ محمد لطفي اليوسفي — خطاب محنة يحركه وعي شقي، وعي مضن معذب يحول في أغلب الأحيان دون تقدمه، ويجعل التحديات المطروحة عليه نابعة من صميمه، مندسة في تلاوينه، واقعة في كفيات صياغته لأسئلته التي تركزت حول: كيفية تمثل العلاقة الخفية القائمة بين القديم العربي والحديث الغربي، وكيفية تمثل علاقة النص العربي المعاصر بالمنجز الفني للنص الغربي. وتشكل هذا الخطاب — في رأيه — مأخوذاً بحادث التغيير الذي طرأ على الشعر العربي والذي أدى إلى التبدل والتحول، إلا أنه لم يتعامل مع حدث التغيير، ذلك باعتباره فعل تنام لما يمكن أن يستمر من القديم العربي، وفعل تغاير واختلاف مع ما طالاه البلى، بل عدة لحظة خروج وابتداء، خروج عن القديم وعليه، وابتداء نمط في الكتابة يهدم ذلك القديم بدءاً بالجذور معولاً في ذلك على الاهتداء بالشعر الغربي، واقتفاء أثره والحرص على تملك منجزه الفني (224)، وبذلك تم تفخيم منجزات النص المعاصر من خلال تفخيم المؤثرات الأجنبية، فصار الكلام فيها من الثوابت التي تحتل حيزاً هاماً في جسد الخطاب النقدي دون أن يقع النطق إلى ما في عملية التفخيم تلك من تحقير للذات وتعميق لتغريبيتها، ودفع لها على دروب التيه بمحو المكونات التي تسمح بالمضي على درب التغاير، بحيث تركزت محاور التفخيم حول:

— عدم الكشف عن صراع حاد بين نظامين لثقافتين متغايرتين من خلال السفر في خبايا النصوص.

— التركيز على نصوص لا تمثل منجزات الشعر العربي المعاصر لكنها تمثل جزءاً من طفيلياته، فهي مجرد استنساخ لتجارب الآخرين ومحاكاة لها واقتفاء لأثرها، إلا أنها لا تثير نفسها بتجربة الآخر بل تتشبه بها لتوهم نفسها قيماً بعد أنها تشاركه منجزاته.

— مفارقة الرؤية البيانية القديمة دون محاولة إدراك أن طرائف الكتابة القديمة تحمل في ما تخفي منها إمكانية التغير والتحول الذي يكون علامة على تناميها لا أمحائها، وعلامة على تجدد طاقاتها لا زوالها وتلاشيها في غيرها. لكن العلاقة المعقدة بين الأنا والآخر هو الذي ولد نوعاً من التعارض بين القول والقائل، بين الشعر والشاعر، أي بين رغبات الشاعر ومواقفه

(223) المرجع نفسه، ص 11-12.

(224) القصيدة المعاصرة: نداء الأقصى واستكشاف الذات، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر،

وقناعاته من جهة، وقدرات الشعر وشروطه ومتطلباته من جهة أخرى، وهو الذي جعل حضور الأسطورة مثلاً في الشعر العربي المعاصر يوهم بأنه من اقتضاء الشعر وحاجاته، وأنه لحظة من مسار تحولات القصيدة في رحلة بحثها عن المعاصرة، في حين أنه إنما يمثل موضعاً من المواضع التي ينكشف لنا فيها تدخل الشاعر في نصه وإرغامه القول على الامتثال لرغبات القائل عنوة وقهراً⁽²²⁵⁾.

وأخفق النص الشعري الجديد – في رأيي – في تحقيق الإجابة المقنعة عن أسئلة الانتقال بالإبداع العربي إلى التألق والكمال، لأن أصحاب هذه القصيدة قد خلطوا بين عناصر الفن الشعري الثابتة، وعناصر تقويمه المتغيرة من عصر إلى عصر في ضوء تغيّر المفهوم الإنساني وتغيّر الاتجاهات الفكرية التي لا تشكل ركناً جوهرياً لفن الشعر وحده، بل للمجتمع بأسره. كما أن مستقبل الشعر يرتبط بوصفه معياراً نقدياً بقضية الخلود الشعري، فالخلود الأدبي معناه قدرة الأثر الأدبي على البقاء والديمومة، سواء كان قصيدة أم ديواناً أم قصة أم رواية أم أي جنس أدبي آخر. بيد أن الخلود الذي يتحدث عن النقد في الشعر هو الأصالة والتفرد والإبداع وهي عناصر تؤلف معيار الخلود شعرياً ونقدياً، حيث تتجاوز القصيدة الخالدة عندئذ حدود عصرها بانتماءاته الفكرية المتباينة وتعددية مواقفه⁽²²⁶⁾، وقديماً قال ابن قتيبة: «فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنيّا عليه ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو حدثه سنه، وكما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»⁽²²⁷⁾. فالقصيدة الخالدة بمعناها الفني والشعري لن تموت، وهي سمة القصيدة المستقبلية. إذن فمأزق الشعر هو مأزق حضاري تجلّى في أبرز وأخطر مظهر هو الابتعاد عن الأصالة العربية، فهو بحاجة إلى إحداث تغيير نوعي في طبيعة التعاطي مع هذا الفن العربي المميز، لأن المأزق الحضاري هو «مأزق يلف الحياة العربية عامة – والشعر من بينها – وتجاوز هذا المأزق يرتبط عفويّاً بقدرة الحياة العربية على مواكبة معطيات الحضارة الحديثة وقدرة على تمثّل واستيعاب هذه المعطيات، ولا بد للحياة العربية الراهنة أجلاً أو عاجلاً من تجاوز مأزقها وبالتالي الشعر من تجاوز محنته»⁽²²⁸⁾، فرغم سلبيات وإيجابيات الحداثة تبقى

(225) المرجع نفسه، ص 58-59.

(226) عناد غزوان، حاضر القصيدة العربية: تحولاتها وإنجازاتها، ضمن كتاب: الشعر العربي في نهايات القرن، ص 219-220.

(227) الشعر والشعراء، ص 24

(228) محمد حمود، المرجع السابق، ص 362.

ظاهرة مميزة في واقعنا الأدبي بحاجة إلى إعادة النظر في حقائقها وأوهامها، وبانتظار الخروج من المأزق لا يبدو في الأفق سوى المزيد من نقد الذات المرتبطة بكثير من الأسئلة والأجوبة الحضارية، لا المزيد من التخبّط في التجريب والمغامرة.

إن الانطلاقة الجادة تستدعي مفهوما محددا للشعر كواحد من أرقى الفنون الأزلية، وفهما أدقّ وأصحّ لمعنى التجديد الشعري الذي يجب أن لا يقود إلى تحطيم إنجازات قرون عديدة. ومن يتعقب تاريخ الظواهر الأدبية قد يُخيّل إليه أن اللاحق ينسخ السابق في كثير من اللوحات والمشاهد، بيد أن مراجعة هذا المنظور لا تلبث أن تكشف له عن هذا «الجديد لم يبلغ القديم بقدر ما ورث منه، وعناصر المشهد الأخير لم تبتكر من عدم، وكل ما حدث هو تحول في مراكز النّقل التي تحتلها تلك العناصر»⁽²²⁹⁾.

⁽²²⁹⁾ محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، القاهرة، دار المعارف، 1984، ص27.

الفصل الثاني

حركة "شعر" والمرجعية الغربية

- أولاً: حركة "شعر" والنموذج الغربي
- ثانياً: تأصيل الحداثة عند حركة "شعر"
- ثالثاً: حركة "شعر" والمشروع الحداثي

لا تتحدد المرجعية بثقافة الشاعر أو الناقد وإنما تتعدى إلى فضاءات هذه الثقافة واشتباكاتهما المبلورة للذوق والرأي الفاعلين في مقولات الشعر ودراسات النقد المعاصر. فهي تعني مجموع ما يستند إليه الناقد أو الشاعر تصريحاً أو تلميحاً، أو يتواطؤ على نسيانه بالتغاضي عن أصوله ويتشكل حضوره المغيب والمحذوف. وتثبت المرجعية وجودها الوثوقي من تضافر عدة مرجعيات مختلفة الجذور والمنابع، وتكتسب امتيازها الأقوى بمدى معرفة المتلقي وإطلاعه بما يتيح الإحالات وييسر القراءة المنتجة والشريكة عبر استلام الإشارة والإحالة والدلالة بموجب شجرة نسب ذلك أو سلالته في المرجعية الغربية أو الوسيطة للاستحضارات والقراءات المستجدة في الموروث العربي¹.

وبدأ الحديث عن المرجعية الغربية من خلال عرض إشكالات مسميات التجديد والتحديث وحركة الحداثة ومدلولاتها وتمظهراتها والتباسات مصطلحاتها، ومن خلال البحث عن أصول ومفاهيم عدة ظواهر أدبية وقراءتها في ضوء تلك المرجعية كالنثرات والمعاصرة، التجربة واللغة، الصورة والموسيقى، الأسطورة والرمز. وأصبح الاهتمام بدراسة منطلقات هذه المرجعية ومتابعة متغيراتها المتقاربة والمتباعدة، وأبعادها الظاهرة والخفية أمراً أساسياً في التجربة الشعرية والنقدية العربية. إذ أن التصادم مع الغرب والتناقص معه ترك تأثيراً بالغاً على الشعراء والنقاد العرب، كما اتضح من خلال كثير من الدراسات التي تناولت التأثير والتأثير والأثر الأجنبي. والمؤثرات الأجنبية من وجوه ورؤى متباينة كروية "حاتم الصكر" التي أكدت على أن سيطرة المركز بقوة المعرفة والتفوق الغربي تؤدي إلى تضائل الجهد الحديث الذي يرمي إلى توصيف علاقة التأثير والتأثير والبحث عن محركات لامركزية، لأن كيفية تمثيل المؤثر خضع للصلة الثلاثية التالية.

المؤثر --> عملية التأثير - التأثير

الأول: نص أو مستند ثقافي أو مرجع.

الثاني: قناة التمثيل والاتصال.

الثالث: نص جديد ملموس للتأثير (انعكاس نصي للتأثير)⁽²⁾.

وبذلك لا بد - في رأيه - من الكشف عن الدوافع الخفية وراء مقولة المؤثر المركزي والمتأثر الهامشي، بفحص عدة مستويات ناجمة عن هذه الدوافع منها: المستوى المقارني،

¹ محسن جاسم الموسوي، مرجعيات نقد الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، ع 3 / 1996، ص 34-35.

⁽²⁾ حاتم الصكر، تنصيب الآخر، ص 15.

والمستوى الإيديولوجي، والمستوى الفني⁽³⁾. وركز على فحص مقولة التأثير للعثور على الكيفيات المنجزة والممكنة للصلة بالمؤثر، بعد أن ارتبط موضوع التأثير والتأثير بأبعاد معرفية ومحرركات اعتقادية، وابتعدت عن استقصاء المظاهر النصية والتشكلات الفنية، والتي غضت الطرف عن أنواع أدبية عديدة وجدت في الثقافة العربية بفعل مؤثرات مباشرة لكنها سرعان ما استقلت وتمددت لتستوعب خصوصية التعبير النصي الجديد، بل ازدهرت تحديدا بفعل هذا التمدد، وخاصة التكيف الذي استنفرت في داخلها وتكررت له وانقطعت عنه. ويعتبر هذا المحرك الجمالي التقبلي مقصى من مساحة الدراسات التقليدية التي تنطلق من ثنائية المركز والمحيط، والمتن والهامش، ويبحث عن مؤثر مشع تتمدد آثاره في الأطراف البعيدة⁽⁴⁾. ويرى فيما بعد أن درس التناص جعل الكتابة تتعالى فوق المؤثر وأصبحت عملية شبيهة بعملية الهضم التي تمهد للتمثل والامتصاص واكتساب طاقة ومادة حياتية، وغدا سلاحا مضادا. فالمعرفة تمارس قوتها النصية لتجعل الآخر جزءا من نص جديد، ولولا وجود الهوامش والمقدمات التوضيحية لما أمكننا الاهتمام إلى المرجع — لا لجهلنا به — فقد يكون شائعا مقروءا، بل لأن عملية تنصيبه، أي تلقفه وهضمه وتمثله، كانت دقيقة إلى حد محوه. ويصبح النص جزءا من الخيال الكوني مشاركا في الفكر الإنساني، ويغدو معه التأثير متوازنا لا متعاقبا، ويمثل لذلك بمدار فضائي حيث تستقل النصوص في خاصيتها التاريخية والذاتية، فتغدو قابلة للانفصال عن مدارها عند اختلال التوازن. ويكون الانتماء إلى الخيال الكوني بنسب تجاذب متباينة، وتتبادل التأثير باستمرار من مدارات عديدة ومن عقول متوازنة، ويمنح بذلك التناص اللاشعوري فرصة إنجاز بناء خاص للشعر، ويصبح المؤثر معها تاليا يتخلص فيه من روح العنصر النصي المشع وروح النص التابع دون تحريك الدوافع المشغلة بثنائية نص المركز ونص الهامش، أو ينحو منحى معاكسا، فيجعل الأدب العربي متنا والأدب

(3) المستوى المقارني: هو الذي نشأت فيه مقولة التأثير والتأثير في ظل صعود الأدب المقارن وازدهار المدرسة الفرنسية خاصة حيث حددت حقل الأدب المقارن وفاعلية التأثير والتأثير من خلال صلات واقعية بين الآداب في بلدان مختلفة وبلغات مختلفة. أما المستوى الإيديولوجي فهو الذي عبر عنه خطاب الاستشراق الذي أعطى للمؤثر بعدا إيديولوجيا بظهور المركزية الغربية وهيمنتها عن طريق المعرفة الغربية التي تحول الشرق إلى نص بقوة أو سلطة تلك المعرفة. بينما في المستوى الفني تضيف مساحة المؤثرات لتغدو استقصاء لما يتركه أديب في نص أو واحد من أفراد النوع كما يمس الأشكال والتقنيات في متابعة جزئية لمراجعها وتمثلاتها، منها الأفكار والموضوعات والصور والصياغات البلاغية. ينظر:

المرجع نفسه، ص 17-21.

(4) المرجع نفسه، ص 16-17.

العربي هامشا، أو النص العربي متهما والنص الغربي مسروقا. وبذلك فإن دراسة التناص عدلت مقولة التأثير، وأن المستوى الفني في مجال التأثير والتأثر والمؤثرات هو الجدير بإضاءة نقاط العنمة والتخلق والتطور في الأنواع الأدبية، وتأسيس شعريتها، والخروج من تحت أسر سلطة الهوى وعقد التفوق أو الرفض التام لأي التقاء أو اشتراك إنساني في فضاء الأدب⁽⁵⁾.

كما درس محمد بنيس أيضا موضوع المرجعية من خلال مفهوم التناص أو التداخل النصي، واعتبره موضوعا هاما مرتبطا بنقد المصادر والمراجع الذي بدأه "باختين" وطور على يد "جوليا كريستيفا" و"جيرار جنيت" وغيرهما من الباحثين. الذين كشفوا عن «اتجاه جديد في النظر إلى النص وآليات تكوينه، إنه تحول كبير في تاريخ الشعرية وتاريخ الأدب»⁽⁶⁾. وطرح على مستوى النقد عدة أسئلة للبحث والاستقصاء منها:

— كيف يمكن تفكيك العمل الأدبي من خلال مبدأ التداخل النصي، إلى مجموع الخطابات أو العناصر المتداخلة المتفاعلة فيه؟

— كيف يُطبق عمليا ونصيا في الكشف عن الخطابات المتداخلة في نص من النصوص؟

— هل يمكن حصر هذه الخطابات، وإذا حصرت فما هو الخطاب الأقوى حضورا؟

— هل الغاية هي رصد منابع أم قراءة التفاعلات المنتجة للدلالة الجديدة؟

— هل النص حقيقة علائقية شبكية وحالة تفاعل ومن ثم حركة توليد دلالي، أم تجميع أشكال ونصوص قابلة للعزل تحتفظ بمعناها السابق على النص الجديد؟

— هل مهمة النص الإشارة إلى منابع وتسمية المصادر، أم دراسة العلاقات الجديدة المتولدة⁽⁷⁾؟

ووصف محمد بنيس في مقدمة مجلده الأول مشروعه بأنه "إعادة قراءة الشعر العربي الحديث [...] وفق معطيات متجددة في حقل الدراسة النصية [...] وإعادة القراءة هذه تستهدف انطلاقا من التصور الشمولي، إلى وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقته في بناء الدلالية النصية وقوانين إبدالاتها"⁽⁸⁾.

والخلاصة التي نصل إليها هي أن علاقة النص الجديد بالنص الغربي من خلال كتاب

(5) المرجع نفسه، ص 24-27.

(6) أسيمة درويش، مسار التحولات، ص 57.

(7) المرجع نفسه، ص 60-61.

(8) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 1 / 24.

بنيس، قد طرحت من خلال مصطلح التناص إشكالا حقيقيا للتخفيف من غلواء التأثير والتماثل والانمحاء في النص الغربي من جهة، وتبرير حالات التفاعل والدلالات المولدة بحكم تحولها ودخولها في هوية أخرى (عربية غربية) من جهة ثانية. أو أن المصطلح يفكك المنابع والمصادر والمراجع التي كشفت عن المأزق الحضاري الذي وقع فيه، وهو الهوية والشعرية المفتوحة كما اصطلح عليها محمد بنيس⁽⁹⁾.

إن تأثير الشعر الحديث وبخاصة في مرحلته الثانية التجديدية (مرحلة حركة شعر) أثار جدلا كبيرا في الأوساط الثقافية من قبل المدافع والمعارض للاتصال الشعري مع الغرب، إذ يبرر أسعد رزوق، وهو من نقاد وكتاب حركة شعر، أن "الشعر العربي الحديث يمر الآن في مرحلة تجريبية تتناول الشكل كما تتناول المضمون، وكل النتاج الشعري الذي يصدر عن هذه الحركة لا يعدو كونه محاولة وتجربة جديدة علينا أن نستقبلها بانفتاح ونفهمها على حقيقتها. فلا يوجد شاعر عربي معاصر يصح أو يجوز اعتباره خالق مدرسة جديدة في الشعر، وصاحب مذهب مستقل خاص به. شعرنا يستعيد الأشكال الرمزية والهيكل الشعرية السائدة في الغرب وليس في ذلك ما يحط من قدره مطلقا أو يجعله تقليدا ومحاكاة، لأن الاتجاه ينتشر في أغلب أنحاء العالم اليوم، ثم يُضمّن هذه الأشكال معاني من تراثه النفسي والحضاري، ويملأ هذه الهياكل من لحم مادته الشعرية وتجاربه الفكرية والحياتية"¹⁰. وبذلك مثلت حركة «شعر» مرحلة التمثيل الحقيقي للمرجعية الغربية التي أغرقت الشعر العربي بشكل متسارع وفي فترة وجيزة نسبيا، في مأزق حقيقي أودى به إلى عدم الثبات والاستقرار.

(9) ينظر: المرجع نفسه، 1 / 45، 55، 60، 62، 64، 67.

¹⁰ مجلة "شعر"، ع 6 / 1958، ص 135-136.

أولاً: حركة «شعر» والنموذج الغربي

- 1 – تأسيس الحركة
- 2 – الامتثال للنموذج الغربي
- 3 – دور مجلة «شعر» في تفعيل النموذج الغربي

1 - تأسيس الحركة:

عاد يوسف الخال من الولايات المتحدة الأمريكية، بعد إقامة طويلة بها، وهو مصاب بدهشة الحضارة الغربية في كل المجالات وفي بنية تجديد وتطوير الشعر العربي. وبدأ عام 1956 م باتصالات عديدة مع العناصر الأدبية القادرة على الإسهام في إيجاد حركة شعرية حديثة، فوجد خليل حاوي الذي كان وحيدا في محاولة دفع الحركة الشعرية نحو الحداثة، وسعيد عقل الذي كان يعمل على فرض اللغة العامية وكذا الحرف اللاتيني على حساب الفصحى، واتفق معه على الفرادة اللبنانية الفينيقيّة ومواجهة الحركة العربية الصاعدة¹¹. واكمل بحثه عن هذه الأفكار بمجيء مجموعة من الشعراء غير اللبنانيين إلى لبنان لأسباب سياسية وفكرية بحكم تبنيهم لقيم الحزب القومي السوري¹². وكان ضمن التازحين من سوريا علي أحمد سعيد (أدونيس)، الذي كان بمثابة الضوء لانطلاق "حركة شعر".

وهذا ما جعل مجلة الآداب تشكك في وطنيتهم وقوميّتهم بدعوتهم إلى اضمحلال الشخصية والخصوصية وتغييب الواقع باسم التشارك والتفاعل مع آداب العالم، ورفضت وناقضت مشروعهم الإقليمي التغريبي. ولم تندرج أسماء الشعراء المصريين في صفحات مجلة «شعر» إلا في مرحلة متأخرة، وكان ذلك لنفس الأسباب السياسية، وكفي ذلك ليكون مؤشرا يضيء الإطار والخلفية التي ولدت في ظلها "حركة شعر"، حيث كان معظمهم أعضاء في الحزب الثوري القومي الاجتماعي والفارين من المد القومي الناصري¹³.

¹¹ محمد علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، بيروت، دار الآداب، 1996، ص 21.

¹² كان يوسف الخال عضوا في الحزب القومي السوري الاجتماعي الذي أسسه أنطون سعادة ووضع دستوره في 1934، ويقوم على غاية بعث نهضة سورية قومية اجتماعية تعيد للأمة السورية حيويتها وقوتها، إلا أنه استقال وطُرد منه عام 1947 م، لخلاف مع زعيمه، إلا أن الخال ظل وفيا لمعتقدات الحزب. أما أدونيس فكان وكيلاً لـ "عمدة الثقافة والفنون" التي مثلت المكتب الثقافي في الحزب. إلى جانب خليل حاوي ونذير عظمة ومحمد الماغوط وخالدة سعيد الذين انتموا إليه ولكنهم لجأوا جميعاً إلى لبنان بعد ملاحقتهم، بسبب انتمائهم إلى هذا الحزب. وكان هناك أعضاء آخرون لم يكونوا منتمين وإنما كانوا متعاطفين معه ومدعمين له ومنهم: أنسي الحاج، وشوقي أبو شقرا، وعصام محفوظ (ينظر: ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، ص 27 - 28).

¹³ ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط 2، بيروت، دار الفكر، 1406 هـ / 1982 م، ص 48-49.

كما عبر بعض الشعراء العراقيين ذوي الميول الشيوعية كالسياب والبياتي عن تضامنهم مع هذه الحركة، وإن اعتبر دعم السياب للحركة مفارقة، لأن هذا الشاعر كان المجدد الذي لا ينزع في مجال الإبداع الأدبي. وكان من المفترض أن ينخرط الشعراء الآخرون في مدرسته لكي يستكملوا ويطوروا المهمة التي كان قد باشر بها من ذي قبل¹⁴. وتلاقت أفكار النزعة الانعزالية اللبنانية والتفسير الميكانيكي للماركسية في موقفها المعادي للقومية العربية، أو العداء للعروبة والإسلام وغيرها من القضايا الوطنية والقومية التي استخفوا بها ولم يتفهموها بشكل موضوعي ولم يقدروا طبيعتها الثورية. واتخذت هذه المعارضة السياسية سلاحها الثقافي في ساحة لبنان لسببين:

الأول: إن لبنان كان يتمتع حينذاك من بين سائر الدول العربية بنوع من الديمقراطية على الصعيد السياسي، مما وفر للكتاب والشعراء مناخا من الحرية وضمن لهم شروط مناسبة لإنتاج نظري وفني.

الثاني: أن الفكر السياسي لهذه الحركة رغم كونه مغمورا ومكتوما، وجد له في لبنان تيارا معاديا للعروبة محتضنا في المؤسسات الثقافية والسياسية، وكان ذلك خلال ولاية كميل شمعون 1952-1958م، الذي أعلن عداؤه للخط القومي العربي¹⁵. وبذلك تحولت حركة «شعر» المصغرة نسبيا إلى دائرة مفتوحة على كل الاتجاهات لتستقبل ماركسيين واشتراكيين وقوميين سريا قادمين للانخراط في جوقه اليأس التي بدا أن المجلة قد شكلتها في لحظة معينة¹⁶.

واتضحت كثير من عناصر الاتفاق في هذه الحركة أهمها: عنصر الاتفاق حول التوجهات الإيديولوجية السياسية وبخاصة معتقدات الحزب السوري الإقليمي التي كان لها أثرها الفعال في ذلك الاتفاق رغم نفيها أي انتماء سياسي أو حزبي لها، كما صرحت بذلك في عددها الأول: "إن اختيار القصائد لا يخضع لأي مذهب ينتمي إليه القائلون على تحرير المجلة، فالمقياس الوحيد ارتفاع الأثر الأدبي إلى مستوى فني لائق"¹⁷.

وبدأت حركة «شعر» دعوتها إلى الحداثة الشعرية وسط جو مشحون بالريبة والشك حول

¹⁴ ينظر: محمد علي مقتد، الشعر والصراع الإيديولوجي، بيروت، دار الآداب، 1996، ص 20.

¹⁵ المرجع نفسه، ص 24.

¹⁶ ينظر: كمال خير بك، المرجع السابق، ص 106.

¹⁷ ينظر: مجلة «شعر»، ع 1 / 1957 م، ص 1.

نيتها في التجديد الشعري. وتشكلت نواة الحركة في البداية من شعراء ونقاد أساسيين هم: يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير العظمة، أنسي الحاج، أسعد رزوق، خالدة سعيد ... وأعلنوا عن تأسيس مجلة فصلية لخدمة تيار شعري جديد، وحملت تسمية "شعر"، وصدر عددها الأول في كانون الثاني عام 1957 م. وأعلنت الحركة عن اجتماعات أسبوعية مفتوحة لكل من تهمه مسألة الشعر، ودعيت "ندوة مجلة شعر" أو "خميس شعر". وبدأت المجلة تتلقى بغزارة قصائد ومقالات نقدية ورسائل دعم موقعة بأسماء (نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، سعدي يوسف، بلند الحيدري، جبرا إبراهيم جبرا، فدوى طوقان، سلمى الجيوشي، نزار قباني، فواد رفقه، شوقي أبي شقرا، جورج غانم ...) وانتمى بعض هؤلاء الشعراء إلى هذه الحركة انتماء فعلياً لا تشجيعياً أو تدعيمياً¹⁸. وراحت تشق هذه الحركة طريقها في وسط من الاستكثار والتشجيع بحثاً عن شعر جديد وتصور شعري جديد يستند إلى المرجعية الغربية من خلال احتفالها بالأدب الغربي وإلحاحها على النموذج الغربي.

2 - الامتثال للنموذج الغربي:

كان موطن ظهور الحداثة الشعرية في أقوى مراحلها في لبنان الذي كان على اتصال وثيق بالغرب وبخاصة فرنسا منبث الحداثة الشعرية الغربية. لقد طغت الثقافة الفرنسية في لبنان بعد الحرب العالمية الأولى (1914-1918) وازداد انفتاح لبنان ثقافياً بعد هذا بعدة قنوات اتصال تعليمية وثقافية¹⁹. فقد ذكر منيف موسى أن أصحاب المدرسة التجديدية في لبنان انصبوا على آداب الغرب بدءاً من أواخر الربع الأول من القرن العشرين، وأنهم أخذوا هذه الآداب بحذافيرها وبكل ما فيها وبخاصة أدب المدرستين الرومانسية والرمزية²⁰. وذهب جبرا إبراهيم جبرا إلى أن "حركة الشعر العربي الجديد متصلة بحركة الفن الحديث بأروبا [...] فالتجديد جاءنا من هناك"²¹. إن النموذج الغربي لم يكن ليأخذ مثل هذا الحجم من الاندماج الكلي الذي جعل العلاقة مع

¹⁸ ينظر ترجمة شعراء حركة «شعر» البارزين في الملحق.

¹⁹ ينظر: منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان: بحث في شعراء لبنان الجدد (مرحلة ما بين الحربين العالميتين)، بيروت، دار العودة، 1980م، ص 21-22.

²⁰ المرجع نفسه، ص 283.

²¹ جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979م، ص8.

الغرب تزداد تعقيدا لولا وجود عوامل داخلية تحكمت في ذلك أهمها المأزق الحضاري الذي يتخبط فيه الواقع العربي. وقد حاول بعض الدارسين تبرير حالة الركود والانهييار الحضاري بالحاجة إلى اللقاح والتثاقف، والبحث عن الجديد المنسوب إلى الأصول الغربية والتحصن بمذاهبه والاستعانة بأدواته التحليلية الغربية بعد الإقرار بوصول الشعر العربي بإطاره القديم إلى حالة من العجز والإفلاس²². ومن ثم فإن حل أزمة الثقافة العربية ومنها أزمة الشعر تبدأ — كما يرى إلياس خوري — من الثورة والتمرد على الشكل الشعري القديم: "فالمسألة الحقيقية هي لحظة انفجار الشعر كمؤشر لانفجار الثقافة العربية بكل قيمها وموروثاتها أمام التحديث الحقيقي"²³. ويؤكد جبرا إبراهيم جبرا ضرورة دراسة تجربة أوروبا في التعبير عن نفسها بالموازاة مع ضرورة التمرد على الواقع ليتحقق التجديد المتمثل في توضيح هذا النموذج الغربي في أذهان الكثير من الشعراء المجددين²⁴. وهذا هو المنطلق الذي سارت عليه حركة «شعر» في تأسيسها للشعرية العربية.

وكرست هذه الحركة الشعرية الجديدة منبرها الرئيس "شعر"، للدعوة إلى النموذج الغربي، وشاركها في ذلك منبر آخر هو "الآداب". واختلف المنبران في نوعية ذلك النموذج، لأن الغرب ذاته يخضع لمنطق الصراع والانقسام، فنجد "الآداب" تتجه بشكل أساسي نحو المذهب الوجودي والالتزام الذي يمثله جان بول ساتر، أما "شعر" فلم يكن لها التزام بنموذج غربي محدد²⁵. ويصف عيسى بلاطة علاقة هذه المجلة بالنموذج الغربي قائلا: "كان أكثر الذين يكتبون فيها من الشباب الذين يقدرّون الشعر المعاصر في أوروبا وأمريكا تقديرا عميقا ويشغلون لمطاولته ووضع الشعر العربي في خط جديد من تطوره"²⁶. ويرى محمد جمال باروت أن "إعلان مجلة شعر الاندماج في النموذج الثقافي الشعري العربي هو محاولة أوربة الشعر الحديث، ودفع هذه العملية إلى أقصى نهاياتها الممكنة"²⁷.

فضرورة الإفادة من طرائق الأدب الغربي والنسج على منواله، كانت دعوة جميع أعضاء حركة شعر. فرأى خليل حاوي أنه من الضروري على الشعر العربي أن يحاول "ما حاوله الشعر

²² يوسف حلاوي، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار العلم، د. تا، ص 20.

²³ إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط2، بيروت، دار ابن رشد، 1981، ص 220.

²⁴ جبرا إبراهيم جبرا، ينباع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1979، ص 128.

²⁵ يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص 24.

²⁶ عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، دار النهار للنشر، بيروت، ط 2، 1978، ص 95.

²⁷ محمد جمال باروت، تجربة الحداثة في حركة مجلة شعر، ضمن كتاب: قضايا وشهادات، 1 / 43.

الغربي دائما وعلى الأخص في المائة السنة الأخيرة من تحطيم للأنماط القديمة والقوالب المألوفة، لكي يتمكن من أن يتناول التجربة بعفوية وإخلاص²⁸. ورأى يوسف الخال أن الانطلاقة تكون "من شرفة التراث الحضاري كله، منذ طاليس وسوفوكليس إلى عزرابوند وهيدغر، يجب أن نصنع أدبا"²⁹. ويدعو الشاعر العربي إلى أهمية تبني الثقافة العالمية المعاصرة لدفع حركة التجديد في الشعر: "السؤال الذي يجب أن يوجه إلى كل شاعر طالع هو "هل تقرأ شعرا عالميا معاصرا بلغته الأصلية؟ هل تتابع الحركات الشعرية المعاصرة في العالم؟. فإذا أجاب لا، فعبثا نأمل منه ومن أمثاله نتاجا جديدا مبدعا يدفع حركة الشعر إلى الأمام"³⁰. أما أدونيس فحدد موقفه من هذه الثقافة الغربية: "إنني من جيل نشأ في مناخ ثقافي كان الغرب الأوربي يبدو فيه بالنسبة إلى العرب كأنه الأب"³¹. ثم يدلي باعتراف مفصل يوضح فيه مرجعيته الشعرية والنقدية الغربية: "أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفاهيم تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائتها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية"³².

وبذلك لم يتردد أدونيس في الإعلان عن أن الشعرية العربية بجذلياتها ومواصفاتها الجديدة التي لم تظهر له من داخل النظام الثقافي العربي السائد، بل اتخذ وسيطا للمعرفة الشعرية الجديدة والقديمة، قد نصطلح عليه بالوسيط الغربي، لأن بوساطته استطاع أن يكتشف أبي تمام وأبي نواس

²⁸ مجلة شعر، ع4 / 1957م، ص 149.

²⁹ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، بيروت، دار الطليعة، 1978، ص 10.

³⁰ المصدر نفسه، ص 90.

³¹ أدونيس، سياسة الشعر، ط1، بيروت، دار الآداب، 1985، ص 63-64.

³² أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيروت، دار العودة، 1980، ص 317.

وابن عربي والجرجاني. وبذلك حقق له هذا الوسيط مخرجًا للتمدد بين الموروث والحاضر، وجسراً قاده إلى الاكتشاف والتصويب، أو حتى الانحراف بالمكتشف³³.

ويتابع أدونيس تأكيد تأثير المرجعية الغربية على تكوينه الشعري ودورها في تشكيل رؤاه، ويرى أن ذلك من ضروريات تكوين الشخصية الإبداعية: "إن الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس، والمهم أن يتأثر أحدنا ليتحول ما تأثر به ويصبح جزءا من شخصيته. لم أتأثر بشاعر بعينه بل باتجاهات ومواقف ورؤى عامة. مثلاً تأثرت بالحركة السوريلية كنظرة، والسوريلية قادتني إلى الصوفية، تأثرت بالفيلسوف اليوناني هيراقليطس ونظيرته القائمة على الصيرورة والتطور المستمرين. تأثرت بالماركسية ونيته من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي. وتأثرت أيضا بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث الأمريكي والفرنسي على الأخص"³⁴.

وهذا يعني أن شعراء حركة «شعر» ومنهم أدونيس، نشأوا في مناخ أوروبي يبدو فيه بالنسبة إلى العرب كأنه الأب، وقد دخل هذا الأب في الذات العربية وشقها إلى اثنين، الواحدة منهم لا تعاصر الأخرى. وفي هذا كان الغرب الأوروبي يبدو كأنما هو أفق الإنسان، وعلى الذات العربية أن تتحدد به وفيه. وكأن هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته في آن. وقد تمثل هذا المناخ أدبيا في مفهوم العالمية، واتخذ منه الغرب الأوروبي مقياسا مارس به قمعا كبيرا على الآداب العربية، تجلّى في عزلها وفي النظر إليها نظرة دنيا³⁵. إن حركة «شعر» انفتحت على النموذج الغربي كضرورة للتواصل الحضاري معه، لأنه — في نظرهم — يمثل المستوى الأدبي الأعلى لتطور الشكل والمضمون، وهو الذي يناسب روح العصر بعد الانتقال من القديم إلى الجديد، أو التجديد الذي يمثل بدوره وجهها من وجوه التقليد والتأثر بتيارات الآداب الغربية والتحرر من المفاهيم العربية السائدة.

وتحددت مواقف حركة «شعر» من التجربة الغربية الأوروبية والأمريكية، فيتحدث يوسف الخال عن تأثير باريس على مسيرته في إطار التقديم النظري لتجربته: "وقد أتاح لي جو باريس وانصرافي التام إلى حياة الفكر الشعر والفن وما يرافقها من صفاء البال والذهن والتفتح على

³³ محمود جاسم الموسوي، مرجعيات نقد الشعر الحديث، مجلة "فصول"، مج 15 / ع 3 / 1996، ص 55.

³⁴ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 267.

³⁵ محمد عزّام، الحداثة الشعرية، ص 91-20.

الجمال بكل أنواعه، أن أتوصل إلى حل بعض المشاكل الشعرية والفكرية التي كانت تقلقني في السنوات الأخيرة. وسيبدو هذا جليا في النتاج الشعري الذي كتبته خلال هذه الفترة والذي سأكتبه في المستقبل. هناك تغير ظاهر في نتاجي هذا من حيث الشكل والمحتوى معا³⁶. إلا أن يوسف الخال يؤكد على علاقته الوثيقة بالثقافة الانكلوسكسونية، وقد تعرف على الشعر الفرنسي أثناء تجربته في مجلة شعر، فيقارن بين المستويين قائلا: "إن هذا الشعر في إنجلترا في الوقت الحاضر يتشوق إلى ظهور شعراء كبار يخلفون جيل بيتس (yeats) وإليوت (Eliot) ثم أودن (Audon) وسبندر (spender). أما في باريس فالحركة الشعرية أخف وأقل خصبا ... وإذا أردنا التمييز بين الشعرين الإنجليزي والفرنسي، نستطيع القول أن الشعر الفرنسي كعادته أكثر جرأة وجنوحا إلى التجارب الفذة من الشعر الإنجليزي الذي يتصف بالاعتدال والمحافظة"³⁷.

إن الكلام عن واقع الشعر الفرنسي خصوصا يكشف لنا عن منهل أساسي من مناهل الثقافة الأجنبية لشعراء حركة «شعر» الذين ركزوا على الاستفادة من التجربة الأدبية الفرنسية ودروسها النقدية بدقة كأدونيس الذي تطلع إلى واقع الشعر الفرنسي: "دخلتُ إلى عالم الشعر الغربي وبخاصة الفرنسي، ولم يكن تأثيري به نابعا من اتجاه محدد. يمثل شاعر أو أكثر، وإنما كان نابعا من حركته ككل، [...] لم يكن الشعر الغربي بالنسبة لي نموذجا يحتذي بما هو مقارنة خاصة للإنسان والعالم، وإنما كان صدمة معرفية. ومن هنا قد يكون الأصح أن أقول إن تأثيري بالإبداعية الغربية ككل فكري كان أقوى وأغنى من تأثيري بجانبها الشعري الجزئي"³⁸.

ويرد أدونيس على تهمة تقليد الشعر الغربي والحكم على الحداثة الشعرية بأنها غير أصيلة، بل يؤكد على إنسانيتها ويرى أن هذا الحكم غالبا ما يكون قائما على الاجتزاء، وعلى الجهل بالشعر الغربي والشعر العربي معا". ويستدل على أدباء الغرب أنفسهم كبودلير وملازميه أنهما نظريا وشعريا أساس الحداثة في الشعر الفرنسي، لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من التراث الفرنسي، وإنما أخذاه من الولايات المتحدة من إدغار ألان بو (Edger Alain poe) ومايكوفسكي الذي لم يأخذ مفهوم الحداثة الشعرية من التراث الروسي، بل أخذه على العكس من بودلير ورامبو ومالاميه. كذلك إليوت الذي لم يأخذ مفهوم الحداثة من التراث الإنجليزي وإنما أخذه من بودلير

³⁶ مجلة "شعر"، ع 15 / 1960، ص 130.

³⁷ المصدر نفسه، ع 19 / 1961 ص 180.

³⁸ سياسة الشعر، ص 72.

وسعى أدونيس إلى إسقاط تهمة المرجعية الغربية عن تنظيراته النقدية وإبداعاته الشعرية محددا طبيعة العلاقة التي جمعتها بالشعرية الغربية، والفرنسية منها تحديدا، بقوله: "في هذا الأفق من العلاقة بين الذات والآخر دخلت إلى عالم الشعر الغربي، وبخاصة الفرنسي، ولم يكن تأثيري به نابعا من اتجاه محدد: يمثله شاعر أو أكثر وإنما كان نابعا من حركته ككل. ولم يكن تأثيري بالقول الشعري من حيث هو رؤيا العالم، وإنما كان تأثيري بمشكلة الإبداع الشعري وما تطرحه من قضايا وتساؤلات"⁴⁰.

لقد كان تأثير شعراء الحداثة العربية بأدباء وشعراء معينين واضحا وبخاصة عند أعضاء حركة «شعر» مثل: يتس وبودليز وفاليري ورامبو ولوركا وإديث استيول وإليوت وإدجار ألان وسان جون بيرس.

فظهر هذا التأثير بأدباء الغرب عند خليل حاوي الذي أكد جليل كمال الدين تعدد مشاربه، بحيث يضعب تصنيف الشاعر في المدرسة الرومانسية أو في المدرسة الوجودية، لأن تمزقاته توحد بين روافد شتى، منها الرافد الواقعي والرافد الوجودي، والرافد الرومانسي بكلا فرعيه: شللي وكيتس، والرافد الرمزي، والرافد التجريدي. وقد عاش طويلا مع إليوت، وباوند ويتس، وأبحر في أجواء سارتر وكافكا ونييتشه وهمنغواي وفوكنر⁴¹. أما أدونيس فقد أبدى تأثره بالشاعر الفرنسي سان جون بيرس (1887-1975 م) بخاصة، وأنه ترجم قصائده إلى العربية إلى جانب ترجماته الهامة لمجموعات كاملة من آثار لشعراء فرنسيين آخرين مثل إيف بانفوا، ومتابعته الحيوية لكل ما يصدر في فرنسا من مجلات وكتب نقدية، ودواوين شعرية فرنسية أو مترجمة إلى الفرنسية، معتمدا في تنظيراته النقدية على كتابات سوزان بارنار وألبيرس⁴².

وكثيرا ما كان يذكر أسماء لشعراء فرنسيين أعجب أو تأثر بهم، وفيهم أسماء من أصدقاء مجلة شعر وكتابها⁴³، أمثال سان جون بيرس (saint-john perse) وجوف (Jouve) وميشو

³⁹ فاتحة لنهايات القرن، ص 317.

⁴⁰ سياسة الشعر، ص 72.

⁴¹ جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث وروح العصر، بيروت، دار العلم للملايين، 1964، ص 402.

⁴² ينظر: محمد إسماعيل دندي، حداثتنا الشعرية مفهومها وإشكالاتها، دمشق، دار سعد للطباعة والنشر، 1996، ص

121.

⁴³ مجلة "شعر"، ع 19 / 1961 ص 121.

(Michoux) وشار (char) وإيف بونفوا (Jve Bonnevoy) واندريه دي بوشيه (A. du bouchet) جاك دومان (j. Duppont) أوليفيه لاروند (Olivier Laronde) وفيليب جاكوتيه ((philippe jaccottet)).

ولعل أكثر الشخصيات تأثيراً على الشعر العربي المعاصر الشاعر الأمريكي ت.س. إليوت⁴⁴. ومارس هذا الشاعر تأثيراً حاسماً على الشعراء العرب المحدثين من بينهم السياب وعبد الصبور ويوسف الخال وخليل حاوي وأونيس، ويكاد يكون تأثيره جوهرياً وحاسماً إلى الحد الذي يمكن معه رصد ملامحه وخصائصه التكوينية من حيث هو مثاقفة قصدية⁴⁵. ومما يدل على هجرة شعره إلى الشعر العربي قصيدته "الأرض اليباب" (أو الأرض الخراب) التي اشترك يوسف الخال وأونيس في ترجمتها⁴⁶، وقد أسهمت في التحولات الدلالية للشعر العربي حتى عدت بداية مهمة ومعلماً بارزاً في طريق الحداثة. كما استفادوا من طرائق إليوت الفنية، ومن أبرزها ما أسماه إليوت بالمعادل الموضوعي الذي يعده السبيل الوحيد للتعبير عن العاطفة بشكل فني، أي بخلق مجموعة من الأشياء أو المواقف أو الأحداث تكون معادلاً أو قالباً للتعبير عن مشاعر الشاعر وعواطفه بشكل واضح⁴⁷. وكان لجبرا إبراهيم جبرا رأي هام في موضوع تأثير إليوت على شعرنا

⁴⁴ إليوت (توماس ستيرن)، ولد في مدينة سانت لويس بولاية ميسوري بأمريكا، عام 1888 م، ومن عائلة عريقة في التاريخ الأمريكي، درس في جامعة هارفرد والسيوربون بباريس، ثم استقر في أنكلترا حيث بدأ عمله موظفاً في أحد البنوك، ثم محرراً لمجلة إيغويست EGOIST التي كان يصدرها إزرا باوند الذي تأثر به واعتبره معلمه. ثم أنشأ مجلته الأدبية الشهيرة "كريتيريون" CRITERION. وبعد توقفها عن الصدور انضم إلى الشركة الأنكليزية "فابر FABER". وظهرت أولى قصائده عام 1917 م، وفي عام 1922 م، ظهرت قصيدته "الأرض اليباب" THE WASTE LAND. و قصيدة "الرجال الجوف"، وفيهما جسد شعوره بالخيبة وعقم الحضارة. وكانت وفاته عام 1965 م. (ت. س. إليوت، أربعاء الرماد، ترجمة ودراسة منير بشور، مجلة "شعر"، ع 2 / 1957، ص 62 - 63).

⁴⁵ خلدون الشمعة، المثاقفة الإليوتية، مجلة "فصول"، ع 3 / 1996، مج 15، ص 62.

⁴⁶ ترجمت هذه القصيدة إلى العربية:

— أونيس ويوسف الخال، ترجمات من الشعر الحديث، بيروت، دار مجلة "شعر"، 1958، ص 127 - 148.

— اسعد زوق، ت. س. إليوت، مختارات شعرية، مجلة "شعر"، ع 9 / 1959، ص 89 - 93.

— لويس عوض، مجلة "شعر"، ع 40 / 1968، 103 وما بعدها.

— فائق متى، سلسلة نوابع الفكر الغربي، العدد 17، القاهرة، دار المعارف، 1966.

— يوسف اليوسف، الأرض اليباب، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، ع 4 / 1975.

— عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1980.

— ديزيرة سقال، الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، بيروت، منشورات ميريم، 1992.

— عبد السلام منصور، الأرض اليباب، بيروت، دار الحكايات، 2001.

⁴⁷ س. موريه، الشعر العربي الحديث: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ص 349.

المعاصر ورد في محاضرة له بالإنجليزية ألقاها في خمس جامعات بريطانية يقول فيها: "إن إليوت أثر على الشعر العربي من ثلاثة وجوه: بنظرته عن الموروث، ونظريته عن المعادل الموضوعي، وأسطورة الموت والبعث التي استخدمها في قصيدة "الأرض الخراب"⁴⁸. كما رصد صموئيل موريه أثر إليوت في مجموعة من الظواهر: التكرار اللفظي والمعنوي، واستخدام معادلات موضوعية، الإلماع إلى الكتاب المقدس وقصائد السابقين، ومحاكاة أصوات الطبيعة، واستخدام الصور الشعرية الغربية، والأساطير والرموز الدينية والهوامش الشارحة"⁴⁹. ويضيف ماهر فريد أن "تأثير إليوت بخاصة والشعر الغربي الحديث بعامة يتجلى على نحو آخر – بالتحديد – تلك الحرية الأكبر في تناول الشكل والعروض"⁵⁰، إضافة إلى الاقتصاد في اللغة واستخدام العامية، وإسقاط أفكار وصور شذرية على نُقالات يلوح ظاهرياً أنها منعقدة الصلة⁵¹.

وكان يدور في فلك الثقافة الغربية وحدثاتها حركات أو مذاهب أدبية لها تأثيرها المباشر على أعضاء حركة شعر. وإن كان هذا التأثير قد تجلى مع بداية النهضة الأدبية العربية، أي منذ التأثير بالكلاسيكية إلى الرومانسية إلى بقية المذاهب الأخرى التي حددت كثير من الدراسات نشأتها ومبادئها وخصائصها وأثرها على الأدب العربي⁵². وما يهمننا منها المذاهب التي تأثرت بها حركة «شعر» بالذات. وإن جاء التأثير بصفة عامة من خلال قراءة الشعر الغربي في لغته الأصلية أو عن طريق الترجمة التي ازدهرت في العالم العربي وبخاصة لبنان. فأهم ما تأثرت به هذه الحركة هي المذاهب الرمزية والوجودية والسريالية، وبخاصة هذه الأخيرة التي كما قال عنها شكري عياد: "لا يكاد ينجو من تأثيرها شاعر معاصر"⁵³. لكن أبرز تأثير بالسريالية وأبلغه كان مع حركة «شعر» التي يذهب بعض الدارسين إلى أن منطلقها كان سريالياً، وأن شعر جماعتها "قد اختزن

⁴⁸ نقلاً عن: ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد 1، ع 4 / 1981م، ص 185-186.

⁴⁹ س. موريه، المرجع السابق، ص 335.

⁵⁰ ماهر فريد، المرجع السابق، ص 186.

⁵¹ المرجع نفسه، ص 188.

⁵² ينظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، القاهرة، دار نهضة مصر، د. تا. وكذلك: شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1993.

⁵³ شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، بيروت، المطبعة العالمية، 1988م، ص 70.

كثيراً من أفكار السرياليين وجوانب من طرائق التعبير عندهم بما في ذلك الصور العبثية⁵⁴. بل أن أعضاء هذه الحركة لم يخفوا إعجابهم بها. يقول أنسي الحاج عنها: إنها "تهدف إلى معرفة كاملة للإنسان والعالم"⁵⁵. ويقول عن الشعراء السرياليين: إنهم "ألفوا أهم مركز إضاءة وتفجير وإحساس شعري فني في القرن العشرين"⁵⁶. ويعد أدونيس أبرزهم تأثراً ووعياً بالسريالية، إذ يرى سامي مهدي أن جوهر الحداثة الأدونيسية هي السورالية في مفاهيمها الإبداعية، والبنوية الألسنية في مفاهيمها النقدية، وأنه لم يتأثر بالسورالية مجرد تأثر ولكنه كان مقلد حداثتها⁵⁷.

لكن أدونيس يرى أن قراءته للأدب السريالي هي ما دفعته إلى التماس الفكر الصوفي كخيط مواز للفكر السورالي في الآداب الغربية، لذلك يصرح: "تأثرت بالحركة السورالية كنظرة، والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية. تأثرت بها أولاً ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي، فعدت إلى التصوف"⁵⁸. وتجلي تطبيقهم لاتجاهات السريالية ومفاهيمها من خلال المدار النقدي⁵⁹ والمدار الإبداعي الذي سنوضحه في الفصول اللاحقة. والخلاصة من كل ذلك أن التحذير من مماثلة الغرب لا يعني بتر الصلة وقطع العلاقة معه، لأن الحداثة تواصل وتفاعل مع الحضارات الأخرى لإنتاج خطاب محدث. كما يجب الإشارة إلى نوعية التفاعل الحضاري الذي فيه أخذ وعطاء، وفيه تبادل خبرات وتجارب. فالتفاعل في حركة «شعر» أدى إلى الانفعال، والفرق واضح بين الكلمتين: الأولى تدل على التفاعل من موقع قوة، والثانية تدل على الانفعال من موقع ضعف. فتحديد نوعية التفاعل ضروري جداً لمعرفة نوعية الحداثة التي ستؤسس. فالتأثر والتأثير خطان ضروريان في تجربة العلاقات الحضارية، والتأثر من موقع قوة لا يؤثر على خصوصيتنا الحضارية، بل يزيدها جلاء وصلابة.

⁵⁴ عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، بيروت، دار الآداب، 1985، ص 89-90.

⁵⁵ مجلة "شعر"، ع 9 / 1959، ص 81.

⁵⁶ مجلة "شعر"، ع 24 / 1962، ص 103.

⁵⁷ ينظر: سامي مهدي، أفق الحداثة، ص 177.

⁵⁸ فاتحة لنهايات القرن، ص 267.

⁵⁹ ينظر أدونيس، الصوفية والسريالية، ط 3، بيروت، دار الساقي، 2006. وكذلك: عصام محفوظ، السريالية وتفاعلاتها العربية، ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

3 - دور مجلة "شعر" في تفعيل النموذج الغربي:

قبل صدور مجلة⁶⁰ هذه الحركة التي سميت نسبة إليها في لبنان، سبقتها منابر أخرى منها "الأديب"، "الآداب" وبخاصة هذه الأخيرة التي بدأت في الصدور في يناير 1953م وعُدت بمثابة أول تجمع ثوري للأدب الجديد، ومنذ عددها الأول بدأت تدعو إلى الواقعية والالتزام بقضايا الأمة، وتتحسس الواقع العربي الممزق.⁶¹ وحملت لواء الدعوة إلى القومية في الفكر العربي، والدعوة الاجتماعية في الأدب، والدعوة التحريرية في الشعر.⁶² وما فتئت أن تولدت في داخلها عدة اتجاهات، وبدأت الوجودية تتحرر الواقعية وتتافسها. كما أن تشدها ومصادرتها للحرية الإبداعية واشتراطها التوجه الواقعي القومي، وعدم إفساحها المجال للأقلام الطليعية الأخرى. جعل مشروعها يفتقر إلى الاتساع والثراء والتنوع، وتولد صراع داخلي بين الرؤية الواقعية والرؤية الوجودية. وأحس مجموعة من الشعراء والكتاب بالضيق فتحولوا إلى مجلة شعر التي أحرقت الأزمنة - حسب رأيهم - وعوضت لبنان تأخرها في التجريب والتغيير بدعوتها إلى حركة حديثة فاعلة في الأدب والفكر ومنه الشعر. وسادت علاقة جفاء بين مجلة شعر ومجلة الآداب لأسباب سياسية بحتة، إذ كانت مجلة الآداب "متهمة بالانحياز السياسي والإيديولوجي لصالح القومية العربية، وكانت تحجب صفحاتها عن الشعراء والكتاب الطليعيين ذوي الميول المعادية لميولها القومية، كما أنها اتخذت بالتالي موقفا شديدا للعداء إزاء مجموعة شعر"⁶³.

ولم تبق العلاقة بالغرب نظرية بالنسبة إلى حركة «شعر» وإنما تمت الخطوة العملية الأولى لها لما استهل يوسف الخال وأدونيس دعوتهما إلى الانفتاح على تجارب الشعر في العالم في العدد الأول من مجلة شعر برأي في الشعر لـ "أرشيبالد مكليش"⁶⁴ للتأكيد على عالمية الشعر. وتلا ذلك ترجمة المزيد من النصوص ونشرها في مجلة شعر⁶⁵. إضافة إلى وجود دائم لأعضاء من

⁶⁰ ألفت على يوسف الخال فكرة إصدار مجلة باسم "شعر"، تكون مقابلة بالعربية مبدأ ومنهجاً لمجلة "POETRY" الأمريكية الصادرة عام 1912 بتوجيه من الشاعر إزرا باوند (عبد الواحد لؤلؤة، قضية الشعر الحر في العربية، مجلة "شعر"، ع 43 / 1969، ص 58).

⁶¹ ينظر: محمد الأسعد، بحثاً عن الحداثة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص 32-33.

⁶² غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ط 2، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1987، ص 37.

⁶³ ينظر: محمد الأسعد، المرجع السابق، ص 38.

⁶⁴ ينظر: مجلة "شعر"، عدد 1 / 1957، ص 3 - 4.

⁶⁵ مجموعة من المؤلفين، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ص 71-72.

الحركة في الخارج يتابعون الحياة الثقافية في أمريكا وفرنسا وإنجلترا وألمانيا وسواها. وكان القائمون على الترجمة هم المحررون في المجلة، إذ أن الترجمات تحضر بنفس قوة الآثار المنتجة، وكانت هذه هي ميزة مجلة شعر، رغم أن الترجمة ليست مجرد نقل بريء ... إنها محاولة لاستدعاء الآخر وتملكه، بل إنها لحظة انفتاح بموجبها يتم إدراج الآخر في الذات أو محاولة إدراجه على الأقل⁶⁶.

وبمراجعة المجلة وجدنا أن سنواتها الخمس الأولى كانت حافلة بالترجمة، ومن الأسماء المترجم لها وجدنا في أعداد عام 1957 م: عزرا باوند، وخمينث، وإليوت، وإيف بونفوا، ورينيه شار، وإيدث ستويل، وسان جون برس. ونقلت أعداد العام الثاني إلى العربية أشعارا لـ: (إليوت، وبول كلوديل، وويتمان). وإذا تجاوزنا إلى أعداد الأعوام الثلاثة التالية وجدنا: (دايلن توماس، ولوتريامون، وفاليري، وشكسبير، ورامبو، ويتس، وكوازيمودو، وبيار جان جوف، ولوي مكيس، وإيف بونفوا، وفيليب لاركن، وس. موريه، وأرتو، وآلان جوفروا، واندريه دوما نديارغ، وترستان تزارا، وميشال بوتور، وفروست، وأوكتايفو باث، ولوركا، وميشو). وغطت المجلة بذلك رقعة واسعة من الأعلام باتجاهاتهم ولغاتهم (من فرنسية وإنجليزية وأمريكية وإسبانية وإيطالية). إلا أن المصدر الفرنسي كان أكثر حضورا، بل أن القصيدة الفرنسية كانت تنقل في وقتها، فكانت بذلك مجلة شعر راهنة ومعاصرة⁶⁷. وأكدت مجلة «شعر» هذا التفاعل مع النص الأجنبي مشاركة مجموعة من أدباء الغرب في تحرير العدد الثامن عشر من عام 1961م، وهم: (بيار جان جوف، وترستان تزارا، وجاك بريفيير). وكانت رؤيتهم هي تعزيز الشعور بوحدة الحضارة الإنسانية وتوسيع آفاق العقل العربي، لأن مجلة شعر هدفت منذ نشأتها إلى التفاعل الخلاق مع الشعر في العالم⁶⁸.

وتوافقت الترجمة أكثر من أي وقت مضى مع الأثر المترجم واستثارت أعمالهم صدى في الوجدان الشعري واللغوي لحركة «شعر» باحتوائها تلك النصوص وتحويلها. ويرى عباس بيضون أن «جريانها في بعض شعرنا كان ملابستها نوازع كامنة في باطننا اللغوي والشعري والثقافي، لقد

⁶⁶ محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، تونس، سراس للنشر، 1992، ص 96.

⁶⁷ المرجع نفسه، ص 74.

⁶⁸ أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، بيروت، دار الفكر الجديد، 1996، ص 75.

استقبلناها من جهتنا ووجهناها لمطالبنا بذلك غربناها عن أصلها وحولناها إلى وسيط لنا⁶⁹. وأشار عباس بيضون إلى أثر النص المترجم على ظهور قصيدة النثر العربية التي استمدت وجودها من الترجمات، وكانت بحق أصولها مترجمة. كما تحدث عن أثر النص المترجم في إحداث ما سماه بالبلاغة المعاكسة التي تأثرت بها القصيدة العربية الحديثة كاعتماد العبارة البسيطة وحتى الضعيفة، ويرى فيها طواعية لتوليد إيقاعات مختلفة واجتلاب معان ومشاعر جديدة، والتجرد من البلاغة الموروثة، بلاغة الحماسة والخطابة والغناء، وتوليد بلاغة الجفاف والهمس والصمت وبلاغة الشك اللغوي ولا يتوالد هذا النص من المشاكل الصوتية والتداعي اللفظي، بل من العلاقات الداخلية للصورة والمعنى، ومن الهندسة والتوزيع والمعمار الكلي، بل يقر أن بلاغة النص المترجم تسحرنا على الرغم من غواية الضعف والخيانة المستعذبة للغة العربية (لغة البلاغة) حتى وصل الخداع إلى تسميتها بلغة المباشر والفوري واليومي، مما دلّ على مبلغ صلتنا بلغتنا وعلى بالغ تخبطنا فيها⁷⁰.

فمنذ انطلاقة مجلة شعر أكد يوسف الخال مضمون دعوته إلى التفاعل مع التراث العالمي، بل اعتبره من مبادئ مجلة شعر وأحد الدعائم الرئيسية لنهضة الشعر العربي، كما وضح بأن مجلة شعر تمثل بداية جديدة للحدثا العربية "وتحمل لواء الحركة الجديدة، فتخرجها من حيرتها وتردها وذعرها، وتوسع مفهومها وتعمقه، وتجعلها بالفعل مظهرا ثوريا حقيقيا من مظاهر نهضة العقل العربي الراهنة"⁷¹. وكان من أهم مبادئها "الانفتاح على التراث الإنساني وتأكيد العضوية في الشراكة الإنسانية، وذلك بالإفادة من التجارب الشعرية العالمية وقلها إلى العربية المجلة وترجمة الأعمال الإبداعية العربية إلى اللغات المختلفة"⁷².

— نقد المجموعات الشعرية الصادرة في مختلف أقطار العالم العربي، والإسهام بشكل واسع في التوسط بين أعمال الطليعة الشعرية وجمهور القراء، وفي إيضاح العديد من مفردات القاموس الجديد للحركة.

— تقديم الشعراء من مختلف بلدان العالم والتأكيد على ضرورة الإفادة من تجاربهم من خلال

⁶⁹ محمد علي مقلد، المرجع السابق، ص 71.

⁷⁰ المرجع نفسه، ص 75 - 76.

⁷¹ الحدثا في الشعر، ص 33.

⁷² هيئة التحرير، الافتتاحية، "شعر"، ع 15 / 1960، ص 5.

ترجمة نصوصهم ودراساتها، والتعريف بشخصياتهم الشعرية. ثم التعريف بالإنتاج الشعري العالمي في الأوساط الأدبية العربية لكي يستلهمها الشعراء العرب باعتبارها نماذج أصيلة. وحرصت على أن تظل سجلا حقيقيا للتجارب الشعرية الطلائعية في الوطن العربي⁷³ وأن تضع الشعر العربي للمرة الأولى على مستوى واحد مع الشعر في أوروبا والعالم كله⁷⁴. وتحددت تلك الأهداف من خلال استخلاص كثير من المبادئ والمعايير من مجموع منشورات الحركة والمحاضرات والمقابلات والتصريحات التي أدلى بها أعضاؤها خارج المجلة، وكذلك المؤلفات التي صدرت عنها، حيث مرت بمراحل:

المرحلة الأولى: وصفتها المجلة بأنها كانت تجريبية تمهيدية، وإنها كانت مطبوعة بوفرة النشاط المتحمس وانطلاقة ظافرة للقصيدة الجديدة واهتمام الأوساط الأدبية بذلك، كابسهام شعراء كبار مثل: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وفدوي طوقان، الذين عدوا من أعضاء الحركة بالمراسلة. وبدأت المجلة ونودتها "خميس شعر" حملتها الدفاعية عن القصيدة الحرة التي كانت قد انتشرت في العالم العربي من قبل كخطوة أولى لتفجير الشكل الشعري التقليدي والتوجه صوب أشكال إبداعية جديدة.

المرحلة الثانية: سميت بمرحلة التعميق تمثل تبلور الوجه النظري للحركة من خلال تعديل وتطوير المرحلة التحضيرية بتحديد المفاهيم الجديدة وطرق المشاكل الجوهرية التي تمس طبيعة الشعر ودوره في المجتمع وعلائقه باللغة والتراث، وقد حدد الخال أهدافها وطريقة عملها وما عملت على تحقيقه بعد خمس سنوات من صدورها⁷⁵. واكتسبت أبعاد حركة أدبية وثورية بما امتازت به من وفرة الأبحاث النظرية، حيث كان أونيس المنظر أكثر عمقا للحركة بدراساته الجديدة حول التصور الشعري الحداثي وطبيعة التحول الذي شهده الشعر العربي المعاصر، بالإضافة إلى الدراسات المتعددة التي أسهم بها نقاد الحركة في المجلة وشكلت مكتبة نقدية وشعرية لهذه الحركة بعد ظهورها في كتب مثل: "الأسطورة في الشعر

⁷³ هيئة التحرير، الافتتاحية، مجلة "شعر"، ع 12 / 1959، ص 3 - 4.

⁷⁴ هيئة التحرير، إلى القاري، مجلة "شعر"، ع 22 / 1962، ص 18.

⁷⁵ ينظر: هيئة التحرير، الافتتاحية، مجلة "شعر"، ع 19 / 1961، ص 7 - 8.

المعاصر" لأسعد رزوق ، و"البحث عن الجذور" لخالدة سعيد⁷⁶، و"الحرية والطوفان" لجبرا إبراهيم جبرا، وعمل جماعي يجمع عدة دراسات نظرية ونقدية بعنوان "الشعر في معركة الوجود. وتوقفت المجلة عن الصدور بعد سبع سنوات من النشاط⁷⁷، لعدة أسباب وعوامل ساهمت في أزمة الحركة وانهيارها سنتحدث عنها في محور لاحق⁷⁸.

⁷⁶ قدمت عددا من الدراسات النقدية الهامة في المجلة باسم خزيمة صبري . ينظر على سبيل المثال: البحث والرماد لأكونيس، "شعر"، ع 5 / 1958، ص 98 — 109.

⁷⁷ توقفت للمرة الأولى عام 1964 ، ثم عادت بعد ثلاث سنوات إلى الصدور عن دار النهار للنشر عام 1967، للتوقف مرة ثانية ونهائية عام 1970.

⁷⁸ ينظر: المبحث الثالث: حركة «شعر» والمشروع الحدائي، من هذا الفصل.

ثانياً: تأصيل الحادثة عند "حركة شعر"

1 - بيان الحادثة

2 - الحضور الإشكالي للحادثة

3 - حركية الحادثة الشعرية

1 - بيان الحداثة:

بيانات الحداثة هي نصوص لها أهميتها في مسار الثقافة العربية اختارت أن تفتح لها مجرى في فضاء التساؤل، تنهض على السرد وتقول أشد الأسئلة حرقاً وإلحاحاً في حضرة نمط من الكتابة الحداثيّة الأخذ في التشكّل، وتحثّفي بمفاهيم: الحداثة، التراث، الهوية، التطابق، الاختلاف، النص، اللغة، الواقع، الحلم، النثر، الشعر، التقليد، الإبداع، إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية⁷⁹. وتواجه المفاهيم التي كرّسها الخطاب النقدي العربي بدعوتها إلى حدث كتابة جديدة مسكونة بهاجس الحداثة، بحيث تعطينا هذه البيانات تحديداً أولياً للحداثة وتؤسس للمشروع الحداثي في الأدب العربي مساهمة لبيانات سابقة ظهرت في الغرب (إيطاليا وروسيا) أشهرها بيانات السريالية التي أتى بها أندريه بريتون⁸⁰. ومن أشهرها في الوطن العربي بيان نازك الملائكة، وبيانا يوسف الخال وأدونيس في لبنان، وبيان محمد بليس في المغرب، وبيان قاسم حداد وأمين صالح في البحرين⁸¹. وكان أصحاب البيانات شعراء ونقاداً ورؤساء تحرير ومحررين في مجلات عربية تتبنى الحداثة. وكان لهذه البيانات دور في إخراج مفاهيم الحداثة من الحيز النظري إلى الحيز التطبيقي. وسنحاول تقديم قراءة حول محتوى بياني يوسف الخال وأدونيس وغايتهما باعتبارهما الممثلين البارزين لأفكار حركة "شعر" ودعوتها الحداثيّة.

أ - بيان يوسف الخال:

هو الفعل الافتتاحي للحركة والوثيقة الأولى من نشاطها والمرجع الأساسي لتصوراتها الحداثيّة. فإن فعاليات "شعر" لقيت تدشينها ببيان ليوسف الخال قام بقراءته في الندوة اللبنانية عام 1956 م بعنوان: مستقبل الشعر في لبنان. وكان بمثابة البيان النظري للحداثة الشعرية⁸²، حدّد فيه تطور الشعر في لبنان منذ فجر النهضة حتى يومه في ضوء روح العصر وبالمقارنة مع الإنجازات الغربية والعربية، واختتمه باقتراح قواعد رآها ضرورية من أجل ولادة شعر طليعي في لبنان. وبدأه يوسف الخال بوصف واقع الشعر في لبنان بأنه مرتبط بأصوله العمودية العربية قائلاً:

⁷⁹ محمد لطفي اليوسفي، البيانات، تونس، سراس للنشر، 1973، ص 7 - 9.

⁸⁰ ينظر: هشام علي، فكر المغيرة: مقاربات أولية إلى الحداثة والنقد، ص 109 - 110.

⁸¹ ينظر: محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص 53 وما بعدها.

⁸² قُدم البيان في الندوة اللبنانية قبيل إصداره في: مجلة "شعر"، ع 2 / 1957.

"الشعر اللبناني ليس شعرا حديثا إلا في الزمن، فهو إذا قيس بتطور الشعر الأوروبي كان شعرا متخلفا، أو قيس بالتراث العربي كان تقليديا لا فرق بينه في قالب والغرض وبين شعر القدامى"⁸³. ويريد بذلك تحريره من القوالب القديمة وزلزلة شكله العتيق معتبرا الشعر اللبناني الحاضر شبيها في صفاته بالشعر القديم، "فعمود الشعر هو هو، ووحددة البيت لا القصيدة هي هي، الوزن والقافية لم يجر عليهما تعديل، والأغراض الشعرية القديمة ... ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنظر إلى الأشياء أو الخبرة اللبنانية في الحياة، وهذا هو الأهم، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية عتيقة". وعلل تخلف هذا الشعر بعدم انفتاحه على العالم وعدم تفاعله مع روح العصر، فهم لم ينحرفوا إلى الشعر فيكرسوا أنفسهم وحياتهم له، وهم لم يأخذوا الشعر بجدية، وهم لم يتتبعوا التجارب الشعرية في العالم وحاولوا النهوض بمستواه"⁸⁴.

وتحدث في بيانه عن واقع الشعر في لبنان منذ فجر النهضة إلى أيامنا وخلص إلى أن الشعر الحالي في لبنان ليس حديثا إلا بالمعنى الزمني للكلمة، فهو متأخر بالقياس إلى الشعر الأوروبي ومقلد بالقياس إلى التراث الشعري العربي⁸⁵. وحكمه على الشعر اللبناني بأنه متأخر عن روح العصر، يعني رغبته ليس في تغيير الشعر فحسب وإنما قبل ذلك تغيير الحياة والعقل. أما روح العصر التي يريد بثها في الحياة اللبنانية والعربية فهي — في رأيه — الروح العلمية التي غيرت نظرة الإنسان إلى العالم بعد أن غير هو موضعه فيه، فالعالم ليس نظاما مغلقا وجامدا وإنما هو نظام دائم التطور⁸⁶. وانتهى إلى القول بأن مستقبل الشعر في لبنان رهين بقيام شعر طليعي تجريبي. واستشرف من خلاله مستقبل الشعر وآفاق نهوضه بتحديد معالم شكله الجديد المستمد مما أنجزه أدباء العالم، وقد حصرها في عشر نقاط نستنتج منها أن الخال ركز على التلاقح الشعري بين الشرق والغرب، بل رآه عاملا حضاريا فعلا لإنعاش شعرنا العربي وتجديده، وتتأسى التشارك الثقافي أمام التلاقي المطلق الذي أوقعه في الذوبان الكلي وأفقدته الخصوصية التراثية العربية⁸⁷. وحدد تلك الأسس فيما يأتي:

⁸³ مجلة "شعر"، ع 2 / 1957، ص 97 — 98.

⁸⁴ المصدر نفسه، ص 97.

⁸⁵ المصدر نفسه، ص 98.

⁸⁶ المصدر نفسه، ص ن.

⁸⁷ المصدر نفسه، ص 98 — 99.

- 1 — التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه أو بعقله وقلبه معاً.
 - 2 — استخدام الصورة الحية — من وصفية أو ذهنية — حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي والفذلكة البيانية. فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تدافع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.
 - 3 — إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.
 - 4 — تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أي قداسة.
 - 5 — الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام، لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.
 - 6 الإنسان — في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته — هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.
 - 7 — وعي التراث الروحي العقلي العربي وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون خوف أو مسايرة أو تردد.
 - 8 — الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي وفهمه والتفاعل معه.
 - 9 — الاستفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء الغرب قديماً بالنسبة للأدب الإغريقي.
 - 10 — الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تتضب. أما الطبيعة فحالة أنية زائلة.
- وتبين أن هذه المحاور شكلت القاعدة الفكرية الأولى لحركة "شعر" من خلال وضع الأسس النظرية للتيار الحديث في الشعر العربي بالتأكيد على استحياء النموذج الغربي في الشعر من خلال الإلحاح على روح العصر، وعلى الإنجازات الشعرية في الغرب، ونبذ الشعر التقليدي. وتبين من خلاله أن الحدائنة نظرة حديثة إلى الوجود متحررة من القديم وأساليبه الموروثة.

ب — بيان أدونيس:

هو أهم ما في تنظير أدونيس الشعري وما كتب في الحداثة الشعرية. وتميز البيان⁸⁸ بأنه يستوعب كل تجارب الحداثة العربية ويؤسس لها خطابا محددا وموحدا. وجعله في أربعة محاور: أوام الحداثة، إشكالية نشوء الحداثة في المجتمع العربي، إشكالية التعارض بين الشرق والغرب، ومفهوم الشعرية العربية وخصوصيتها. وهي منطلقات كثيرا ما ردها في كتاباته، وأراد من خلالها تجاوز الشعر العربي إلى ما يُسمى الشعر الحر وقصيدة النثر، وصولا إلى مرحلته الأخيرة التي طمح فيها إلى تأسيس كتابة أدبية جديدة تجمع الأنواع الأدبية جميعا وتتجاوزها. وسنحدد أهم المحاور الواردة في بيانه بالتركيز على أوام الحداثة التي بدأ بها وتكاد تُخرج الحداثة عن مدارها، وتتلخص عنده في خمسة أوام هي⁸⁹:

- 1 — وهم الزمنية: فهناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر وبالراهن من الوقت والنقاط حركة التغيير والانفصال عن الزمن القديم، والتعبير عنها دليل كاف بحسب هذا الميل على الحداثة. ومن الواضح أن هؤلاء ينظرون إلى الزمن على أنه نوع من القفز المتواصل وعلى أن ما يحدث الآن متقدم على ما حدث غابرا، وعلى أن الغد متقدم على الآن.
- 2 — وهم المغايرة: ويذهب أصحاب هذا القول إلى أن التغير مع القديم موضوعات وأشكالا هو الحداثة أو الدليل عليها. وينتج عن هذا الوهم القول بأراء حول بنية القصيدة، وحول الوزن ووحدته الإيقاعية، وحول مضموناتها، تغاير آراء النقاد القدامى. ويكفي الشاعر في منظور هذا الوهم أن يصنع قصيدة تغاير، بموضوعها وشكلها، القصيدة الجاهلية أو العباسية لكي يكون حديثا.
- 3 — وهم المماثلة: ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة اليوم، بمستوياتها المادية والفكرية والفنية، وتبعا لهذا الرأي لا تكون الحداثة خارج الغرب إلا في التماثل معه. ومن هنا ينشأ وهو معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب مقاييس للحداثة خارج الغرب.
- 4 — وهم التشكيل النثري: فالذين يمارسون كتابة الشعر نثرا يرون أن الكتابة بالنثر من حيث هي تماثل مع الكتابة الشعرية الغربية وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية إنما هي ذروة الحداثة. ويذهبون إلى القول بنفي الوزن ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث.

⁸⁸ صدر في بيروت عام 1979 م، ونشره في كتابه: "فاتحة لنهاية القرن" الذي جمع فيه — حسب رأيه — بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، منها "بيان الحداثة".

⁸⁹ فاتحة لنهايات القرن، ص 313 — 316 .

5 - وهم الاستحداث المضموني الذي انساق وراءه بعضهم معتقدين أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياها هو بالضرورة نص حديث، وهذا زعم متهافت. فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات وهذه القضايا بروية تقليدية ومقاربة فنية تقليدية، كما فعل الزهاوي والرصافي وشوقي، تمثيلاً لا حصراً، وكما يفعل اليوم بعض الشعراء باسم بعض النظرات المذهبية الإيديولوجية، فكما أن حادثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته أو مجرد تشكيليته، فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته.

تلك هي أو هام الحادثة أو الحادثة المزيفة عند أدونيس التي لا يصح الكلام عن الحادثة الشعرية العربية إلا بدءاً من نقضها وإبطالها. حيث انتقل فيما بعد إلى تحديد مفهوم الحادثة⁹⁰ بعد أن تبينت جوانبها السلبية وأوهامها. وعلى الرغم من أن أدونيس في تشخيصه لهذه الأوهام كان يحاول الاقتراب من واقع الحادثة الشعرية الحقيقي، إلا أنه لم يكن بعيداً عنها بل كرسها في تنظيراته، إذ أنه كرس وهم الزمنية بميله إلى ربط الحادثة بالعصر. وكرس أيضاً وهم المغايرة، إذ يرى أن التغاير مع القديم موضوعات وأشكالاً هو الحادثة، أما وهم المماثلة فإنه وقع فيها أيضاً باستعارة مفاهيم الغرب الحداثية إبداعاً وتنظيراً. ولم يستطع أن يحقق الحادثة المتفردة من خلال مغايرة القديم أو عدم مماثلة الغرب. أما وهم التشكيل النثري واستحداث المضمون الذي انتقد فيه الاعتقاد بأن الكتابة بالنثر أو ممارسة المضمون الجديد هي ذروة الحادثة، فهو من نظر لقصيدة النثر التي اعتبرها أعلى تمرّد في نطاق الشكل الشعري. ورغم محاولات أدونيس في هذا البيان تخطي أو هام الحادثة وتجاوز المشاكل الشعرية التي عرضها، إلا أن مشروعه الحداثي لم يخرج عن إطار الدعوة إلى التماثل مع الكتابة الشعرية الغربية والتغاير مع الكتابة العربية.

2 - الحضور الإشكالي للحادثة:

إن الإجابة عن مفهوم الحادثة في حقل الكتابة الشعرية وأسئلتها وطبيعتها وآلياتها، لا تجد حلاً نظرياً يقبلها إلا في سياق إجابة إيديولوجية عامة عن معاني هذا المفهوم في حقول الوعي الاجتماعي المجاور للوعي الجمالي الشعري خصوصاً. وبذلك تكتسب الحادثة

⁹⁰ سنكمل ما ورد في البيان عن الحادثة في المحور الثاني: الحضور الإشكالي للحادثة، من هذا الفصل.

حضوراً إشكالياً شاملاً، وهذا ما بيناه في مواضع سابقة⁹¹، وسنبينه عند حركة شعر.

يفسر هذا الحضور الإشكالي لمفهوم الحادثة عند حركة «شعر» اصطدامها بمشكلات نظرية حادة من قبيل مشكلات اللغة والعروبة والتراث والهوية والانتماء القومي والحضاري. ولا يوجد أي حل نظري للحادثة خارج هذه المشكلات، حيث تقرر أن إشكالية الحادثة في الشعر العربي لا تجد حلاً نظرياً إيديولوجياً يقبلها إلا في إطار "وضع هذه الثقافة بأصولها الدينية والإلهية موضع تساؤل أو شك أو رفض"⁹².

وبذلك كان حضور مفهوم الحادثة إشكالياً عند حركة «شعر» حضوراً عصيانياً استهدف اختراق شبكة الإيديولوجيات السائدة وفي مقدمتها شبكة الأفكار والآراء المشكلة للوعي العربي الإسلامي⁹³، "قموهت حركة «شعر» هذا الاختراق بهجاء حاد ولاذع للإيديولوجيا في الوقت الذي كان فيه مفهومها للحادثة مفهوماً إيديولوجياً. فحاولت أن تتكرر هذا الطابع الإيديولوجي"⁹⁴ مركزة باستمرار على أنها فوق اصطراع المذاهب السياسية والعقائدية في العالم العربي وفي العالم كله، فهي "خارج كل قيد، كل انضواء، كل إيديولوجيا"⁹⁵. وبرفضها لمصطلح الإيديولوجيا بدلالته ومفاهيمه استخدم يوسف الخال مصطلح "المعتقدية" لأنها تعني عنده "فكرة مثالية تحولت إلى عقيدة شاملة مغلفة لا تقبل الجدل والنقاش"⁹⁶. ومن هنا فهجاء الإيديولوجيا في هذا السياق الذي يحضر فيه البعد الديني الإيمانى ومحاربة المعتقدية عند يوسف الخال تبدأ من الفكرة الدينية إلى الفكرة الماركسية ثم الفكرة القومية، حيث يرى أن المعتقدية بشكلها الماركسي الستاليني والقومي الناصري ليست في جوهرها "سوى معتقدية دينية تكفيرية"⁹⁷، وبمعنى آخر "لم ير الخال في المعتقدية القومية والماركسية العربية سوى استطراد للمعتقدية الدينية وتنويع عليها وإعادة إنتاج لآلياتها"⁹⁸. كما أن المعتقدية — في رأيه — قامت على تطبيقات طغيانية بأساليب الضغط والإرهاب، وسلب الحريات

⁹¹ ينظر: الفصل الأول، المبحث الثاني: الحادثة وسؤال الهوية.

⁹² محمد جمال باروت، تجربة الحادثة ومفهومها في مجلة "شعر"، ضمن كتاب: قضايا وشهادات، 1 / 250.

⁹³ المرجع نفسه، ص 251.

⁹⁴ المرجع نفسه، ص ن.

⁹⁵ هيئة التحرير، إلى القاري، مجلة "شعر"، ع 12 / 1962، ص 15.

⁹⁶ الحادثة في الشعر، ص 11.

⁹⁷ المصدر نفسه، ص 9.

⁹⁸ محمد جمال باروت، المرجع السابق، ص 251.

الشخصية، وخلق حرية الفكر، والطغيان السياسي. ودعا إلى تعويض هذا التطبيق الطغياني للمثال الأعلى بالتطبيق الديمقراطي لهذا المثال الكامن في احترام حرية الرأي، وإفساح المجال للنقد والجدل والنقاش واعتبار لا شيء مهما يكن محرما على العقل⁹⁹. فأراد يوسف الخال وأصحابه أن يحقق فعلا ثقافيا ليبراليا متحررا من أية أوامر عقائدية تشل تعدديته وتنوعه بدأ من تأسيسه لمجلة "شعر" التي كانت "تعبيرا عن وعي منظومي ليبرالي"¹⁰⁰.

أ - الحداثة / الغرب:

اعتبر يوسف الخال الحداثة نظرية شاملة تحضر فيها الحداثة الشعرية بوصفها أحد أبعاد ووجوه الحداثة بمعناها الشامل، ويفسر ذلك إلحاحه على أن إشكالية الحداثة لا تخص الشعر وحده بل مختلف حقول النشاط الإنساني، فما حركة الشعر العربي الحديث سوى "نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة"¹⁰¹. والتي هي أوسع من نطاق الشعر كجنس أدبي فمهما قيل في الحداثة "يظل القول الأهم فيها أنها في كل شيء لا في الشعر وحده موقف كيان من الحياة"¹⁰². كما أنها ليست شكلا أو زيا يتزين به الإنسان بل "المهم ما وراء الأشكال والأزياء. هذا الماوراء هو ما نسميه العقلية، فإما أن تكون عقلية حديثة أو لا تكون، بمعنى أن تأخذ بالمظهر لا بالجوهر"¹⁰³. وبالتالي فهي غير مرتبطة بالزمان والمكان ولا تعتبر مذهبا من المذاهب، بل هي "حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر"¹⁰⁴. وهي مرتبطة بالحداثة الشعرية التي يعرفها بأنها "إبداع وخروج على ما سلف"¹⁰⁵.

ويحدد يوسف الخال إشكالية صياغة نظرية الحداثة بعد تقديم رؤيته الشمولية لها، في وجود تناقض جوهري بين العالم العربي الإسلامي والعالم الحديث، أدى إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث. ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. وبالتالي يجب "أن يصبح العالم الحديث

⁹⁹ الحداثة في الشعر، ص 12.

¹⁰⁰ محمد جمال باروت، المرجع السابق، ص 253.

¹⁰¹ الحداثة في الشعر، ص 93.

¹⁰² المصدر نفسه، ص 16.

¹⁰³ المصدر نفسه، ص ن.

¹⁰⁴ مجلة "شعر"، ع 2 / 1957، ص 3.

¹⁰⁵ الحداثة في الشعر، ص 15.

عالمنا بحيث لا يقوم بيننا وبينه حاجز، بل "أن نصبح تماما فيه". ولهذه الفالقصية المصيرية تتحدد في أن "نشئ مجتمعا حديثا في عالم حديث". ومن هنا ينظر يوسف الخال إلى الحداثة عبر الغرب الليبرالي، إذ يحضر الغرب في هذه النظرة بوصفه عالما كونيا شاملا، وبالتالي فحضارته ليست غريبة إلا بالمعنى الجغرافي، في حين أنها إنسانية بالمعنى المعرفي الثقافي. وبذلك فهو يرى أن "الحضارة الغربية هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي إلخ ... ونحن لا قيمة لنا ولا مستقبل لنا في العالم العربي أن بقينا خارجها ولم نتبناها من جديد ونفاعل ونفعل فيها. إن هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم"¹⁰⁶. ويحدد يوسف الخال هذا النظام المعرفي من خلال المصدر النظري القائم على أن الحداثة نتاج نظرة حديثة إلى الوجود. وتعني النظرة الحديثة هنا العقلية. "فما الحداثة زيا أو شكلا خارجيا مستوردا، وإنما هو نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد"¹⁰⁷. وتتحدد العقلية الحديثة في خطاب الخال في قطيعتها المعرفية ما بين الغرب الثقافي والشرق الثقافي، ويصفها في ضوء مفهوم العقل كما تبنته المرجعية العقلانية والعلمانية للغرب الثقافي¹⁰⁸. إلا أن الخال جمع في فهمه للحداثة الأساس المعرفي المتناقض بين النزعة الإنسانية الطبيعية والنزعة الشخصية الفردية، حيث تتناقض "فلسفة العقل" في مرجعها الإنساني الطبيعي مع "فلسفة الإنسان" في مرجعها الشخصية الوجودي، فالنظرة الإنسانية الطبيعية تتحدث عن الإنسان بوصفه كائنا اجتماعيا في حين تتحدث النظرة الوجودية عن الإنسان كفرد وحده¹⁰⁹.

فكانت الحرية الفكرية والفنية إذن تشكل القاعدة الأساسية لموقف حركة «شعر» الاجتماعي والسياسي، حيث يمكن "أن نضع أيدينا على رغبة سائدة لدى الجميع في رؤية المجتمع متطورا صوب ديمقراطية مشابهة لتلك التي يقترحها الغرب"¹¹⁰. وتُفسّر هذه الفردية في نفور حركة «شعر» بصورة عامة من مفاهيم الالتزام ورسالة الفنان ومسؤولية الفن الاجتماعية. ويخضع الفرد في خطاب هذه الحركة إلى "مقولة أنطولوجية تجد مرجعها التفسيري المضمّر في الشخصية *personnalisme* خصوصان وفي الوجودية *existentialisme* عمومًا وهو الأمر الذي يشكل جوهر

¹⁰⁶ مجلة "شعر"، ع 15 / 1960، ص 138 - 139.

¹⁰⁷ الحداثة في الشعر، ص 17.

¹⁰⁸ ينظر: محمد جمال باروت، المرجع السابق، ص 257 - 258.

¹⁰⁹ ينظر المرجع نفسه، ص 260-261.

¹¹⁰ كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 76-77.

أما أدونيس فيرى بأن الحادثة في الوطن العربي إشكالية معقدة لأنها ليست حادثة واحدة بل أحداث، فهي بمفهومها الشامل ثلاثة أنواع: الحادثة العلمية، والحادثة الثورية (الاجتماعية والسياسية والاقتصادية)، والحادثة الفنية. ثم يأتي إلى شرح كل حادثة على حدة. فالحادثة العلمية تعني إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد. أما الحادثة الثورية فيعني بها نشوء حركات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة. وأما الحادثة الفنية فتعني تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل. وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون¹¹². ويرى أن هذه المستويات الثلاثة تشترك في خصيصة أساسية هي أن الحادثة رؤيا جديدة، وهي جوهريا رؤيا تساؤل حول الممكن، ورؤيا احتجاج على السائد. ف لحظة الحادثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها¹¹³.

وعمد أدونيس بعدها إلى المقارنة بين الحادثة العربية والغربية من حيث المستويات الثلاثة. فاستنتج أن المجتمع العربي يفترق إلى الحادثة العلمية والحادثة الثورية حتى وإن وجدت فهي هامشية لم تلامس البنى العميقة، ويقر بوجود حادثة عربية في الشعر نشأت في مناخ أمرين مترابطين: اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة، واستخدام اللغة، أي التعبير بطريقة جديدة يتيح تجسيدا حيا وفنيا لهذا الاكتناه¹¹⁴. وتبدو المفارقة كبيرة حين نلاحظ أن الحادثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تضارع في بعض وجوها الحادثة الشعرية الغربية. وخلص إلى نتيجة مفادها أن الشرق اليوم هو مناخ التجربة الشعرية بامتياز: التطلع إلى المطلق والتطلع إلى المجهول للتعبير عما لا يُعبر عنه. ومن هنا يمكن القول أنه إذا كان في الغرب ما يُجدد الشرق تقنيا، فإن في الشرق ما يجدد الغرب كيانيا على مستوى الرؤيا الأكثر عمقا والتجربة الأكثر إنسانية. وبعبارة أخرى إن

¹¹¹ محمد جمال باروت، المرجع السابق، ص 258.

¹¹² فاتحة لنهايات القرن، ص 320 - 321.

¹¹³ المصدر نفسه، ص 321.

¹¹⁴ المصدر نفسه، ص 322.

الشرق يتقدم في معرفة الذات، وإن الغرب يتقدم في معرفة الشيء¹¹⁵. وكانت هذه الخلاصة غايتها حل لمأزق الحداثة العربية من خلال البحث عن أرضية مشتركة بين الحداثتين العربية والغربية. ومن ذلك تتأسس إشكالية الحداثة العربية التي فصل فيها الحديث بإثارتها من خلال ثلاث قضايا¹¹⁶:

— القضية الأولى تتصل بإشكالية نشوء الحداثة في المجتمع الغربي.

— القضية الثانية تتصل بإشكالية التعارض: شرق — غرب.

— القضية الثالثة تتصل بمعنى الحداثة الشعرية العربية وبخصوصيتها.

إن هذه الآراء وغيرها دلالة على المأزق المعرفي الذي وصلت إليه حركة "شعر" في تحديد مفهوم الحداثة التي تحاول أن تموضعها داخل النظام الثقافي العربي، حيث يرى محمد برادة "إن ما يلفت الانتباه في تأريخ أدونيس للحداثة العربية هو التعميم للمصطلح وتجريده من حمولته التاريخية الحديثة والتباساته لإسقاطه على تمايزات تتصل بجذلية القديم والحديث"¹¹⁷.

لكن هذا الفهم للحداثة بقي نخبوا هامشيا مرتبطا بحركة شعر، إذ عبر هذا الفهم عن "الروح العربية" في مواجهة "الروح العربية"، وهما تعبيران استخدما في سياق الصراع ضد شعر¹¹⁸.

ب — الحداثة / التراث:

إن التصور النظري للحداثة عند حركة «شعر» يقودنا إلى إثارة موضوع التراث وموقفها منه. إذ أن مفهومها للتراث أحيط بشيء من الإبهام وانعدام التحديد بحسب اختلاف التوجهات السياسية والإيديولوجية لأعضائها، إذ وُجد تيارين أساسيين في قلب حركة «شعر» فيما يتعلق بمسألة التعامل مع التراث، يتصف الأول بعدم الاكتراث بل بإدانة التراث العربي الثقافي والأدبي، أما الآخر الذي يفصح فيه عن قيم الثبات والقداسة للصيقة بوجهه الشائع أو المعروف ويظل ساعيا إلى البحث عن وجهه "غير المضاء" وأصوله البعيدة بغية العثور على المنابع والتعليقات المطمئنة

¹¹⁵ المصدر نفسه، ص 335.

¹¹⁶ المصدر نفسه، ص 324 وما بعدها.

¹¹⁷ محمد براده، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع 4 / 1984، ص 20.

¹¹⁸ ينظر: محمد جمال باروت، المرجع السابق، ص 255-256.

والدالة على ثورة مستمرة وبناءة¹¹⁹.

وتأسست الرؤية العامة لحركة «شعر» من التراث بتفضيل التراث الإنساني، وقد طرح يوسف الخال في بيانه مفهوميين أساسيين: محدودية التراث العربي، ووحدة التراث الإنساني، حيث يرى يوسف الخال أن «التراث الحقيقي هو التراث الكوني أو الإنساني»¹²⁰، معتبرا أن «شرط النهوض الحقيقي هو القوة الصادرة عن العقل والروح، وأن للعقل والروح تراثا مشتركا»¹²¹، ويقصد به التراث الإنساني الذي تمثلته الحضارة الغربية، فهي كما يرى «حضارة الإنسان المتراكمة عبر التاريخ، وما نعتت بالغربية إلا لأن الغرب أو أوروبا قد أعطاها في الألف سنة الأخيرة أكثر مما أعطتها أي منطقة جغرافية الأخرى»¹²². ومن هنا جاءت الدعوة إلى «تحقيق شراكة تراثية إنسانية»¹²³ من خلال التواصل الفعال مع الشعر المعاصر في العالم¹²⁴. وسيدفعه هذا إلى الدعوة إلى تحرير كامل للتصورات الأدبية التقليدية والشروع في عمل شعري جديد يستجيب «لروح العصر برجوعه إلى النماذج الأصلية للشعر الحديث في الغرب»¹²⁵، وبناء مستقبل أدبي «ليس انطلاقا من المعطيات الأساسية والإيجابية لتاريخها وخصائصها المحلية التي لا تكون متعارضة بالضرورة مع التطلعات الكونية الشاملة، وإنما على أسس عامة مجردة ومنقولة»¹²⁶. كما جعله ذلك يسعى إلى تحقيق ثورة شاملة تخرج بالعالم العربي إلى الخلاص الذي لا يتحقق إلا من خلال تمثل الصورة النموذجية الغربية. فالمناداة بروح العصر ووحدة التراث الإنساني، ما هي إلا محاولة اقتلاع الشاعر العربي من ثقافته وهويته ليدمجه ضمن الركب الحضاري العالمي.

إن ما يشغل الخال ليس البحث عن جوهر التراث الذي يمكن استلهاه وإنما ضرورة الاستناد المطلق إلى روح العصر الذي يعني به «تبديل عقلية بكاملها وخلق عقلية جديدة متجددة واعية». وهذا هو طموح الثورة الحقيقية التي تقود العالم العربي إلى الخلاص من نزعاته السياسية والقومية

¹¹⁹ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 84.

¹²⁰ يوسف الخال، قضايا الشعر المعاصر لنانك الملائكة، مجلة «شعر»، ع 24 / 1952، ص 152.

¹²¹ إلى القاري، مجلة «شعر»، ع 15 / 1960، ص 6.

¹²² أخبار وقضايا، مجلة «شعر»، العدد نفسه، ص 139.

¹²³ إلى القاري، مجلة «شعر»، العدد نفسه، ص 8.

¹²⁴ أخبار وقضايا، مجلة «شعر»، ع 9 / 1961، ص 117.

¹²⁵ المرجع نفسه، ص 80.

¹²⁶ المرجع نفسه، ص 82.

ويجد صورته النموذجية في المجتمعات الغربية¹²⁷. وإن الانتماء إلى التراث الإنساني — في رأي يوسف الخال — لا يمنع انطلاقه من الحضارة الفينيقية التي تميزت بكيان تاريخي خاص بها، تساهم به في الشراكة التراثية الإنسانية، والتي تم الإجماع عليها بـ "الحضارة المتوسطية"¹²⁸ التي تشير أنها أصبحت جوهرية من الحضارة الإنسانية المتواصلة مع الحضارة الغربية، والتي استدار من خلالها يوسف الخال عن التراث العربي¹²⁹. إذا كان يوسف الخال ينزع نحو مواكبة روح العصر يتجاوز الرؤية المثالية للتراث، فإن أدونيس أكد على كون التراث العربي الثقافي والشعري جزءاً لا يتجزأ من التراث الإنساني الشامل. وأعلن في الوقت نفسه أن الموقف من التراث لا يمكن أن يكون موقف قبول أو رفض، وإنما طالب بنظرة جديدة وتقييم حديث للتراث العربي بغية اكتشاف ما سماه بـ "جوهر التراث"، حيث كان أكثرهم حماسة لقراءة التراث ومراجعتهم مراجعة حديثة شاملة. إذ أكد على ضرورة الانفتاح على التراث في معناه الشمولي الواسع الذي يعني "التاريخ الشعري والثقافي الحي ليس العربي فحسب بل المتوسطي أيضاً"¹³⁰. وإن أكد انتماء التراث العربي إلى التراث الإنساني الشامل فإنه قد نظر إليه في تنظيراته النقدية بشروط وآليات كثيرة من خلال تفجير وإعادة قراءته لإسقاط هالة القداسة التي أضفتها عليه النظرة التقليدية. فإعادة تقييد التراث وتقويمه هي القاسم المشترك بين شعراء ونقاد ومفكري الحداثة، وهو مبدأ أساسي قامت عليه حركة شعر، إذ يقول: "إننا نخرج تراثنا الشعري من محتواه الرجعي الضيق"¹³¹، حيث انطلق أدونيس في تأسيس الحداثة من الوعي بالعلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، من خلال القراءة التأويلية التي تسلم بأنه لا توجد قراءة بريئة إذ تتحدد العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر في نظره ليس بالقراءات الماضية التي رسخت الأصول وإنما بالوعي الحداثي الذي يستنهض القوى الفاعلة التي خلقت تلك الأصول ويتحد بالفعل الانبعاثي الذي يخلق التراث من جديد بإعادة اكتشافه وفهمه في ضوء رؤية الحاضر والواقع الراهن، بالاعتماد على الاختيار والانتقاء في تبني الماضي من خلال نفي بعض عناصره وإثبات بعضها الآخر، بحيث

¹²⁷ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 98.

¹²⁸ هيئة التحرير، أخبار وقضايا، مجلة "شعر"، ع 18 / 1961، ص 183.

¹²⁹ هيئة التحرير، إلى القاري، مجلة "شعر"، عدد 15 / 1960، ص 8.

¹³⁰ زمن الشعر، ط 2، بيروت، دار العودة، 1988، ص 238.

¹³¹ أخبار وقضايا، مجلة "شعر"، ع 16 / 1960، ص 150.

يستمر الماضي في الحاضر ولكنه استمرار غير تشابه⁽¹³²⁾، ومن خلال هذا المنظور اتضحت قراءة أدونيس للتراث - ومنه الشعر - في كتابه الثابت والمتحول بخاصة، إذ لا تعني عنده إعادة النظر في التراث الشعري رفضه. إن القضية أساساً مرتبطة بصلة الثابت بالمتحول وما يتولد عن تلك الصلة، إذ يقول «إن مسألة الصلة بالماضي لا تبحث من زاوية الرفض أو القبول، بل من زاوية فهم هذه الصلة، ووجهة النظر في تحديد طبيعة هذه الصلة وتحديد ما نتصل به وما لا نتصل، وهذه مسألة تطرح قضية الثابت والمتحول في تراثنا، ما هو الثابت في تراثنا، وكيف نحدده؟ ما هو المتحول، وكيف نحدده؟ بمن وبأي شيء نرتبط وكيف؟ عن وأي شيء ننفصل وكيف؟ هل الشاعر العربي الآن بتحديد أكثر مرتبط بالجزالي أو الشنفرى، بالمتنبى أو بآبي العتاهية، بامرئ القيس أو ابن سينا، وكيف؟ كيف أحدد ماضي الشعري؟ هل هو الشعراء العرب كلهم؟ هل هو شعراء معنيون دون غيرهم؟ هل ماضي في أشخاص الشعراء أم في إنتاجهم؟ هل هو في الأشكال التي عبروا بها، أم في الرؤيا التي نقلوها»⁽¹³³⁾. فمن خلال هذا النص تحدد موقف أدونيس من التراث من خلال إعادة قراءته وفهمه لنعرف ماذا نقبل منه وماذا نرفض؟ ما الثابت فيه وما المتحول؟ وكان تجاوز مظاهر الثبوت في التراث وتبني فلسفة التحول بحثاً عن مكامن الحياة للإفادة منها في بعث تجربته الشعرية وتجديدها باستحضار النماذج القادرة على التحول، أي على دفع المسار التراثي، بالتطلع إلى الوهج التحولي فيه. «فالتراث أفق معرفي ينبغي استقصاؤه باستمرار، لكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملزمة أبداً، والشاعر الخلاق هو الذي يبدو في نتاجه كأنه طالع من كل نبضة حية في الماضي، وكأنه في الوقت نفسه شيء يغير كل ما عرفه هذا الماضي»⁽¹³⁴⁾. فروح التراث الذي نادى به هي النماذج والطاقت التي صنعت التحول، فهي نظرة قائمة على الانتقاء والاختيار بهدف التجاوز والتخطي، لأنه يختار ما يتماشى ورؤيته الشعرية وقناعاته الذاتية، إذ «يؤخر من أصوات الماضي بتلك التي تعانق المستقبل فيما كانت تعانق حاضرها وتعبّر عنه مثل هذه الأصوات مفتوحة للحوار والنحو والفعل، بحيث أننا لا نقدر في تفكيرنا اليوم إلا أن نتلاقى بها ونفيد منها. وفي هذا التلاقي والتفاعل لا نعاكس المجرى الذي يحفره نهر الإبداع باتجاه المستقبل بل نصبح كمن يسير مع هذا المجرى ويرافقه ويعيش فيه

(132) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط4، 1996، ص228-229.

(133) زمن الشعر، ص127.

¹³⁴ سياسة الشعر، ص25.

بانفتاح دائم وفتوة أبدية¹³⁵. فمواطن التحول مرتبطة بقيم الإحياء والإضاعة المستخلصة من الماضي "ما يميز الخلاق عن غيره هو انه يعد قيم الماضي قيم إحياء وإضاعة ويرفض عدها نهائيه كاملة وأخذها كما هي"¹³⁶. إذ لا يلبث أن يحدد موقفه من التراث بالارتباط فقط بما هو مضيء - رغم خلافيه ما هو مضيء - والانفصال عنه بالاتصال بروحه «فالارتباط بالشعر القديم لا يكون تبعاً لذلك ارتباطاً بطرائق تعبيره، بل بالروح العميق الذي حركه»⁽¹³⁷⁾. وهذا تأكيد على النظرة الانتقائية للتراث المقتتعة بجوانب التحول فيه والتعامل معه برؤية مغايرة، مكرراً مصطلحات (الهدم، الانفصال، القطع، الاتصال بالمضيء أو بالروح العميق ...)، ورفض النظرة الشمولية له، لأن الماضي كحقيقة تاريخية يجب تجاوزه في رأيه بالخلق والإبداع والمغايرة، إذ «أن العودة إلى الماضي أو الجذور. هي العودة إلى الإبداع، لا العودة إلى الأشكال التي أبدعت. إن العودة إلى الماضي الشعري العربي بتعبير آخر لا تعني الإقامة في هذا الماضي، وإنما تعني على العكس تجاوزه»⁽¹³⁸⁾.

كما قسم التراث إلى غور (عمق) وسطح: "السطح ممثل الأفكار والمواقف والأشكال، أما الغور فيمثل التفجر التطلع التغير الثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل أن ننصهر فيه، لكن لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح ذلك أن السطح متصل بالوقائع والفترة الزمنية، أي بتجربة تاريخية معينة، بينما يتصل الغور بالإنسان كإنسان الغور مطلق أما السطح فتاريخي"¹³⁹. فهو إذ يؤكد ضرورة تجاوز الإبداع الشعري للحدائي للماضي، يعني تجاوز الأشكال والمقاييس والمفاهيم، فهو لا يعني فلسفة تحول الماضي على الإطلاق و"إنما الأشكال والمقاييس والمفاهيم التي نشأت كتعبير عن أوضاع وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها من الضروري أن يزول فعلها بزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها"¹⁴⁰. وبذلك فالحادثة "تقلب الماضي وتحوله وتحذته بآلية التأويل التي تتسلح بها حتى يختلط فكره بفكرها، فيصبح ما يصمد منه مزيجاً سائغاً وما لم يصمد لا تترد الحادثة في مغاييرته ومفارقته، فهو في حكم التقليدي والنمطي والأحادي المخالف للتعددية

¹³⁵ مقدمة للشعر العربي، ص 134.

¹³⁶ سياسة الشعر، ص 45.

⁽¹³⁷⁾ -المصدر نفسه، 56/3.

⁽¹³⁸⁾ -المصدر نفسه، 57/3.

¹³⁹ زمن الشعر، ص 169-170.

¹⁴⁰ مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة، 1982، ص 134.

بوصفها سمة من سمات الحداثة¹⁴¹. وحتى يتحقق للحداثة انفصالها، فالحداثة اتصال وانفصال. استمرار وقطعية، وهذا من أساسيات مبادئ الحداثة.

وإن كان أدباء الغرب ونقادهم لم يتجاهلوا علاقة الحداثة بالتراث ولم يبدأوا حداثتهم من العدم، وإنما كانت لهم آراء رصينة تميزها وفهما عميقا للعلاقة بين الماضي والحاضر لا فهما سطحيا مثل مؤرخ الأدب الفرنسي "لانسن" الذي يرى أن شرط الأصالة بما قدمته وأنجزته الأجيال السابقة لأن "أكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة"¹⁴².

3 - حركية الحداثة الشعرية:

بما أن حركة الحداثة الشعرية هي فعل وجداني شمولي، وحضور متجدد مُتوثب لاستشراف عالم مطلق، فإنها تتطوي على مجال للرفض الشمولي والوعي بالتجاوز والاختراق والفعل الخلاق المتغير والتحول التجريبي باتجاه التغير الجذري والكلي. وينصهر الإبداع الحداثي في عناصر هذه الحركية بوصفه مشروع تساؤل حضاري مغاير ذا أبعاد مستقبلية، لأنه كان "نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات الفردية والجماعية إلى واقع غير متحقق، لذلك فإن كل تغيير فني هو حركة توتر بين راهن ومحتمل"¹⁴³.

واتضحت خصائص حركية الحداثة الشعرية عند حركة «شعر» من خلال تباين واختلاف أساليب هذا التطلع، من رفض الواقع الشعري ودخسه إلى محاولة تخطيه وتجاوز عبر مفارقات تأملية وثورية توحيدها الرؤية الغربية، مما جعل الخطاب الشعري عند حركة الشعر اكتناه جمالي مشتق من صيغ متعددة غير متشكلة ولا متبلورة، لأنه لم ينطلق من الحداثة كإشكالية مكونة، بل كإشكالية تتكون وتجرب باستمرار، ومن هنا تأتي أهمية مقاربتها داخل الوعي الجمالي الذي

¹⁴¹ عبد الرحمن محمد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، 2002، ص

125.

¹⁴² لانسون، منهج البحث في الأدب، ترجمة محمد منذر، ملحق بكتابه: "النقد المنهجي عند العرب، القاهرة، دار النهضة،

د. ت، ص 401.

¹⁴³ خالدة سعيد، حركية الإبداع، بيروت، دار العودة، 1979، ص 13

نهضت فيه".¹⁴⁴ ومن خصائص هذه الحركة:

أ- السؤال:

بيّنا أن الأسس النظرية للحدث الشعري عند حركة «شعر» تقوم على السؤال حول الممكن والمخبوء وراء تناقضات الظاهر المرفوض. متخذاً هذا التساؤل شكل الاحتجاج على النموذج السائد والتمرد على الموروث بكل أشكاله، والرفض للثابت والنهاي سعيًا إلى التحول والخلق والتفرد. إذ يعد السؤال من المفاتيح الأولى لمعرفة حركية الحدث الشعري عند هذه الحركة، وبخاصة أدونيس الذي وجه تحريضه للشاعر الحدائي بقوله: "إطرح الأسئلة إنها قوتك الوحيدة".¹⁴⁵ ويفسر أكثر بأن السؤال هو الصبغة التي يكسر بها الشاعر الحدائي جمود عالمه الخارجي ويفجر حركيته: "من جهتي ما أزال أطرح الأسئلة، أشعر أن قوتي الوحيدة هي في أن أطرح الأسئلة باستمرار، وأريد أن أحيط كل شيء بأسئلتي: الجحيم والجنة، الأرض والسماء، لذلك لا مكان لي في العالم الذي توقف، وانتهى عالم الأجوبة. إن مكاني في العالم الذي يحرض ويقلق ويكشف عن الأعماق والأعالي: عالم الأسئلة، إن شعري كله سؤال أطرحه على نفسي وعلى الآخرين في أن ... إنه اللهب وما يدفع إلى أبعد من اللهب".¹⁴⁶ إذن ففي هذا النص إقرار بأن السؤال هو قوة الشاعر وسر استمراره إبداعه وتجاوزه وثورته على القديم والسائد، وانفتاحه على الغامض والمخبوء، والمتناقض والمجهول، ورغبته الجامحة في التغير واكتساب المعرفة المطلقة. وهذا ما أكدّه كمال أبو ديب بخصوص الحدث أنها "رحلة اختراق وانتهاك لا تني، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ. الحدث جوهرياً روح البحث والاكتناه والكشف".¹⁴⁷ وهذا المفهوم مستقى من سياق الحدث التاريخي الغربي باعتبارها سؤالاً جوهرياً عن تصدع الأنا العميق، وبذلك تتغير طبيعة المعاني والمعايير والقيم والأحكام، ويتهاوى المقدس والثابت. إذ يتأسس سؤال الحدث من أزمة العالم الواقعي للتخلص من سيطرته وتجاوزه حدوده، وخلق عالم مطلق مجهول، أو كما عبر عن ذلك:

¹⁴⁴ محمد جمال باروت، مقاربة للبنيات الجمالية الشعرية في الخطاب الشعري للحديث في سورية، مجلة "الموقف الأدبي"،

ع 193 / 1987، ص 87.

¹⁴⁵ زمن الشعر، ص 149.

¹⁴⁶ المصدر نفسه، ص 144.

¹⁴⁷ كمال أبو ديب، الحدث السلطة النص، مجلة "فصول"، مج 4، ع 3 / 1984، ص 37.

ألبيرس: "على الإنسان ليكون شاعرا أن يؤمن بعالم مجهول". وقد تجلت حادثة الأسئلة في نصوص بودلير وألن بو ورامبو، فلجأ هؤلاء الشعراء إلى "الدينوسية"¹⁴⁸ التي بلورها نيتشه حيث الإثارة والنشوة والمغامرة التي لا هدوء فيها ولا صفاء، بل إحساس مدهش بالقوة¹⁴⁹.

ب - الرفض:

يعد الرفض قيمة متضمنة في مفهوم الحادثة الشعرية عند حركة «شعر» من خلال الإلحاح على إبطال بعض المسلمات ومجادلتها ونفي معاييرها، ومن خلال كسر النموذج السائد وخرقه. وتشكل سؤال الرفض حول القطيعة الجمالية والفكرية في الخطاب الشعري الحديث حيث لم يكن الرفض وعيا ثوريا عميقا يطمح إلى تغيير ذاتي وأصيل، بل إلى فعل المغايرة الدخيلة الآتية من خارج الذات. ويعني ذلك التمرد على الذهنية التقليدية. ولهذا وجب تخطي المفهوم القديم للشعر العربي، وتخطي ما فيه من قيم الثبات، فكان أدونيس من أهم أعضاء الحركة مجاهرة برفض كل ما هو مستقر وسائد، ليتمكن بعد ذلك من خلق شيء جديد يحل محله. فالرفض بداية التمرد، والتمرد سبيل الثورة ووسيلة التمرد، فيقول: "ليس أمانا غير الرفض، غير الخروج على القطيع والبحث عن عالم جديد.¹⁵¹150". ويضيف "هل شعرك حديث؟! إذن هو قبل كل شيء ومن حيث التجربة وأشكال التعبير رفض لما سبقه وانقطاع عنه"¹⁵². فالرفض عند أدونيس هو رفض للتقليد والتراث وونع بالجديد. وكانت الحادثة التي دعا إليها أدونيس حادثة ثورية تنقطع الموروث، كالنزعة الحديثة في الشعر الفرنسي وثورة "رامبو" على التقاليد الشعرية، ولذلك فهو متأثر إلى حد بعيد بالمدارس النقدية الفرنسية الحديثة¹⁵³. وحسب رأي أدونيس أن "استمرار البنية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة، فتحطيم البنية التعبيرية إذن وهو ما يبرز فنيا في الشكل، دليل على الخروج من البنية الثقافية القديمة. وعلى هذا فإن تحرير الشكل يكشف

¹⁴⁸ الدينوسية مصطلح فلسفي ورد في فلسفة نيتشه ويعني الإثارة والنشوة والمغامرة والتشاكل مع الطبيعة.

¹⁴⁹ ينظر: فاضل ثامر، جدل الحادثة في الشعر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 72.

¹⁵⁰ زمن الشعر، ص 271.

¹⁵¹ المصدر نفسه، ص 213.

¹⁵² المصدر نفسه، ص 219.

¹⁵³ محسن جاسم الموسوي، مرجعيات نقد الشعر العربي، مجلة "قصول"، مج 10، ع / 1996، ص 36.

عن الرغبة في تحرير المجتمع، ذلك أن الشكل أي الإطار الجمالي لا يمثل العلاقات الفنية وحسب وإنما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية، فالاجتماعي قائم موضوعيا في بنية التعبير أي في الشكل¹⁵⁴.

وبذلك تعرض مفهوم الثورة الشعرية عند حركة «شعر» إلى الاضطراب والفوضى في استخدامه لما ارتبط بعملية الرفض التي مست الشكل والمضمون، إذ أن الرفض المطلق باسم الثورة أدى عندها إلى اختلاط مفاهيم الثورة والحدأة والتجديد والمعاصرة، وظلت فوضى المصطلحات عندهم السمة المميزة للكثير من كتابات أعضاء حركة «شعر» النقدية، فالثورة الشعرية هي جزء من ثورة الإنسان على نفسه، والحياة على كينونتها. ولم تلتق عندهم جذريا بحركة التاريخ والنزعة الثورية الأصيلة التي تؤمن بالتغير على أنه ضرورة من ضرورات الحياة ونتيجة حتمية لقانون التطور وبناء المستقبل. وليست عملية هدم يحيل الوجود إلى ركام تعبت به كل ريح¹⁵⁵. كما أن التجديد لا يبلغ الهدف المنشود عن طريق الرفض، بل يجب أن يقع ضمن قانون التطور الطبيعي في الفنون وعملية بحث دؤوب عن أسلوب متوازن غير أسلوب الرفض. فلم يكن الرفض المطلق أو الرفض من أجل الرفض غير المبرر أسلوبا معتمدا في الآداب الغربية كما حصل عندنا من خلال رفض جوهر الشعر العربي¹⁵⁶.

ج - الهدم:

إن الرفض المرتبط بالهدم هو السبيل الوحيد إلى الإبداع الشعري المتفرد كما عبر عن ذلك أدونيس: "أخلق حالة الرعب، أشيع القدرة على الرفض، أجعلها قدرة بلا حدود، أبتكر مواقع هجوم وأشكال هجوم بلا نهاية، أمارس عنف الرعد والصاعقة والسيل، أدخل هذا كله في نظام، وأبقي هذا النظام في حركة دائمة، في تغير دائم، بحسب الحالة والوضع والحاجة وأبعاد المستقبل، أنسى كل شيء لكي أظل محتفظا بالقدرة على الحلم، أهدم لكي أظل قادرا على البناء، أليس الهُيام بالهدم علامة على الهُيام بالإبداع"¹⁵⁷. فالشاعر الحدائي الذي تجتمع فيه صفات الرفض والهدم والمفاجأة

¹⁵⁴ مشكلات التعبير والاتصال الشعريين في المجتمع العربي، مجلة "الآداب"، عدد 10 / 1973، ص32.

¹⁵⁵ عبد الستار جواد، التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة، ص 270.

¹⁵⁶ المرجع نفسه، 276 - 277.

¹⁵⁷ زمن الشعر، ص 213.

والتفجير والانقطاع هو الذي يحقق حركة الإبداع، فيقول عنه: "هو شاعر الانقطاع مما هو سائد ومقبول ومعمم، هو شاعر المفاجأة والرفض، الشاعر الذي يهدم كل حد، يلغي معنى الحد بحيث لا يبقى أمامه غير حركة الإبداع وتفجرها في جميع الاتجاهات"¹⁵⁸. كما يقول في رسالة وجهها إلى أنسي الحاج: "لذلك يسمينا الإرثيون "الفوضى"، ويسموننا أيضا "الخيانة"، هكذا نبدو في أعينهم للمرة الأولى، لا يخطئون النظر، فالحق أننا نعلن فوضانا وخيانتنا ... وحين يخطر للسادة الإرثيين أن يسألونا باستنكار وريبة: ماذا تريدون إذن؟ ما هو هدفكم؟ لن نتردد أن نجيبهم بيقين وفرح: ما نريده، ما نهدف إليه شيء آخر أيها السادة، إننا نتخطى ما كنتموه وما ورثتموه، نهدمه، لكل بلوعة، فنحن هدامون"¹⁵⁹.

وأخذ رفض القديم طابع العنف تماشياً مع جرأة وعنفوان الحداثة لأن في نسيج طبيعتها نزعة أو هاجس عنف¹⁶⁰، إذ اتخذ أدونيس لغة الهجوم في رسالة وجهها إلى يوسف الخال: "ولئن كان وحل التاريخ يطغى الآن فلا مفر من الهجوم عليه، والحقيقة هجوم"¹⁶¹. وهذا ما أكدته خالدة سعيدة في ضوء قراءتها لبعض قصائد أدونيس في الحداثة العربية: "لم يعد الإنسان مكاناً، محلاً للأوامر والنواهي، أو قوانين القوى الخارجية عنه، بل قطبا آخر يقابل هذه القوى"¹⁶². وعليه فالتحرر من أية رقابة تعوق مسيرتهم الإبداعية أصبح ضرورة، سواء كان هذا العائق متعلقاً بالبنية الشكلية أم المضمونية. وقد انتزع أدونيس رفض الرقابة من نص رامبو في رفضه الساخر للمقدس: يسوع يا لصاً أزلياً يسلب البشر نشاطهم"¹⁶³. إذ يعلق على ذلك: "حين تصل جرأة الإبداع العربي إلى هذا المستوى، أي حين تزول كل رقابة، يبدأ الأدب العربي سيرته الخالقة، المغيرة، البادئة، البعيدة"¹⁶⁴.

¹⁵⁸ الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ط 3، بيروت، دار العودة، 1983، 3 / 117.

¹⁵⁹ زمن الشعر، ص 263.

¹⁶⁰ مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة مؤيد فوزي حسن، ط 2، بيروت، مركز الإنماء العربي، 1995.

41 / 1

¹⁶¹ زمن الشعر، ص 289.

¹⁶² خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة "فصول"، مج 4، ع 3 / 1984م، ص 31.

¹⁶³ زمن الشعر، ص 148.

¹⁶⁴ المصدر نفسه، ص ن.

د - التجاوز :

وتعني حركة «شعر» به تجاوز الأشكال والمقاييس والمفاهيم الماضوية التي نشأت كتعبير عن أوضاع وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها، وبات من الضروري أن يزول فعلها وتجاوز القيم الشعرية القديمة والتحول نحو قيم شعرية جديدة تتمثل في تبني اللاعقلانية التي تعني الثورة على قوانين المعرفة العقلية من حيث هي أحكام تقليدية تعني بالظاهر وتؤكد على الباطن والحرية مقابل المحرم والمقدس وعلى الحدس الشعري كطريقة حياة ومعرفة تتخطى الزمن وقبوده عن طريق الكشف والتخيل¹⁶⁵. فالتجاوز إذن هو رفض للتعامل مع التراث ودعوة إلى ضرورة الانفتاح على الغرب كإبداع وحضارة من أجل تطوير الشعر والخروج به من الأساليب الموروثة. وهذا ما أكده يوسف الخال في مدى تحقيقي حركة «شعر» لغاية التجاوز، على أنها " مرحلة، أولى، أزاحت كثيرا من العقبات، يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة"¹⁶⁶. ويشترط أدونيس على الشاعر المعاصر حتى يكون حديثا أن يلتزم بأطر التجاوز التي كما يراها: "تجاوز الموقف الإيديولوجي الفني القديم ومتضمناته جميعا، مفهوم الشعر، مفهوم الإبداع، والمعايير النقدية المنبثقة عنها، ثم أن الشاعر ليس شاعرا إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه غيره، يكتشف ويستيق"¹⁶⁷.

وتأكيد حركة «شعر» على تجاوز الماضي الشعري بالدعوة إلى ما يسمى بأولية التعبير أو الشكل، أي تغيير طريقة القول، وهذا أساسي في فهم الحداثة الشعرية. فعند يوسف الخال "الحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف"¹⁶⁸. وعند أدونيس هي "كل إبداع يتضمن نقدا للماضي الذي تجاوزناه والحاضر الذي نغيره ونبنيه ... كل إبداع تجاوز وتغيير"¹⁶⁹. لكنه يوضح الماضي الذي يتجاوزه بأنه "ليس الماضي على الإطلاق، وإنما الأشكال والمقاييس والمفاهيم التي نشأت كتعبير عن أوضاع وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها، وبات من الضروري أن يزول فعلها لزوال

¹⁶⁵ محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص45.

¹⁶⁶ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص79-81.

¹⁶⁷ الثابت والمتحول صدمة الحداثة، 3 / 25.

¹⁶⁸ الحداثة في الشعر، ص10.

¹⁶⁹ مقدمة للشعر العربي، ص100.

الظروف التي كانت سببا في نشوئها"¹⁷⁰. فالماضي لم يعد مقدسا وبأت من الضروري تجاوزه إلى حد الانقطاع المعرفي معه. وهذا ما ذهب إليه كمال أبو ديب في تشخيص الحداثة قائلا: إنها "انقطاع معرفي، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث ... الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، الفكر العلماء، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية إذا كان ثمة معرفة يقينية، وكون الفن خلقا لواقع جديد"¹⁷¹.

وهذا التجاوز، أي الانقطاع عن التراث وعدم التواصل معه، ملمح من ملامح الصراع بين القديم والجديد، وإن كان من مؤثرات قانون التغير والتحول ودوافعه. لكن الصراع عن حركة الشعر أخذ طابع الجدلية الإشكالية العميقة المتوترة.¹⁷² إن التجاوز من سنن التجديد لكن ليس إلى حد التطرف والإيغال فيه دون مبرر، لأنه أخذ عند الحركة سمة المغامرة التي كانت مضطربة ومشوشة، لأنها اقتحمت غير المعروف وغير المرئي، أي المجهول. ولهذا هجر شاعر الحداثة الموضوعات والمعاني المألوفة للمتلقي، فغاب بذلك عن المتلقي السياق المرجعي المألوف¹⁷³.

هـ - التجريب:

اعتبرت حركة «شعر» التجريب ضرورة للتأكيد على المحاولة الدائمة للخروج عن التصور العربي التقليدي، وطرق التعبير المستقرة التي أصبحت قوالب وأنماطا. وابتكار طرق جديدة تمنح الواقع طابعا إبداعيا حركيا، واعتبرت كل رفض للتجريبية ما هو إلا مصالحة مع أشكال الواقع الموروث. لذلك دعا أعضاء حركة «شعر» إلى أن يكون الشعر تجريبيا، كما أكد يوسف الخال في بيانه التأسيسي للحركة: "إن مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي"¹⁷⁴. كما عمل أدونيس على ضبط المفهوم النظري للتجريب، فيقول: "أعني بالتجريبية المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة والتي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه

¹⁷⁰ المصدر نفسه، ص132.

¹⁷¹ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، مرجع سابق، ص37.

¹⁷² عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص125.

¹⁷³ المرجع نفسه، ص128.

¹⁷⁴ مجلة "شعر"، ع 2 / 1957، ص 98 - 99.

المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا ... التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى¹⁷⁵. كما اعتبره قوة تغييرية نابعة من ذات الشاعر الرفضة لما هو سائد، والمتطلعة لتحقيق البديل المتفرد، يقول: إن "التجريبية هي إذن عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وهي تجسيد لإدارة التغيير ورمز الإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل"¹⁷⁶. بل اعتبر أن الشعر التجريبي هو وحده الشعر الجديد، وحددا خصائص في النقاط الآتية¹⁷⁷:

— ليس متابعة ولا انسجاما ولا ابتلافا وإنما على العكس اختلاف.

— هو بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية.

— هو تحرك دائم في أفق الإبداع لا منهجية مسبقة بل مفاجآت مستمرة.

— هو ليس تراكما بل بداية دائمة.

— هو تحرك دائم في أفق إنساني ثوري من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى.

فارتبط التجريب إذن عند هذه الحركة بالخروج عن الواقع الأدبي والنقدي السائد، ونشدان آفاق لا سلطة فيها إلا للإبداع والخلق التجربة الخاصة. إذ رفض أنسي الحاج أن يكون الشعر خاضعا لأسس وقواعد خارجية موضوعة سلفا، وإنما خضوعه لتجربته الداخلية، إذ يقول: "ليس في الشعر ما هو نهائي، ومادام الشاعر خاضعا لتجربته الداخلية فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا أو قوانين أو حتى أسسا شكلية هي شروط وقوانين وأسس خالدة مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال"¹⁷⁸. كما ارتبط عندها بتغيير مفهوم الكتابة الشعرية بإيجاد أشكال تعبيرية جديدة مخالفة للمألوف، للتأكيد على حداثة الشعر وانفتاحه، فيقول أدونيس: "هل شعرك حيث؟" إذن هو قبل كل شيء ومن حيث التجربة وأشكال التعبير مختلف عما سبق لا مؤتلف معه، علينا بهذا المعنى لكي نكون بالفعل شهود عصرنا والمعبزين الحقيقيين عن التجربة العربية الحديثة، علينا أن تفتح الهاوية في كل مكان"¹⁷⁹.

¹⁷⁵ زمن الشعر، ص 287.

¹⁷⁶ المصدر نفسه، ص ن.

¹⁷⁷ المصدر نفسه، ص 289

¹⁷⁸ أنسي الحاج، ديوان لن، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م، المقدمة، ص 19-20.

¹⁷⁹ زمن الشعر، ص 147.

وقيام الإبداع الشعري أساسا على التجريب — في رأي هذه الحركة — يولد التنوع والاختلاف والابتعاد عن النمطية والتكرار. وللوقوف على تحديد مواطن التجريب يقتضي تتبع الظواهر الفنية التي سعوا من خلالها إلى تطوير القصيدة الحداثيّة ومنحها القدرة على التجديد والانبعث واعتمادها المطلق على التجريب كوسيلة لإبداع أشكال شعريّة جديدة خرجت بها — حسب رأيها — من سلطة النمطية التقليديّة بأشكالها المغلقة الجامدة وبنيتها اللغوية الثابتة.

وفي سياق الرفض والتجاوز تأتي فكرة التجريب بتطبيق نظريات مترامنة مع الثورة على القديم والمألوف في الشعر العربي، "الثورة على القديم تشجع إلى جانب التأثير بالثقافة الغربية ومذاهبها الأدبية الحديثة، على التجريبي وتعرض عليه، والتجريب يغذي الثورة على القديم بمنتهجه الذي تعدّه بديلا عن ما ترغب الثورة عليه وإطراحه"¹⁸⁰. ولعل حركة «شعر» بسعيها الحثيث نحو إيجاد قالب شعري للمضامين التي تطرحها ومفهوم الشعر ووظائفه التي تؤمن بها، تعد أبرز حركة جسدت التجريب بما تنشره من قصائد عربية أو مترجمة¹⁸¹. وهي فكرة غربية استنبطت من مقولة التجريب في العلم الذي يكون بلا شك أحد القنوات التي تسرب منها التجريب إلى الأدب. وقد أثارت بعض الدراسات إلى أن "بارنارد" في كتاب "الطب التجريبي" صاغ مبادئ العلم التجريبي صياغة بلغت من الإشراق والإنسانية حدا يمكن عنده تحويلها إلى الأدب حيث تتولى صياغة مفهوم جديد لفن الشعر"¹⁸². وبذلك أصبح التجريب اتجاها خطير بؤاً هذا الشعر — كما يقول محمد برادة — "موقع الريادة والاستكشاف واللهث ركضا وراء الحالات القصوى في تجريب اللغة والتشكيل وتركيب النص وبنيتها الشاملة"¹⁸³.

و- التفرد / التباير:

تري حركة «شعر» أنه إذا كان المقياس النقدي للشعر القديم هو اتباع الأوائل، فإن المقياس النقدي الجديد هو الفرادة التي يحاول الشعر الجديد بها أن "يخلص الشعر من المنطق والسرد والتعليم وسلطان الخارج وأوضاعه وأحداثه، ليحمله انبثاقا من الداخل وتعبيرا عن معاناة شخصية

¹⁸⁰ الإبهام في شعر الحداثة، ص 141.

¹⁸¹ المرجع نفسه، ص 141.

¹⁸² المرجع نفسه، ص 45.

¹⁸³ محمد برادة، المرجع السابق، ص 20.

وحياتيه¹⁸⁴. وكما يقول أدونيس: "لست كتابا ولا قاعدة ولا زاوية، إنني أفق، وقدري هو هذا: أن أشع واستقبل الضوء، هل تريد أن تكون شاعرا؟ إذن قلّد بشكل شخصي جدا شعراء لم يولدوا بعد، وقد يولدون بعد أن تموت، واذكر: ليس من يكتب القصائد، الشاعر هو من يخلق فضاء، لا أعلم، بل أهدم وأعرض¹⁸⁵. ولا تتحقق هذه الفردة الشعرية إلا بالقوة الرؤيوية التي تستشف ما وراء الواقع بالحدس والتخيل وتجاوز التصورات العقلية والأفكار المجردة المنطقية، فيتغير نظام الكلمة ونظام الحساسية ونظام العالم، ويصبح الشعر كأنه "تحرر كامل وكشف خارق يرفض الوضع الراهن ويحيا في التخيل¹⁸⁶".

فالحداثة إذن هي التغاير والخروج عن النمطية، والرغبة الدائمة في خلق المغاير، في رفض الامتثال والتقليد والسكون، ووضعها داخل الالتباس والتداخل والاختلاف والتأويل. وهو ما يكون في النتيجة انسجاما مع منطلقها الأساسي في الانتماء للخطاب المغاير¹⁸⁷، الذي يضمن التفرد أو الفردة عن طريق خاصية التحول بحركته الجدلية ورؤيته التجاوزية المستقبلية. فهاجس المستقبل عند أدونيس هو "هاجس صيرورة واستباق، هاجس تحول، التحول وطنه الشعري، والتحول يفترض الذروة والهاوية، كل ذروة جزء من الهاوية وامتداد لها، كل الذروة والهاوية، الماء والنار، والرفض والقبول، وجهان لحركة واحدة. والإنسان جدل دائم بين حياته و موته، وبين بدايته ونهايته، بين ما هو وما سيكون. والشاعر يقيم شعريا في أحضان هذا الجدل المتحول، شاهدا، باحثا، رائيا يلانم بين الشخصي والكوني، بين الذاتي والتاريخ، يريد أن يكون نفسه وغيره الزمان والأبدية في آن¹⁸⁸. نستنتج من النص أن أساس التفرد هو التحول إلى مفاهيم أخرى للإبداع الذي يتحقق بالتناقض والاختلاف والالتناظر واللاتجانس واللاتناهي، والأضداد وغير المألوف وتجاوز الواقع الكائن إلى الواقع الممكن الملامس للمجهول والأبدية. وهذا الانفتاح على الممكن وصيرورة، ونذب السائد وقوانينه وأطره الثابتة، والمرتبطة بهاجس المستقبل وصيرورته جعل الشعر "سحرا يُحني العالم ويهز التاريخ ويخضُ الأيام ويصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحولها على هواها.

¹⁸⁴ محمد عزام، المرجع السابق، ص46.

¹⁸⁵ الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، 3 / 247.

¹⁸⁶ المصدر نفسه، ص248.

¹⁸⁷ محسن جاسم انموسي، المرجع السابق، ص 36.

¹⁸⁸ مقدمة للشعر العربي، ص 121.

هكذا يبتعد الشعر عن الجمود في واحات الماضي ويصير لهبا وتحولا، وتترك الفرداس الضائعة مكانها إلى المستقبل وفرداسه الآتية¹⁸⁹. فالتحول الذي يحقق الفردة هو إذن مرتبط باعتناقه لزمان مستقل ورفضه الأزمنة الأخرى (الماضي - والحاضر)، أو باحتوائه كل الأزمنة التي تدخل في تحديد مفهوم الحادثة العام، إنها "زمانية ولا زمانية في آن، زمانية لأنها متأصلة في حركة التاريخ وإبداعية الإنسان، متأصلة في تطلعه وتجاوزه. ولا زمانية لأنها رؤية تحتضن الأزمنة كلها"¹⁹⁰. وهذا ما يتوافق مع مفهوم كما أبو ديب للحادثة على أنها "رحلة اختراق وانتهاك لا تني، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ. الحادثة جوهرية روح البحث والاكتناه والكشف، والحادثة ضمنا هي رفض للإنجاز أو للقرار"¹⁹¹.

وهذا التفرد والتغاير لا يتحقق في مفهوم الحادثة - عند هذه الحركة - إلا بمغايرة القديم أي التراث، لان الحادثة هي "الاختلاف في الائتلاف"، أي الاختلاف عن الماضي، لأن لكل واقع تغيراته الحضارية، أما الائتلاف فهو محاولة للاقتراب من أصوله وجذوره للتطلع نحو الجديد والشعر المستقبلي. وهكذا تنبثق الحادثة العربية من قديم هي في الوقت نفسه في تعارض معه، فأن تكون شاعرا عربيا حديث هو أن تتلأأ كأنك لهب خارج من نار القديم، وكأنك في الوقت نفسه شيء آخر يغاير القديم مغايرة تامة¹⁹². فالشاعر الحداثي لا بد أن تكون له رؤية جديدة للكون والحياة، وطريقة جديدة في التغيير، باعتبار الحادثة إمكانية مفتوحة وتجربة في الخلق لأنها "ليست شكلا أو مجرد شكل وإنما هي رؤية مغايرة وطريقة تغيير مغايرة"¹⁹³. ولأن المفهوم الحداثي للشعر هو الذي يؤسس فهما وحساسية مغايرة ومبادئ كتابية مغايرة¹⁹⁴. وهذا ما كرسته حادثة حركة «شعر» من خلال رؤيتها الشعرية ومنجزها الفني كما سنوضح في الفصول اللاحقة

¹⁸⁹ المرجع نفسه، ص 124.

¹⁹⁰ الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 1985، ص 110.

¹⁹¹ كمال أبو ديب، الحادثة السلطة النص، مرجع سابق، ص 37

¹⁹² فاتحة نهايات القرن، ص 338.

¹⁹³ زمن الشعر، ص 266.

¹⁹⁴ فاتحة لنهايات القرن، ص 249.

ثالثاً: حركة «شعر» والمشروع الحدائى

1- أزمة حركة شعر:

أ - قراءة من الداخل

ب - قراءة من الخارج

2 - حركة «شعر» والوساطة الشعرية

1 - أزمة حركة شعر:

الحديث عن حركة «شعر» يعني الحديث عن الحركة الشعرية الحداثية في لبنان باعتبارها أهم حركة جمعت عدة أعلام شعرية تبنت المشروع الحداثي في الشعر العربي. إلا أن هذه الحركة لم تنشأ من فراغ، ولم تظهر فجأة، ولم توجد في عالم شعري عقيم، وإنما سبقتها محاولات كثيرة في العالم العربي (كالعراق ومصر وسوريا) كان لها دور في تحديث الشعر وزعزعة النموذج التقليدي. تبين ذلك من خلال تقسيم بعض الدراسات حركة الحداثة الشعرية العربية إلى ثلاث مراحل، وصنفت حركة «شعر» في المرحلة الثانية كما بين ذلك فاضل ثامر:

- أ - المرحلة الأولى: وهي المرحلة العقلانية للحداثة التي أسسها الشعراء الرواد في أواخر الأربعينات وعمقها شعراء الخمسينات وحققوا فيها ما يلي:
- تقديم موقف جديد اتجاه الكون والواقع والمجتمع يتجاوز الموقفين الكلاسيكي والرومانسي.
 - عدم الاستعلاء على الدور الاجتماعي للتجربة الشعرية وصلتها بالواقع.
 - رفض ما هو جامد ومتحجر في الممارسات الشعرية العربية وإطلاق قوى التجديد والابتكار.
 - إعادة خلق اللغة الشعرية وجعلها قريبة من لغة الحياة والفكر.
 - تحقيق ثورة عروضية جذرية دون حدوث قطيعة نهائية مع الموروث الشعري وعدم إهمالهم الكلي لفعالية الإيقاع الشعري.
 - ابتكار أساليب وأبنية جديدة كاستخدام المونولوج والتضمين والقناع والميل إلى القصيدة الدرامية والاستقاضة من الدلالات الرمزية والأسطورية.
 - الوعي بالذات لم يكن وعياً زائفاً أو مرضياً متضخماً، وإنما كان وعياً للذات من حيث هي جزء من وعي الجماعة بالحرص على تحقيق التلاؤم والتفاعل مع الواقع.
- ب - المرحلة الثانية: وهي المرحلة الرويوية للحداثة، والتي اتضحت خاصة في الستينات ومثلتها حركة شعر، وتم فيها:

- تحقيق الوعي بالذات بمعزل عن وعي الجماعة، أي أن هذا الوعي المتضخم للذات كان على حساب الوعي بالجماعة لهذا اتسمت هذه المرحلة بالتجريب والتحرر من النزعة العقلانية.
- واقع الشاعر في هذه المرحلة كان قلقاً، يتسم بالإحباط وزاخراً بالتناقضات والهزائم، فأسقط الشاعر تمرده ورفضه الدائم في شعره.

ج - المرحلة الثالثة: وهي مرحلة المصالحة بين النزعتين العقلانية والرويوية في حركة

الحدثاء وتمثلها التجارب الشعرية في فترة ما بعد الستينات وتستمر حتى الوقت الحاضر¹⁹⁵. وانفقت كثير من الدراسات على انتقاد المرحلة الثانية التي مثلتها حركة «شعر» لوقوعها في عدة إشكاليات وأزمات تسببت في فشلها وإخفاقها في مشروعها الحدائي. ويمكن تحديد عوامل هذه الأزمة وقراءة دلالتها من الداخل والخارج معتمدين على بعض الآراء¹⁹⁶ التي انفقت حول هذه الأزمة والتي حددتها في: أزمة الشبهات، أزمة العزلة، أزمة الخلافات، الأزمة الفنية¹⁹⁷.

أ - قراءة من الداخل:

ظهرت الأزمة الداخلية لحركة «شعر» علنا في منتصف السنة السابعة 1963 م مع العدد السابع والعشرين من المجلة وتبين في هذا العدد:

— اختفاء اسم أدونيس من عضوية لجنة التحرير بعد أن كان المحرك الحقيقي للمجلة، فهو لم يسهم فيها فعليا أثناء عام 1963م وقطع صلته بالحركة منذ مطلع 1964م.

— افتتاحية المجلة التي حررها أنسي الحاج ألمحت إلى الأزمة القائمة، مستعرضا الصعوبات التي اصطدمت بها حركة «شعر» كاللغة والانتماء الثقافي والإبداع وقلق الحاضر أمام الماضي والمستقبل. وعرض في هذه الافتتاحية عدة تساؤلات حول أسباب الأزمة أسماها «الأسئلة المميّنة» التي كشفت عن إحساس مرير بالخيبة والإخفاق للحركة التي كانت «أمواجاً متلاطمة من الاضطراب والتحفز والتمزق»¹⁹⁸ والتي عكست النقد الخارجي التي تلقته الحركة وكذلك عملية النقد الذاتي التي يبدو أن الحركة قد شرعت فيه.

— أشارت افتتاحية العدد ما قبل الأخير والتي كان عنوانها «الأزمة الشعرية العابرة» لعصام محفوظ بشكل واضح إلى هذه الأزمة وعواملها، وإن رأى أنها أزمة ترافق كل فتح شعري، لكنها أزمة عابرة على صعيد التاريخ الشعري¹⁹⁹. إلا أنها لم تكن عابرة بل كانت حاسمة.

¹⁹⁵ فاضل ثامر، المرجع السابق، ص 81-84.

¹⁹⁶ ينظر: كمال خير بك، حركية الحدثاء في الشعر العربي المعاصر، ص 107 — 120. وكذلك: جاك أماتا بيس

السائسي، يوسف الخال ومجلته «شعر»، ص 71 — 87. و صاندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحدثاء، ص 36 — 45.

¹⁹⁷ سامي مهدي، أفق الحدثاء وحدثاء النمط، ص 55 وما بعدها.

¹⁹⁸ الافتتاحية، مجلة «شعر»، ع 27 / 1963، ص 7 — 8.

¹⁹⁹ الافتتاحية، مجلة «شعر»، ع 32 / 1964، ص 6.

— إثبات الأزمة في العدد الأخير بشكل نهائي على مستوى المجلة وتجمعها الشعري حيث نشر يوسف الخال قصيدة وداع مؤثرة وكذلك بيانا أعلن فيه عن توقف المجلة موضحا طبيعة الأزمة وبواعثها الأساسية، مقرا بأن هذه الحركة لم تحقق من الغاية الموجودة إلا بعضها، "إذ اصطدمت بجدار اللغة فإما أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه ... وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكي مما جعل الأدب أدبا أكاديميا ضعيف الصلة بالحياة حولنا"²⁰⁰. كما أضاف "في التعبير عن معاناتنا الأولى نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ الحديث بعيدا عن قضايا ومشكلاته. وفي التعبير عن معاناته الثانية نعرض أنفسنا من جهة أخرى لإنتاج أدب يجده القارئ العربي مستورا غريبا"²⁰¹.

ويفسر أدونيس بعد رحيله عن التجمع أن من أكبر بواعث هذا التوقف المبكر للمجلة كون المجلة لم تستطع أن تنتقل بمهمتها التحويلية إلى الجانب الإيجابي بعد أن أنجزت بنجاح الجانب السلبي المتمثل في تحطيم القلعة الشعرية القديمة، وهكذا انهارت تحت وطأة الارتباك والتشوش فيما يخص طبيعة المبنى الجديد وأبعاده²⁰²، أي أنها أنجزت النصف السلبي من مهمتها وهو هدم الهرم الشعري، وعجزت عن أن تنتقل بنفس السهولة إلى النصف الإيجابي، وهو البناء الحداثي. وكشفت هذه الآراء وغيرها للأعضاء الأساسيين في الحركة، عوامل وأسباب الأزمة التي أدت إلى الانهيار والإخفاق، ومنها:

- النوازع الشخصية والنفسية والإيديولوجية.
- الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للواقع العربي.
- مشكلات تتعلق باللغة، التراث، والانتماء الثقافي.
- الارتباك الذي يسود مشروعات إعادة البناء²⁰³.

²⁰⁰ بيان "شعر"، ع 31-32 / 1964، ص 302.

²⁰¹ يوسف الخال، الأديب العربي في العالم الحديث، ضمن: أعمال مؤتمر روما حول: "الأدب العربي المعاصر"، عام

1961، طرابلس (لبنان)، 1990، ص 37 — 38.

²⁰² كمال خير بك، المرجع السابق، ص 109 (أحاديث أدلى بها الشاعر للمؤلف).

²⁰³ المرجع نفسه، ص ن.

ب - قراءة من الخارج:

بإمكاننا أن نتأمل عوامل هذه الأزمة من وجهة نظر النقاد والدارسين بعد أن بينا وجهة نظر أعضائها. فمن أكبر المشكلات التي واجهتها هذه الحركة مفهوم التغيير الجذري الذي أرادت أن تحققه على المستوى الشكلي والمعنوي ونتج عنه:

- **الانبهار:** وقعت حركة «شعر» تحت إغراء قوي لم تستطع مقاومته ويتمثل في انبهارها حتى الاستسلام أمام إنجازات الحداثة في الأدب الغربي بمحاولتها القفز فوق الواقع التاريخي العربي وإعادة طرح الموقف الأنطولوجي للحداثة الغربية بما فيه من ميتافيزيقية ورفض لليقين والعقل ولكل فعل ثوري مُعَيَّر، وعرض هذا الموقف الثقافة العربية لخطر ضياع الهوية أمام التيار الجارف للثقافة الغربية. و"مثلما تغرق أسواقنا بمختلف أنواع البضائع المستوردة والتكنولوجيا الأجنبية لتتحول إلى مجرد مستهلكين لهذه البضائع لا منتجين لها، قد نتحول في ميدان الثقافة والإبداع والشعر أيضاً إلى مجرد مستهلكين للنماذج الغربية دون أن نكون قادرين على خلق نموذجنا الإبداعي الخاص أمام طغيان النموذج الأجنبي"²⁰⁴. ومن ذلك اتضح أن السبب النوجيه في إخفاق المشروع الحداثي لحركة شعر، أنها لم تحقق توازناً بين الإبداع والواقع. بل بالغت في الركض وراء بريق الحداثة الغربية، وفي التجريب والشكلائية واصطناع المواقف والهموم الميتافيزيقية البعيدة عن هموم الواقع والعصر.

- ودارت حملة انتقاد حول حركة «شعر» التي خرجت عن المألوف الشعري وأرادت أن تقوم بتغيير جذري للشعر العربي، وكشفت هذه الحملة أن حركة «شعر» كانت تحت تأثير الانبهار بالنموذج الغربي وفلسفته الجمالية²⁰⁵، تعتمد إلى:

- هدم التراث وتبني النزعة الغربية.

- انتهاج نموذج قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر

- الاعتماد على الأساطير اليونانية والفينيقية واستخدام رموز مسيحية في الشعر.

- معارضة تيار الالتزام ومحاولة لإعادة بناء العالم بالتصور المبدع.

وتوقفت الحملة عند نقطة هامة هي الاختلاف في مسألة التغيير الجذري الذي يجب أن يمر

²⁰⁴ فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص 195.

²⁰⁵ أسيمة درويش، المرجع السابق، ص 34-35.

الشعر، بحيث أنه لم يتخلص الشعر من الرواسب القديمة ولم تُكسر عموديته ولم يتجاوز معياريته إلا عند حركة شعر، مما جعل واقع الشعر العربي ينزح إلى الفوضى²⁰⁶.

— **الازدواجية:** ونعني بها ازدواجية الشخصية التي ميّزت المرحلة الانتقالية للواقع العربي، مما نتج عنه الوقوع في تناقضات حادة وخطيرة وثورة مفتعلة غير أصلية ضد المفاهيم السائدة. فكان الاستلاب الحضاري، وهو أمر متعلق بمسألة الانتماء الثقافي والحضاري، بتحويل الذات نحو الآخر. فانفصلت حركة «شعر» عن الواقع التاريخي والاجتماعي وفقدت مكانها في العالم المعاصر، وراح أعضاؤها ينخبطون ويتهونون في تصورات فلسفية وسوسولوجية وأدبية مغترفة من تجارب المجتمعات الغربية، مما تولّد عنه التباس في المفاهيم والأفكار أراؤوا الخلاص منه عن طريق التمرد على الأشكال الشعرية التقليدية وتحويل المفاهيم الثقافية بعد الاقتناع بأن الإلهام يكمن في روح العصر الحديث. فعند يوسف الخال، لكي تكون حديث، لا بد أن تدخل حضارة القرن العشرين، ولكن هذه الحضارة نفسها تشهد على موت الإنسان بل هي رغم منطقها العلمي تمثل على الصعيد الفكري والأدبي صرخة احتجاج على الحضارة الآلية. فمن جهة هل استطاع شعراء هذه الحركة أن يعتبروا هذه الحضارة دعوة إلى الخلاص؟ ومن جهة أخرى إذا كانت هناك رغبة صادقة في الإسهام في المصير الإنساني فإنه لا يتحقق إلا مروراً بالواقع الجماعي المحلي. فكما يقول كمال خير بك إذا كان الفرد قادراً على تجاوز الظروف الخاصة بمجتمعه والنفاذ ثقافياً — إذا صح التعبير — إلى مشكلات مجتمعات أخرى، فمثل هذا الانتقال ليس ممكناً على صعيد الجماعة التي تتمتع بشخصية عفوية وتاريخ أكثر تعقيداً، مما يجعلها عاجزة عن بلوغ العالم إلا من خلال نفسها ومن خلال سياق تطوري²⁰⁷.

كما أن اكتشاف الآخر لا يمكن أن يحقق نجاحاً قبل اكتشاف الذات. كما أن الالتقاء بين الذات والآخر بإمكانه أن يضمن مساهمة فاعلة وإيجابية لأن خلاص الذات في الآخر لا يستدعي الالتحاق باليؤس المشترك والتخلص من استلاب الخاص بغية الانخراط في استلاب شمولي بل معارضة الاستلابيين برؤٍ مناهض بحدّ ما، أليس بإمكان المنطق الغربي بما فيه وجهه الماركسي أن يجد فرصة للاقتزان بروحانية شرقنا، مما يتيح أن ينتهي إلى صيغة تركيبية شافية²⁰⁸.

²⁰⁶ ينظر: خيرة حمر العين، جنل الحداثة في نقد الشعر العربي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص 41-47.

²⁰⁷ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 112.

²⁰⁸ المرجع نفسه، ص 113.

- **التناقض:** الرغبة العميقة في التحرر من التراث من خلال هدم أشكاله التقليدية وتجاوز ثقلها الساحق حسب رأي أعضاء الحركة، إلا أن ذلك لم يرق على فهم موضوعي، مما أوقعهم في تناقض أثناء معالجة مسائل جوهرية منها:

- مسألة التراث والانتماء: حيث اتضح اختلاف على مستوى كل عضو من أعضائها، والتوزع بين خيارين اثنين: إدانة كاملة أو رد اعتبار جزئي، وانعدام التمييز بين روح التراث وأشكاله الموروثة.

- مسألة اللغة: حيث أن التصويت للغة الدارجة أو المحكية لم يمنع عناصر الحركة من مواصلة الكتابة باللغة الفصحى، وابتعاد النتاج الشعري عن الجمهور نتيجة لاستخدام لغة الغموض باعتبار تعليقات أعضاء الحركة أن الغموض هو واحد من خصائص الشعر الحديث محاولين تسويغه بالكثافة الفكرية للرؤيا الشعرية وبالبني الجمالية اللغوية والإيقاعية الجديدة.

- مسألة العروض: اعتبر غالبية الأعضاء أن قصيدة النثر هي الشكل الأعلى للتمرد الشعري والصيغة النهائية التي يجب أن يفضي إليها التعبير التجريبي. لكن أهم شعراء الحركة باستثناء محمد الماغوط وأنيس الحاج، كتبوا أفضل أعمالهم الشعرية في أبيات موزونة ومقفاة (الشعر الحر)، ولم تكن التعديلات الوزنية لتمنعها من الاحتفاظ بالنبرة الموسيقية النادرة للشعر العربي القديم²⁰⁹.

- **التطرف:** بدا الموقف المتطرف تعبيراً عن ردة فعل متشنجة واحتجاجاً مباشراً قائماً على الانطواء والقطيعة الصارمة مع البنى التقليدية والتوقف عند حدود النظرية والتجريب العابرة. وتؤكد هذا التطرف من ظاهرة الازدواج وحدة التناقضات التي أقطبت الحركة إلى حالة من الاقتلاع عن الجذر أدت إلى فوضى وصفها يوسف الخال نفسه بـ "الفوضى العارمة"²¹⁰. وباعت هذه الحركة بالفشل التي أرادت تجاوز حقل الشعر العربي لتبلغ جميع مظاهر الحياة العربية المعاصرة، وأكد كمال خير بك هذا الفشل: "يعلمنا التاريخ أن كل تمرد ضد نظام قائم لا يعرف أن يؤد نظامه الخاص، بمعنى أنه ثورة، وينتقل من إطار الهدم إلى إطار المشروع، ومن إطار النقد إلى إطار الإعلان عن الصيغة الجديدة، فإنه يظل محكوماً بحياة قصيرة وبضرب من الفشل يهدد إنجازاته الأولى. ومن جهة ثانية فإن كل ثورة، وكل نظام جديد، لا بد أن يلتقي مع

²⁰⁹ ينظر: المرجع نفسه، ص 117.

²¹⁰ ينظر: الافتتاحية، مجلة "شعر"، ع 12 / 1959، ص 5.

روح الشعب اللذين يتوجهان إليه، وأن ينبثقاً من الواقع العميق لإطارهما التاريخي، فمهمتهما الأساسية متمثلة بمواجهة المشكلات وحل المتناقضات الكبيرة لهذا الإطار بدلاً من تجاوزها والعزوف عنها²¹¹. مما أدى إلى التشكيك في علاقاتها ومصادر تمويلها، وفي أهدافها واتجاهاتها، ونفور كثير من الشعراء والكتاب الملتزمين منهم وغير الملتزمين، ولم يتعامل معها إلا نفر منهم يكون قد تجاوب مع خطتها الفكري واتجاهها الفني، وأثارت دعواتها التي استندت فيها إلى أفكار الحزب القومي السوري، صخباً اتهامياً حولها، خاصة فيما يتعلق بالنظرة إلى التراث العربي وتجاوزه إلى التراث المتوسطي والاتصال بالامحدود بالحضارة الغربية، وكان لكل ذلك دور في عزل مجلة "شعر" في محيطها ومنع دخولها إلى الأقطار العربية الأخرى مثل سوريا والعراق منذ أعادها الأولى²¹².

إذن كان التطرف أساساً في العزلة والانطواء حيث جسد أعضاء الحركة "تمردهم عبر فاعليات هامشية، عاطفية أو مشبعة بروح الفتازيا، وعبر صيغ ثقافية وفنية مصطنعة في الغالب"²¹³. وتشكل بقوة ووضوح بسبب اتجاههم نحو آفاق ومشكلات لا تتبع من الظروف الخاصة بمجتمعاتهم، فكان أدبهم ضرباً من الفرار والاستلاب مما حملهم تسمية "الغرباء" لارتباطهم بالمفاهيم والأفكار الوجودية التي ولدت لدينا "الانطباع بأن شعراءنا لم يصلوا إليها بالطريق الطبيعي ومن خلال إطار حياتهم المحلية، وإنما بلغوها من خلال جسر مصطنع يمتد بين منفي عوالمهم الخارجية وعالم نماذجهم الداخلية. لقد بدا أن الصيغة القديمة نجذوا أنفسهم لكي تجدوا الآخر قد انقلبت لتصبح جذوا الآخر لكي تجدوا أنفسهم". وهذه حقاً علامة اقتلاع صارخ²¹⁴.

أظهرت نزعة هذه الحركة المتطرفة عجزها عن تجاوز روحية مجتمعها وتراثها تجاوزاً كاملاً²¹⁵. وكما يرى فاضل ثامر أن من أسباب فشل حركة «شعر» هو وصولها إلى طريق مسدود من خلال دعوتها المتطرفة لتفجير اللغة، ولكنها عجزت عن تحقيق مثل هذا التفجير سواء عن طريق البنية الداخلية للغة العربية ذاتها، أو عن طريق إحلال اللغة المحكية وتبني الحروف

²¹¹ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 118.

²¹² ينظر: سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، ص 57. وكذلك: ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص 30.

²¹³ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 111

²¹⁴ المرجع نفسه، ص 119.

²¹⁵ كمال خير بك، حركية الحداثة، ص 113.

اللاتينية. وكان عدم تجاوزها جدار اللغة "نتيجة منطقية لأي ثورة وهمية لا تأخذ بالحسبان الواقع الملموس. فتحقيق ثورة لغوية يتطلب إدراك طبيعة اللغة ككائن حي متطور. فهي تمتلك ثباتا نسبيا، ولها في الوقت نفسه قوانينها الخاصة وصيرورتها، وفيها أيضا ما هو ثابت وما هو متغير فيها، ما يموت وما يحيا ويتواصل. وضمن إدراك هذه الحقائق يستطيع الشاعر أن يحقق تثويرا حقيقيا للغة الشعرية²¹⁶.

— **الانتحال:** اعتبر كثير من الدارسين أن الحداثة العربية في الشعر التي نادى بها حركة «شعر» هي مجرد نقل ومحاكاة للحداثة الغربية بعد رفض التراث والتطرف في شن حملات عدائية لإلغائه بالبحث عن البديل في التنظيرات الغربية، وهو المفهوم الجديد عند هذه الحركة، مما أدى إلى انعدام الرؤية المتوازنة بين الماضي والحاضر، والفهم السطحي غير العميق للعلاقة بينهما. فكانت من أهم معالم الحداثة الشعرية في الأدب العربي المعاصر هو تأسيس الشعر العربي على نظريات غربية، بل تلخيص النظرية الشعرية في النقد الغربي عن طريق الاقتباس والنقل الحرفي من آراء وأفكار النقاد والمنظرين الغربيين دون الإشارة إلى المراجع والمصادر أحيانا كثيرة، أو عن طريق الاستيحاء باستعراض أفكار ومبادئ دون تقيد بأسلوب الأداء وصيغة التعبير. وتركز هذا النقد على أدونيس بخاصة باعتباره من أهم منظري ونقاد حركة شعر. إذ أن قلة حرصه على الإشارة إلى المراجع والمصادر فتحت عليه بابا من الانتقادات جعلتنا نعيد النظر في ظاهرة التأثير والتأثير وكيفية الاستفادة والاقتباس من الآخر. ففي العراق صدر كتاب "أفق الحداثة وحداثة النمط" لسامي مهدي، عالج فيه مسيرة مجلة "شعر" وفصل القول في عدد من الموضوعات مثل: الشعر الحر، قصيدة النثر، اللغة المحكية، التراث، الشعر الأجنبي ... والكتاب عمل مرجعي فذ يتناول موضوع الحداثة في الشعر، ويقف من أصحابها موقفا واضحا، فيكشف قدر ما في دعوهم من أصالة، وقدر ما فيها من ادعاء ونقل عن مصادر أجنبية دون الإشارة إليها²¹⁷. وركز المؤلف على أدونيس وتنظيراته الشعرية، وانتهى إلى الخلاصة التالية: "تخلص مما تقدم إلى القول أن أدونيس شاعر كبير أغراه التنظير، غير أنه لم يكن فيما كتب ونظر إلا ناقلًا ومحاكيًا، فما الحداثة الأدونيسية إلا السريالية ذاتها. وهذا ما تثبته منظومة المفاهيم التي ظل يرددتها أكثر من ربع قرن. وعلى الرغم من أنه حاول أن ينكر هذه الحقيقة بأساليب شتى، إلا أنه لم يجد في النهاية

²¹⁶ فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 202.

²¹⁷ محمد إسماعيل دندي، المرجع السابق، ص 122.

بداً من الاعتراف بها بطريقته الخاصة²¹⁸.

وفي تونس صدر كتاب "مقاربة للجسد المرني والجسد المتخيل في شعر أدونيس" لمنصف الوهابي، توخى فيه ما يسمى بالقراءة التناسية أو التداخل النصي، وكشف فيه عن تأثير أدونيس البالغ بالشعراء الفرنسيين حتى أن قاريء الكتاب لا يساوره أي شك بأن أدونيس يحتذي نص غيره أو يسرق منها الكثير. وهذا ما لاحظته الأستاذ الناقد التونسي أيضاً حمادي صمود وهو يناقش الكتاب، فقال بأن القصة قصة سرقات وليست قضية تداخل نصي²¹⁹. وحين اطلع أدونيس نفسه على هذه الدراسة البالغة 376 صفحة كتب على مؤلفها يقول: "إنك كنت كصياد يطارد فريسة ليجهز عليها"²²⁰.

وفي المغرب صدر كتاب "أدونيس منتحلاً" لكاطم جهاد، كشف فيه كثيراً من اقتباسات أدونيس التي لم يشر إلى مصادرها في هامش أو متن، وبيّن الفرق بين الانتحال والتداخل النصي، ومساوئ الترجمة الآلية وانعدام الدقة في القراءة وتجاهل الخلفيات الأسطورية والدلالات المرجعية. وركّز على مواطن الانتحال عند أدونيس، وقسمه على انتحال فكري من عند هايدغر وبات وبونو²²¹، وانتحال شعري من بيرس وبولص والنفري والأصمعي وغيرهم²²². وخلص إلى أن أدونيس تدرج في انتحالاته "من الانتحال الموجز جملة أو بعض جملة، إلى الانتحال الشامل قصيدة أو بعضها، مقالة أو بعض مقالة، ومن الانتحال الذي يضعه بين أقواس إيهام واحتمال أو يسند جملة إلى شاعرها ويهمل البقية، ويدّعي الرواية عن أحد فيما يستنسخه نصاً، إلى الانتحال السافر لا إسناد فيه ولا إشارة"²²³. وختم الناقد دراسته المفصلة والمدعمة بالنصوص المنتحلة، إلى أن أدونيس وقع في شطط كبير أدى إلى نفي ذاته، حيث "سقط في غياب الأنا العميقة التي لا تنتقدها قط زخرفية محبوكة موجهة لإبهار المبتدئين"²²⁴.

²¹⁸ ينظر: سامي مهدي، حادثة النمط، ص 149.

²¹⁹ محمد إسماعيل دندي، المرجع السابق، ص 123.

²²⁰ جريدة "الأسبوع الأدبي"، دمشق، ع 329 / 1992، ص 8 (حوار مع المؤلف).

²²¹ كاطم جهاد، أدونيس منتحلاً، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 1991، ص 27 وما بعدها.

²²² المرجع نفسه، ص 53 وما بعدها.

²²³ المرجع نفسه، ص 176.

²²⁴ المرجع نفسه، ص 178.

وفي سوريا صدر كتاب "حدثتنا الشعرية"²²⁵ لمحمد إسماعيل دندي الذي قام بمقارنة بين مقالة أدونيس بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"²²⁶، وبين ما ورد في كتاب "الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين الناقد الفرنسي ألبيرس"²²⁷، حيث تجاوز - كما يقول - الجزئيات التي لا قيمة لها أو العموميات التي تصبح أملاكا ثقافية، لكنه لم يستطع أن يتجاوز النقل الحرفي والترجمة الدقيقة إلا من هذا المرجع الأجنبي دون الإشارة أو التنبيه إليه. وبخاصة أن أدونيس أراد من خلال مقالته تحديد الخصائص والمنطلقات الناطمة لشعرنا العربي الجديد الذي حمل راية الحداثة، فبين المؤلف أن كل ذلك لم يخرج عن إطار ما كتبه ألبيرس عن تعريف الشعر وتحديد صفاته ومهمته²²⁸. ووضح بعد المقارنة بين نصوص أدونيس وألبيرس أن النظرية الشعرية العربية عبارة عن ترجمة وتلخيص للنظرية الشعرية في الغرب، وخلص إلى السؤال الآتي: هل يمكن أن تكون الحداثة العربية في الشعر مجرد نقل ومحاكاة للحداثة الغربية²²⁹.

كما أكد سامي اليوسف في كتابه "الشعر العربي المعاصر" أن تنظيرات أدونيس النقدية ما هي إلا اقتباسات من آراء ونصوص النقاد والمنظرين الفرنسيين بخاصة، وعلق على التناقض بين شعره وتنظيراته: "أما تنظيراته في الشعر وهي ما يتناقض صراحة مع نتاجه الشعري، فقد وجدها جاهزة هي الأخرى في التراث النقدي الفرنسي الحديث ولاسيما تراث الشعراء الرمزيين، والمقالة الأولى²³⁰ في كتاب أدونيس "زمن الشعر" تستطيع فعلا أن تحدد معنى المعاصرة... ولكن السؤال المهم هو هذا: هل خلق أدونيس جوهر هذه المقالة أم ورثة عن نظرية الشعر الرمزية الفرنسية حصرا؟. إن في ميسورنا أن نحدد المحاور الرئيسة لتلك المقالة ثم نعيد كل محور إلى مرجعه في التراث الفرنسي، إلى بودلير، رامبو، ملارمي، رينيه شار"²³¹. ويخلص أيضا إلى سؤال آخر ليقيم حقيقة تنظيراته النقدية: "لو ترجمت كتب التنظير النقدي الفرنسية إلى العربية في أواسط القرن

²²⁵ مقالة للمؤلف تعالج الموضوع نفسه منشورة في جريدة "الأسبوع الأدبي"، دمشق، ع 89/ 1987م.

²²⁶ نشرت أول مرة في مجلة "شعر" ع 11/ 1959، ثم في كتابه "زمن الشعر".

²²⁷ طبع في فرنسا طبعة أولى عام 1957م، أي قبل نشر أدونيس مقالته بعامين، ثم ترجمه إلى العربية جورج طرابيشي ونشره عام 1965.

²²⁸ ينظر: إسماعيل دندي، المرجع السابق، ص 124-127.

²²⁹ المرجع نفسه، ص 128.

²³⁰ ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 9-23.

²³¹ يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، ط 1، دمشق، 1981م، ص 226.

العشرين، أعني قبيل تنظيرات أدونيس، أفكأنت أفكاره تبدو ناصعة وجديدة كما بدت في أواخر الخمسينات؟²³².

— التراجع: بعد مرحلة الرفض والتساؤل والتجريب والتخطي، تحدد طريق الرجوع بسبب الإحساس بالفشل في تطبيق مفاهيم الحداثة، وبخاصة بعد توقف المجلة وتشتت آراء أعضاء هذه الحركة، كذلك إخفاق نصوصهم الإبداعية في تحقيق بعدها الجمالي والحضاري، وعجزت عن تقديم البديل الحقيقي للشعر العربي، فراح أقطابها — بعد الإحساس بالإخفاق — ينتقدون حركتهم وحركة الجيل المُقلد لهم²³³.

ولم يجدوا بدا من الالتفات إلى الواقع الحتمي لمجتمعهم، وإلى الغنى الخبيء في تاريخهم، مما سيشكل منابع الأصلية لإلهامهم. "وهكذا سيعثرون على كلمة "السُر" التي تفتح نهضة إبداعية حقيقية، نقصد بها التماهي التاريخي والحي الذي يشكل شروطاً لا مفر منها، ليس فقط لتتحقق مجد الأمة التي ينتمون إليها وإنما لضمان ما يطمحون إليه من حضور إنساني شمولي"²³⁴. ونتبين أزمة الحركة من خلال المخطط الآتي:

الحداثة: التغيير الجذري = الانبهار + الازدواج + التناقض ← التطرف + الاستلاب + الفوضى ← التراجع (ما بعد الحداثة)²³⁵.

وفي ظل غياب صورة الحداثة العربية المنشودة التي فشلت في تحقيقها حركة شعر. راح فاضل ثامر يبين عوامل استمرار الحركة ونجاحها، وحددها فيما يأتي:

— لا بد أن تكون حركة مفتوحة لا يمكن لها أن تتغلق على ذاتها أو تصدر هويتها لتكون الراهنة.

— تتسع حركة الحداثة الشعرية لكل التجارب الإبداعية العربية دون أن تضطر إلى هدم جسر الماضي أو إلى تحقيق قطيعة نهائية مع الموروث الشعري والثقافي والحضاري بل تقيم حواراً متفتحاً ونقدياً مع هذا الموروث.

— تؤمن بالإنسان والمستقبل وبارادة التغيير والبناء، وهي بهذا لا تسليخ الواقع والإنسان من

²³² المرجع نفسه، ص 227.

²³³ ينظر: سامي مهدي، المرجع السابق، ص 71 — 72.

²³⁴ فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 119-120.

²³⁵ مجال لدراسة منفصلة جادة.

منظورها، بل تحاول أن تردم الهوية التي تفصل الشاعر عن الواقع والمجتمع والإنسان.
— لا تعادي التجريب المبرر بل تحتضن كافة ألوان التجريب الأصيل النابع عن ضرورة
فنية ولكن دون أن يستحيل الهاجس الشكلي والتجربي إلى غاية نهائية ومطلقة، ومحاولة
التحديث الأصيل النابع من حاجات التجديد²³⁶.

3 - حركة «شعر» والوساطة الشعرية:

تعد حركة «شعر» أحد الروافد المؤثرة بقوة في حركة الحداثة الشعرية العربية بشكل عام
ومن التيارات المهمة داخلها وبخاصة الشعر الستيني برغم عوامل أزمة مشروعيها الحداثي.
تغذت حركة الشعراء الشبان وتطورت في مناخ سيطرت عليه ثقافة جديدة وساد فيه إنتاج
شعري ساعدت على نشره مجلة شعر، وكان من أبرز مظاهره ما ترجم عن الفرنسية والإنجليزية
إضافة إلى الشعر الذي استلهم الإنتاج الأجنبي وتأثر به حيث "كان لمؤسسي المجلة ومنهم أدونيس
ويوسف الخال وآخرون الفضل في أنهم وفروا للقراء اللبنانيين والعرب أكثر من ألف وثلاثمائة
وسبعين صفحة مكرسة للترجمات الشعرية عن اللغات الحية ولاسيما الفرنسية والإنجليزية
والإسبانية"²³⁷. وإن شكلت الترجمة بالنسبة للرواد "مصدر إلهام مهماً وأصبحت مجرد ذريعة
استخدمها معظم الشعراء الشبان لتبرير الشكل الجديد من نتائجهم الشعري"²³⁸.

وتكونت البنى الفكرية والفنية لدى معظم الشعراء في سوريا ولبنان بالاكتماء من الأخذ
بالنصوص المترجمة عن اللغات الأجنبية كمراجع فنية وشعرية لهم، إضافة إلى النصوص العربية
لشعراء الحركة التي امتدت من تأسيس مجلة شعر عام 1957 م إلى تأسيس مجلة مواقف عام
1968م، التي واصلت مسيرة حركة شعر، وهي كما قالت عنها خالدة سعيد أن "تحتضن أصواتنا
وأصوات الخالقين جميعاً، تقاسمنا، لكي تنمو وتستمر، خبزنا اليومي"²³⁹.

وكان توقف مجلة شعر إعلاناً عن انتهاء هذا الشوط من أجل معاودة المسيرة وفق قناعات
منطقية وواقعية، ولذا لم يكن غريباً أن تعود الكثير من التجارب الشعرية الستينية إلى مواقع
الانتماء والفعل وتتخلى عن كثير من مظاهر التجريب المصطنع والتلفيق الشكلي غير المبرر. وقد

²³⁶ مدارات نقدية، ص 206-207.

²³⁷ محمد علي مقدد، المرجع السابق، ص 70.

²³⁸ المرجع نفسه، ص 74.

²³⁹ خالدة سعيد، حول قصيدة "هذا هو اسمي"، مجلة "مواقف"، ع 7 / 1970، ص 250.

أسهم هذا التحول في إيضاح المناخ الملائم للمرحلة الثالثة في سميرة حركة الحداثة الشعرية العربية التي هي مرحلة ما بعد الستينيات، وتتميز بنوع من الموازنة بين القيم العقلانية المنضبطة التي ميزت المرحلة الأولى، والقيم الرؤيوية والتجريبية التي ميزت المرحلة الثانية (حركة شعر). ولا يعني هذا أن هذه المرحلة الجديدة تمتلك انسجاما كلياً، إذ نجد داخلها مسارات تجارب متباينة بين المرحلة الأولى والثانية²⁴⁰.

وقد لاحظ عباس بيضون أن معظم هؤلاء الشعراء كانت لهم "ثقافة لا تتجاوز معرفة بالشعر الغربي والأجنبي المترجم، إن الوسيط العربي هو دليلهم إلى الشعر العالمي، فهم يقرأونه في شعر أونيس مثلًا أو غيره، والوسيط العربي هو غالباً مرجعهم الوحيد عن الشعر. لذا تتشابه مناخات القصائد وحتى جهازها التعبيري شبهاً غريباً مما يؤن بقصيدة موحدة تتمحور حول شاعر أو أكثر"²⁴¹.

وأصبح في مفهوم هؤلاء الشعراء الشبان أن القصيدة العربية هي بمثابة صدى للشعر العالمي، وبأن شاعراً أجنبياً يختفي وراء كل شاعر عربي فيكون له معينا وملهما. وكما يقول أدونيس "لقد ورثنا نحن هذا الجيل الحاضر من الشعراء عبناً كبيراً مزدوجاً، إيصال التحرر من الخارج وهو لم ينته بعد إلى تمامه بالتحرر في الداخل، وابتكار أشكال وصيغ نامية جديدة لحياة أخذة بالنمو والتجرد"²⁴².

وسقط في مفهومهم الحداثي الإشكال الذي واجهه رواد حركة «شعر» وهو التناقض بين التمسك بالعودة إلى الأصالة، وكمن دورهم الطليعي داخل هذا التناقض، "غير أن الشعراء الشبان تغلبوا من هذا الإشكال الحداثي بين التمسك بالعودة إلى الأصل التاريخي بعد أن سقط الإشكال بضياح طرفه الأول المتغرب، وبقاء الثاني ولكن موهماً أنه يحتوي ضمناً الأول"²⁴³.

كما كان من أثر هذه الحركة أنها ورثت نتاجاً شعرياً خال من الهموم الفكرية والفلسفية والاجتماعية، "شعر خاوياً"، واختزلت القصيدة إلى نوع من اللعب اللغوي يفرغها من أي معنى، فتصبح إذ ذاك مجالاً ملائماً لحرية الشكل البلاغي، ويلعب الفراغ الفكري دور القناع في إخفاء

²⁴⁰ فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 203 - 204.

²⁴¹ مجلة "مواقف"، ع 34 / 1979، ص 11.

²⁴² زمن الشعر، ص 110.

²⁴³ عباس بيضون، مجلة "مواقف"، ع 34 / 1979، ص 28.

وتبنّت مجلة "مواقف" حركة "الشعراء الشبان" في لبنان وسوريا بعد توقف مجلة "شعر"، وواصل أدونيس من خلال تلك المجلة تأمين استمرارية الحركة التي بدأها من قبل، وقام بنفسه باكتشاف هؤلاء الشعراء وتقديمهم إلى القراء كشوقي بزيغ، وشربل داغر، وحمزة العبود، ومحمد العبد الله، ومحمد علي شمس الدين، وبول شاوول وغيرهم. وكلّهم كانوا طلاباً بالجامعة اللبنانية. وتكوّن هذا الجيل من الشعراء مع قصائد أنسي الحاج ومحمد الماغوط النثرية، ولغة بدر شاكر السياب الشعرية، وبنية النص الشعري عند أدونيس، وقصائد الشعراء الغربيين المترجمة إلى العربية والمنشورة في مجلتي "شعر" و"مواقف"²⁴⁵. وفي كنف هؤلاء الشعراء انبنت حركة "الشعراء الشبان"، "إلا أن البنيان كان مشوّهاً لأنهم سقطوا في لغة أدونيس، ووقعوا في التقليد الأعمى، وبدل أن يكونوا محاوريه، وأن يبتكروا لغتهم الخاصة وأشكال تعبيرهم. راحوا يفقدون في ذلك السقوط أصواتهم المميزة"²⁴⁶، حيث كانت قصائد أدونيس الأساس الذي استند إليه كل إنتاج شعري لاحق. وقد قيل لأدونيس: "يؤخذ عليك وبخاصة في مجال الشعر أنك أفسدت الشعراء الشبان وأنه كان لقصيدتك (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) و(هذا هو اسمي) تأثير حاسم على شكل القصيدة العربية الجديدة، وعلى اللغة الشعرية، وطريقة الكتابة الشعرية بشكل عام في البلاد العربية كلها، وفسر بعض النقاد ذلك على أنه مرض"²⁴⁷. وقد أجاب أدونيس على هذا السؤال دون أن ينكر ظاهرة المرض غير أنها كما قال: "ليست مرضاً من جهتي، إنما هي مرض من جهة الذين تأثروا وكان تأثرهم اجتراراً ونقلًا"²⁴⁸. وفي تفسيره لهذه الظاهرة، اعتبر أدونيس أن معظم الشعراء الشبان قد "تلقفوا لغته الشعرية وطريقته في الكتابة كأنها ثمرة يستهلكونها، وأن بينهم من أخذ يستهلكها بنوع من الغلو والمبالغة... فتجاوز حد صنع النماذج المطابقة إلى صنع النماذج المضخمة، وهذا ما أدى إلى النمطية، وكل نمطية مرض، لكنه مرض الناقل لا مرض المبدع"²⁴⁹. وقد تتبّع محمد مقلد أعمال بعض الشعراء اللبنانيين الذين اقتفوا أثر حركة شعر، فوجد أن

²⁴⁴ محمد مقلد، المرجع السابق، ص 73.

²⁴⁵ المرجع نفسه، ص 67-68.

²⁴⁶ خالدة سعيد، مجلة "مواقف"، ع 24 / 1972، ص 25.

²⁴⁷ أدونيس، مقابلة أجريت مع الشاعر ونشرت في كتاب: فاتحة لنهايات القرن، ص 253.

²⁴⁸ المرجع نفسه، ص 253.

²⁴⁹ المرجع نفسه، ص 254.

مرحلتهم لم تنتج بعد مدرستها النظرية، إنها ما تزال تتبنى أفكار المدرسة السابقة تستوحي منها، وتستعير كثيرا من مقولاتها وأفكارها، معبرة بذلك عن مظهر آخر من مظاهر الأزمة التي تعاني منها: نقص النقد وغياب النظرية²⁵⁰.

أما بالنسبة للشعراء العراقيين (مثل فاضل العزاوي وسامي مهدي، وخالد علي مصطفى، وفوزي كريم) فقد تجلّى أثر حركة «شعر» عليهم — كما يرى فاضل ثامر — في انفتاحهم على إغراءات الحداثة الغربية وتحمسهم لمظاهر التجريب في الشعر، ومحاولتهم التمرد على القيم والتقاليد الشعرية السائدة. فظهرت في تجربتهم الشعرية أصداء الشعراء الرمزيين والسرياليين الغربيين بتأثير من شعراء حركة «شعر»، وكذلك محاولات محمد الماغوط وغيره في كتابة قصيدة النثر. وكان تأثير القصيدة الأدونيسية بخاصة واضحا في مختلف المستويات التعبيرية والروائية في تجربتهم²⁵¹.

أما في الشعر المصري فقد أكد كمال نشأت على أثر حركة «شعر» وبخاصة أدونيس الذي كان أبرز شاعر أثر في نفوس الشعراء الشباب المصريين وشدهم إلى شعره، وكان المثل الذي يُحتذى عبر نماذج الشعرية التي أصبحت قدوة لما طبق فيها ما يدعو إليه على مستوى التنظير. وبذلك تمت صورة الحداثة الشعرية نظريا وتطبيقيا في مصر، حيث كانت الحداثة التي يمثلها أدونيس ودعوته إلى التمرد والهدم والتطلع إلى حياة وشعر جديدين، متفلسا لكل ما يعتمل في نفوس الشعراء الشباب من سخط وتمرد وضيق بالواقع الضاغط. وأرجع الدارس ذلك إلى ما كانت تعيشه مصر من هزائم وإحباطات، وتفكك، وغياب للديمقراطية، منذ بداية السبعينات إلى اليوم²⁵². وبين ذلك بموازنة منهجية موضوعية دقيقة في كل فصول كتابه بين شعر أدونيس وأشعار الحداثيين في مصر من حيث المعجم الشعري والصورة الشعرية وقصيدة النثر والغموض²⁵³.

ولما ننقل إلى الشعر المغربي نجد الناقد محمد بنيس يستفيض في الحديث عن أثر الشعراء الرواد وحركة «شعر» على الشعر المغربي المعاصر، وتجلى هذا الأثر — حسب رأيه — في انعكاس جل قوانين القصيدة العربية المعاصرة في المتن الشعري المغربي المعاصر، وخضع من

²⁵⁰ محمد مقلد، المرجع السابق، ص 82.

²⁵¹ ينظر: فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 193-194.

²⁵² ينظر: كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 8-9.

²⁵³ ينظر: المرجع نفسه، ص 19، 112، 131، 172، 202.

خلال ذلك إلى حتميات معقدة التحديد، واعتبر أن التجربة الشعرية المعاصرة بالمغرب امتدادا للتجربة العربية وصدى عميقا لها. وأن انكباب الشعراء المغاربة على قراءة وإعادة كتابة المتن الشعري العربي المعاصر، سبيل لإقرار هذه الحركة الشعرية في هذه المنطقة من العالم العربي²⁵⁴. وتميزت فصول الدراسة بمقاربة بنيوية وتكوينية حددت تجليات تلك القوانين في البنية السطحية والعميقة للمتن الشعري المغربي من حيث اللغة والإيقاع والصورة والغموض ولعبة الكتابة الشعرية، ومن ثم السقوط في مآهات التجريب والغرابة والدخول في مشروع اختراق البنية الثقافية في المغرب²⁵⁵.

أما بالنسبة إلى الشعر الجزائري فقد تأثر هو الآخر بحركة الشعر الحداثي في المشرق كما بين محمد ناصر، ليتواتر ذكر أثر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأدونيس ويوسف الخال. وتجلّى ذلك الأثر في الشعور بالقلق والضياع والاعتراب من حيث الرؤية الشعرية. وفي التشكيل الموسيقي كشعر التفعيلة والشعر المنثور، وإن لم يوظف الناقد مصطلح قصيدة النثر، وكذلك في اللغة والمعجم الشعري باستعمال لغة التفجير ولغة الحديث اليومي واللغة النثرية المسطحة غير الشاعرية، وفي الصورة الشعرية والاستعانة بالرموز والأساطير، كما في البنية العامة للشعر من حيث استفحال ظاهرة الغموض²⁵⁶. وبين أن هناك مؤثرات سياسية واجتماعية وثقافية ونفسية دفعت الشعراء الجزائريين إلى هذه التجربة الشعرية الجديدة منذ أواخر الستينات حتى الثمانينات، وأعلنوا القطيعة بينهم وبين الشعر العمودي، مثل أحمد حمدي، وعبد العالي رزاق، وعمر أزراج، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروعة علاوة وهبي، ومحمد زتيلي. وخلص إلى أن احتكاك الشعراء الشباب بالشعر المشرقي جعلهم يتأثرون بهذا الشعر إلى حد بعيد. وقد جعل هذا الاحتكاك صورهم ولغتهم تتأثران إلى حدود الاقتباس أحيانا بهذا الشاعر أو ذاك "وذلك ما جعلنا نفتقد في الكثير من هذه القصائد التميز والتفرد، بل تكاد بعض هذه القصائد تكون موجهة إلى جمهور مشرقى لا إلى جمهور جزائري له تقاليده وعاداته وتاريخه وشخصيته"²⁵⁷.

²⁵⁴ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1985، ص 255-256.

²⁵⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص 39 وما بعدها..

²⁵⁶ ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية: 1925 - 1975 م، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1985، ص 216 - 244، 355 - 417، 527 - 537، 637 - 656.

²⁵⁷ المرجع نفسه، ص 408 - 409.

أسهمت الأفكار الحداثية لحركة "شعر" في ذبوع نص شعري منعزل عن دوره الاجتماعي والحضاري لارتباطه بالمعاني العدمية والعبثية واللامنتمية والمضيعة للحقيقة بعد مبررات الوجودية والسريالية، ومستخف باللغة العربية وقواعدها وبلاغتها، واستسهال الكتابة الشعرية عموماً. وإن أذكت الحركة روح البحث عن شعرية جديدة بعد أن قربت للمتلقي العربي فكر الحداثة الغربية ونماذج من الشعر العالمي التي فتحت له أفق الاطلاع والنقد، فإنها لم تنظر إلى الحداثة في سياقها التاريخي، ولم تلتفت إلى تناقضات الحضارة التي أنتجتها. وراحت تحاكيها دون مراعاتها للخصوصية العربية، فجرفت في النهاية نحو مازق وأزمات اعترف بها أعضاؤها، وكشف عنها تراجعهم الشعري والنقدي.

الفصل الثالث

حركة "شعر" والشعرية الغربية

أولاً: ماهية الشعر

ثانياً: بنية الشعر

ثالثاً: التقويم الحدائي للشعر العربي

تمثل الشعرية رؤية نقدية جديدة تحاول أن تكتشف النص الشعري لتبني موقفاً نقدياً مضاداً يتجاوز العمل النقدي الشائع في تحليل النص، وتقدم وعياً نقدياً مختلفاً يجابه ظواهر نقدية شائعة أو مألوفة متأثرة في وعيها بعوامل تتصل بموقفها الفلسفي والفني لتختبر من خلاله علاقتها بالتراث النقدي العربي وبالمؤثرات النقدية الأوروبية وما تعكسه هذه العلاقة من جدل بين الذات والآخر وبين الداخل والخارج، محاولة تتجاوز فرضيات ومبادئ النقد الشائعة، مؤكدة علاقتها بالمؤثر النقدي الغربي ومحاولة تأصيل ذاتها من خلاله. وبذلك أصبح مفهوم الشعرية يشكل دوراً نقدياً يقترح البدائل في تحليل الخطاب الشعري، فلم يعد هناك جدوى في تحديد الشعرية على أساس ظواهر الوزن والقافية أو الصورة أو الموقف أو الفكر. وأصبحت هي البنية الكلية القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة، فهي خصيصة علائقية، أي أنها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمّتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها¹. ولهذا السبب يقول "تودوروف" من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول: كيف يختلف عن النثر، إذ أن الشعر والنثر يملكان نصيباً مشتركاً هو الأدب². ويكمن سر الشعرية في "أنها تظل كلاماً ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد. اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره"³، عن طريق ما يسمى الانحراف والانتهاك عند "جون كوين"⁴، على أن "تمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدراً للشعرية هو الانحراف الداخلي. أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً دلالياً أو تصورياً أو فكرياً أو تركيبياً"⁵. فالشعرية بهذا المفهوم تستند أصولها من تعريف "جان كوهين" بأنها علم موضوعه الشعر، هدفه البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند عليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك. فهل توجد سمات جاهزة في كل ما صنف ضمن الشعر وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر؟ ويرى أن ذلك هو

¹ كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص 14 — 15.

² المرجع نفسه، ص 87.

³ أدونيس، الشعرية العربية، ص 78.

⁴ جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط 3، القاهرة، دار المعارف، 1993، ص 127 — 158.

⁵ كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 141.

السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى إلى أن تكون عملية⁶، وأكدت هذه الشعرية معطيات التحليل اللساني البنيوي والسميائي في دراسة الخطاب الشعري الذي يُفترض فيه تحديد الشعري وغير الشعري. ففي صورتها الأولى هي خرق للقواعد ولجوء إلى ما ندر من الصيغ في ضوء علم البلاغة وأحكامها المعيارية، وفي صورتها الثانية البحث فيها من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة⁷. وتجاوزت الشعرية مسألة الظاهرة العروضية، حيث أكد "جيرمونيكي" على أن جوهر الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى الوزن، بل يعيش كذلك بواسطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي، فإلى جوار الوزن هناك الإيقاع الذي هو كذلك قابل للمعاينة⁸، انتهى إلى خلخلة بعض مفاهيمه بوجود عبارة "قصيدة النثر" التي سلبت كلمة "شعر" أو "قصيدة" معناها المتعارف عليه، وهذه العبارة تجعلنا نعيد بناء مفهوم الشعر⁹.

وراحت الشعرية الجديدة تتساءل عن الموقف من العالم، وانحازت إلى مفهوم الصورة الشعرية الجديدة بدلا من مفهومات البلاغة القديمة، ونزع اللغة عن معجميتها، وتكوين نصوص شعرية مركبة ومعقدة ومتداخلة من حيث اللغة والإيقاع وغيرها من المكونات الفنية غير العربية التي لم تعد تحدد شعرية النص العربي، ولم تعد قوانينه وقواعده وجمالياته تعكس إنتاجا شعريا يخضع لعوامل التطور الداخلية الخاصة بالشعرية العربية، وعدم استجابته لمتطلبات الواقع العربي. إذ أن الانقطاع عن جوهر التجربة التراثية يفصح عن الإشكالية التي يضمهرها مشروع الحداثة لأنه تكوّن منقطعاً عن وعي محاولة النهضة وعلاقتها بالتراث وفتحت المجال «لصراع عقلاني بين نموذج يستمد شرعيته من الماضي، ونموذج يراهن على الحاضر والمستقبل دون أن يمتلك شرط التاريخي والاجتماعي»⁽¹⁰⁾. وأصبحت جماليات الخطاب الشعري مرتبطة بفكرة تجاوزه وخرقه الدائم لقواعد النظام المعياري¹¹. واستمدت حركة شعر رؤيتها للشعرية العربية

⁶ جون كوين، المرجع السابق، ص 35 - 36.

⁷ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط 2، تونس، الدار العربية للكتاب، 1982، ص 100 - 101.

⁸ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، الدار البيضاء (المغرب) المركز الثقافي العربي، 1994، ص 85.

⁹ عز الدين المناصرة، الشعرية: قراءة مونتاجية، ط 1، عمان، مكتبة بروهوم للنشر والتوزيع، 1992، ص 8 - 9.

⁽¹⁰⁾ مصطفى خضر، الشعر والهوية، دمشق، دار الذاكرة، 1995، ص 19.

¹¹ عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 103.

الجديدة من أصول ومبادئ الشعرية الغربية، فحلت الرؤيا بدل الرؤية لتحديد موقف من العالم. وتطلب ذلك الانتقال باللعة من إطارها المعجمي، فضاء لغويا يحقق ديمومتها وابتداعا إيقاعيا مغايرا للإيقاع التقليدي، فكان تقديم رؤيا جديدة للعالم من خلال موقف لغوي جديد متداخل مع موقف إيقاعي جديد هو أساس البحث عن التجربة الشعرية الحقيقية التي كرست لها حركة شعر كل جهودها التنظيرية والإبداعية.

أولاً: ماهية الشعر

- 1 - التصور الكوني للشعر
- 2 - البعد الرؤيوي
- 3 - البعد الميتافيزيقي
- 4 - نفي الغائية

إن الفهم الحدائثي، على عكس التصور الكلاسيكي، لا يخضع لقيم سائدة ومعايير جاهزة بقدر ما هو تساؤل مستمر يتعارض ومنطق الثبوت. ومن ثم تسعى الحدائث الشعرية على تكريس طروحاتها الجمالية بحثاً عن فضائها الرويوي المتميز. وتبلورت الرؤية الجمالية للقصيدة العربية عند حركة شعر في ترسيخ هذه المفاهيم الحديثة التي أفرزتها المثاقفة ووجدت نفسها معمورة بها منقذة فيها إلى القرار¹².

يكاد يكون المسار التنظيري لحركة شعر — وبخاصة أدونيس — مسكوناً بهاجس تعريف الشعر وبسعيها على ترسيخ تصور معين عنه يبنّي على مقروئه الغربي. وإن أم يتحقق لديها تعريف نهائي للشعر، وألح أدونيس على نقصان هذا التعريف إنشجاً مع الشعر نفسه. وإن كان الإحساس بالتصدع عند هذه الحركة منذ الخمسينات حافظاً رئيساً لإعادة القراءة وتجديد الممارسة النصية، وأكد أدونيس أن الشاعر لا يستطيع أن يبنّي "مفهوماً شعرياً جديداً إلا إذا عانى في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجدد، فصفى من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة. فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي نثور عليه، دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفى"¹³. بل أن يوسف الخال يعتبر مفهوم الشعر الحديث كان مجهولاً لولا الانفتاح على الغرب واتجاهاته المعاصرة، قائلاً: "أدى هذا الانفتاح إلى مفهوم جديد للقصيدة، كان مجهولاً من قبل عند الشعراء والنقاد"¹⁴. وإن المفهوم الحديث — في رأيه — رفع الشعر إلى مستوى الفن الخالص الذي يحدد الرؤيا اللاهوتية والميتافيزيقية ويؤيدها في مواجهة الصناعة الآلية ومجتمعها القائم على الرؤيا المادية للوجود¹⁵.

1 — التصور الكوني للشعر:

إن الإبداع عند أدونيس هو في جوهره انفتاح على الآخر وتفاعل معه، بل يرى أن ذلك ضرورة من شأنها النهوض بالإبداع الأدبي عن طريق التلاقح الثقافي مع الغرب الذي يؤدي في النهاية عنده إلى التهجين المستمر للأصل. "فالإبداع جوهرياً هو في بعض وجوهه هذه

¹² خيرة حمر العين، جدل الحدائث في نقد الشعر العربي، ص 48 — 53.

¹³ زمن الشعر، ص 54.

¹⁴ الحدائث في الشعر، ص 79.

¹⁵ المرجع نفسه، ص 96-97.

الحركة الدائمة من تلقّيج الذات أو لنقل بتعبير حديث هو التهجين المستمر للأصل¹⁶. فما هي الجدوى من التهجين ما دام يفقد الصورة الأولى إن لم يشوهها كأن الأصل غير صالح وهو بحاجة إلى تهجين، ويتعارض مع مفهوم التأثير الذي يجعلنا نأخذ من الآخر ويضمن لنا حدود استمرارية ثبات الذات العربية، ويتوافق بالتالي مع مفهوم التقليد الذي تغيب فيه الذات وتنمahi وتتحلل في الآخر ويجعلها تخضع لتكرار أساليبه وأفكاره. فالتأثير يولّد التفاعل والحوار والجدل، بينما يولّد التقليد الخضوع والتبعية. لكن أدونيس يقرّ بأن الهوية وفقاً للمنتظر الإبداعي "ليست في إنتاج الشبه وإنما هي في إنتاج المختلف، وليست الواحد الممثل بل الكثير المتنوع، فالهوية إبداع دائم، تغلغل مستمر في فضاء التساؤل والبحث، الفضاء الذي يفتحته السؤال من أنا"¹⁷. ومن ثمة فإن هوية الخلاف ليست معطى أو ليست انتلاقاً وتمائلاً مع جوهر ثابت مسبق، وإنما هي اكتساب، إنه يخلق هويته، فيما يخلق كتابه، الكلام الخلاق هنا لا يكرر الواحد وإنما يعده ويكثره¹⁸.

إن إثبات الذات الإبداعية لا يتحقق خارج علاقتها بالآخر، "الذات والآخر إبداعيا انطراح في مصير واحد، ولا تتميز الذات بدء من انقطاعها عن الآخر بل بدء من علاقتها به. إذ لا تميز للذات خارج هذه العلاقة"¹⁹. حيث دعا أدونيس إلى كسر الحدود بين الثقافتين العربية والغربية شعرياً اعتماداً على تصور كوني للشعر، فميّز بين الهوية الإبداعية والهوية القومية السياسية. وفي ضوء ذلك التمييز أعاد ترتيب الشعراء على اختلاف ثقافتهم وعصورهم. فالمتنبى على سبيل المثال يقول عنه: إنه "ينتمي إلى جماعة اسمها العرب، وتلك هي هويته القومية السياسية. لكن حين أرى إليه كشاعر خلاق فإنني أقول على العكس، إن هويته تتجاوز مجرد الانتمائية إلى العرب"²⁰. فليست اللغة والدين هما ما يحدد الهوية وإنما الإبداع والخلق. من هنا قد يكون المتنبى أقرب إلى رامبو مثلاً أو إلى غوته منه إلى حسان بن ثابت أو زهير بن أبي سلمى، أي قد يكون أكثر قرباً إلى الآخر الذي لا يشاركه الانتمائية القومية إلى من يشاركه فيها²¹. فهذا التصور الكوني للشعر يؤكد على عدم الانتساب إلى ثقافة معينة أو زمن

¹⁶ أدونيس، كلام البدايات، بيروت، دار العودة، 1979، ص 40.

¹⁷ سياسة الشعر، ص 69.

¹⁸ المصدر نفسه، ص 68.

¹⁹ المصدر نفسه، ص 71.

²⁰ أدونيس، سياسة الشعر، ص 67.

²¹ المصدر نفسه، ص 68.

مخصوص، وإنما إلى الإبداع الخارج عن الزمان والمكان والمتطلع نحو الاحتمال واللا نهائي. وبالتالي فهوية الشعر "ليست ما أعطي أو قيل بقدر ما هي اللامعطي واللامقول. والقول هنا لا يمكن أن يكون نهائياً لأن الهوية لا تقال بشكل نهائي إلا دينياً، وهي إبداعياً تظل إمكاناً مفتوحاً"²². وبما أنها تتأسس على الاختلاف لا على التماثل فإنه بذلك "لا يعود الآخر أجنبياً على الذات وإنما يصبح بعداً من أبعادها، أو يصبح صورتها الثانية"²³.

وترتب عن إعادة بناء أدونيس لمفهوم الهوية من المنظور الشعري ما يلي:

— ليس الآخر بالنسبة للشاعر هو من يختلف عنه لغة وديناً، وإنما هو من يتعارض معه كلية في عملية الإبداع. وبهذا ترشح شجرة النسب الشعراء إذ من الشعراء من يعثر على عائلته الشعرية خارج وطنه القومي.

— اختلاف الشعري عند السياسي لذا فإخضاع الأول لتصور الثاني قتل له وإحلال المطابقة بينهما بدل الاختلاف، حجاب أساء للشعر ورسخ تبعيته للسياسة.

— عدم تقييد الشعر بالمكان والزمان وبما تمليه الضرورة السياسية، أتاح له إمكانات لتفجير الهوية والانتساب على الكوني.

لكن ما نلاحظه هو تحديد هوية غير مرتبط بالماضي للانفتاح على الآتي. ويظهر هذا الآتي مكاناً مفتوحاً تتحدد في ضوئه العلاقة مع الآخر حيث تختفي الهوية ولا يعود الآخر أجنبياً وإنما يصبح بعداً من أبعادها، أو يصبح صورتها الثانية بالتماثل. وبه تتميز الذات، ويغدو الآخر ضرورياً لمعرفة الذات، يقول: "لا تميز للذات خارج هذه العلاقة، والمسألة إذن ليست في انقطاعك عن الآخر، بل في تفاعلك معه، وبقائك أنت أنت، وكما أنه لا ذات بلا آخر. فلا ذات بلا تأثير وتأثير"²⁴. وأسس بذلك نظرة جديدة إلى مسألة التأثير والتأثير وقدم فهماً جديداً للهوية "منح الشعر فسحة المشاركة في تأمل التعالق والتأثير من مكان مخالف للمنظور السياسي"²⁵.

وهذا المفهوم، أي خلاص الذات في الآخر، يطابق المنظور القائل بكون الحداثة الغربية نموذجاً كونياً في ظل البحث عن الهوية انطلاقاً من البحث عن واقع مختلف وتاريخ إنساني ممكن وبخاصة في المجتمعات التابعة والمسيطر عليها. وبالتالي هذا الموقف "يفرغ الحداثة

²² المصدر نفسه، ص 63.

²³ المصدر نفسه، ص 63-70.

²⁴ المصدر نفسه، ص 71.

²⁵ خال بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، الدار البيضاء، دار توبقال، 2000، ص 77.

العربية من مدلولها الحضاري ويحصرها في نطاق إيديولوجي سلطوي تتحول معه العلاقة إلى عامل معمول به بحيث لا تجد الذات خلاصها إلا في الآخر²⁶. ويعتبر يوسف الخال أيضا من الذين يقرون هذه النظرة ويدعمونها بحجة الانتساب إلى هذا العالم الجديد الذي أصبح عالم الجميع لا تحده حدود أو حواجز، فالغرب حسب رأيه "نتاج العقل الذي يتميز بكونية وشمولية قوانينه"²⁷. وهذا الموقف يؤكد لنا أن الخال توصل خطاب الحداثي "في مرآة الغرب أفقا ورؤيا، حين ينظر على الحداثة عبر الغرب الليبرالي الذي يحضر في هذه النظرة بوصفه عالميا وكونيا وشموليا"²⁸.

2 - البعد الرؤيوي:

يعتبر مفهوم الرؤيا مفهوما جوهريا وأساسيا في النقد الحداثي لأن الحداثة نفسها رؤيا قبل أن تكون شكلا فنيا²⁹، ولذلك كانت من العناصر الأولى التي اعتمدتها حركة "شعر" في تعريفها للشعر الحديث، واعتبرتها أداة إجرائية طعمتها بحمولات فكرية وفلسفية، وانشبت لديه بمفاهيم أخرى متعلقة باللغة والتخييل وعالم الكتابة بصفة عامة.

فالرؤيا عنصر مكون للشعر الجديد، وفي ذلك يقول أدونيس: "لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو رؤيا"³⁰، وحددها بأنها "قفزة خارج المفهومات السائدة"³¹. أي أنها "تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، وهو ما لا يأتي إلا باختراق ما تحجبه الألفة والعادة وبالاتناء إلى المجهول، والانشداد المستمر إلى المستقبل والآتي، والاقتران بالغموض والتردد واللامنطقي واللغة الإشارية. ونكتسب بذلك قصيدة الرؤيا "معنى مغايرا بابتعادها عن حيز الراهن المكروور، إلى قضاء الممكن المتجدد، ومن قيد اليقين الثابت إلى سؤال الكشف والاحتمال"³².

²⁶ خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص 78.

²⁷ ينظر: محمد جمال باروت، تجربة الحداثة، ص 245.

²⁸ خيرة حمر العين، المرجع السابق، ص 78 - 79.

²⁹ محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1981، ص 55.

³⁰ زمن الشعر، ص 9.

³¹ المرجع نفسه، ص ن.

³² خيرة حمرة العين، المرجع السابق، ص 50.

واستندت حركة "شعر" في تحديد الرؤيا على الدراسات التي بُنيت عن الحداثة في الشعر الأوروبي وبخاصة مفاهيم الرمزية والسريرية للشعر وأقوال شعراء فرنسيين مثل بودلير ورامبو وروني شار³³. وقد أولى الشعراء والنقاد الغربيون أهمية بالغة لمفهوم الرؤيا الشعرية، حيث اسند "ستيفن سبيندر" للشاعر مهمة الغوص وراء الظواهر للكشف عن جوهر الحياة الإنسانية بقوله: "مهمة الشاعر الآن كما هي دائما أن يبين أن وراء هذا الكابوس من الظواهر توجد حياة إنسانية واحدة"³⁴. بل أكد على أن الشاعر لديه "قدرة رؤية الغيب وراء العادي المألوف"³⁵. واعتبر "رامبو" الشعر هو رؤيا المجهول، فهو "ليس فنا أدبيا بل هو رؤيا المجهول، وإن فقدت الرؤيا بوصولها إلى المجهول كل معناها فهي قد رويت على الأقل"³⁶. وبما أن الشعر هو رؤيا استشرافية لعوالم ما وراء الواقع فإن الشاعر هو عرّاف يحمل للناس حقائق الغيب الشاربة في أعماق الوجود. وهذا ما أكد به بقوله: "أن يكون المرء شاعرا حقا، هي أن يكون عرّافاً"³⁷.

وقد اعتمد أدونيس على الطاقة الكشفية للشعر في تعميقه لمفهوم الرؤيا الشعرية حيث تبنى تعريف شار روني (Char. R.) للشعر بأنه "الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف"³⁸. أي كشف الجوانب الغائبة من وجودنا ومصيرنا وبصبح بذلك الشعر نوع من الخلق يقول عنه الشاعر أنه يكشف عن وجه العدم "خلقا يكشف عن الأوجه الخفية أو المنتظرة أو الغائبة عن وجودنا أو مصيرنا على السواء"³⁹. وهو بذلك متأثر بالنزعة العدمية عند شعراء الحداثة الغربية مثل ملارمه ورامبو وريلكه. وأصبح الكشف من مهمات شعر الحداثة ويدعوننا إلى أن نتجاوز السطح لنغوص في الأشياء وراء ظواهرها حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته وبكارتته وطاقاته على التجدد⁴⁰.

³³ ينظر: الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، 3 / 124.

³⁴ ستيفن سبيندر، الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بروي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية دنا، ص 61.

³⁵ المرجع نفسه، ص 61.

³⁶ أرشيبالد ملكين، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوشي، بيروت، دار اليقظة، 1963، ص 176.

³⁷ المرجع نفسه، ص 181.

³⁸ زمن الشعر، ص 9.

³⁹ ساسة الشعر، ص 22.

⁴⁰ زمن الشعر، ص 12.

ويقتر يوسف الخال بأن الكشف عن أسرار الحياة هي الرسالة الشعرية التي رفعت من مقام الشعر، فلم يعد للذم والمدح والثناء والغزل والفخر والوعظ والحكم والطرب⁴¹. والمقصود تحديداً هو الكشف عن عالم مجهول، أي عدم تلمس الموضوعات الشعرية من الواقع وإنما من وراءه. ويتوسل إلى هذا الكشف بالرؤيا، فهو كشف لشيء غير عادي أو مألوف. ويوضح أدونيس ذلك بقوله: "إن الشعر الجديد باعتباره كشفاً ورؤياً فهو غامض متردد لا منطقي. ولهذا لا بد له من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى مزيد من السر والتنبؤ. فالشكل يُمحي أمام القصد أو الهدف. ومع ذلك فإن تحديد شعر جديد خاص بنا نحن في هذا العصر، لا يبحث عنه في فوضى الشكل ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد وكشف"⁴². وهذا يتوافق مع الصفات التي حددها "ألبيرس" للشعر الغربي الحديث إلى حد التماثل والدقة في النقل والترجمة، ومن نصه الذي يقول فيه: "إذا كنا نريد تعريفاً لشعر خاص بعصرنا ينبغي ألا نبحث عنه في تقلبات الشكل، ولا في الاختفاء التدريجي لضوابط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي تجعل من نفسها بحثاً عن حقيقة خفية، ولهذا كان للشعر الحديث الحق في أن يكون غامضاً متردداً، لا منطقياً، ولا يستطيع أن يستخلص أي فائدة من المصطلحات الشكلية لحاجته، على العكس، إلى الحرية المطلقة في التصوف والتنبؤ"⁴³.

واعتبر أعضاء حركة "شعر" أن الرؤيا هي قريبة من الحلم الذي يصطنعه السرياليون في قصائدهم باعتباره تجربة باطنية توحد بين المتناقضات وتجانس بين المتناقضات لا تخلو من شطحات واسترسالات فكرية تأملية لمعرفة — كما يقول رامبو — "الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الخارجية والتعبير عنها"⁴⁴. وارتبطت بذلك الرؤيا بعالم المجهول بحيث تنبهم معالم الأشياء الحسية ويخف وزن التجارب العينية، وتصبح الكلمات رموزاً لعوالم ضاربة في الخفاء⁴⁵. وفي ضوء ذلك يرى خليل حاوي بأنها "توع معرفي يتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس، هي منافسة للفلسفة بل متغلبة عليها في مجال الكشف والخلق والبناء

⁴¹ الحدائث في الشعر، ص 81 - 82.

⁴² زمن الشعر، ص 9.

⁴³ ألبيرس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طراباشي، بيروت، منشورات عويدات، 1965، ص

137.

⁴⁴ عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، 1 / 109.

⁴⁵ صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، ص 347.

وصهر الفكر⁴⁶. أو كما يؤكد أدونيس على إظهار الانسجام والتجانس بين المتناقضات، إذ "أن الرؤيا تكشف عما يعده العقل محالا كأن تجمع مثلا بين النقيضين"⁴⁷. والتأكيد أيضا على غرابة الرؤيا التي أحد أسباب الغموض الدلالي في الشعر. فمعطيات الرؤيا عند أدونيس "تأتي دون تفكير ولا ترو. ودون تحليل أو استنباط، ولهذا تأتي بطبيعتها كلية لا تفاصيل فيها، ومن هنا تجيء بالنالي غامضة"⁴⁸. وارتبطت بذلك الرؤيا بعالم مجهول بحيث "تنبهم معالم الأشياء الحسية ويخف وزن التجارب العينية وتصبح الكلمات رموزا ضاربة في الخفاء"⁴⁹.

وإن عدّ التصوف منبعاً آخر من منابع الرؤيا ووسيلة من وسائلها، ولكن ليس عند جميع أعضاء حركة شعر وإنما عند أدونيس الذي ربط بين التصوف والرؤيا معتمداً على أقوال ابن عربي في تعريف الرؤيا وتحديد مفهومها القائم على الاتحاد بالغيب ورفض عالم المنطق والعقل واستعمال مفردات الصوفية⁵⁰.

وبذلك اتخذ مفهوم الرؤيا حيزاً واسعاً في قصائد حركة شعر "ليس بوصفها معطى تأملياً انعطف بالتوجه المعرفي والنقدي نحو استقراء معالم الوجود وحسب، ولكن بما حملته من دلالات الرفض والتجاوز والتمرد والثورة وانبثاق لوعي مغاير"⁵¹. ومن هنا كان تعارض الرؤيا مع الرؤية من حيث ارتباط المفهوم الأول بالحلم والرمز والتخيل، وارتبط الثاني بمحاكاة ووصف الواقع. الأمر الذي يدفعنا إلى التمييز ما بين الرؤيا بالمعنى الميتافيزيقي الحسني، والرؤية بمعنى النظرة الفكرية والسياسية والأيدولوجية للواقع، ويركز المفهوم الأول على التجربة الشعرية في الأعماق الداخلية للذات ويقربها من تجربة الانخطاف والإشراق الداخلي، في حين يقربها المفهوم الثاني من عالم الخارج⁵². وابتهاج حركة شعر بهذه الرؤيا، وتمثل الرؤيا الوجودية بكل مظاهرها الاغترابية والاستلابية أدى إلى تحول رؤياها إلى مجرد أثر من

⁴⁶ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 277.

⁴⁷ الثابت والمتحول، 3 / 152.

⁴⁸ المصدر نفسه، 3 / 150.

⁴⁹ صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 1995، ص 347.

⁵⁰ ينظر: الثابت والمتحول، 3 / 149.

⁵¹ خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص 87.

⁵² محمد جمال باروت، مقارنة للبنى الجمالية الشعرية في الخطاب الشعري الحديث في سوريا، مجلة "الموقف الأدبي"، ع 193-194 / 1978، ص 91.

أثر الحداثة الغربية وصورة عن استلاب الشاعر العربي الذي لم يؤسس لرؤيته الذاتية الخاصة بكيانه وكيان مجتمعه. وهذا هو المأخذ السني البارز الذي سجله النقد⁵³.

كما أن مصطلح الرؤيا ومفهومه عند حركة "شعر" لم يتوافق مع المفهوم الإيجابي للتحوّل الجذري والفعل الثوري الكامن في الذات والمستمر في الواقع، بل الواقع الممكن باتجاه "صيرورة مستقبلية قادرة على مساءلة احتمالاته والتنبؤ بغيبياته واحتواء متناقضاته، ومن ثم تبدو هذه الرؤيا بعيدة عن التكلف وبإمكانها احتضان مأزق الذات والوجدان والواقع الذي لم يعد يترأى للشاعر العربي المعاصر من خلال ما نضيفه على الأشياء من معان، بل وكذلك من حيث انعكاس تلك الدلالات والظلال والصور على وعينا وتجربتنا الذاتية"⁵⁴. فإيجابية الرؤيا تكمن في انصهار الواقع والحلم فيها وامتزاج اللغة بالفكر واتحاد الشكل مع المضمون والقصيدة. والمرويا بهذا المعنى "هي تجسيد جمالي مثالي لانتقال الشاعر من التعبير عن العالم إلى كيفية رؤيته وإلى قوله. وهذا الانتقال هو بمثابة التحول من رؤية الظاهر إلى رؤية الباطن"⁵⁵. وبذلك قد يتحقق الموقف الرؤيوي للقصيدة دون أن تكون استيهاما للغامض أو أشتاتا من حنم، ويمكن أن تبلور أسئلتها بمعزل عما كان سائدا وشائعا ومألوفاً. محاولة كنه الذات والعالم، وينتهي المثال الأسمى في الحياة في غياب الموقف الرؤيوي الغربي. وبالتالي فكون الشعر رؤيا لا يعني أن هذه الرؤيا مجرد استيهام يزلزل كيان الشاعر، ولا يقيم إلا في أحلام الشعراء بعيدا عن أرض الواقع وصداميته العنيفة، بل يمتلك أكبر حيز من الرؤيا المستوعبة لأكبر حيز من العالم واقعا وحلما. وبذلك فالرؤيا لا تستلب الواقع وإنما تعيده إلى جوهره. أي أنها تتجاوزته وتتخطاه إلى كنهه وانبعائه ورفعته إلى مستوى شروط التطور الحضاري في اتصاله بنظام الأشياء والممكنات، وبذلك يظل المعنى الجوهرى لكيان الشعر يتضمن الوجود البشري وانصهار مضموناته. وهذا التطلع في حقيقته نوع من التوهج الرؤيوي والحضور الكشفي العميق⁵⁶. وتحقق عظمة هذا الشعر من خلال هذه الرؤيا، وإن كان أدونيس يربط بين عظمة الشعر والرؤيا التي حددها، فيقول: "لا يمكن الشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحا وراءه رؤيا للعالم"⁵⁷.

⁵³ ينظر: فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 191 — 193.

⁵⁴ خيرة حمر العين، المرجع السابق، ص 51.

⁵⁵ المرجع نفسه، ص 52.

⁵⁶ ينظر: المرجع نفسه، ص 58-59.

⁵⁷ زمن الشعر، ص 11.

3 - البعد الميتافيزيقي:

وجدت حركة "شعر" نفسها تمثل تياراً شعرياً حدثياً واجه ضرورة تحديد تصور واضح لطبيعة الشعر باعتباره فعلاً إنسانياً وممارسة خلاقة. وقد تطابقت وجهات النظر لدى أعضائها على مستوى المسائل الجوهرية للشعر، ووجد هذا التطابق جذوره في التصور الحدائثي في الغرب الذي يرى أن الشعر موقف فلسفي وميتافيزيقي من الحياة وقيمتها. وهذا البعد الميتافيزيقي رفع الشعر إلى مستوى الفن الخالص لما سادت النزعة الإنسانية الطبيعية، وفقد الإنسان النظام الإلهي الأبدي. وعلى حد تعبير أدونيس "أصبح الإنسان مصدر القيم لا الآلهة"⁵⁸، وراح يخوض الإنسان صراعاً روحياً مع الفراغ الذي أدى إلى التبعثر والتمرد والرفض والحيرة والقلق وما إلى ذلك مما يطبع عصرنا الحاضر، ومن هنا حلّ الشعر مكان الدين وأصبح ميتافيزيقياً للمجتمع الحديث. وأصبح الشعر عند حركة "شعر" تجربة ميتافيزيقية تعبّر عن البقطة الروحية للإنسان وتلعب دور المخلص والمنقذ في ولادة روح العالم من جديد.⁵⁹ وأكدت هذه النظرة الميتافيزيقية إلى العالم ريني حبشي من كتاب حركة شعر: "إن الشعر الأسمى هو الميتافيزياء"⁶⁰

وتشكل العضلات الكيانية أساس هذه الحساسية الميتافيزيقية، وتحدد خالدة سعيد هذه العضلات بـ "الوحدة، الفراغ، اليأس، العيث، الحرية، النفي، الغربة، الاغتراب، الحرمان، الاضطهاد اللامنطقي، عبودية المكان والزمان"⁶¹. وهي العضلات نفسها التي يرى أنسي الحاج أنها من صميم المشهد الإنساني، وعبر عنها بـ "التفكك والموت، اللإنساني والموت، الجفاف والخوف، والفراغ والموت"⁶². وهذه العضلات هي العناصر الأساسية للوجودية التي ينحصرها الفيلسوف الشخصاني الفرنسي إيمانويل مونيي Emmanuel Mounier بـ 'عرضية الوجود الإنساني، قصور التعليل العقلي، قيود الوجود الإنساني، القلق، الاغتراب الروحي، الانتهاء المحدود، وشوك الموت، العزلة، والحالة الخاصة، العدم"⁶³.

⁵⁸ زمن الشعر، ص 50.

⁵⁹ محمد جمال باروت، تجربة الحدائث في حركة مجلة شعر، ص 259.

⁶⁰ رينيه حبشي، مجلة "شعر"، ع 4 / 1957، ص 90.

⁶¹ خالدة سعيد، مجلة "شعر"، ع 43 / 1969، ص 61.

⁶² أنسي الحاج، مجلة "شعر"، ع 18 / 1961، ص 186.

⁶³ ينظر: عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ط 3، بيروت، دار الثقافة، 1973، ص 18.

ومن هنا يرى ماجد فخري أن الشعر الإنساني الوجودي هو معيار انخراط الشاعر الحديث في سلك الشعراء العالميين ولحاقه بركب الحضارة⁶⁴. في حين يؤكد فؤاد رفقة أن الفكرة في الشعر الحديث فردية يعبر فيها الشاعر عن ذاتيته المغلقة، عن عالمه المنعزل، عن كونه الذي ينتهي في نفسه ولا يتعداها، وكونية أو غيبية تنطلق فيها الذات من العالم المرئي إلى الحقائق الكبرى، إلى الإنسان وما وراءه، إلى الأفكار العارقة في الضبابية في الغموض، في الأعماق المغلقة بقيمة الأسئلة. ويخلص فؤاد رفقة إلى أن القصيدة الحديثة تعبير عن فكرة غيبية كبرى⁶⁵.

نقد حمل أعضاء حركة شعر مسؤولية الدفاع عن الشعر الميتافيزيقي مؤكدين أن "الشاعر الحديث هو شاعر ميتافيزيقي، لا يُعنى بالأفكار أيًا كانت إلا من حيث انعكاسها في نفسه وفي لحظته التاريخية والحضارية"⁶⁶، حيث توصل يوسف الخال في تأكيده على البعد الميتافيزيقي للشعر المبني على توهج الحدس والرؤيا، إلى القول بأن الشعر يكون "نوعا من المعرفة يعجز عنه العلم، ويعني المعرفة التي تتعالى، ولا تتجرد عن عالم الخبرة المحسوس"⁶⁷. وبلتقي مع أدونيس الذي يرى في ضوء تلك المعطيات بأن الشعر "نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل، ولذلك يصدر "عن حساسية ميتافيزيكية تحسن الأشياء إحساسا كسفيا"⁶⁸ معتبرا أن الشعر ميتافيزيقي الكيان الإنساني⁶⁹، وهي خاصية فلسفية رئيسة في الشعر الحدائي: "الشعر بمعنى آخر فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبر فُسفيا"⁷⁰. وبذلك عُدَّت مجلة "شعر" التي صيغت فيها هذه المفاهيم هي التي "قادت الصيغة الوجودية إلى نهايتها المنطقية، أي إلى المفهوم الميتافيزيقي للشعر"⁷¹. وهي بذلك حددت

⁶⁴ ماجد فخري، مجلة "شعر"، ع 3 / 1957، ص 109 - 115.

⁶⁵ فؤاد رفقة، مجلة "شعر"، ع 13 / 1960، ص 114.

⁶⁶ عبد الحميد زاراقط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، بيروت، دار الحرف العربي، 1991م، ص 255.

⁶⁷ جودت نور الدين، مع الشعر العربي أين هي الأزمة، ص 27.

⁶⁸ زمن الشعر، ص 9.

⁶⁹ المصدر نفسه، ص ن

⁷⁰ المصدر نفسه ص 174.

⁷¹ محمد الأسعد، بحثا عن الحداثة، ص 36-37.

للشاعر العربي موقفاً مشابهاً للشاعر الغربي مختزلة وظيفة الشعر الحداثي في وظيفة ميتافيزيقية مطلقة نازعة عنه جذره الاجتماعي والإنساني.

4 - نفي الغائية:

إن ارتباط مفهوم الشعر بالموقف الروبوي والبعد الميتافيزيقي عند حركة "شعر" تحدد بـ (الخلق، الغموض، التردد، اللامنتقية، إضافة جديد ما إلى لعالم، تحقيق عالم غير يقيني ...)، مما جعل الشعر العربي يتجه إلى المستقبل متحرراً من الزمان والمكان، معبراً عن قلق الإنسان الأبدي ومعضلاته الكونية. وأكدت الحركة على أهمية هذه الشروط النفسية المولدة للشعر والتي تجعله متطوراً ضمنها والإقرار بتقل العالم المخلق والمنظم الذي يبرر المنطق الخطابي. وهنا تتضح القطيعة الملحوظة بين الشعر وموقعه الاجتماعي وبين علاقته بالمجتمع وبالعالم، وبالتالي تحدد لديها مبدأ رفض ونفي رسالية الشعر، ومنه الأدب من خلال ما يلي:

أ - الموقف الاعزالي:

إن إباح يوسف الخال في بيانه على انعكاس روح الأزمنة الحديثة في الشعر العالمي الذي يعكس التحولات الفكرية والعلمية والفلسفية والروحية، يستجيب للتطور التاريخي الذي حققته الحضارة الغربية المعاصرة التي صارت تهدد حرية الإنسان، بل أدت إلى موته، ومن هنا راح الإنسان يبحث عن إنسانيته ومستقبله. وكما يقول أدونيس إن الشاعر الحقيقي من "يتناول من مظاهر العصر أكثرها ثباتاً وديمومة، المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل، ذلك أن الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل"⁷². كما أن هذا الشاعر عليه أن يرفض المنطق السلطوي الإيديولوجي، فالإيديولوجيا لم تعد هي الفيصل في التقييم، يقول: "إننا شعرياً قد نحب شاعراً يخالفنا الرأي والسياسة، ولا نحب آخر يوافقنا الرأي والسياسة، فالشعر، لا الرأي والسياسة، هو الإنسان بامتياز"⁷³. فالإلزام قد يفسد الشعر، لكن الالتزام لا يفمده، فكم من شعراء التزموا بمبادئ ثورية معينة وأنتجوا أعمالاً شعرية أدبية لا تزال حية إلى يومنا هذا. لكن أدونيس يرى أن الشاعر عليه أن يتحرر من العائق والروابط ليكون إنساناً كونياً حراً في

⁷² زمن الشعر، ص 10-11.

⁷³ المصدر نفسه، ص 317.

فلسفته وعقيدته⁷⁴. فدافع عن الإيغال في الذاتية والافتقاد إلى الموضوعية لأن الذاتية عنده تعني "إمكان مواجهة الواقع لتغييره وتجاوزة"⁷⁵.

وجد شعراء حركة شعر أنفسهم محاصرين برؤيا الانفصال وعدم الحاجة إلى التواصل، وقد أصبح الشعر عندهم أداة نفي للذات، تبرر خالدة سعيد ذلك بعدم قبول الفهم السائد والعام، فهو "كغيره من الشعراء في العالم يواجه ارتجاج المفاهيم وانهيار النظرة القديمة إلى الكون كما يجابه طغيان المادية والآلية وتراجع الروح"⁷⁶، هذا الشاعر الذي وسمته بالنبي الجديد وأصبح منفيا، مضطهدا، مشردا، محروما، يقابل بالنفور وعدم الفهم، لأنه تخطى زمن العافية والانسجام وشرع في تمزيق أقنعة المنطق والمتعارف عليه طامحا إلى أن يثقب جدران المعقول لأنه يشق طريقه وسط اللعنة والرعب ويعيش في ملكوت العيب حيث لا معنى للكلام. وأمام هذا العيب وهذه الفوضى وقف ليكون نبي عصره⁷⁷. وترجع خالدة سعيد مسؤولية هذا الانفصال بين الشاعر ومجتمعه إلى انغلاق المجتمع العربي أمام تطور الأزمنة الحديثة، وإلى كونه محيطا خانقا دفع بالشعراء ليس إلى التمرد والرفض فحسب وإنما إلى المنفى والانعزال. وبذلك — كما نقول — فإن أنبياء الحداثة لازالوا في مرحلة النفي أو الإنكار. لينتقلوا إلى مرحلة الرفض الثوري ليصبحوا أيضا ثوارا وسط عالم الأفكار المحنطة⁷⁸.

فالشعر عند الخال لا يتلاءم مع العالم ولا يشرحه أو يفسره أو ينقله أو يكتشفه، بل يعيد خلقه من جديد على محك تجربة الشاعر بواسطة حدسه ومخيلته. ولما واجهه السؤال التالي: إن إعادة الخلق رسالة؟، أجاب يوسف الخال، "بالطبع، إن إعادة الخلق رسالة، ولكن الفنان لا يستهدفها ولا تخطر في باله ساعة الخلق، كل ما يتوخاه الفنان الحق هو أن يعبر عن تجربته لزيادة معرفته لنفسه وتعريفها عرضا على الآخرين"⁷⁹. وكما ينفي الخال تقديم مجلة "شعر" لأي رسالة ليس لي أية رسالة، ومجلة شعر وما حولها ليس لها أيضا أية رسالة، كل ما في الأمر أننا نفسر أنفسنا، وإذا كان ما نعبر به عن أنفسنا يحمل أية رسالة في نظر الآخرين، أو يعني أي شيء لهم. فهذا من شأنهم لا من شأننا"⁸⁰.

⁷⁴ فاتحة لنهايات القرن، ص 29.

⁷⁵ زمن الشعر، ص 288.

⁷⁶ خالدة سعيد، بؤادر الرفض في الشعر العربي الحديث، مجلة "شعر"، ع 19 / 1961، ص 90-91.

⁷⁷ المرجع نفسه، ص 90-93.

⁷⁸ المرجع نفسه، ص 91-92.

⁷⁹ مجلة "شعر"، ع 25 / 1963، ص 141.

⁸⁰ المرجع نفسه، ص 142.

ويستشهد الخال في افتتاحية العدد الأول من مجلة شعر بكلمة لأرشيلد ملكيش جاء فيها "فليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر في زمن كزمننا كتابة الشعر السياسي أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فنهم وبمستلزمات فنهم، مدركين أنه إنما بواسطة فنهم لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي، وقد تفعل ذلك أيضا في المستقبل"⁸¹.

وتعبر نظرة "ملكيش" عن واقع أمريكي مترف أصبح الشعر فيه أداة تسلية وترفيه غير أن حركة "شعر" تعيش في أرضية أخرى، وفي واقع مخالف يحوطه الظلم والاستبداد وغيرها من المعضلات الاجتماعية والسياسية لا الوجودية أو الكيانية.

ويتخطى الشعر بذلك العالم الخارجي الاجتماعي ويتجاوز به إلى العالم الداخلي الشخصي، ومن هنا يصبح "تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس ورؤى وصور وبروق"⁸². وبذلك فإن الشاعر ليس معنيا بالأنس الاجتماعية، بل بالأنس الشخصية، ويصبح أقرب إلى ما يسميه رينه حبشي بـ "شعر الغياب"، ويعني به الشعر الذي "تنبجس منه نداءات وإلزامات، هو الكفاح السياسي للشاعر كشاعر، إنه حينذاك كما يبدو جليا معرض للسلب لحظة نداء إيجابي للعمل، إنه في كشفه لنا هول عالم لا شعر فيه يقودنا بقوة إلى عالم من الشعر"⁸³. فهو في سياق فهم حركة "شعر" يبدو الكفاح السياسي للشاعر الذي يحقق عالما من الشعر من عالم لا شعر فيه، هو عالم تخيلي يبدو كأنه البديل عن العالم الاجتماعي الواقعي. وتتمحور الرؤيا في معرفتها للسلب كل لحظة إيجابية ليتم التناقض والاستلاب إلى أقصاه في الوقت الذي تحلم به بعالم آخر جديد، فتوافقت مع ما وسمت به بأنها ظل الثورة الممكنة، ولكنها المضاعفة، إنها محاكاة الثورة⁸⁴.

ب - النزعة الثورية:

اعتمدت حركة "شعر" في نفيها لرسالية الشعر على مفهوم "سبندر" للحدائث والمعاصرة من خلال التمييز بين الأنس الحديثة والأنس المعاصرة، إذ أن الأولى ليست معنية بالتكيف مع قيم زمنها أو عصرها، وإنما معنية باختراق هذه القيم إلى قيم مستقبلية أخرى، بينما تتكيف الثانية

⁸¹ مجلة "شعر"، ع 1 / 1957، ص 3-4.

⁸² مجلة "شعر"، 19 / 1961، ص 124.

⁸³ رينه حبشي، الشعر في معركة الوجود، مجلة "شعر" 4 / 1957، ص 95.

⁸⁴ هنري لوفيفر، ما الحدائث، ترجمة كاظم جهاد، بيروت، دار ابن رشد، 1983، ص 22.

مع معايير زمنها وتبشر بقيم العصر السائدة، وبالتالي ارتبطت بالمجتمع والجماعة، وبالرسالة والتبشير والثورة، بينما ارتبطت الأولى بالشخص والفرد والإنسان الحر والحرية والتمرد ورفض عبودية مفاهيم المجتمع السائدة ومقدساته⁸⁵. وفي ضوء هذا المفهوم العربي ميز أنسي الحاج بين التمرد والثورة، إذ تنكشف - بلغة "سبندر" - الأنا المعاصرة في إطار الثورة، في حين تنكشف الأنا الحديثة في إطار التمرد. وبعد المقارنة بينهما خرج بخلاصة أن التمرد هو رفض رسالية الأدب، وأدى التفريق بينهما إلى التمييز بين الرؤية والرؤيا، فالرؤية تحليل على العالم الخارجي، عالم الأنا المعاصرة الاجتماعية، بينما تحليل الرؤيا على العالم الداخلي، عالم الأنا الحديثة الشخصية الوجودية المتمردة⁸⁶.

منحت هذه النزعة الثورية لدى حركة "شعر" ميزات أخرى للشعر باعتبار أن الثورة تبشير بالتحول ودعوة إلى التجديد، مخالفة إلى ما أفضى إليه الشعر الثوري في العالم العربي ومنه الشعر الفلسطيني الذي جرده أدونيس من ثورته عندما حدد مهمة الشعر الثوري في أن "يقذف القارئ خارج الإطار التقليدي، أي خارج كل ما يناقض الثورة في ثقافته الموروثة، أما الشعر الذي يخاطب القارئ من ضمن الأطر والأشكال، الحساسية الأليفة الموروثة، فيبقى شعرا غير ثوري، وإن فعل بالألفاظ والموضوعات الثورية. ومعظم الشعر العربي، ومن ضمنه شعر المقاومة، ما يزال من النوع الثاني"⁸⁷. لأنه لم يخلق في نظره معان جديدة عن الثورة، أضاف إلى ذلك توظيفه للأشكال التقليدية واللغة السلفية مما جعله يبقى في نظر أدونيس سجين الموروث "يتغذى بلغة الماضي، وبالمعنى المسبق إنه تغذى بما يتوجه عليه أن يهدمه أولا. فهذا الهدم شرط أولى لكل شعر ثوري، بل لكل شعر حقيقي"⁸⁸. وهذا اتهام فيه إجحاف كبير لثورية الشعر الفلسطيني لأننا لا نستطيع القول عن نتاجات محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما أنها خارج الثورية، لأننا نلمس فيها رؤى مفتوحة ولغة جديدة، فثورية الشعر الحقيقي تبدأ - في رأيه - "بوصفه حدثا إبداعيا، فهو ثورة داخل اللغة من حيث إنه يجددها، وثورة في الواقع نفسه، من حيث أنه يقدم رؤية تجديدية، ومن حيث إنه يغير بتجديده اللغة صورة الواقع، أي للعلاقات القائمة بين الأشياء والكلمات وبينها وبين الإنسان، وهو لذلك ثورة في وعي

⁸⁵ محمد جمال باروت، تجربة الدائنة، 265-266.

⁸⁶ أنسي الحاج، مجلة "شعر"، ع 26 / 1963، ص 29.

⁸⁷ زمن الشعر، ص 125.

⁸⁸ المصدر نفسه، ص 79.

الإنسان⁸⁹. وتتحدد مهمته في "أن يتخلص من أشكال التعبير القديمة [...] فإن علينا أن نخلق حساسية جديدة وتذوقاً جديداً وفهماً جديداً، ومعنى ذلك في الشعر أن نتجاوز طرائق التعبير القديمة ومقاييسه القديمة وأن نتجاوز كذلك الموقف القديم من الشعر".⁹⁰ فأكد أدونيس على تغيير مفهوم الثورية بالتخلص من الأشكال القديمة وتغيير اللغة وتأسيس نوع جديد من الكتابة لأن ماهية الشعر الثوري "لا تكمن إذن في مجرد تجاوز الأشكال الشعرية القديمة، وإنما تكمن في تغيير معنى الشعر ذاته".⁹¹

لا يعتبر أدونيس أن تصوير الواقع لا يزال من وظائف الشعر، بل يتجاوزه للتبشير بروية حضارية مميزة، يقول: "ليس الشعر الثوري انعكاساً أو وثيقة عن الواقع أو مرآة له، إنه لا ينطلق منه لكي يصوره ويجمده عنده، بل لكي يحركه ويغيره ويتجاوزه إلى واقع أشمل".⁹² واتضح بذلك اهتمام أدونيس بماهية وبنية الشعر واغفل دلالة الخطاب واتصاله بالمجتمع والجمهور، وهذه المفاهيم أثارت جدلاً تقديماً مختلف معه أصحابه في تحديد مهام الشعر الثوري ورأوا بأن أدونيس دعا إلى تغيير الشعر لا إلى إسهام هذا الشعر في تغيير الواقع، إذ يهمل تغيير فنيته ولا يهتم الإسهام من خلاله في تغيير بنية المجتمع.⁹³ ففي موقف أدونيس بعد نخبوي، فتغير بنية الشعر عنده تعني إيجاد بني جديدة وخطاب جديد. ويعني هذا كله إيجاد طبقة جديدة من القراء، وهذه الطبقة هي الواعية لهذا الجديد، هي المشروع التأييدي للثورة. وهذه الطبقة هي التي يتوجه إليها الشعر "لأن الشاعر العربي الثوري في أوضاع المجتمع الراهنة مضطر أن يتوجه إلى جمهور صغير غير أن هذا الجمهور المتميز عنيف صلب، فهو ليس جمهور المستهلكين بل جمهور المنتجين، إنه الجمهور الذي يمارس انقلاب الحياة والثقافة والقيم العربية، ويمهد لنشوء الثورة الشاملة".⁹⁴

وعملية الانفصال بين الشاعر الحداثي وبين الشعب العربي ككل ضرورة حتمتها — في رأيه — سكونية الشعب في مقابل حركية الشاعر، يقول: "لا جدال في أن الغد للشعب، نكن لا جدال كذلك في أنه يستحيل أن يكون الشعب لا يقرأ ولا يكتب، أو لشعب لا يعرف أن يقرأ أو

⁸⁹ ساسة الشعر، ص 175.

⁹⁰ فاتحة لنهايات القرن، ص 246.

⁹¹ زمن الشعر، ص 110.

⁹² المصدر نفسه، ص 110.

⁹³ ينظر: محمد نكروب، الألب الجديد والثورة، بيروت، دار الفارابي، 1980 م، ص 97-100.

⁹⁴ زمن الشعر، ص 96 - 97.

يفكر. الفن يتقف المتقف لكنه لا يستطيع أن يتقف الأمي⁹⁵. ولكن علاقة الانفصال بين الشاعر الحداثي والجمهور العربي قد تكون مرحلية بعد أن "يهدم الشاعر الحداثي كل ما يُبقي هذا الجمهور في التخلف، أي كل ما يحول بينه وبين التغيير. من هنا تتحدد مهمة الكاتب ومعنى الكتابة، بتحديد معوقات الثورة"⁹⁶. وبما أن هذا الشعب الثوري الطليعي لم يوجد أمام معوقات الثورة التي يقصد بها المؤسسات التقليدية بكل أشكالها الدينية والسياسية والاجتماعية، فمن الواجب تحديد نوعية هذا الجمهور النخبوي من حيث وعيه وذوقه ما دام التواصل مع جميع طبقاته أمراً طائلاً منه في هذه المرحلة الحاضرة، إن "الشعب الذي يمكن أن يتوجه إليه الشاعر العربي الثوري في المرحلة الحاضرة هو الذي يتكون من فئات البورجوازية الصغيرة التقدمية وفي طليعتها الطلاب والمعلمون والمتقفون"⁹⁷.

فالدعوة إلى الانفصال عن هذا الواقع هي — عند حركة "شعر" — رفض واحتجاج لنفي السائد والتخلص من مؤسساته القمعية، ورفض كل أنواع الالتزام القومي والاجتماعي ليبقى الشاعر في دائرة اللامنتمي. والشعر في حقيقته الجوهرية موقف وفن، ولا يستطيع أن يخرج من هاتين الدائرتين: دائرة الموقف (الانتماء) ودائرة الفن. لكن مفهوم حركة "شعر" يتوافق مع المفهوم السريالي المرتكز على مبدأ أن "الفنان لا ينتمي إلى أي عصر وأن عليه أن يكتشف عالمه في ذاته وحدها"⁹⁸.

ج — تبرير الغموض:

إن طموح حركة "شعر" في تجاوز الوجه المألوف للعالم بوضع معطياتها المثبتة موضع الشك والبحث، وبالكشف عن مظاهر العبث والتناقض والانحلال والعقم العاملة فيها، جعلها تقع في ظاهرة الغموض التي تعثرت "في المصالحة بين المنفي الداخلي والمواجهة الفعلية مع العالم"⁹⁹. إذ أن طبيعة الرؤيا الحديثة — كما يرى غالي — شكري هي المصدر الحقيقي للغموض في الشعر الحديث أكثر من التقنيات الوزنية أو اللغوية أو المجازية¹⁰⁰. حيث كان

⁹⁵ المصدر نفسه، ص 98.

⁹⁶ المصدر نفسه، ص 75.

⁹⁷ المصدر نفسه، ص 91.

⁹⁸ والإس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، بيروت، منشورات نزار قباني، 1967م، ص 35.

⁹⁹ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 104.

¹⁰⁰ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، القاهرة، دار المعارف، 1968، ص 12.

أعضاء حركة "شعر" واعين بهذه الهوة بين الشعر الجمهور المنلقي، وبالتالي تبرير غموضهم بعدم التشبث بالدور الرسالي لشعرهم. الأمر الذي دفع بيوسف الخال إلى الاعتراف بأن التمرد العنيف والمفاجئ على اللغة التقليدية وعلى أنماط التعبير المتأصلة في موروثنا الأدبي لن يسهم إلا في إفراغ القصيدة من حضورها أمام القراء¹⁰¹. ولم يكن بطبيعة الحال هذا التمرد التعبيري خارج التمرد الأشمل على رؤيا حركة "شعر" الشعرية التي اعتبرتها خالدة سعيد "ظاهرة في حركة كبيرة شاملة تشهدا حياتنا المعاصرة تتجلى بالثورة على الأساس والمفاهيم التي استقرت عليها طويلاً"¹⁰². لكن كمال خير بك يعتبرها "المأساة التاريخية لجيل يشهد نقوض عالمه القائم ويسهم في ذلك النقوض غير أن مخيلته عاجزة عن تمثل معمار المستقبل"¹⁰³.

فالشعر — في رأيهم — ليس تصويراً لما هو مرئي ومنظور بل وظيفته هي التغلغل في أعماق الأشياء والبحث عن أسرار لم تكتشف بعد. فيؤكد أدونيس أننا من خلال الشعر "نرى ما تحجبه عنا الألفة والعادة. أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكشف علائق خفية، وأن تستعمل بعد ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله، تلك هي بعض مهمات الشعر الجديد وهذا هو امتيازها في الخروج على التقليدية"¹⁰⁴. فهو يدعو إلى الانفصال عن الواقع الكائن إلى الواقع الممكن باعتباره أكثر مثالية. فالشاعر كما يقول "ينفذ في رؤياه إلى ما وراء قشرة العالم، ويقدر ما يغوص في أعماق العالم بخلق أبعادا إنسانية وفنية جديدة وترسخ في نفسه محل الصورة الواقعية المحدودة. صورة الواقع الممكن كإبداع وحركة وتكوين، من هنا يبقى الشاعر سائرا في اتجاه المستقبل موسعا حدود إبداعه باحثا عن الممكن اللانهائي"¹⁰⁵.

ويرجع أدونيس ظاهرة الغموض التي ساهمت في تقطيع إيصال الخطاب بالمنلقي إلى صيرورة التاريخ وتطور الزمن وحركيته وتعدد الثقافة وتنوع مشاربيها، فالعالم الذي ينتمي إليه الشاعر الحداثي يختلف عن العالم الذي عاش فيه الشاعر القديم، فالعالم القديم هو — كما يقول — "عالم واضح منظم كل شيء فيه مفسر محدد بدءا عن كيفية غسل اليدين والقديمين وانتهاء بما سيحدث للإنسان في الآخرة، وكان هذا العالم يقوم على حقائق مطلقة نهائية وعلى الزمان راسخ بها، كانت بنيته عقلية ذهنية لا نفسية انفعالية، لهذا كان الشاعر يصدر عن أفكار ومعان

¹⁰¹ مفهوم القصيدة، مجلة "شعر"، ع 27 / 1963، ص 81.

¹⁰² خالدة سعيد، البحث عن الجذور، بيروت، دار شعر، 1960، ص 7.

¹⁰³ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 106.

¹⁰⁴ زمن الشعر، ص 9.

¹⁰⁵ مقدمة للشعر العربي، ص 120.

جاهزة، كان متغيرا آخر ينقل معاني موجودة قبله يفسرها ويُنوِّع عليها، وكان القارئ تبعاً لذلك يرى في نتاجه ما قد عرفه سابقاً وألفه¹⁰⁶. فالأسباب والظواهر التي أفرزتها حركة الإنسان وتقدمه هي - في رأيه - التي تزلزلت في وعي الشاعر العربي الحديث صورة عالمه القديم وزلزلت أفكاره وطرق تغييره، ولم تعد هناك حقائق مطلقة ولا أشكال ثابتة، وتبعاً لذلك لم يعد الشاعر العربي الحديث ينطلق من أفكار مسبقة ولم يعد يصدر عن معان جاهزة وإنما أصبح يسأل ويبحث محاولاً أن يخلق معنى جديداً لعالمه الجديد، وهكذا لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكاراً ومعاني شأن القصيدة القديمة وإنما أصبحت تقدم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصور والانفعالات وتذاعياتها، ولم يعد ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي تسميه تجربة أو رؤيا¹⁰⁷. ونستنتج من هذين النصين أن أدونيس حكم على الشعر القديم بالوضوح، وهذا أمر يتنافى وشعر بعض القدامى كأبي تمام، واعتبر الشعر القديم خالياً من البعد الفكري والفلسفي، وهذا رأي في إطلاق يخالف حقيقة الشعر العربي. وبذلك رفض المنطق الخطابي في الشعر الذي يؤدي إلى وضوحه، فالوضوح نقیض الشعر، يقول: "تصوروا الإنسان أو العالم واضحاً، لن يكون آنذاك أكثر من سطح هائل ولن يكون فيها مكان للشعر"¹⁰⁸.

وعلى كراهية المنطق الخطابي في الشعر الحديث قائلاً: " هذه الكراهية خاصة من خاصياته الرئيسية. إن حُب المنطق هو من مميزات سكان عالم منظم، مميزات إنسان يحيا في إنسانية مؤقتة لها عوامل يقينها حتى أنها إذا صادفت أمامها أسراراً أو مخاوف سرعان ما تآلفها وتُصيِّرُها أنيسة أليفة، إلا أن الإنسان الذي يحيا في عالم غير يقيني يتجنب المنطق لا يخدع به. إنه يحسب نفسه مغامراً إزاء مصادفات خطرة تتطلب جرأة أكثر ما تتطلب احتراساً"¹⁰⁹. وهذا التعليل هو نفس تعليل "البيرس": " إن هذا الإعراض عن المنطق الخطابي لا يمكن أن يثير الدهشة. إن حب النمط يخص ساكن عالم متناسق، يخص الإنسان الذي يعيش في حصن بشرية لها يقينها، بشرية إذا ما وجدت أمامها أسراراً أو فضاءات أفسنتها بسرعة، أما من يعيش في عالم غير مأمون يصعب تجديده إلا بالمشكلات التي يطرحها، فإنه يرتاب في

¹⁰⁶ زمن الشعر، ص 277

¹⁰⁷ المصدر نفسه، ص 278.

¹⁰⁸ المصدر نفسه، ص 284.

¹⁰⁹ زمن الشعر، ص 19-20.

المنطق ولا يسيء استغلاله، إنه يقبل بأن الاستغناء عنه أمام بعض الظروف أمر خطر يتطلب شجاعة أكثر مما يتطلب احتراساً، فهو ضربة ينبغي أن يجازف بها¹¹⁰.

ولكن هذا النص إذا كانت أفكاره تنسجم مع المتلقي الغربي فإنها لا تنسجم مع المتلقي العربي، لأن ظاهرة الإيصال عند الشاعر الغربي ليست مطروحة بحكم تنامي ثقافة مجتمعه الذي يملك أدواته الثقافية، أما الشاعر العربي فقام باستيراد تلك الأدوات دون استيعاب لها. وبذلك أصبح للشعر تركيبه وبنائه النموذجي المخالف للنموذج العربي المعروف، وانحرفت اللغة من مجازيتها المعتادة، ولا بد من إدراك ووعي خاص لهذا الانحراف، وبالتالي نرفض اتهام المتلقي العربي بعدم إدراكه لجمالية الشعر.

فارتبط الشعر إذن في المفهوم الحدائي لدى حركة "شعر" بالرؤيا والكشف والتمرد والغياب والغموض وإعادة الخلق، والثورة غير المتحققة، لأن الحداثة على حد تعبير "لو فيفر": "الحداثة هي البديل المثالي والفكري للثورة العملية التي لم تكتمل، كما أن البراكسيس الضيق للشاعر الذي يتعامل من خلال الكلمات مع الصور والرموز والذي يستخدم الاستيهامات والتمثيلات في محاولة لخلق عالم خيالي مثالي مقبول في عالم واقعي لا يمكن قبوله، يستدعي هنا ليحل محل البراكسيس الكلي الذي كان سيحوّل العالم فعلياً بدلاً من الاكتفاء بتفسيره"¹¹¹. فإن الثورة في الشعر عند حركة "شعر" هي بديل للثورة العملية المهدورة، وحققت على مستوى الكلمات والصور والرموز، ما عجزت الثورة العملية عن تحقيقه على مستوى الواقع. وأصبح لديها موقفاً رؤيويًا وجوديًا لا يفسر العالم بل يتخطاه ويتجاوز معايير، ويحوّله بل يعيد خلقه، فكانت ثورة مهدورة على مستوى الواقع وثورة ممكنة على مستوى الرؤيا. أي أن تجربة حركة "شعر" اتضحت على أنها تجربة جمعت بين الإخفاق والحلم، الإخفاق على المستوى السياسي والاجتماعي مقابل الحلم الرؤيوي لإعادة خلق عالم جديد.

¹¹⁰ ألبيرس، الاتجاهات الأدبية، ص 134.

¹¹¹ هنري لوفيفر، المرجع السابق، ص 22.

هذا البعد الفكري للحدث كان وراء تشكيل طبيعة نص الرؤيا عند شعراء "حركة شعر"، وتوجهه نحو النمط الشعري الغربي. واستخلصنا من ذلك عدة مفاهيم تخص العملية الإبداعية لديهم سنبينها في الدراسة التطبيقية، وهي:

— الاتجاه إلى كتابة قصيدة "الرؤيا"، وربط هذه الرؤيا بالذات ومزجها بكل ما هو باطني وميتافيزيقي.

— تأكيد الأنا والنزعة الفردية واعتبارهما الوعي القائم في النص الشعري.

— تجاوز الواقع والقفز من فوقه لاستشراف المستقبل (ما فوق الواقع).

— التأكيد على أن الشعر لغة، واللغة هي وسيلة أساسية لبناء الرؤيا.

ثانيا: بنية الشعر

- 1 - اللغة
- 2 - الأسطورة
- 3 - قصيدة النثر

طُرحت إشكالية اللغة الشعرية من مرجع القراءة والمنهج المطبق منذ أن بدأ يشهد النص الشعري العربي تحولاً دلالياً وبنوياً، خاصة بعد أن فرضت حركة "شعر" مقارنة جديدة في الكتابة الشعرية وأسست مرجعية لاتجاهين شعريين كل منهما يستند إلى الأساس الغربي، وفي هذا الإطار يقول محمد بنيس: "هناك إذن فرق بين الشعرين الإنجليزي والفرنسي، الأول يعتمد لغة الحياة اليومية كبناء إيقاع النص الشعري، ولا يتميز الشاعر الإنجليزي، ولا يتفرد بغير إيقاعها الشخصي، فيما الثاني يتأسس في كيمياء الفعل التي دعا إليها رامبو بكل وضوح، وقد هاجر الفرق بين هذين المفهومين الشعريين على الشعر العربي المعاصر، ومن ثم يصبح النقاش بين يوسف الخال وأدونيس هو بالأساس نقاش ينطلق من مفهومين أوروبيين¹¹²، وهذا النص ضروري لتحديد الخطاب النقدي النظري المتعلق باللغة الشعرية عند حركة شعر، وتحديد المرجعية الإنجليزية بالنسبة للخال والمرجعية الفرنسية بالنسبة لأدونيس، باعتبارهما أهم مؤسسي الحركة.

أ - اللغة العامية:

ركز يوسف الخال في تصوره لإشكالية اللغة على ضرورة الانتقال من اللغة المكتوبة إلى اللغة اليومية أو المحكية، يقول: "اكتبوا شعركم عركم بلغة الحديث اليومية، بالكلام العادي، بهذه اللغة الحية الحديثة الدارجة على ألسنتنا اليوم كما فعل أسلافكم من الشعراء الصادقين. تظل قصائدكم حية صادقة كقصيدة الشاعر الجاهلي"¹¹³. إن موقف يوسف الخال يستند إلى مفهوم أن اللغة وظيفة وأداة للتواصل، وعلى هذا الأساس يقر بأن هناك حاجزاً بين تجربة الشاعر وواقع اللغة، إذ يرى "أننا نفكر بلغة، ونتكلم بلغة، ونكتب بلغة"¹¹⁴. وبذلك اتخذ "الخال" الشعر الإنجليزي نموذجاً لتكريس مفهوم اللغة اليومية كمحور أساسي متبنياً موقف "اليوت" الذي دعا على استعمال اللغة الشائعة باعتبارها أداة أكثر التصاقاً بالشاعر. ويبقى السؤال المطروح: هل إشكالية اللغة الشعرية منحصرة في الانتقال من اللغة المكتوبة إلى اللغة المحكية؟ وهذا موقف مضاد للغة الفصحى. لم يتطرق يوسف الخال في بيانه إلى مشكلة اللغة،

¹¹² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، 3 / 84.

¹¹³ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 58.

¹¹⁴ المصدر نفسه، ص 6.

إلا عبر التفكير بضرورة استبدال الكلمات القديمة والتعابير البالية بكلمات جديدة وتعابير جديدة مستقاة من التجربة وحياة الشعب.

وبعد ظهور أول قصيدة عامية لـ"ميثيل طراد" في العدد الأول من مجلة "شعر"، خص العدد الرابع بمقالة نقدية عن مجموعة القصائد العامية لميثيل طراد، وحتى المقالة نفسها مكتوبة باللغة العامية، وهذا الأمر لا يحتاج إلى أي تعليق، وقد أشار إلى نقطتين أساسيتين فيها: - التأكيد على حرية التعبير التي يتيحها استخدام اللغة المحكية للشاعر بما أن هذه اللغة لم تتلق ثقل الموروث التقليدي، ميراث الاتباع والمحاكاة¹¹⁵.

- الاقتناع بأن هذه اللغة ستشكل حجر زاوية المستقبل، وإن لم تتجاوز بعد مستوى اللغة المحكية¹¹⁶.

أما رأيه الصريح والمفصل فقد اتضح أكثر في مقاله الموسوم: "الأديب العربي في العالم الحديث"، حيث حكم على مرجعية هذه اللغة بالجمود لارتباطها بالبعد الديني والقومي. وإصرار العرب - في رأيه - على الإبقاء على اللغة في سباتها دلّ على أن العقل العربي ليس عقلاً حديثاً ولا عقلاً علمياً ما دام يخضع الواقع الموضوعي إلى رغباته الذاتية. ويقول: "قمن الحقائق الموضوعية مثلاً أن اللغة تتطور مع الزمن، وأنها إنما تتطور على ألسنة المتكلمين بها، على أن رغبتنا الذاتية في أن نرى أنفسنا أمة عربية موحدة تحملنا على التمسك بلغة عربية موحدة خرجت من الأفواه إلى بطون الكتب، كما نعتبرها لغة الوحي فمنعناها من أن تتطور التطور الطبيعي الذي جرت على سننه جميع اللغات، واليوم إذا ضعفت الاعتبارات الدينية في نفوسنا أقمنا في وجهها عائقاً من نوع جديد حين أخذنا نعتبرها لغة القومية العربية"¹¹⁷.

وانتهى في خلاصة بحثه إلى أن العرب استنفذوا إمكانية تطويع لغتهم الفصحى لحاجة التعبير الحي النابض عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا¹¹⁸. كان صريحاً في إدانة اللغة الفصحى، واختيار نهائي للغة المحكية، وعدم اعتبار أن اللغة الفصحى تشكل جانباً من الشريعة الثابتة والماضي العربي يتجاوز الفكرة الكلاسيكية القائلة بأنها لغة مقدسة لأنها لغة القرآن

¹¹⁵ مجلة "شعر"، ع 4 / 1961، ص 160.

¹¹⁶ المصدر نفسه، ص ن.

¹¹⁷ أعمال المؤتمر، ص 38-39.

¹¹⁸ المصدر نفسه، ص 39.

واديوان العرب، وأي دعوة ضدها عدت طعنة موجهة لكلام الله والتراث اللغوي والتاريخي¹¹⁹.
ورأي يوسف الخال هذا، يتوافق مع آراء سابقة في لبنان ناصرت الحملة لإحلال اللغة العامية
بدل الفصحى. وكان قائد هذه الحملة "سعيد عقل" من خلال كتابه يارا الذي نشره عام
1961م. واعتبره بمثابة ثورة مزدوجة لأنه طبق في كلا الحليين المتطرفين "اللهجة اللبنانية
والأحرف اللاتينية، ورغم أن فشله كان صارخا فإنه واصل المناقشة عن لغة لبنانية بأحرف
فينيقية، بل إنه ساهم في تأسيس دار نشر تتخذ عنوان كتابه المذكور اسما لها، وهي تعنى بنشر
الأعمال التي تنتهج الطريق ذاته¹²⁰.

ب - لغة التفجير:

التقى أدونيس مع يوسف الخال في اعتبار اللغة وسيلة للتعبير الاجتماعي في حقبة
معينة، ثم تعدل بعدها وتتطور أو حتى أنها تموت، ولذلك دعا عن قناعة أن "اللغة العربية
مدعوة شتتا أم أبينا إلى أن تصبح بالتدريج لغة مجتمعنا وإلى أن تكون حية في حياتنا وعلى
أفواهنا وليس في المؤلفات والمعاجم"¹²¹. وتناول اللغة من حيث الخصوصية الشعرية وأفقاها
الجمالي المحدد بخاصية التخيل وعلاقتها الدلالية، يقوم عند أدونيس ليس على استبدال اللغة
المحلية باللغة الفصحى، وإنما على دفع اللغة من حالة الإقرار والإيصال والوضوح إلى فضاء
التجربة الرؤيوية، حيث لغة الإشارة والرمز والغموض. فالشعر الحديث على حد رأيه يطمح
إلى أن يؤسس لغة التساؤل والتغيير، ذلك أن الشاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة
جديدة¹²². لأن اللغة في التعبير الشعري "مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا لا مسألة نحو
وقواعد"¹²³. وبالتالي فالشعر الحديث ثورة على اللغة تكمن في تفجير الشاعر العربي الثوري
نظام اللغة الخاضعة للقيم والثقافة السائدة، وهذه اللغة الثورية تستمد طاقتها الإيحائية بتجاوز
لواقع. وهذا التصور للغة هو بفعل التأثيرات السريالية المنبثقة من قراءاته الغربية والفرنسية
خصوصا. كما أن هذا المفهوم يجعلنا نقف على وظيفة اللغة الشعرية التي هي بالأساس وظيفة
خلق لا تعبير تجعل الشعر نوعا من السحر يُحول الأشياء من صورة على صورة: "الشعر نوع

¹¹⁹ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 85.

¹²⁰ المرجع نفسه، ص 86.

¹²¹ المصدر نفسه، ص 295-296.

¹²² زمن الشعر، ص 17.

¹²³ المصدر نفسه، ص 40.

من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل، مهمة اللغة هي إن أن تقتصر ما يمكن اقتناصه عادة أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه¹²⁴. وحدد من خلالها وظيفة القصيدة الحديثة: "القصيدة الحديثة الطليعية خلق تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة، وهي إن لا تعكس، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"¹²⁵.

ويفصل أدونيس حديثه عن الثورة على اللغة قائلا: "الثورة التي نطلع إليها في اللغة العربية ليست إن شكلية أو جمالية تقصر همها على حروفية الألفاظ، على جرسها الخارجي، على تألفات النغم واللفظ، وإنما هي تفجير اللغة من الداخل [...] وليست هذه الثورة عودة إلى الجذر والأصل، فمثل هذه العودة تجعل اللغة كيانا مقدسا [...] أي أنها تعزلها عن التاريخ والزمن والإنسان وتحولها إلى طقس يحرك الإنسان في اتجاه الأبدية، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقتها ببعضها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال أو التجربة"¹²⁶.

إذ أن جدة اللغة أو ثورتها تتضمن بالضرورة نفي اللغة الشعرية القديمة، حيث تفرغ من ماضيها واستخداماتها الشائعة المكررة وتُشحن بدلالات جديدة مستقبلية، لأن خاصيتها تكمن في "الخلق الشعري ليس التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد"¹²⁷. فالفعل الحدائي الأول يمر مسألة "تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصح الكلمة فعلا لا ماضي له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة"¹²⁸.

ونقف عند خصائص هذه اللغة الشعرية التي دعا أدونيس إلى تفجيرها لخلق لغة شعرية حديثة:

أ- الانحراف عن المعنى المعروف والتحول عن السياق العادي ووظيفة الإبلاغ والتوجيه، فعلى اللغة الشعرية "أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذ عادة لا يقود إلى رؤى أليفة مشتركة. إن لغة الشعر هي اللغة — الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي

¹²⁴ المصدر نفسه، ص 18.

¹²⁵ المصدر نفسه، ص 294.

¹²⁶ زمن الشعر، ص 132.

¹²⁷ في الشعرية، ص 49.

¹²⁸ زمن الشعر، ص 78.

اللغة — الإيضاح¹²⁹. فهي إذن لغة لا نمتلكها على معنى كائن في الماضي أو على دلالة تطابق الواقع، وإنما لغة "تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل، وبأن المستقبل لا حد له، وبأن اللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل دائم للعالم وتغيير دائم للواقع وللإنسان"¹³⁰.

2 — الابتعاد عن حدود المنطق للخروج إلى خفاء اللامنطق، فمن أساسيات الشعر الحداثي أن اللغة الشعرية ضد المنطق، وهنا كما يقول أدونيس: "يكن سر الشعر أي تكمن الخصوصية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة، فهذه اللغة محدودة في حين أن هذا العالم غير محدود، ولا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن غير المحدود. لابد إذن من اللجوء إلى وسائل نتغلب بها على هذه المحدودية، هذه الوسائل هي تحديدًا خاصية الشعر أو لغته، وهي التي سماها أسلافنا بلغة المجاز"¹³¹.

3 — التحرر من العلاقات اللغوية السابقة بالخروج عن المعاني السلفية وإقامة علاقات "جديدة بينها (اللغة) وبين الكلمات، لتوليد حساسية جديدة ومعرفة جديدة"¹³²، فتحقق شعريتها بوضع تسمية جديدة بعيدة عن النسخ والتكرار والاستعادة، بل يصبح الشاعر — على حد تعبيره — أدما جديدا. "أدم إبداع يسمى الأشياء تسمية جديدة"¹³³.

4 — ربط اللغة الشعرية بعنصر اللاشعور، لأن الشعور مرتبط بالوعي والوضوح والمنطقية: "إذا كان اللاشعور طاقة الحياة الأولى، واندفاعها الأسى. فإن عالم اللاشعور عالم رغبات وقلق ونزوع وصيوات وأحلام وطوباويات. ومن هنا يستلزم التعبير عنه بلغة مغايرة للغة الثقافية السائدة أو الحياة اليومية"¹³⁴.

5 — الخروج عن النحو العربي والقواعد العربية، وهذا الأمر له ارتباط بدعوته إلى ما يسمى بتفجير اللغة. إذ يرى أن جمال اللغة في الشعر يعود إلى "نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة"¹³⁵.

6 — خلق لغة جديدة من خلال نظام جديد للكلمات لا يعتمد على العقلانية والمنطق والترايط والتناسق، بل يعتمد على رؤية تعكس صورة عالم مضطرب مليء بالتناقض

¹²⁹ زمن الشعر، ص 17.

¹³⁰ صدمة الحداثة، 294/3.

¹³¹ المصدر نفسه، 297/3.

¹³² سياسة الشعر، ص 179.

¹³³ المصدر نفسه، ص 179، ص ن.

¹³⁴ المصدر نفسه، ص 121.

¹³⁵ زمن الشعر، ص 40.

والفوضى، ويختلف عن الشعر في الماضي، فهو كما يقول "شعر عقلي، أي شعر يعبر عن عالم يقوم على الترابط والانسجام، أما عالمنا الحديث فعالم مفكك والشعر الجديد انبثاق عنه"¹³⁶. وبالتالي يكون إفراغ هذه اللغة من معانيها الشائعة والمألوفة برفض الشاعر أن تكون المعاجم والقواميس مصدرا لإبداعه الشعري، بل تتمزج بمشاعره وأعماقه، وبدلاً من "أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة، تصبح اللغة جزءاً من الشاعر، وبهذا المعنى نقول: الأساس هو الشاعر لا الشعر، وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه، لا يلبسها وإنما يتجلى فيها، وهكذا يؤسسها، فاللغة تولد مع كل مبدع"¹³⁷.

ما يمكن تعليقه على آراء أدونيس النقدية حول اللغة الشعرية هو أن مسألة القول الشعري التي تعتمد على الفعل اللاشعوري ليست مطلقة لأن الشاعر يجب أن تبقى له مساحة من الشعور والوعي وإلا يصبح الشعر ضرباً من التوهم واللاقول. كما أننا نوافق أدونيس على أن الشعر انفعال وتوتر ورؤيا وتعبير، لكن في نفس الوقت هناك قواعد مضبوطة ونظام دقيق من الأساق يشكل بنية الشعر، فالكون الشعري يصنعه الانفعال والتجربة، لكن لا بد من النظام الذي يتحكم فيه النحو وقواعده، ففي النحو جمالية خاصة للشعر لأن جمال اللغة ليس في مطلقها بل في نظامها وعلاقاتها النحوية والدلالية، وهذا النسق هو الذي يكسب اللغة جلالاً وشعرية¹³⁸. ولكن هذا المفهوم يعارضه أنسي الحاج: "من أجل التحرر من القوالب الجامدة للغة، فإن الشاعر يرى واجبه الأول ممثلاً بالهدم الحيوي المقدس"¹³⁹. فميزة اللغة — في رأيه أعضاء حركة "شعر" — هي تهديم الأعراف الشعرية وإعادة بناء نموذج جديد. واستقبال قصائد بهذه اللغة وفتح النصوص على فوضى¹⁴⁰. أي انتهاج الفوضى اللغوية ورفض انتظام اللغة في القصيدة التراثية، وبذلك فهي لغة ضدية، أو كما يقول: "لغة بنوة لا أبوة، لغة ات لا ماض، كل كلمة فيها لغد، كل قصيدة جبهة قتال"¹⁴¹.

وقد قدم شعراء مجلة "شعر" — مثلما سنرى في الفصول اللاحقة — تجارب في انتهاك اللغة الشعرية وتفجيرها على مستويات عدة، وبذلوا جهداً في اتجاه تحدي الأعراف اللغوية في

¹³⁶ المصدر نفسه، ص 18.

¹³⁷ صدمة الحداثة، 282/3.

¹³⁸ ينظر: سعيد بن زرقعة، الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، جامعة عين شمس، 1411هـ/ 1991م، ص 253-254.

¹³⁹ أنسي الحاج، مقدمة ديوان لن، ص 5.

¹⁴⁰ أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 153.

¹⁴¹ زمن الشعر، ص 181.

القصيدة التقليدية، وكسر المنطق اللغوي نحو ابتكار لغة جديدة وصور ودلالات مبتدعة وصولاً إلى إدخال اللغة المحكية.

2 - الأسطورة:

شكل توظيف الأسطورة في الشعر مع إطلالة الحداثة ملمحاً مهماً من الملامح التي التفت إليها شعراء حركة "شعر" بفعل الثقافة مع الحداثة الشعرية الغربية، وذلك باعتبار الأسطورة نظاماً فكرياً يستوعب قلق الإنسان الوجودي وتوقه لكشف الغامض من التنظيم الكوني، وتجسيد روياته واختزالها. ولعل الأهمية الكبرى لـ "إليوت" هي في اللجوء إلى الأسطورة ضمن إطار مفهوم نظرية المعادل الموضوعي وقد جسّد ذلك عملياً في شعره وخصوصاً في قصيدة "الأرض الخراب" التي أصبحت نموذجاً للشعر العربي والعالمي¹⁴². فقد ذهبت خالدة سعيد إلى توضيح الأسباب التي جعلت الشاعر الحديث يلجأ إلى الأسطورة فقالت: "إن الشاعر إزاء هذا الانفكاك الذي بدأ يهد تماسك الفرد، وإزاء التعقيد الذي هز الجيل الناشئ الذي منه الشاعر، فقد الإنسان فيه عفوية موقفه أمام العالم، والأسطورة تعبير شعري عن الموقف العفوي الحار للإنسان القديم أمام المشكلة وموقف بطولي شاعري يكون الفكر فيه غير مفصول عن الحياة كما هو في أيامنا"¹⁴³. وهي تتفق في ذلك مع ما ذهب إليه بدر شاكر السياب في بدايات تعامله الأدبي مع مجلة "شعر" مبرراً اقتفاء أثر النهج الأسطوري معتبراً آياه مظهراً مهماً من مظاهر الشعر الحديث، مفسراً ذلك بقوله: "فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعورية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي كان بوسع الشاعر أن يقولها وأن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة، إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد"¹⁴⁴. هذا الموقف للسياب وخالدة سعيد من الأسطورة يتوافق مع موقف إليوت "الذي كان من جملة أسباب لجوئه إلى الأسطورة،

¹⁴² ينظر: الفصل الثاني: حركة "شعر" والمرجعية الغربية، مبحث: حركة "شعر" والنموذج الغربي.

¹⁴³ خزامي صبري، البئر المهجورة ليويسف الخال، مجلة "شعر"، ع 6 / 1958، ص 101.

¹⁴⁴ أخبار وقضايا، مجلة "شعر"، ع 3 / 1957، ص 112.

رفضه للواقع التعس والانهطاط اللذين وصلت إليهما الحضارة الغربية المعاصرة حسب اعتقاده¹⁴⁵.

أما خليل حاوي فقد أكد على الدور البالغ الخطورة الذي يمكن أن تقوم به الأسطورة في العملية الشعرية قائلا: "إن الإيقاع وحده والصورة الجزئية وحدها يعجزان عن تجسيد التجربة الكلية التي وصفتها، وهنا تبرز قيمة الرمز في البناء الشعري، فهو صورة كلية تشيع في مفصل القصيدة وأجزائها دون أن تبرز معالمها واضحة سافرة، ولا ينهض الرمز بهذه المهمة الكبرى في البناء ما لم يكن أسطورة"¹⁴⁶.

وإذا انتقلنا إلى يوسف الخال نجد أن مفهومه للشعر يحمل جملة من الخصائص، منها: أن يتحاشى التجريد والتقرير والقول المباشر وأن يعبر بدلا من ذلك بالإيحاء التاريخي أو الأسطوري أو الفلكلوري، والأمثلة على ذلك كثيرة عند الشعراء التمزيين في حركة الشعر العربي المعاصر¹⁴⁷. ويمكن أن نقول من ذلك أن حركة "شعر" جعلت من الالتفات إلى الأسطورة مصدرا خصبا يغني العمل الشعري، فضلا عما تحمله الأسطورة من دلالات تلقى وهاجس المجلة في الانفتاح على كل ما هو إنساني. كما جعل من الشعراء التمزيين مثالا يجسد حسن الالتفات إلى الأسطورة وتوظيفها الفني، وذلك لجرائتهم في نبش المواضيع والأساطير ومجابهة المدنية بنزواتهم العنيدة وإصرارهم على قيم إبداعية عليا¹⁴⁸.

ويخصص أسعد رزوق أحد أعضاء حركة شعر في كتابه "الأسطورة في الشعر المعاصر"، حديثا عن شعراء الأسطورة التمزيين¹⁴⁹: خليل حاوي والخال وأدونيس والسياب وجبرا إبراهيم جبرا. وتأتي أهمية هذا الكتاب من كونه أول دراسة رصدت ما عرف بالحركة التمزوية في الشعر العربي، مؤكدا على أن إليوت هو مصدر الاستلهام الأساسي لهم وعلى الأخص قصيدة "الأرض الخراب" التي يعتبرها نموذجا "يعكس الاستعانة بالأسطورة للتعبير عن

¹⁴⁵ يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص 69.

¹⁴⁶ مقابلة مع حاوي أجراها محيي الدين صبحي، ينظر: يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص 97.

¹⁴⁷ أخبار وقضايا، مجلة "شعر"، ع 13 / 1960، ص 117.

¹⁴⁸ المصدر نفسه، ص 106.

¹⁴⁹ نسبة إلى أسطورة الموت والانبعاث، وقد أطلق عليهم هذه التسمية لأول مرة جبرا إبراهيم جبرا في مؤلفه: النار والجوهر، ط 1، دار القدس، 1957. (ينظر: المصدر نفسه، ط 3، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص 40).

الجذب والجفاء اللذين تمثلهما الحضارة الحديثة¹⁵⁰. كما أعطى تفسيرات لعوامل توظيف الأسطورة، فيرى أنها تتضمن العفوية باعتبارها الاستجابة الأولى للإنسان اتجاه الظواهر التي تطالعها، وهي أيضا وخاصة – الأسطورة التمزوية – توحى بالنفاؤل الناتج عن الانبعاث بعد الموت وترمز إلى البطولة الخارقة والتضحية¹⁵¹. ويشكل هذا الكتاب مرجعية نقدية مهمة، وكما أشارت خالدة سعيد فقد "تقصي مرحلة تجريبية مر بها شعراء الحداثة وحللها وكشف عن شخصية لا واعية لجيل بأكمله وعن أمانى هذا الجيل وآلامه"¹⁵².

أما جبرا إبراهيم جبرا فيقول بهذا الخصوص: "كان الإصرار على الرموز التمزوية في "شعر" مجرد صدفة، وصدفة عثور الشعراء على الرمز التمزوي بدت فيما بعد وكأنها الظاهرة الأساسية للمجلة"¹⁵³. والصدفة التي يقصدها جبرا هي ترجمة أدونيس¹⁵⁴ من موسوعة الغصن الذهبي عام 1957م: يقول: "اتفق أنني كنت قد ترجمت أدونيس الذي هو جزء من "الغصن الذهبي" لجيمس فريزر، وهو يدور حول مراسيم الخصب القديمة وعلاقتها بالرمز التمزوي، وتبين أن هذا الرمز هو من أهم الرموز الحضارية التي بقيت عبر الحقب والتي كان لها صلة فيما لنا نحاول أن نفعل، وهو أن نرى تجربتنا كتجربة فداء، التجربة الفدائية هذه تؤدي إلى البعث والميلاد الجديد"¹⁵⁵. ولا شك في أن ترجمة هذا الكتاب أسهمت في التعريف بكثير نت الأساطير التي تعد بالنسبة إلى الشاعر خطوة أولى في توظيفها في النسيج الشعري¹⁵⁶. ثم يضيف في كتاب آخر: "هذا الرمز التمزوي أمر جديد في الشعر العربي، إنه وافد مقيم"¹⁵⁷. إذ قدم أصلا من خلال المصادر الإيليبوتية، وما نبيت إليه هذه المصادر، وإن استدارت حركة "شعر" نحو تأصيله من الأساطير الشرقية نتيجة الخلفية الإيدولوجية التي تبناها عدد من أعضائها، فوجدوا في كتاب "الصراع الفكري في الأدب السوري" لأنطون سعادة مصدرا مهما

¹⁵⁰ أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، ط2، بيروت، دار الحمراء، 1990، ص 9-10. وكان هذا الكتاب أول ما ألف عن الأسطورة، وصدر في طبعته الأولى ببيروت عن دار مجلة أفاق عام 1959.

¹⁵¹ المرجع نفسه، ص 109-113.

¹⁵² خالدة سعيد، مجلة "شعر"، ع 12 / 1959، ص 117.

¹⁵³ جبرا إبراهيم جبرا، ينباع الرؤيا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص 130.

¹⁵⁴ جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

¹⁵⁵ ينباع الرؤيا، ص 131.

¹⁵⁶ سائدي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص 214.

¹⁵⁷ جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، بيروت، ص 38.

أضاء لهم ضرورة الالتفات إلى الأسطورة وتوظيفها والاستفادة مما دعاه "الأساطير السورية" وما توحى به من دلالات فلسفية عميقة يجعلها جديرة بهذا التوظيف، ولما تحمله من نزعة انفصالية عن التراث العربي وانفتاح عن تراث ما قبل الإسلام¹⁵⁸. ومن هذا المنطق عادوا إلى التراث العربي لينقبوا عن أساطيره من باب تقليد شعراء الغرب وقد استطاعوا "أن يفيدوا من الأساطير القديمة للشعوب التي سكنت الشرق، ولقد مرّ بنا أن هذه الأساطير الشرقية أنت شعراءنا عن طريق شعراء الغرب، وبخاصة قصيدة الأرض والخراب لـ "إليوت"¹⁵⁹.

وبذلك ساهمت التنظيرات النقدية حول الأسطورة وبخاصة في مجلة "شعر" في إعطاء خصوصية البعد الأسطوري في الشعر انطلق منه شعراؤها مؤكدين على تقديم رؤية حضارية إنسانية من خلاله، وقد توسعت خالدة سعيد في تحديد الدلالات البدائية والخرافية للأسطورة وأبعادها الفلسفية والحضارية وإظهار مدى الاندماج مع الأسطورة¹⁶⁰، وتوزعت أراؤها في سياق النقد التطبيقي لنتاج عدد من الشعراء محاولة إبراز نزعة تجديدية في الرؤية إلى الأسطورة ورموزها من حيث ماهيتها وأبعادها، كتحديد الأجواء الأسطورية وجذور الضاربة في حضارة بلاد الشاعر كما عند الشاعرة نازك الملائكة¹⁶¹، وتحليل ارتباط الرموز الأسطورية بالتجربة التاريخية والإنسانية كما في شعر يوسف الخال¹⁶²، وعرض مظاهر تلبس الشاعر للأسطورة كبعد حضاري كما في شعر أدونيس¹⁶³. وهذا ما سنوضحه في محور "أسطرة العالم"¹⁶⁴.

¹⁵⁸ تناول أنطون سعادة في كتابه المذكور موضوع الأسطورة مثيراً حولها الأمور الآتية: — العلاقة بين الحقائق التاريخية والأساطير التقليدية والواقع المحلي. — دور الأساطير في بعث الأمة من خلال تجسيدها للحقائق التاريخية. — أنواع الأساطير وأهميتها الراقية ذات الصبغة الفلسفية. — أهمية الأساطير السورية لتقديمها واستقيبتها على الأساطير اليونانية وتأثيرها في أساطير الأمم. (ينظر: أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، ط3، بيروت، 1955، ص 46 — 69).

¹⁵⁹ عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980، ص 233.

¹⁶⁰ البحث عن الجذور، ص 21 — 23.

¹⁶¹ المصدر نفسه، ص 44 — 52.

¹⁶² المصدر نفسه، ص 66 — 67.

¹⁶³ المصدر نفسه، ص 81 — 104.

¹⁶⁴ ينظر: الفصل الرابع، مبحث: أسطرة العالم، والفصل الخامس، مبحث: تهشيم الصورة.

3 - قصيدة النثر:

تتدرج الصياغة النظرية لمفهوم قصيدة النثر العربية ضمن أفق الاحتكاك مع الغرب أو المتأقفة والترجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية في ضوء التجارب الشعرية الجديدة التي أرادت التخلص من ثقل الموروث وسيطرة عمود الشعر العربي. حيث كان لكتاب سوزان برنار (Susane Bernard) "قصيدة النثر من بودليير إلى أياثنا"¹⁶⁵ الأثر الكبير في تحول أعضاء حركة "شعر" نحو هذا النمط الجديد، إذ تلقوا هذه الدراسة بشغف كبير وخاصة أنسي الحاج وأدونيس¹⁶⁶ اللذين عملا على إعادة صياغة أفكار ذلك الكتاب ونقلها إلى الوسط الأدبي العربي بغية تأصيل هذا النوع الجديد من الكتابة الشعرية، وإعادة بناء جديد للشعر في ظل تداخل الأنواع الأدبية وهدم المفهوم التقليدي، ويوضح سامي مهدي مدى انبهارهم بهذا الكتاب: "ما أن عثر التجمع على كتاب قصيدة النثر من بودليير إلى أياثنا للكاتبة الفرنسية سوزان برنار الصادر عام 1959م، حتى بدأ التجمع وكأنه عثر على كتابه المنتظر"¹⁶⁷.

فكان أدونيس أول من حاول الإيهام بأن "قصيدة النثر" هي أرقى أشكال التعبير الشعري، كما كان أول من أطلق عليها ذلك الاسم (أي قصيدة النثر)، نقلا عن التسمية الفرنسية¹⁶⁸، وأول من ترجم عن اللغة الفرنسية مصطلح Poème prose¹⁶⁹ عن "سوزان برنار" ترجمة حرفية، إلى مصطلح "قصيدة النثر"¹⁷⁰. ورغم أن أدونيس والحاج يعترفان بأن هذا الكتاب هو مرجعهم الأساسي إلا أن ثمة فرقا واضحا في نقل وترجمة كل منهما، "فالحاج يترجم من الكتاب فقرات

¹⁶⁵ سوزان برنار، قصيدة النثر: من بودليير إلى أياثنا... لم يبق أعضاء حركة "شعر" بترجمة الكتاب كاملا وإنما اكتفى أدونيس بترجمة ما يمكن اعتباره تأسيسا لنوع أدبي جديد دون الخوض في تفاصيل الكتاب. ولقد صدرت ترجمة لهذا الكتاب قاد بها زهير مجيد مغامس (بغداد، دار المأمون 1993م) إلا أنها كانت انتقائية وليست شاملة. إضافة إلى بعض الترجمات المتفرقة في مجلة "قصود"، إلى أن ترجمت هذا الكتاب كاملا راوية صادق (القاهرة، دار شرقيات، 1998).

¹⁶⁶ صرح أدونيس باعتماده المطلق في دراسته حول "قصيدة النثر" التي نشرها في مجلة "شعر" (ج 14 / 1960، 75 - 82) على كتاب سوزان برنار.

¹⁶⁷ سامي مهدي، مجلة "شعر" اللبنانية: مدخل إلى دراسة تقويمية، مجلة "الأقلام"، ع 9 / 1987، ص 69.

¹⁶⁸ المرجع نفسه، ص 69.

¹⁶⁹ هو عنوان كتاب صدرت طبعته الأولى عام 1958 بباريس، وتناولت فيه الباحثة بصورة أساسية تطور النثر الشعري في الأدب الفرنسي إلى قصيدة النثر، وعالجت فيه العوامل التمهيدية لنشوء هذه القصيدة وقوانينها، وتحدثت عن أبرز أعلام هذا النوع الأدبي من مؤسسي المدرستين الرمزية والسريالية مثل: بودليير ورامبو وما لارمييه ولوتريامون... وغيرهم (ينظر: ساندري سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، ص 158 - 159).

¹⁷⁰ ينظر: في قصيدة النثر، مجلة "شعر"، ع 14 / 1960، ص 75.

كاملة توشك أن تكون حرفية دون الوفاء بحق الباحثة الأكاديمي، وبذلك يترك القاريء العربي بانطباع خاطيء مفاده أن الأفكار والنتائج التي تحتويها 'المقدمة' هي من صنعه هو، في حين يحاول أدونيس أن يخلع على مقتبساته من برنار طابعا شخصيا، حيث يعتمد إلى التفسير والتأويل. بخلاف الذي يتقيد بالترجمة الحرفية¹⁷¹ وقد حملت دراسة أدونيس عنوان: "في قصيدة النثر"، وذيّلها بإشارات إلى كتاب سوزان بارنار. وتناول فيها مصطلح قصيدة النثر والعوامل الممهدة لها والقوانين الداخلية التي تحكم عملها. إضافة إلى دراسة أدونيس فإن مقدمة ديوان "لن" لأنسي الحاج تأتي متباعدة لها في التأسيس النظري لقصيدة النثر. إذ يصف كتابه بأنه "هو أول وثيقة في قصيدة النثر المكتوبة في اللغة العربية على أساس هذه الصفة، والمقدمة نفسها على هذا الأساس. وبقد تبنى الكتاب تبنيّا مطلقا هذا النوع الأدبي، إضافة إلى ما كان لأدونيس من مقال في مجلة "شعر" تناول فيه قصيدة النثر.

واستخلص أدونيس وأنسي الحاج الخصائص الفنية لقصيدة النثر العربية ذات الصلة المباشرة بقصيدة النثر الفرنسية، أكد على ضرورة توفر ثلاثة شروط فيها نقلها حرفيا عن سوزان برنار وهي: الإيجاز والنهج والمجانية¹⁷²، في حين عمد أدونيس إلى إعادة بلورة هذه الشروط بأسلوبه وهي: الكثافة والوحدة العضوية والإشراق. وإن استخدمتها الباحثة الفرنسية في مواطن مختلفة من كتابها¹⁷³. وحددا تلك الخصائص فيما يأتي:

— المجانية: "قصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الرصف أو غيرها فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة، فهناك مجانية في القصيدة"¹⁷⁴.

— الوحدة العضوية: وهي "خاصية جوهرية في قصيدة النثر، فعليها مهما كانت معقدة أو حرة في الظاهر أن تشكل كلا وعالما مغلقا وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة"¹⁷⁵.

— موسيقية قصيدة النثر تنبع من لغتها ومن كلماتها وجملها ومن طريقة التشكيل فهي "موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"¹⁷⁶،

¹⁷¹ محمد ديب، قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة "الأدب"، ع 9 — 10 / 2001، ص 70 —

71.

¹⁷² مقدمة ديوان لن، ص 7.

¹⁷³ ينظر: محمد ديب، قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة "الأدب"، ع 9 — 10 / 2001، ص

71.

¹⁷⁴ في قصيدة النثر، مجلة "شعر"، ع 14 / 1960، ص 81.

¹⁷⁵ المصدر نفسه، ص 81.

بل تعتمد على بناء الجمل إذ لا بد لها من "الجملة النافرة المتضادة المفاجئة للحلم والرؤيا، الجملة الموحية"¹⁷⁷. وهذه الجملة تخلق عن طريق التشكيل والتنسيق والاختيار والتوزيع "إيقاعا جديدا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن. وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزواج الحروف وغيرها"¹⁷⁸. ومن خلال عرض هذه الخصائص نتبين لنا ما يأتي:

- إن قصيدة النثر نوع شعري مستقل، أي جنس شعري جديد.
- طبيعة اللغة وتركيب الجمل هو الذي يضع الموسيقى ويوفر الإيقاع.
- ليس لقصيدة النثر غاية أو هدف بل هناك مجانية والمجانية هي فكرة اللازمانية.
- التوهج والكثافة والإيجاز وتجنب التفاصيل.
- الفوضوية واللاتظام وشيوع المتناقضات.
- تفسير الحواجز بين الأجناس الأدبية أي بين الشعر والنثر.
- التأثير بالشكلانيين إلى حد بعيد لتجريد العمل الإبداعي من وظيفته والبقاء داخل حدود النص للاستمتاع بالنسق الهندسي: "وهكذا يصبح الخطاب هندسة لا رسالة، وتصبح وظيفة الشاعر مقتصرة على تغيير الكلمات فقط، واللعب بها دون محاولة تغيير الإنسان ثم الكون"¹⁷⁹.
- الفشل في تقديم الفروق التي تميز هذا اللون النصي عن الشعر الموزون (العمودي منه أو الحر) بحكم أن هذه الخصائص قد تتوفر كذلك في الشعر الموزون كالكثافة والوحدة.
- التخلص من مفهوم المعتاد للشعر بتحطيم الفواصل والحواجز بين الأشكال والأنواع الأدبية لخلق نوع يسمى "الكتابة". والكتابة شكل فني لها طابعها الخاص، وهي مشروع تجريبي آخر اعتبرها الناقد محمد جمال باروت أعلى مراحل تطور القصيدة النثرية، فهي أفق التحولات التي بشرت بها القصيدة النثرية¹⁸⁰.

ولم يخرج أدونيس في تحديده لخصائص قصيدة النثر عن الإطار الذي رسمته سوزان برنار محاولا تقريبها إلى الذائقة العربية، إذ عمل على توضيح معاني الوحدة والمجانية والكثافة وقد أكد ذلك محمد جمال باروت قائلا: "لعل أنضح كتابة نقدية عن خصائص قصيدة النثر

¹⁷⁶ المصدر نفسه، ص 77.

¹⁷⁷ المصدر نفسه، ص 80.

¹⁷⁸ المصدر نفسه، ص 80.

¹⁷⁹ سعيد بن زرقعة، المرجع السابق، ص 210.

¹⁸⁰ ينظر: الشعر يكتب اسمه، ص 24.

هي التي كتبها أدونيس عام 1960، غير أن أدونيس يعتمد في مقاربتة لهذه الخصائص بشكل حرفي على أطروحة سوزان برنار وتحديدًا على مقدمتها¹⁸¹.

كما ركز أدونيس على اعتبار قصيدة النثر الوجه الحقيقي للعلاقة الجدلية بين الهدم والبناء، يقول: "الهدم لأنها وليدة تمرد، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثرًا يبقى أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، لكي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل"¹⁸². ويعطي تفسيرًا لذلك بقوله: "من خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، وأن ينتظم العالم إذ يعبر عنه. إن النثر بطبيعته، يرفض القيود الخارجية، ويرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج. وهو يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث أن قصيدة النثر تخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي يخلق مجراه"¹⁸³. ودافع أنسي الحاج في مقدمة ديوانه "ن" عن الاختلاف الظاهر بين الشعر والنثر على أنه يخفي في جوهره وحدة عميقة قائلاً: "هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ طبيعة النثر مرسلة، أهدافه إخبارية أو برهانية، إنه ذو هدف زمني، وطبيعة القصيدة شيء ضد. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه ذو وحدة كلية التأثير ولا غاية زمنية للقصيدة"¹⁸⁴.

ولعل في تنظيرات أدونيس لقصيدة النثر تأكيد على ضرورة خلخلة الذهنية القديمة بإزالة الحواجز التي تفصل الشعر عن الأنواع الأدبية الأخرى المتمثلة في سلطة الوزن والقافية، إذ اعتبرها أكبر تمرد عرفته القصيدة العربية، ويحدد الظروف والملابسات التي أدت إلى ولادتها، منها ما هو ذاتي نابع من القصيدة التقليدية نفسها التي استنفدت طاقتها، وما هو خارجي ناتج عن التلاقح مع الغرب والتأثر بمنجزاته الأدبية المتحررة، يقول: "هناك عوامل كثيرة مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي، منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي. فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقربه إلى النثر، ومن هذه العناصر اعتناق اللغة وتحررها، وضعف الشعر التقليدي الموزون، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية، ونمو الروح الحديثة"¹⁸⁵.

¹⁸¹ الحداثة الأولى: مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة "شعر"، مجلة "المعرفة"، دمشق، ع 283-284 /

1985، ص 160.

¹⁸² المصدر نفسه، ص 78.

¹⁸³ المرجع نفسه، ص ن.

¹⁸⁴ مقدمة ديوان ن، ص 9.

¹⁸⁵ أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة "شعر"، ع 14 / 1960، ص 77.

كما حاول إعطاء الشريعة العربية لهذا النوع من الكتابة عن التصور النقدي الغربي لها بالبحث في النثر الصوفي واعتباره الجذر الفعلي لقصيدة النثر العربية. وهذا ما يبدو واضحا في قوله: "إن قصيدة النثر مثلا هي اليوم قصيدة عربية بكامل الدلالة، بنية وطريقة، مع أنها في الأساس مفهوم عربي، وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد تعرف كتابها على الكتابات الصوفية العربية. فقد اكتشفوا في هذه الكتابات وبشكل خاص كتابات النفري (المواقف والمخاطبات) وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهية) والبسطامي (الشطحات) وكثير من كتابات محيي الدين بن عربي والسيهروردي أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة، هي جوهرية شعرية، وإن كانت غير موزونة"¹⁸⁶. وذهب أدونيس إلى أن مجلة "شعر" قد تبنت ما اصطلح على تسميته "قصيدة النثر" انطلاقا من مبادئ مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية، منها: شعرية اللغة العربية وإمكاناتها التعبيرية، والرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على التجارب الشعرية في العالم، وفي وضعها إبداعيا على خريطة الإبداع الكوني¹⁸⁷.

لكن بعض الدارسين يربطونها بالأدب السريالي الذي جنح إلى عالم اللاشعور ورفض الواقع بكل معطياته وأشكاله، بل سعى سعى إلى تهديم هذا الواقع لإقامة واقع جديد عن طريق الحلم واللاوعي واللامعقول لكشف مجاهل الكون والنفس¹⁸⁸. ويرى أنيس المقدسي أنها "محاولة جديدة قام بها بعضهم محاكاة للشعر الإفرنجي"¹⁸⁹، وبالتالي فهي كما يقول عبد الحميد جندة: "خرجت خروجاً كلياً من النموذج الشعري السائد الذي كان يفرض على الفنان فرضاً، واعتمدت على ذات الشاعر في خلق الصور وإبداعها والتعبير والموسيقى بحرية مطلقة"¹⁹⁰. فهي ظاهرة فنية غربية، أول ما ظهرت بشكل ناضج عن الشاعر الإنجليزي "والث ويتمان". ثم أخذ بهذه الطريقة إليوت، وعزرا باوند، وفي الأدب الفرنسي ظهر هذا الاتجاه مع الشاعر الكبير شارل بودلير، ورامبو، وملامييه، وأبولنير، وبول فاليري، ورينيه شار، وسان جون بيرس، وإيف بونفوا. ومال إلى هذا الاتجاه عموماً السرياليون والدادائيون¹⁹¹.

¹⁸⁶ سياسة الشعر، ص 76.

¹⁸⁷ يسري الأمير، المرجع السابق، ص 47.

¹⁸⁸ ينظر: أحمد بوزون، قصيدة النثر العربية، ص 79 - 82.

¹⁸⁹ أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط 5، بيروت، دار العلم للملايين، 1973، ص 419.

¹⁹⁰ ينظر: ديزيرة سغال، حركة الحداثة أروها وإنجازاتها، ط 2، بيروت، دار الصداقة العربية، 1997م، ص 210.

وإن كان "س. موريه" يرى أن هذا الفن يستلهم روحه من "الإنجيل ومن ترجمات الشعر الكلاسيكي والحديث، وفضلا عن ذلك كان هذا النوع من النثر الشعري يعد نمطا عاليا من الشعر على الرغم من خلوه من الوزن"¹⁹². وبذلك أصبح الإنجيل مصدرا أساسيا بالنسبة للشعراء العرب المسيحيين بخاصة من خلال استخدام "تكنيكات الإنجيل الشعرية مثل توازي الأفكار وانتظامها وتكرار العبارات وتوازنها وإيقاع النثر الذي يعد أكثر مرونة وحرية وإمكانية للتعبير عن عواطفهم وأفكارهم"¹⁹³.

وإن كانت هناك محاولات سابقة للإقرار بنثرية الشعر وبخاصة عند أدباء المهجر، لكن التسمية والتطوير لها بدأت مع حركة "شعر" المتأثرة بالشعر الغربي والداعية إلى تغيير المنظور العربي التقليدي للكتابة. فأنسي الحاج يرى بأنه لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى ولا نعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه، كل مراجنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق صفة النوع المستقل، فكما أن هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك قصيدة نثر. لا نريد ولا يمكن أن نقيد قصيدة النثر بتحديدات محنطة. ويعتد أدونيس "بعد أن كانت قصيدة النثر عندنا ذبلا لقصيدة النثر في الغرب أصبحت بالممارسة وبالتعريب والتأصيل قصيدة عربية بكامل الدلالة بنية وطريقة"¹⁹⁴. وإن اختلف أعضاؤها فيما بينهم حيث رفض استعمالها خليل حاوي، واستعملها إلى جانب الشعر الحر أدونيس ويوسف خال، وهناك من أهمل الشعر الحر ليكتب قصيدة النثر مثل شوقي أبو شقرا، وأنسي الحاج ومحمد الماغوط¹⁹⁵.

ورغم أن قصيدة أحدثت انفجارا خطيرا في بنية القصيدة العربية إلا أنها لم تعبر عن تطور حضاري جديد، وإنما عبرت عن مرحلة مثلتها حركة شعر. كما لم تستطع أن تكتسب شرعيتها بين الأساليب الشعرية الأخرى رغم دفاع أصحابها عنها، بل مازلنا في

¹⁹² الشعر العربي الحديث 1800-1970 : تطور أشكاله وموضوعاته بتأثر الأدب الغربي، ص 425.

¹⁹³ المرجع نفسه، ص 429.

¹⁹⁴ سياسة الشعر، ص 76.

¹⁹⁵ انظر: المرجع نفسه، ص 233.

مرحلة التساؤل عن شرعيتها، "وقد أثارت منذ ولادتها بشكلها الصارخ في مجلة "شعر" الكثير من ردود الفعل التي كانت سلبية في غالبيتها فإنها لا تزال حتى الآن تتلقى موجات من النقد والغضب من كل الشعراء والنقاد المحافظين بمن فيهم الذين انطلقوا وصفقوا لتيار الحداثة المتمثل في شعر التفعيلة¹⁹⁶.

¹⁹⁶ ينظر: الفصل الخامس: حركة شعر والمنجز الفني، مبحث: فوضى الإيقاع.

ثالثاً: التقويم الحداثي للشعر العربي

1 - الشعر القديم

2 - الشعر الحديث

إن سبيل الحداثة الذي رسمته حركة "شعر" هو التفاعل مع الحداثة في العالم، وإعادة تقويم الثقافة العربية القديمة في ضوءها، لأن استمرارية الماضي في الحاضر بالمفهوم السائد هو ضد حركة التغيير، لأن التراث "ليس مشكلة نظرية فكرية فحسب، وإنما هو أيضا مشكلة سياسية واجتماعية، وتبدو تبعا لذلك أهمية النقد وضرورته، نقد الثقافة التقليدية السائدة ونقد مفاهيماتها، خصوصا مفاهيمها للتراث وللماضي بشكل عام" (197). وكان أدونيس من أبرز أعضاء حركة "شعر" من قام بقراءة الشعر العربي في ضوء مفهوم الحداثة، من خلال كتابه "الثابت والمتحول"، حيث كان القسم الثالث منه "صدمة الحداثة" قراءة إعادة التأسيس الحداثي بصيغته المتكاملة، بينما كان القسم الأول والثاني بمثابة المدخل التمهيدي إلى الحداثة، واتضح في الفصل بين الإبداع والاتباع، وأسس من خلالهما فرضيتين أساسيتين:

الفرضية الأولى: أن الاتباعية هي التصور والمنهج اللذان يحكمان العقلية العربية، بحيث لا يمكن تفسير الاتباعية على مستوى الشعر دون الرجوع إلى جذورها في الحياة العربية القائمة على الرؤية الدينية الإسلامية، بجميع مستوياتها. والفرضية الثانية: أن مظاهر الابتداعية ارتبطت بالخروج على الثابت المتمثل فنيا في عمودية الشعر وفكريا في القيم السائدة. لكن منحى الاتباع والثبات شمل كل مظاهر الحياة، حيث اعتبر الثقافة العربية بشكلها الموروث "ثقافة اتباعية"، وهي بذلك «لا تؤكد الاتباع وحسب، وإنما ترفض الإبداع وتدينه. فإن هذه الثقافة تحول بهذا الشكل الموروث السائد دون أي تقدم حقيقي» (198)، وهذه الثقافة هي التي يجب الانفصال عنها، ويبقى رهان بناء القديم هو عناصر التحول فيه، وتكمن قيمة هذه العناصر في «كونها تخرزن طاقة على إضاءة المستقبل، أي في مدى قدرتها على أن تكون جزءا من المستقبل» (199)، وتوصل في الجزء الثالث إلى أن الإبداع الحقيقي هو انفصال الإبداع عن الاتباع، أي بنفي كل ثابت أو صيغة جاهزة أو قيمة سائرة، وبذلك فالإبداع ليس انطلاقا من معطى محدد اسم التراث، بل هو تحرر منه، إذ ينطلق من الخلق والابتكار لا الاستعادة والتكرار، أي على حد تعبيره الانطلاق من "أولانية اللاشكل" حيث يقول: «لا ينطلق الشاعر من أولانية شكلية بل ينطلق على العكس من أولانية اللاشكل، ابتداء يتحرر من المكتسب المتعلم، الاصطلاحي، ابتداء لا يمارس ما مورس ابتداء يخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة، ابتداء يتحرك وفي أعماقه طموح، ليس إلى أن يتعلم القيم السائدة، بل إلى أن يخلق

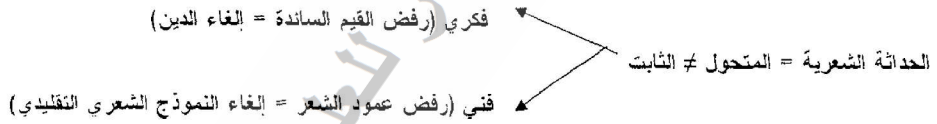
(197) المصدر نفسه، 288/3.

(198) الثابت والمتحول، الأصول، 32/1.

(199) المصدر نفسه، 33/1.

القيم الجديدة، ابتداء يرى أن المسألة ليست أن أكرر لغة معروفة، بل المسألة أن يكتشف لغة غير معروفة، ابتداء يختار المجيء من المستقبل»⁽²⁰⁰⁾، وبالتالي يصل الشاعر إلى ذروة الإبداع من خلال انتهاج منطق الاختلاف والمغايرة، والتجاوز والتجريب، «وهكذا يبدو أن دور الشاعر أن ينتج فعالية جمالية لا يستوعبها من العادة السائدة بقوة الإيديولوجية السائدة، بل سيزيحها على العكس من الطاقة الكامنة، المقموعة، لكن القدرة على تغيير شروطها وإبداع شروط جديدة لحياة جديدة»⁽²⁰¹⁾. وبذلك يؤكد علاقة الانفصال بين الشاعر والتراث الشعري على أنه الاتصال الحقيقي هو اتصال الانفصال، وهو اتصال قائم على مبدأ النفي والرفض الذي يرى أن ذلك من علامة الأصالة والجدّة: «أن العلامة الأولى للجدّة الشعرية هي في اتصال الانفصال. إن صح التعبير، أي في نفي السائد المعمم، ورفض الاندراج فيه، فالرفض أو النفي هو بهذا المعنى علامة الأصالة إلى كونها علامة الجدّة»⁽²⁰²⁾.

وانطلق أدونيس مع بقية أعضاء الحركة في تحديد مظاهر التحديث من خلال الإقرار بالتعارض بين القديم والجديد، أو بين الثابت والمتحول، وكان رسم الحداثة الشعرية العربية عندهم من خلال هذا المخطط:



1 - الشعر القديم:

تبين لحركة "شعر" من خلال المفاهيم الحداثيّة المرتبطة بالشعرية الغربية ضرورة ارتباط مفهوم الشعر بالتطور الحضاري للمجتمع والحياة، وبالتالي الانفتاح على الغرب لتطوير حركة التجديد الشعري، مما دفعها إلى مهاجمة القصيدة العمودية ومحاولة تقويمها تقويماً حداثياً ارتباطاً بالمفاهيم الفلسفية الغربية غير المنفصلة عن المفاهيم الأدبية. وأدى ذلك إلى انقلابها من مفاهيم

(200) المصدر نفسه، 314/3.

(201) المصدر نفسه، 241/3.

(202) المصدر نفسه، 251/3.

النقد العربي القديم إلى النقد الغربي الحديث، بدأ باختراق عمود الشعر وصولاً إلى القصيدة الحرة وقصيدة النثر.

أ — تقليدية المفهوم:

ومن خلال الموازنة بين الشعر القديم والشعر الحديث يقول أدونيس: "الشعر العربي القديم عناء أو تأمل، ضمن إطار جزئي من الحياة والعالم، وإطار ثابت من التعبير وكان معناه يقوم أساساً على الشكل. الشعر العربي الجديد يحاول أن يكون تجربة شاملة وأن يكون موقفاً من الإنسان والحياة والعالم. ولم يعد معناه يقوم على الشكل بمعنى أن النثر اليوم يمكن في بعض الحالات أن يعتبر شعراً، ومعناه اليوم يقترب بالخلق والتغيير لا بالصناعة والوصف كما كان الأمر قديماً، لم يعد الشعر شكلاً وإنما أصبح وضعاً أو حالة"²⁰³. ويعلق أدونيس على تعريف القدامى للشعر بأن الكلام الموزون المقفى، قائلاً: "إنها عبارة تشبه الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى جانب ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية وذلك حكم عقلي منطقي"²⁰⁴. وعليه يجب — حسب رأيه — الخروج بالقصيدة عن الشكل المحدد وعدم حصرها فيه، قائلاً: "تسكن القصيدة الجديدة في أي شكل. وهي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة بحيث يتاح لها أن توحى بالإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكاً كلياً أو نهائياً. لم يعد الشكل جمالاً وحسب، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت"²⁰⁵. فالشعر — على حد رأيه — لا يخضع لأي قاعدة، فليس "امتياز الشعر أن يخضع لقاعدة ثابتة وينظم الطاقة، شأن العلم، بل امتيازُه في أنه يسبق القاعدة ويحرر الطاقة، ويفجرها ويضيئها"²⁰⁶.

ومن خلال تتبعنا لمفهومه للقصيدة القديمة، وجدناه ينعتها بعدة صفات تتكرر في كتاباته النقدية، ومنها الثبات وعدم الحركية والتفكك في البناء أو عدم الوحدة، والروية التقليدية السطحية والانغلاق دون محاولة النفاذ إلى عوالم أخرى، أو الوقوف عن معاناة التجارب الإنسانية: "القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات أي مجموعة وحدات مستقلة لا يربط بينها

²⁰³ مقدمة للشعر العربي، ص 130.

²⁰⁴ المصدر نفسه، ص 108.

²⁰⁵ المصدر نفسه، ص 111.

²⁰⁶ المصدر نفسه، ص 109.

نظام داخلي، إنما تربط بينها القافية، وهي قائمة على الوزن²⁰⁷. وغالبا ما تجده يوازن بين الشعر الجديد الحداثي والشعر القديم التقليدي ويعمل على تعميق الفرق بين الشعريين إذ نجده يعطي عدة تسميات للشعر القديم كالتميط، الكتابة، المحافظة، القصيدة المنغلقة. وفي المقابل نجده يعطي تسميات للشعر الجديد كالكتابة التعبيرية، القصيدة المفتوحة. ومن بين أوجه هذه الموازنة أن الشعر القديم كان يعيش شعريا في الخارج لكن الشاعر الحداثي تحول من الخارج إلى الداخل، إذ توقف أسلافنا عند مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية أما اليوم فإن قلوب وارثيهم تخفق في حنين صوب الأعماق والجذور. صوب ينباع الأولى²⁰⁸. ويؤكد ذلك في نص آخر: "يكاد معظم شعرنا العربي القديم أن يجهل دخيلاء الإنسان [...]] ومن مهمة الشعر الجديد أن يجعلنا في تماس دائم مع الدخيلاء وهذه الصميمية"²⁰⁹.

كما أن الفرق بينهما يكمن في الفرق بين التعبير والخلق ويحددهما في قوله: "كانت القصيدة القديمة تعبيرا: تقول المعروف في قالب جاهز ومعروف، فهي تعكس واقعا وأفكارا. القصيدة الحديثة الطليعية خلق: تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"²¹⁰. وبالتالي فالشعر التقليدي يخضع للمنطق والتزيين ولعبة التشكيل ولذا فهو "المغلق المنتهي"²¹¹، فيرفض أحادية الرؤية وأحادية الدلالة للغوص في أعماق "القصيدة المفتوحة الزاخرة بممكنات كثيرة تتفجر في جميع الاتجاهات"²¹².

مما يلاحظ هو التعميم المطلق في هذه الموازنة واتهامه القصيدة القديمة بالقصور الفني، فإننا نجد أن الشعر العربي عمل في ذاته عنصر الإبداع وحسن التعبير من معاناة التجربة الإنسانية. ثم تغيبه للأصول القديمة التي يجب أن يستند عليها الشاعر لكتابة قصيدة جديدة، ولا يعتبر الشعر القديم نموذجا ومثالا بل يرفض محاكاته، فالشعر الحداثي فضاء مفتوح، يخترق السائد ويتسرد على أشكال السلف، فهو ينفي "وجود بذاته نسميه الشعر ونستمد منه المقاييس

²⁰⁷ زمن الشعر، ص 39.

²⁰⁸ أدونيس، تجربتي الشعرية، مجلة "الأداب"، ع 14 / 1966، ص 196.

²⁰⁹ زمن الشعر، ص 18-19.

²¹⁰ زمن الشعر، ص 294-295.

²¹¹ تجربتي الشعرية، مجلة الأداب، ع 14 / 1966، ص 195.

²¹² المرجع نفسه، ص 195.

والقيم الشعرية الثابتة المطلقة، ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر ماهية وشكلا، تحديداً ثابتاً ومطلقاً، الموجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة²¹³.

فالمبادئ التي اعتمدتها حركة "شعر" في تحديد ماهية الشعر انطلاقاً من مفهومها الحدائي هي:

— التحرر من سلطة الماضي الشعري لإنتاج الجديد والمغاير الفني والدعوة إلى الانفصال "عن تاريخية الموروث الشعري — النقدي، ويعني هذا الانفصال أن القصيدة لا تحيل إلى معلوم شائع أو موروث شأن القصيدة التقليدية، وإنما تحيل إلى مجهول حاضر أو محتمل"²¹⁴. كما يصرح أنسي الحاج في الإعلان عن تجاوز أطر الشعر العربي التقليدي قائلاً: "لا علاقة لنا بالشعر الجاهلي والأموي والعباسي الرجعي المعاصر، لأننا نحن المعاصرين شاهدو مرحلة مختلفة مستقلة تتطلب شعراً عربياً من نوع آخر، نحو هذا الشعر نسير وعلى جثة الجمود والعقم أولاً"²¹⁵.

— عدم الخضوع لمقاييس وقوانين جاهزة عند تحديد الشعر لأن الشعر تجاوز المقاييس التقليدية وبدأ يستوعب بدائل جديدة للصيغ البلاغية القديمة الجاهزة، و"استعاض عنها بالصور التركيبية، الصورة الرمز أو الصورة الشيء"²¹⁶. كما أن الوزن لا يصنع الشعر وليس هو مقياس تحديد شعريته، إن تحديد الشعر بالوزن "تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر غالباً بالضرورة من الشعر"²¹⁷. كما أن الإيقاع الخليلي يعتبر إجماعاً لمُشاعر الشاعر، فـ "قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفقة الخلق أو تعرقلها أو تفسرها، فهي تجبر الشاعر أحياناً أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية"²¹⁸.

— التحرر من الأشكال الخارجية الجاهزة والموجودة سلفاً، وضرورة خلق أشكال جديدة تدوب في مضمون الشعر مع ترك حرية للشاعر ليوظف الشكل الذي يليق به لحظة كتابته لنصه الشعري، فيرى أدونيس "أن القصيدة الخليلية مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها

²¹³ مقدمة للشعر العربي، ط2، بيروت، دار العودة، 1975، ص 107-108.

²¹⁴ فاتحة لنهايات القرن، ص 339.

²¹⁵ مجلة "شعر"، العدد 12 / 1959، ص 125.

²¹⁶ زمن الشعر، ص 13.

²¹⁷ المصدر نفسه، ص 112.

²¹⁸ المصدر نفسه، ص 115.

القاعدة أو التقليد الموروث [...] بينما القصيدة الجديدة - نثرا أو وزنا - حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، وهي من هذه الناحية تركيب جدلي رحب وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها"²¹⁹.

يعتبر أدونيس إذن أن الأوزان السلفية موانع تقف دون إبداع الشاعر، لذا التجأ الشاعر المعاصر لصناعة أوزانه بتحويله من الموسيقى الخارجية إلى الموسيقى الداخلية. فاشكل في القصيدة الحديثة ليس مجرد وزن وإنما هو نوع من البناء، لهذا يبقى ككل بناء قابلا للتجدد والتغير، ولا تتبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية بل تتبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس وراء التناغم الحسابي. تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في الشعر"²²⁰. وبذلك فالإيقاع حسب أدونيس أشمل وأوسع من الوزن. فالإيقاع ينبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع فهو "تألف إيقاعي وليس الإيقاع كله"²²¹. كما أن القافية تحد من إمكانات الشاعر الإبداعية وتقيد من انفعالاته الشعورية فتبدو وكأنها تملأ فراغا وزنيا، لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي تغيير أو إضعاف في معنى البيت"²²². وعليه وجب التخلص من هذه السلطة الشعرية. فالوزن والقافية لم يعودا يمثلان الموسيقى لوحدهما ولم يعودا عنصرين أساسيين في تحديد شعرية القصيدة لأنهما يتعارضان مع غاية التجديد على حد قول يوسف الخال: "نحن نجدد في الشعر لا لأننا قررنا أن نجدد، نحن نجدد لأن الحياة بدأت تتجدد فينا، أو قل تجددنا، فنجاحنا مؤكد ولا حاجة لنا إلى أي صراع مع القديم، القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها، الوزن الخلي لي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها. وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبعد شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته"²²³. كما اتضح في بيان يوسف الخال رفضه للنوعية العروضية الكلاسيكية المتمثلة بانتظام الأوزان القديمة ووحدة القافية واستقلالية البيت الشعري، كما أن بيانه يقترح تطوير الإيقاعات العروضية بحسب مقتضيات المحتوى الشعري الجديد"²²⁴.

²¹⁹ مقدمة للشعر العربي، ص 114.

²²⁰ زمن الشعر، ص 14.

²²¹ المصدر نفسه، ص 164.

²²² الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، 3 / 99.

²²³ أخبار وقضايا، مجلة "شعر"، ع 3 / 1957، ص 114.

²²⁴ ينظر الفصل الثاني، مبحث: تأصيل الحداثة عند حركة "شعر"، محور: بيان الحداثة.

ب - محدودية الوظيفة:

تجاوزت حركة شعر مفهوم الشعر ووظيفته المألوفين إلى مفهوم ووظيفة يندمجان في مفهوم الحداثة وينسجمان مع أفكارها ومبادئها. كانت المنفعة وظيفة من وظائف الشعر وقيمته، والمقولة المشهورة "الشعر ديوان العرب" تجسيد واضح لهذه الوظيفة بأبعادها المتعددة، فهو تصوير للحياة العربية وما فيها من قيم وأخلاق وتقاليد، كما أنه تدوين لأخبارهم وأيامهم وحفظ لأنسابهم، فهو سجل تاريخي تقبل - كما يقول ابن رشيق - شهادته وتتمثل إرادته²²⁵. وبما أن حركة "شعر" نفت غائية الشعر ورسالته²²⁶، فإن الشعر عندها لم يعد للمنفعة والفائدة، بل لا وظيفة له، متأثرة في ذلك بمقولة بودلر: "لا غرض للشعر إلا نفسه"²²⁷. ولأن وظيفة الشعر القديم تركز على حضور الآخر وغياب الأنا²²⁸، فإنها في مفهوم الشعرية المعاصرة تقوم على حضور الأنا وغياب الآخر، أي على الطرافة والجدة والغرابة، أصبح الشاعر على حدة: بينه وبين غيره الهاوية²²⁹. كما كان الإطراب المتمثل في الغنائية إحدى وظائف الشعر المعهودة، فهو - كما يقول ابن طباطبا - "مثل الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألقائه"²³⁰. لكن حركة "شعر" نفت هذه الوظيفة الإطرابية التي تكمن - حسب المفهوم الغربي الحديث - في إشراقية التي تستفز الفكر والإحساس نحو المطلق²³¹. كما رفضت وظيفة المحاكاة والوصف الذي تراه تقليدا ونسخا، بينما تكمن وظيفة الشعر الحداثي في تغيير الواقع وتبديله. وعندها يدعو إلى الصيرورة والتحول القائمين على الإدهاش والمفاجأة، لا إلى الفهم وإيقاظ الوعي، بل يؤدي إلى خلخلة الوعي التقليدي إن لم يكن ذلك أبنيته وتفجيريه سواء بواسطة اللغة أو أحد تشكيلاتها ومعطياتها الفنية المفاجئة المدهشة، لا من أجل المفاجأة والإدهاش لذاتهما فحسب وإنما من أجل إيقاظ هذا الوعي ليرى خلاف ما اعتاد أن يرى، ويفكر

²²⁵ ابن رشيق، النعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 4، بيروت، دار الجيل، 1972، 16/1.

²²⁶ ينظر: محور: نفي غائية الشعر، من هذا الفصل.

²²⁷ أنطون عطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشف، 1949، ص 44.

²²⁸ مقدمة للشعر العربي، ص 37.

²²⁹ المصدر نفسه، ص ن.

²³⁰ ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1956، ص

10.

²³¹ ألبيرس، المرجع السابق، ص 147-148.

بخلاف ما اعتاد أن يفكر، أي أن يفارق نمطية الرؤية والتفكير²³². ويتضح الفرق بين الوظيفتين – حسب مفهوم "حركة شعر" – من خلال هذا الجدول:

الشعر القديم	الشعر الحديث
1- المنفعة – الفائدة (معرفة اجتماعية سياسية ... عالم الآخر – الواقع – المجتمع)	اللامنفعة – الطرافة – الغرابة (نشدان عالم الإبداع – عالم الأنا – الذات)
2- الإطراب (المتعة النفسية والسمعية ...)	الإشراق (التساؤل والنزوع نحو المطلق ...)
3- المحاكاة والوصف (نسخ الواقع)	الضرورة والكشف (تحويل الواقع إلى اللاواقع)
4- الإيقظ والفهم (إحداث الوعي بالواقع)	الإدهاش والمفاجأة (خلطة الوعي بالواقع – إحداث اللاوعي – البحث عن المجهول)

ج – نفي الثابت وإثبات المتحول:

أثار أدونيس – تحديداً – هذه المجادلة من أجل تأكيد كنه هذه العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، بإعادة قراءة الثقافة العربية القديمة، ومنها الشعر من خلال ثنائية الثابت والمتحول القائمة على النفي والإثبات. إثبات المتحول بفصله عن الثابت واستثمار المتحول فيه، والثبات هو جوهر الحضارة العربية الإسلامية، والتحول هو الخروج عن الأصل، والأصل هو ذلك الجوهر، والجوهر والأصل هو الإسلام، والإسلام هو الثابت القديم، يقول: «فالإسلام هو الأصل الذي يعرف به ... وإذا كان الأصل هو الثابت القديم وما يجيء هو المتحول المحدث. فإن القضية الأساسية في دراسة الثقافة العربية وفي التراث العربي بعمامة هي في فهم طبيعة العلاقة بين رؤيا الثبات ورؤيا التحول، أو طبيعة الصراع بين منحى الاتباع ومنحى الابتداء»⁽²³³⁾. فارتبط مفهوم التحول بمعنى الحادثة برفض الثابت من هذا التراث وقبول المتحول فيه كنموذج أول للانفتاح، ومنطلق لبناء المستقبل، وقبول التحول في الشعر كان له منحى فكرياً متمثلاً في رفض القيم السائدة دينياً وسياسياً، ومنحى فنياً متمثلاً في رفض عمود الشعر، إذ أن نفي الثابت وإثبات المتحول ارتبط عنده بمبادئ النقد الثوري – كما يسميه – القائم على الرفض أو القبول أو الهدم الشامل من داخل الأصل ذاته، يقول: «إذا كان التغيير

²³² عبد الرحمن محمد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، 130.

⁽²³³⁾ الثابت والمتحول، 35/1.

يفترض ههما للبنية القديمة التقليدية، فإن هذا الهدم لا يجوز أن يكون بألة من خارج التراث العربي، وإنما يجب أن يكون بألة من داخله، إن هدم الأصل يجب أن يمارس بالأصل ذاته»⁽²³⁴⁾.

من خلال إعادة القراءة للشعر العربي، أصّل لـ"شعر التحول"، ورأى أنه يمثل الحداثة في عصره، لكنه كان مقموعا ومرفوضا، فأول الشروع في التحول من بداية الخروج عن النقد الاتباعي" على حد تعبيره والمشار إليه، في النظرية الإسلامية للشعر الذي رفض الحداثة «برفضه الشك والتجريب وحرية البحث المطلقة والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله»⁽²³⁵⁾. فكانت بداية التحول عنده لما بدأ الفصل بين الدين والشعر، معتبرا نصوص أبي بكر الصولي صاحب أخبار أبي تمام، أول بيان نقدي للحداثة⁽²³⁶⁾، وعبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه أول من شكك على الصعيد النقدي النظري بكمال الأصل⁽²³⁷⁾. وأبدى اهتمامه الكبير بتأصيل شعر نماذج القلق والمعارضة والشعوبية والزندقة والانحراف والذين أسهموا في الانهيار الحضاري لامتنا، لكنهم عند أدونيس عنوان التحول من دائرة الكيان المغلق الثابت وكان معيار الحكم على إبداعهم كما يرى نصر أبو حامد، هو تحليلهم من القيم الدينية، والخروج على المجتمع⁽²³⁸⁾. مثل شعر الجاهليين مركزا اهتمامه على امرئ القيس الذي مثل اتجاها تمرديا بخروجه عن نظام القبيلة⁽²³⁹⁾، وكذلك شعر الصعاليك الذين جسدوا صورة التحول بزلزلتهم القيم الموروثة اجتماعيا وأخلاقيا وسياسيا واقتصاديا، وشاركوا في إقامة نظام جديد للقيم⁽²⁴⁰⁾... وشعر الغزاليين حيث أفاض في دراسة عن عمر بن أبي ربيعة الذي يراه مؤسس النزعة الإباحية في الشعر العربي⁽²⁴¹⁾.

وبالمقابل كان شعر جميل بثينة وكثير عزة مثار تأويل وتحوير، حيث أول معنى الشعر العذري إذ يرى أن لفظة (العذري) لا تعني في الأصل أكثر من جانبها اللغوي أي النسبة إلى بني عذرة وأنه ظاهرة سلبية لا إيجابية لأنها صفة للحب من خارج المجتمع وعاداته وتقاليده،

⁽²³⁴⁾ المصدر نفسه، 33/1.

⁽²³⁵⁾ المصدر نفسه، 31/1.

⁽²³⁶⁾ انظر: المصدر نفسه، 176/2-182.

⁽²³⁷⁾ انظر: المصدر نفسه، 102/2.

⁽²³⁸⁾ انظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص240 وما بعدها.

⁽²³⁹⁾ انظر: الثابت والمتحول، 207/1-208.

⁽²⁴⁰⁾ ينظر: المصدر نفسه، 209/1-214.

⁽²⁴¹⁾ ينظر: المصدر نفسه، 257/1-261.

وليس من داخل معاناة التجربة الشخصية، وينفى بعدها الإسلامي ومخالفة صورتها للصورة القرآنية، من خلال دراسة طبيعة علاقة الجنسين في الإسلام⁽²⁴²⁾، كما أصل لشعر الخوارج في دائرة التحول في إطار المعارضة والخروج عن السلطة، ثم شعر بالتناقض فأدخلهم دائرة الثبات بعد أن واجهه المعيار الإسلامي الذي يضبط شعرهم، وحكم على شعرهم بالانغلاق والتجرد من القيمة الفنية⁽²⁴³⁾، أما أصل التحول الحقيقي، فقد جاء مع شعر المولدين على يد ابن الوليد وبشار بن برد⁽²⁴⁴⁾، وكانت قمة هذا التحول من بعده عند شعر أباة الحداثة في رأييهما أبو تمام وأبو نواس، وتحول الشاعرين كان في خروجهما من التعبير الطبيعي إلى التعبيري الفني، ومن الحقيقة الواقعة إلى التخيل المجازي، فاعتبر أن أبا تمام نقلة لغوية بمغادرته الوصف إلى المجاز. أما أبو نواس فقد كشف عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، حيث أصبح شعره نظاماً أخلاقياً وطريقاً للمعرفة⁽²⁴⁵⁾. كما صنف شعر التصوف في منحى التحول، وعزا ذلك إلى القلب الذي أحدثه في معرفة الوجود ومعارضته للقراءة الفقهية الاتباعية التي ظلت وفية لحرفية النص الديني⁽²⁴⁶⁾. وأدى إلى تفعيل بعده المعرفي والشعري بربطه بالاتجاهات الأدبية الحديثة كالوجودية والسريالية، وأخرجه من سياقه الديني والتاريخي بعد إخضاعه لتأويل استمد أسسه من خارج الثقافة العربية الإسلامية، حيث عمل على قلب وتحويل الخطاب الصوفي من البعد الإسلامي إلى البعد الوثني السريالي الغربي، بالانتقال من السماء إلى الأرض، ومن الله إلى الإنسان، ومن المقدس إلى المندس⁽²⁴⁷⁾. وتابع نقده للشعر القديم حتى عصر الانحطاط، الممتد من سقوط بغداد عام 1258م حتى بداية النهضة، حيث يقر بتقدمية هذا الشعر، لأن في انحطاطه ناتج عن رفض العودة إلى الأصل الثابت، وبالتالي هي فترة أفضل من فترة النهضة التي تلتها، والتي يراها أنها مثلت عصر الانحطاط بعودتها الآلية إلى الماضي⁽²⁴⁸⁾.

(242) المصدر نفسه، 1/218-256.

(243) المصدر نفسه، 1/261-267.

(244) ينظر: المصدر نفسه، 2/106-107.

(245) ينظر: الثابت والمتحول، 2/109-160.

(246) ينظر: المصدر نفسه، 2/91-99.

(247) ينظر: خالد بلقاسم، أنونيس والخطاب الصوفي، ص 69-75.

(248) ينظر: الثابت والمتحول، 3/53-57، 215.

2 - الشعر الحديث:

قدمت حركة "شعر" قراءة أخرى للمحاولات الشعرية التجديدية التي ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، وحتى مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، بداية من شعر النهضة حتى قيام حركة الشعر الحر، مستندة إلى رؤيتها العامة لمفهوم الحداثة، فجاء تقويمها لهذه المحاولات أنها لم تخرج عن إطار تغيرات شكلية طفت على سطح القصيدة دون أن تمس بالجوهر، فضلت مجرد تنويع على أصل تقليدي، مع إقرارها ببعض الاتجاهات التجديدية الجريئة التي قامت ببناء نظرة جديدة مختلفة مست البنية العميقة للعمل الشعري وتجاوزت التعبير الشكلي الخارجي كاتجاه أدباء المهجر ورواد الشعر الحر.

وصفت حركة "شعر" بدايات عصر النهضة بأنه "إحياء تقليدي للشعر العربي القديم"²⁴⁹، وإن كان هذا الإحياء قد تحاشى الزخرفة اللفظية والتنميق الشكلي، إلا أنه احتفظ بالعقلية القديمة، أي بالأساس الذي استند إليه ذلك الشعر، وهو ما وصفته خالدة سعيد بـ "العقلية الزخرفية"²⁵⁰. لقد جردت هذه الحركة شعر من كل قيمة، ورأت بأنه ساهم في "إبقاء الشعر العربي حبيس معتقل شكلي تقليدي"²⁵¹. ويصف أدونيس شعراء عصر النهضة (البارودي وشوقي وحافظ) بأنهم شعراء تقليديون "حتى في كلامهم عن الموضوعات الحديثة، ذلك أنهم تبنوا هذه الموضوعات على مستوى النظر العقلي، لكنهم لم يستطيعوا على مستوى التعبير الشعري أن ينتجوا بلغة شعرية حديثة، ومن هنا كان هذا النتاج (تشكيليا)، والشكلية هنا هي اتباع قواعد تعبيرية وجمالية جاهزة"²⁵².

كما حاكت هذه الحركة الاتجاهين الرومنطقي والرمزي من خلال موقف يوسف الخال في بيانه (مستقبل الشعر في لبنان) حيث شرح رؤيته وموقفه منهما، وخلص إلى أن هناك عدم فهم لطبيعة هذه الحركات والمذاهب التي استعدها الشعراء - اللبنانيون بشكل خاص - في غفلة عن الظروف الحضارية التي نشأت فيها²⁵³. كما يرى أدونيس أن هذه الحركات لم تأخذ من الطلقات الشعرية الغربية وأبعادها الفكرية وإنما اكتفت بأن تأخذ قيمها الشكلية ولا سيما

²⁴⁹ أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 91.

²⁵⁰ خزيمة صبري، البئر المهجورة ليوسف الخال، مجلة "شعر"، ع 6 / 1958، ص 139.

²⁵¹ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 76.

²⁵² أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 91.

²⁵³ راجع البيان في: مجلة "شعر"، ع 2 / 1957.

الجانب اللفظي²⁵⁴ الذي عبرت عنه خالدة سعيد بأنه بناء يشبه قصرا رائعا من اللؤلؤ إلا أنه خال من نبض الحياة لا تلوح فيه دمة إنسانية²⁵⁵. وأجمعت مواقف حركة شعر على الانتقاص من هذه الحركات التجديدية، إذ يقول يوسف الخال: "إن المجددين قبل السنين العشرة الأخيرة اقتصرُوا على التلاعب الجزئي والسطحي ببعض جوانب الشكل غير الأساسية، بينما ظلوا في عميق تجربتهم وأصيل تعبيرهم مغمورين بالقديم"²⁵⁶. وإن أجرت استثناءات تتناسب ورويتها فقد اعتبرت محاولات الشاعر خليل مطران ومدرسة المهجر أكثر المحاولات التجديدية أكثر تعبيراً عن روح الحداثة التي تدعو إليها، إذ وجدت ضالتها في تجديد خليل مطران²⁵⁷ الذي يرى أدونيس بأن قصائده "لها عصرها الخاص، وهو عصر متقدم عن عصر البارودي وشوقي، وإن كان هذان العصران متزامنين، فالفرق الظاهر بين شعر مطران وشعريهما هو أن مطران حاول أن يخرج الشكل الفني القديم بالمعاناة الحياتية الشخصية المعاصرة"²⁵⁸.

وإن سُجلت محاولات عديدة في تجديد القصيدة العربية إلا أن مبادرة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب عبد الوهاب البياتي تعد المرحلة الأكثر أهمية وحسمًا، إذ قدمت قفزة نوعية في سياق التجديد الشكلي وأعلنت عن تفجر الأشكال الوزنية والبنى العضوية للقصيدة العربية²⁵⁹. وكانت نازك الملائكة من أوائل الذين ساهموا بدراسات نقدية في مجلة "شعر"²⁶⁰. والتقت و مجلة "شعر" وهاجس تطوير الحركة الشعرية العربية. إلا أن موقفها الذي أفصح عنه في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وانتقادها لعدد من المحاولات التجريبية كان سببا في النقد الذي وجهه أعضاء حركة شعر لتنتظيرها الشعري وخاصة يوسف الخال منهم الذي وصف كتابها بأنه يتزدد بالانكفاء والرجعية والضيق²⁶¹، ويصدر عن "عقلية مترممة وسلفية"²⁶²، ويدعو إلى الاستغراب لما "في الكتاب من تناقض في الأداء والموقف"²⁶³. وعلى الرغم من أنها لم

²⁵⁴ أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 79.

²⁵⁵ خزامي صبري، البئر المهجورة ليوسف الخال، مجلة "شعر"، ع 6 / 1958، ص 139.

²⁵⁶ يوسف الخال، أخبار وقضايا، مجلة "شعر"، ع 27 / 1963، ص 117.

²⁵⁷ يُنظر: عادل ظاهر، عناصر التجديد في شعر خليل مطران، مجلة "شعر"، ع 13 / 1960، ص 83 - 84.

²⁵⁸ أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، 3 / 96.

²⁵⁹ كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 36.

²⁶⁰ سائدي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، ص 17، هامش 4.

²⁶¹ يوسف الخال، نحو شكل جديد لشعر عربي جديد، مجلة "شعر"، عدد 31 - 32 / 1968، ص 122.

²⁶² يوسف الخال، قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، مجلة "شعر"، ع 24 / 1962، ص 152.

²⁶³ المصدر نفسه، ص 143.

تكن الممثلة الوحيدة لحركة الشعر الحر إلا أن موقف المجلة من الشاعرة انسحب على الحركة بأجملها²⁶⁴. وجاء نقد المجلة لكتابتها ليحدد موقفها من حركة الشعر الحر، فيما يأتي:

— الخلاف حول أولى المحاولات التجريبية للشعر الحر.

— اتهام نازك الملائكة بالانكفاء والرجعية والتناقض.

— حداثة الشعر الحر حداثة شكلية.

— موقف نازك الملائكة من قصيدة النثر²⁶⁵.

هذه المرحلة التجريبية قادت حركة "شعر" إلى تقويم التطورات الشعرية السابقة لحداتها، فرأت "أن المنحى الذي سلكه شكل القصيدة العربية خلال تطورها يدل على تغيير ما في هذا الشكل، إلا أن هذا التغيير بقي سطحيا لم يلامس كيان القصيدة العربية، فبقيت جوهريا كما كانت دون تغيير"²⁶⁶. وراحت تدعو إلى تأسيس رؤية جديدة كأساس للانطلاق نحو البحث عن شكل جديد: "إن الشعر الحديث باعتباره كشفا ورؤيا غامض متردد لا منطقي، ولهذا لا بد له من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى المزيد من الحرية"²⁶⁷. وأكدت في الأخير بأن قيادة حركة الحداءة قد انتهت إليها. "فعندما نشأت المجلة كانت حركة الشعر الحديث أو ما سمي بالشعر الحر ظاهرة غريبة غامضة منعزلة في الأدب العربي، بل كانت مجرد ثورة على البيت الشعري وتركيبه دون المضمون وأساليب التعبير عنه"²⁶⁸. ثم ما فتئت أن "بدأت في لبنان حركة جديدة تدعو إلى فلسفة الشعر العربي ليجد له مكانا في صورة الشعر العالمية المتطورة"²⁶⁹. وبهذا سعت حركة "شعر" لتقديم مشروعاتها الحدائي الذي ترى فيه "تجديدا حقيقيا لأنه — بحسبها — ينطلق من نظرة جديدة إلى الكون تولد مضمونا حديثا ويخلق هذا المضمون في سلسلة من المحاولات التجريبية شكله الأنسب المعبر عنه"²⁷⁰. وهذا ما سنوضحه في الدراسة التطبيقية الموالية.

²⁶⁴ ينظر: عصام محفوظ، عندما يستجدي الشعر الراحة والسلام، مجلة "شعر"، ع 29 / 1962، ص 49.

²⁶⁵ ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداءة، ص 142 — 153.

²⁶⁶ أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة "شعر"، ع 11/1959، ص 53.

²⁶⁷ المرجع نفسه، ص ن.

²⁶⁸ هيئة التحرير، أخبار وقضايا، مجلة "شعر"، ع 20 / 1960، ص 7.

²⁶⁹ هيئة التحرير، إلى القاري، مجلة "شعر"، ع 20 / 1961، ص 7.

²⁷⁰ ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداءة، ص 155.

الفصل الرابع

حركة "شعر" ورؤيا العالم

أولاً: الانقسام عن العالم

ثانياً: تقويض العالم

ثالثاً: أسطورة العالم

الحدثاء هي إعادة ترتيب علاقة الإنسان مع نفسه ومع العالم الخارجي، إما بالتعرف على الأشياء بصورة جديدة أو بإعادة خلقها من جديد أو بابتكار مغاير للسابق، وذلك نتيجة لما تقوم به من تعميق للوعي بمخاطر الثبات وسلبيات السكون¹. ويشرع أدونيس لهذه الرؤية الغربية للحدثاء مقررًا أن "مبدأ الحدثاء هو الصراع بين النظام القائم على السلفية، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام"². وهو ما دعمته خالدة سعيد التي ترى أن الحدثاء الأوروبية تمثلت منذ بدايتها "في الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفاهيم الموروثة، ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الأوروبية لصالح مبادئ الحرية والفردية والابتكار والعفوية"³.

والحدثاء بهذا المفهوم بذت مشروعا حضاريا يفرض فكرا مغايرا للفكر السائد، ويقترح فكرا بديلاً يحمل في طياته تغييرا في الذهنية وفي نمط التفكير باعتبار أن هذه الحدثاء فلسفة عالمية تركز "قطيعة أساسية في تاريخ البشرية بين نمطين مجتمعين متغايرين كل التغير"⁴. فيتتقل مفهوم القطيعة ليفصل بين الثقافة العربية وبين الثقافة التي تروج لها الحدثاء. ويؤكد ذلك كمال أبو ديب "أن الحدثاء ليست انقطاعا نسبيا فقط، بل هي أعنف شرخ يضرب الثقافة العربية في تاريخها الطويل. وليس في هذه الثقافة في أي مرحلة من مراحلها ما يعادل هذا الانسراح المعرفي والروحي والشعوري، الذي يكاد يكون اجتثاثا من الجذر لا يبقى فيه من رابط سوى اللغة بأكثر دلالاتها أولية، أي بكونها قاموسا مشتركا للتواصل"⁵. فهي إذن على حد قول خالدة سعيد "إعادة نظر شاملة في منظومة المفاهيم والنظام المعرفي، أو ما يكون صورة العالم في وعي الإنسان"⁶. وقيام الحدثاء على مفاهيم (القطيعة، التحول، الانسراح، التجاوز، الرفض، التمرد، الهدم...) جعلها ترتبط بعملية الانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج على نحو يستتبع صراعا مع المعتقدات ومع القيم"⁷، لتقدم رؤيا جديدة هي على حد تعبير أدونيس "رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد"⁸. وارتكزت هذه الرؤيا

¹ الثابت والمتحول: صدمة الحدثاء، 3 / 9.

² خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحدثاء، مجلة "فصول"، مج 4، ع 3 / 1984، ص 27.

³ المرجع نفسه، ص ن.

⁴ محمد براءة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحدثاء، مجلة "فصول"، مج 4، ع 3 / 1984، ص 12.

⁵ كمال أبو ديب، الحدثاء السلطة النص، مجلة "فصول"، مج 4، ع 3 / 1984، ص 38.

⁶ خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحدثاء، ص 26.

⁷ المرجع نفسه، ص 25.

⁸ فاتحة لنهايات القرن، ص 21.

على "اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الداخل مصدرا للمعرفة اليقينية - إذ كانت ثمة معرفة يقينية - وكون الغد خلّفا لواقع جديد"⁹. ويتم تحقيق هذه الرؤيا عن طريق تفجير كثير من الحدود النظرية الموروثة حول الأنا والجسد، واللغة. وذلك ما أتاح الدخول على عالم المكبوت العربي، وهو عالم شاسع وهائل قلّمًا في رأيه يجزوّ العربي على الخوض فيه¹⁰. ويتم تحقيقها عن طريق خرق المعطيات السائدة في رؤيا العالم وإنشاء صور وطاقت لتغييره. فدور الشعر عند أدونيس هو خرق للمعطى السائد¹¹، وهو ما يسميه كمال أبو ديب بالتدمير الذي يعتبره آلية من آليات محاربة الألفة وبناء كيان غريب على أنقاضها، وهو العالم البديل الذي ليس له نموذج ثابت، فتجتمع الأضداد وتتألف المتناقضات ويتم تغيير صورة الواقع الخارجي بهدمه أو إحراقه من أجل التوجه نحو الغريب والمجهول لتحقيق المعرفة المتجددة¹²، والوصول إلى اكتناه اللحظة الحضارية التي تعد السمة الجوهرية للحدث¹³. ولذا راح نص الرؤيا يدمر المحتوى التقليدي للقصيدة العربية ويحطم تصوراتها وقوالبها وصيغها المرتبطة بالتجربة والواقعية والتوازن والتجانس والتناسب، لتحقيق في المقابل الفوضى والاضطراب واللامنطق والجنون السريالي، ليجعلنا هذا النص نسأل: كيف تتم عملية اكتناه اللحظة الحضارية؟ ونحن قد بينا أن الحدث عند "حركة شعر" هي حالة ذهنية ذاتية لا تتصل بالبنية التحتية التي تنتمي إليها الحضارة العربية، بل إنها لا تعترف بقضية الالتزام، وأنها تدور في حلبة المناخ التجريدي الذي يعتمد استقارة الأسئلة التي تظل في حاجة إلى إجابات متجددة ليس لها قرار¹⁴، بعد أن تبنت مفهوم رؤيا العالم القائم على التغيير الجذري الشامل، والذي يمتلك وعيا ضديًا، يأخذ شكل الحركة المستقبلية، ويتشبث بوعي حاد بالانفصام بين الإنسان والإنسان، الإنسان والعالم، الماضي والحاضر، والداخل والخارج، والتعارض الكلي بين الواقع والمثال، الواقع والممكن، ونفي كل نموذج وفكر جاهز¹⁵.

واستعادت بذلك الحدث العربية كل مقولات الفكر الأوروبي بأسلوب شعري حول الدين والله والزمن والوجود والتاريخ، فكان نتيجة ذلك أن تولّد نص شعري ذو تركيبة معرفية

⁹ كمال أبو ديب، الحدث النص السلطة، ص 37.

¹⁰ سياسة الشعر، ص 72.

¹¹ المرجع نفسه، ص 20.

¹² كمال أبو ديب، الحدث النص السلطة، ص 53.

¹³ محمد براءة، اعتبارات نظرية لمفهوم الحدث، ص 21.

¹⁴ ينظر: الفصل الثالث، محور: ماهية الشعر.

¹⁵ ينظر: جابر عصفور، معنى الحدث في الشعر المعاصر، مجلة "قصول"، مج 4، ع 4 / 1984، ص 36 - 37.

مضطربة بعيد عن واقعه وأصلاته وطابعه الحضاري بعد أن تَمَثَّل طروحات الحداثة المعرفية الغربية التي تأسست في مناخ غربي معقد يتواصل فيه الفكر الأوروبي الحديث بمختلف اتجاهاته ليؤلف اتجاهًا واحدًا يكرس البعد الإنساني الوجودي النسبي. وينفي البعد الإلهي الغيبي المطلق، وهذا النفي أخذ شكلاً متطرفاً متراجحاً إلى حدوده الأسطورية الأولى¹⁶. فتجلت الذاكرة الفلسفية الغربية بوجهها السافر في فلسفة الشعر العربي الحديث، وبدأت معالمها الكبرى في الذاتية والتجريد والحلم والباطن الاحتمال والتداخل والتعدد والغموض والتطرف والتجاوز والقلق والعبث وغياب العقل والنظام والوحدة والثبات. كما تجلّت بمعضلاتها واختلالاتها في آلية التفكير بأخذها بالمادة دون الروح، وبالجزئي دون الكلي، وإهمالها لمعادلة الحكمة الإلهية التي تقوم على التكامل والتوازن والثبات والصيرورة التاريخية¹⁷.

وقد أبان الشعر عن المفهوم النقدي النظري للرؤيا¹⁸، وجسدته عبارة لوسيان جولدمان: "رؤيا العالم"¹⁹، وهي رؤيا — كما يرى كمال أبو ديب — نقیضة للرؤيا المحافظة السائدة تاريخياً في الواقع العربي الراهن، وتمثل انشراحاً فعلياً ضد بنية الثقافة²⁰، ويرى بأن هذه البنية الثقافية كانت ردة فعل لما يأتي:

— عنف المواجهة الفجائية بين حضارة الغرب ومنجزاته العلمية والتكنولوجية والعسكرية، ومجتمع يصارع للخروج من ربة الجمود والتخلف.

— تفتت المرحلة التي عانى منها الفكر العربي الحديث في بحثه عن عالم متجدد بعد انحسار إنجازاته وتطلعاته الثورية²¹.

ويوضح كمال أبو ديب خصائص هذه البنية المعرفية الجديدة على الشعر العربي والتي تشكلها حركة الحداثة الشعرية بصفة عامة، فيما يأتي:

— تطرح البحث والتساؤل بديلاً للقبول والاستكانة والتكرار.

¹⁶ إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص 33.

¹⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص 60-61.

¹⁸ ينظر: السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ط 3، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1991، ص 219.

¹⁹ ينظر: لوسيان جولدمان، المنهجية في علم اجتماع الأدب، ترجمة مصطفى المسناوي، ط 1، بيروت، دار الحداثة، 1981، ص 36.

²⁰ ربط كمال أبو ديب هذا التوجه الجديد في الشعر برؤيا العالم كما تقتضيه نظرية كولدمان Goldmann، إلا أنه طرح بعد سنوات من البحث مصطلح "البنية المعرفية" بدلاً من مصطلح كولدمان "رؤيا العالم". (ينظر: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، مجلة "فصول"، مج 15، ع 2 / 1996، ص 85).

²¹ المرجع نفسه، ص 83

- تنفي وحدانية الحقيقة بكل أشكالها وتؤمن بتعددية جوهرية في الوجود.
- ترفض الإجماع وتجسد انهياره.
- ترفض مركزية الصوت والسلطة ووحدانيتهما.
- ترفض أن يكون المتكون الراسخ (الماضي) مصدراً للشرعية ورؤية العالم.
- ترفض القبول بأشكال وصيغ مسبقة جاهزة مكتملة التشكل.
- تبحث عن تجاوز مستمر لها وإبداع دائم لأشكال وصيغ جديدة ومتجددة.
- تلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء وتطرح رؤيا تواسجية متجاوزة للعالم.
- تسعى إلى تحويل النص الأدبي والبنية الثقافية من نص وبنية مغلقين إلى نص وبنية مفتوحين²².

ونتبين من خلال تلك الخصائص أن حركة الشعر العربي الحديث بعامة، هي حركة انتقلت من البساطة إلى التشابك والتعقيد، ومن المحدودية إلى اللامحدودية ومن الوثوقية إلى الاحتمالية، ومن الوحدانية إلى التعدد. والدلالة الأعمق على ذلك هو دخول الشعر العربي الحديث في تيار عالمي، واندماجه في حركة الحداثة المعاصرة في أعماق تجلياتها وأسسها الجوهرية.

ومن هنا نشأت العلاقة الجدلية بين الشعر والعالم، وتجلت فيه تلك البنية المعرفية القائمة على الصراع الدؤوب بين الذات والعالم، إذ يندرج في هذه البنية المعتقد والتاريخ والقيم، كما يندرج ضمنها البعد المتزامن لوجود الذات في العالم على كلا المستويين: الواعي واللاواعي، وفي الأبعاد المتكاملة لوجود الذات الفردي والطبقي والاجتماعي والإنساني²³. وهذا ما سيبحث فيه هذا الفصل.

²² المرجع السابق، ص 82-83.

²³ المرجع نفسه، ص 42.

أولاً: الانقسام عن العالم

- 1 - التيه
- 2 - العدمية
- 3 - الصّدامية
- 4 - الاستلاب

أكد الدارسون أن وعي الحداثة لنفسها كان وعيا حادا بالانفصام، والانفصام لديها هو فعل توتر وقلق ومغامرة²⁴ ارتبط بالأدب الوجودي الذي يطمح إلى تفسير العالم وتغييره باتخاذ موقف من الكون والإنسان والحضارة، ويؤدي - كما يقول سارتر - إلى إحساس الفرد بأنه موجود في عالم لا سند له فيه ولا ملاذ، عالم يعود بنا باستمرار إلى أنفسنا²⁵ بعد أن "حدث الانفصال بين الذات والوجود، وأصبح المناخ مهيباً لأن يشعر الإنسان بأنه غريب عن هذا العالم الذي سلب بنظرياته الجديدة ومنجزاته العلمية والمادية الهائلة وحروبه العالمية، إحساسه بالاستقرار ومعقولية الحياة، ونقله إلى إحساس عكسي قائم على العبث واللامعقول، وبذلك تولدت فلسفة الاغتراب²⁶، وأصبح نموذج الغريب اللامنتمي هو هاجس شعراء الحداثة بعد الاطلاع على كتاب "اللامنتمي" لكون وبلسنن، و"الغريب" لألبير كامي، و"الغثيان" لجان بول سارتر، و"الأرض الخراب" لإليوت، و"الغصن الذهبي" لجيمس فريزر. وتلك الأعمال الأدبية هي التي أبرزت مفاهيم وصور الاغتراب والانتماء الوجودي، التي انتقلت إلى مركز الوعي الإنساني بعد التأثير بالظروف السياسية والفكرية والاجتماعية لهذا العصر. وأدى الانشقاق وعدم الانسجام في العالم إلى الشعور بتلك المفاهيم الوجودية، "وكانت أمام الشاعر العربي الحديث هذه النتائج الفلسفية بالرغم من اختلاف ظروف مجتمعه عن ظروف المجتمع العربي"²⁷. لقد كانت لديه أحاسيسه الخاصة النابعة من مشكلات مجتمعه المحلية، وحينما حاول أن يبحث عن ذاته وجد أمامه اتجاهات عديدة، كان أبرزها الاتجاه إلى خوض تجربة اللامنتمي. وبعد أن فقد الوجوديون الغربيون الأمل في تحقيق طموحاتهم التي تهدف إلى انتصار إنسانية الإنسان، شعروا بالإحباط والإخفاق. كذلك كان حال الحداثيين العرب، فـ"حين عجزوا عن تحقيق مشروعاتهم الفكرية على أرض الواقع باتوا يعانون تلك الحالات ذاتها"²⁸. وقد وقعوا في القراءة المنبهرة التي لا تميز بين ما هو إنساني وما هو متعارض مع الواقع العربي الإسلامي. وتم

²⁴ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص 35.

²⁵ جان فال، الفلسفة الفرنسية من ديكرات إلى سارتر، ترجمة فؤاد كامل، القاهرة، دار الكاتب العربي، 1968، ص 66.

²⁶ يعرف بعضهم الاغتراب بأنه عملية ضرورية تتكون من ثلاث مراحل متصلة اتصالاً وثيقاً، فالمرحلة الأولى تتكون نتيجة لوضع الفرد في البناء الاجتماعي، ويتدخل وعي الفرد لوضعه في تشكيل المرحلة الثانية. أما المرحلة الثالثة فتعكس على تصرفه إنسان مغترباً. (ينظر: حليم بركات، غربة المثقف العربي، المستقبل العربي، ع 2 / 1978، ص 106. كذلك: قيس النوري، الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، عالم الفكر، مج 10، ع 1 / 1979، ص 8)

²⁷ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية، 1984، ص 283.

²⁸ محمد حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000، ص 82.

استدعاء الهمّ الوجودي باصطناع العضلات الكيانية²⁹ (أو المشكلات الميتافيزيقية) المتمثلة في الوحدة والألم والقلق والحيرة واليأس والكآبة والفراغ والضيق والخوف والسأم والعبث، لكنها لم تمارس دورها في التجربة الشعرية الحداثيّة "كونها عضلات كيانية دافعة على التجربة، بل لكونها محفزات داخلية إلى التجربة، فبدت موصوفة لا مجسدة، تصف الذات الشاعرة كموضوع للتجربة ولا تجسده كعالم للتجربة، وشأن بين وصف العالم وتجسيده"³⁰.

وبذلك كانت التجارب المنطلقة عن هذه العضلات أفكاراً موصوفة لا محارق مفجرة للتجربة، وهذا ما يدفعنا إلى إعادة النظر في طبيعة الخلاص الذي يهدف إليه شعراء هذه الحركة بما يمكن وصفه بـ "الخلاص الشعري أو الخلاص الوجودي عن طريق الشعر"³¹. لأنه تبين أن تجارب حركة شعر الوجودية "ظل يسكنها همّ واحد هو همّ الوجود عن طريق الشعر على نحو بدت معه رؤى وأفكار لم تخرج عن إطار مشكلة الشعر واللغة ودورها في تحقيق الخلاص الإنساني، وإن حاولت حركة شعر أن نتعاش مع فلسفة الاغتراب بانتمائها الفكري والفلسفي الذي أمنت به، وبدا من خلاله إحساسها الملح على الانفصال عن أي ظرف إنساني مثالي، وعلى الانعزال عن الجماعة عند عجزها عن إمكانية تحقيق مطامحها. وعبرت عن حالة الانكسار التي دفعتها إلى اليأس وعدم الرغبة في الالتئام الجماعي، ورفض الانضمام إلى المجتمع الذي تنتمي إليه بل رفض العالم ككل. وعكست من خلال شعر أعضائها أشكالاً متعددة للاغتراب لا يمكن فهمها دون ربطها بنظرتهم الذاتية الفلسفية إلى الفرد والمجتمع والعالم"³²، وساهموا في نقل التجربة الوجودية وطرح الاغتراب "من حيث هو اغتراب الإنسان المفرد المجرد بعيداً عن وضعه التاريخي والاجتماعي والعياني"³³.

²⁹ ينظر: الفصل الثالث، محور: ماهية الشعر.

³⁰ عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة الحداثيّة، ط 1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999، ص 181.

³¹ المرجع نفسه، ص 82.

³² لظاهرة الاغتراب امتدادها في الشعر العربي المعاصر: السياب، نازك الملائكة، أحمد عبد المعطي حجازي، صلاح عبد الصبور، بلد الحيدري (ينظر: عبد الله أحمد مهنا، تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة، الكويت، شركة الربيعان للنشر، 1985م، ص 465. كذلك: محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي: مرحلة الرواد، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص؟ كذلك: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية، ط 3، بيروت، دار النهضة العودة، 1981، ص 350).

³³ محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1981، ص 60.

1 - التيه:

يعني التيه عدم إيمان الشاعر بجذوى الانتماء إلى المجتمع، فيهم على وجهه يبحث عن أشياء أخرى غير محددة ومقنعة متلائمة، فيعيش حالة التشرد محققاً بفلسفة اللامنتمي تيهه وتلاشييه من خلال تشخيصه الحدود المكانية والزمانية، فيبدو "الزمن في حركته تنامياً مستمراً للتكدس الخافق ونموا أخطبوطياً للسلطة متعددة الأشكال، وانحصاراً متزايداً للإنسانية الإنسان. يصبح الزمن حلقة متصلة من القمع، تبدأ بالتاريخ الذي يتراكم كصفائح القبر، وتنتهي بالحاضر الذي يجثم على الروح عصراً من الجليد وأرض يبابا، ليس فيه شيء يخلق منه الآتي. هو محض فراغ ومتهافت"³⁴. وأما المكان فهو "أرض الضياع وتيه دون علامات"³⁵. وقد يتحدد بأماكن مفتوحة للتيه والتلاشي والضياع كالشوارع والأرصفة والمقاهي والحواري والحنات والموائى والمواخير... ويعتبر محمد الماغوط من أبرز الشعراء ارتباطاً بحالات التسكع المختلفة التي أفقدته قيمته الإنسانية، فهو حشرة وجرد وخفاش تارة، وحجر ومسمار وصدأ تارة أخرى، يسكن جناح الكأبة والقلق والضياع:

مخدول أنا، لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضباب المتلاشي

كمدينة تخترق في الليل

والحنين يوسع منكبي الهزيلين

كالرياح الجميلة، والغبار الأعمى

فالطريق طويلة

والغابة تبتعد كالرمح³⁶.

يؤكد هذا المقطع مجموعة من الدلالات هي: الخذلان والانفصال والتسكع والحنين. وجسدها الشاعر من خلال ثنائية أراد أن ينسف العلاقة بينها، وهي: الأنا والآخر، الفرد والجماعة، الفكر والعاطفة. لكن ما يلفت النظر هو عدم استطاعته نفي ذاته عن مجتمعه مادام قد عبّر عن خذلانه وضعفه وحاجته إلى الأمان والحب والحنين. وذلك ما يجعلنا نختلف مع سلمى خضراء الجيوشي التي ترى أن موقف محمد الماغوط من العالم ورؤيته للحياة تنكئ

³⁴ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص 37.

³⁵ المرجع نفسه، ص 38.

³⁶ محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ط 2، دمشق، دار المدى، 2006، ص 42.

على وعي بضيايح الإنسان الحديث في عصر الآلة³⁷، غير أن هذا الحكم لم يصف طابعا عربيا على الحداثة، لأن عصر الآلة لم يضيّع الإنسان العربي البعيد عنه كما ضيّع الإنسان الأوروبي. كما تجسّد الشعور بالضيايح من خلال معاناة الوحدة والعزلة والإهمال والفراغ. هذه هي سمات الاغتراب التي كانت عنوانا كبيرا أبرزته قصيدة الرويا مثل "القصيدة الضائعة" لفؤاد رفقة، إذ تجتمع في ذاته كل دلالات السكون المؤدية إلى التيه في اللامكان واللازمان: الصمت، الرعب، الجمود، والركود. إن شعوره بالاغتراب جعله يُسكتُ جميع الكائنات ويوقف عصف الرياح:

الريخُ تجمّد في الفضاء ودمي وحوش جامدة
والرعبُ منطرحٌ على الأحداق. أحداق الجنود الراكدة
لا صوت لا نكزى تحنّ. ولا صدى يحي العروق الباردة...
وأنا هنا في خيمتي
حجرٌ يموت، وظل دنيا بائدة³⁸

ويعتبر يوسف الخال في مجموعة "البئر المهجورة" من أبرز الشعراء الذين صوروا شخصية الفرد الضائع الذي يعيش الوحدة والإهمال. وقد كشف أسعد زرووق عن هذا الجانب بقوله: "فكان الشاعر يريد أن ينقل إلى القارئ ذلك الإحساس المتولد لدى الإنسان المعاصر بأنه مهجور، متروك، ومهمل"³⁹. إذ يهرب الشاعر إلى الكون ليجد نفسه منبوذا، تائها، معلقا في الفضاء والفضاء هاربٌ وهو بلا أجنحة تسعفه ولا شمس تدفئه ولا رياح تغطيه، وهو تائه في عالم لا معقول. فهو ليس معلقا في السماء ولا واضعا قدميه على الأرض. وتجاوز هذا المقطع بخلخلته الدلالية "عتبة المعقولة في علاقة بعضها ببعض علما ومنطقا"⁴⁰:

رجلاي في الفضاء والفضاء هاربٌ
وليس لي جناح
الشمس لا تدفئني
ولا تغطي جسدي الرياح

³⁷ ينظر: صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه للحداثة، مجلة "صول"، مج4، ع 4 / 1984، ص 12.

³⁸ فؤاد رفقة، مجلة "شعر"، عدد 16 / 1958، ص35.

³⁹ أسعد زرووق، الشعراء التمزويون: الأسطورة في الشعر المعاصر، ط2، بيروت، دار الحمراء، 1990، ص 48-49.

⁴⁰ أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، الرباط، دار الآفاق الحديثة، 1993، ص 168.

لبيت الذي علقني هناك شدّ حول عنقي

بل لبيته سمّرتني

هنا هنا على التراب جبهتي

وفي التراب قدمي⁴¹.

أما أدونيس فقد كشف بشعره عمق واتساع الشرخ بينه وبين عالمه، فراح يبحث عن امتداد جديد من خلال اغتراب شديد أدى به إلى التيه والتسرد والتشتت والتناقض والضياع. ويمكن القول "أن ما قدمه أدونيس من خلال نماذجه المختلفة — ومن خلال مهيار خصوصاً — يصلح لأن يكون نموذجاً للتائه الضائع في قصيدة الرؤيا. فمهيار لا ينتمي إلى أحد، وهو فوق الزمان والمكان، والمجتمع والله والشيطان، وهو في كل شيء ولا يؤمن بأي شيء، وهو هادم وخالق ومضطرب وتائه ورافض ومتناقض"⁴². وكثيرة هي النماذج الشعرية⁴³ التي تعكس الفردية الممتلئة بالضياع والتناقض والتحول اللاواعي عن حركة الواقع ومنطق التطور وسنن الكون، فمثلت "قمة الأزيمة التي بلغها الفرد في المجتمع العربي المعاصر، وبخاصة هؤلاء الذين يعانون من مشكلة تضخم الذات على حساب الأشياء الأخرى المستقلة عنها"⁴⁴:

إنني حجر الصاعقة

والإله الذي يتلاقى مع المفرق الضائع

وأنا الراية العالقة

بجفون السحاب المشرّد والسطر الفاجع

وأنا التائه الذي يتقدم سيلاً وناراً

مازجا بالسمااء الغباراً

وأنا بهجة البرق والصاعقة⁴⁵.

فأن يعيش أدونيس في متاه، فهو يملك حرية الحركة ولو على غير هدى وبدون هدف محدد، فيخرج من فضاء المكان إلى فضاء المتاهة ليمارس العبث الذي تريده ذاته وأن يكون منهزماً أخرس كالمسمار:

⁴¹ يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 2، بيروت، دار العودة، 1979، ص 79.

⁴² عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينيات في سورية، حلب، دار دجلة، 1996، ص 147.

⁴³ ينظر: المصدر نفسه، ص 356-367-368-347-352-345-375...372.

⁴⁴ المرجع نفسه، ص 148.

⁴⁵ أدونيس، الأعمال الشعرية، دمشق، دار المدى، 1996، 1 / 229.

كأنك الدخان

جلدك يساقط في مكان

وأنت في مكان

يكفيك أن تعيش في المتاه

منهزما أخرسا كالمسمار⁴⁶.

أو يعيش الضياع الذي يرى فيه الخلاص والحرية والانتظار مادام كل شيء قد فقد معناه،
وتعرض للشك والاهتزاز، وأصبح مخرجا وجوديا متكررا في شعره:

الضياع، الضياع

الضياع يخلصنا ويقود خطانا

والضياع

ألق وسواه القناع

والضياع يوحدنا وسوانا

والضياع يعلق وجه البحار

برؤانا

والضياع انتظار⁴⁷.

وتتكرر لديه أيضا ألفاظ الضياع والنتيه والقلق والحيرة لتؤدي به إلى أبعد مدى أو أفق
مما تحتويه دلالاتها، فيصبح القلق شعلة تضيء جبل النتيه الذي أوى إليه الشاعر:

أنا بيت الضوء الذي لا يضاء

قلقي شعلة على جبل النتيه⁴⁸

وكانت المدينة صورة من صور النتيه والتلاشي التي عاشها شعراء حركة شعر، وإن لم
تكن الحياة المدنية في المجتمع العربي نتيجة ثورة صناعية بقدر ما كانت استمرارا للتوسع في
مدن عربية قديمة. وإن الشاعر حين يحس بتضايقه من قسوة المدينة وزيفها وشعوره فيها
بالكآبة والغربة والقلق والضياع والتلاشي، إنما يحاكي شعراء الغرب حين يضيّقون ذرعا
بتعقيدات الحضارة الحديثة بالمدينة الكبيرة ممثلة لها بعد أن حولت الإنسان إلى آلة وقتلت عنده
الروح الإنسانية، فكأن الشاعر العربي الحديث حين يتحدث عن القاهرة ودمشق وبغداد

⁴⁶ المصدر نفسه، 1 / 200.

⁴⁷ المصدر نفسه، 1 / 280.

⁴⁸ المصدر نفسه، 1 / 105.

وبيروت، إنما يتحدث عن باريس ولندن ونيويورك على لسان شاعر أوربي⁴⁹. وإن لم يستطع أن يخفي انتمائه إلى القرية وشوقه إلى مرابع الطفولة والبراءة والدفء والأمان فيها، رغم فجيعة بتخليها⁵⁰. ولم يكن موقف العداء للمدينة العربية أصيلاً تماماً "لأنه يفتقر إلى مبرراته الفلسفية والفكرية أولاً، ولا يستند إلى أساس واقعي، أي إلى أساس [مستمد] من واقع المدينة العربية ومستوى تحضرها قياساً للمدن الحديثة في العالم"⁵¹.

يكاد يجمع شعراء حركة شعر على رفض المدينة⁵²، فهي لا تصلح لأن تكون الحلم الإيجابي الذي يمكن أن يغريهم بحركتها الدائبة وهينتها الحضارية. لكن أدونيس صورها على أنها مهملة ساكنة وكشف عن علاقة الإنسان بها غير المتوازنة، بل شكلت بعداً مأساوياً من خلال قلقه وشرده وتلاشيه فيها، فهي تمثل الانطفاء والنأي والحجر والأشلاء والاشتعال الذي يحول كل شيء إلى رماد، أي الانتقال المأساوي من الحركة إلى السكون:

الشموع انطفأت فوق جبينه

الشموع اشتعلت فوق المدينة

والمدينة

رجل لا يعرف الضوء جبينه

والمدينة

حجرٌ ينأي وأشلاء سفينة⁵³.

ويؤكد نذير العظمة الصور السلبية السابقة للمدينة مضيفاً إليها بطء الزمن، مما أفقدها حيويتها وعدم نمائها، فهي مقيدة ومعطلة، وكشفت صور الضيق والقتامة، وتباطؤ البعد النفسي للشاعر المتمثل في قلقه وسأمه من خلال هذه الألفاظ: اللبالي، الطوال، الدواخين، الآه الحزينة، شمطاء، عاقر، نواري السور:

⁴⁹ أحمد المداوي، المرجع السابق، ص 15.

⁵⁰ ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980، ص 279-282

⁵¹ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: دراسة نقدية، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003، ص 139.

⁵² يشترك شعراء الحداثة في النظرة السلبية إلى المدينة، وإن عدَّ عبد المعطي حجازي رائداً لهذا الاتجاه في شعرنا المعاصر من خلال ديوانه: "مدينة بلا قلب" (ينظر: عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص 274 وما بعدها).

⁵³ أدونيس: الأعمال الشعرية، 1 / 255.

الليالي هاهنا مثل النهارات طوال

كالدواخين الطوال

ورماح السور والآد الحزينة

وخطا الأيام... شمطاء بدينه

عافر قد حملت في كيسها الطفل الصغير

لتواريه على سور المدينة⁵⁴.

كما يصور خليل حاوي في قصيدة "ليالي بيروت" حياة الوحدة والفراغ والتلاشي والضياغ، وهي تأخذ من الليل مساحتها الزمنية وتعتمد على الحانات والشوارع مساحات مكانية، فيتداخل الزمان والمكان للتعبير عن الزحام والعريضة اللذين يؤديان إلى التيه والتلاشي بعد فقدان الوعي والقيم. ومن خلال رص كم هائل من الألفاظ التي تكشف عن الهم الوجودي الذي يحيط بالشاعر: الضيق، الحرمان، الليالي، المتاهات، السأم، الصحراء، الوحش، الرهيب، الموت، الرتيب، الحانة المسحورة، الحيارى، الدهاليز اللعينة، المواخير:

في ليالي الضيق والحرمان

والريح المدوّي في متاهات الدروب...

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب

إن في بيروت دنيا غير دنيا

الكدح والموت الرتيب

إن فيها حانة مسحورة

خمرا - سريراً من طيوب

للحيارى

في متاهات الصحارى

في الدهاليز اللعينة

ومواخير المدينة⁵⁵

تُبَيّن تلك المقاطع أزمة الشاعر وهو يعيش تيهها لا حدود له، متمثلاً في التهاك على اللذة والإدمان على السكر من خلال تعلقه بالليل الممتد في حانات الخمر ودهاليز المواخير، ولا

⁵⁴ نذير العظمة، عصفور في المدينة، مجلة "شعر"، ع 7 - 8 / 1958 م، ص 29.

⁵⁵ خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، 2001، ص 52 - 54.

مجال عنده للصحو ورؤية الصبح لأن شعوره بالتفاهة والإثم يزداد ويتعمق مع صورة أخرى للاحتكار والاستغلال المتوح في المدينة، فنحن مع رفض الشاعر لبشاعة تلك الصور المنحرفة، لكن الحل لا يكمن في عدم المواجهة وفي الفرار والهروب من الواقع، وباقتراف تلك السلوكات المنحرفة اللامسؤولة:

ردّ لي يا صبح وجهي المستعار

ردّ لي. لا أي وجه

وجحيمي في دمي، كيف الفرار

وأنا في الصبح عبد للطواغيت الكبار

وأنا في الصبح شيء تافه. اه من الصبح

وجبروت النهار⁵⁶.

2 - العدمية:

لعل تصور الفرد الوجودي بأنه منفصل عن عالمه هو الذي يخلق لديه الشعور الدائم بالخوف، فبطبيعة الحال عندما يخرج من دائرة تواجده ويقطع الروابط الاجتماعية يمتلكه الخوف لأن "الفرد لا يستطيع وحده مهما تكن قدراته أن يجابه المشكلات المترتبة عليه، إنه لا يستطيع أن يبني تاريخاً أو ينتج فلسفة إلا ضمن الجماعة، وهو إن استطاع أن يوهّم نفسه بأنه قوي وقادر على المواجهة [...] يجد نفسه — فجأة — وحيداً ويائساً، وعاجزاً على مقاومة أي شيء⁵⁷. ويزداد الإحساس بالرعب والخوف لديه إذا تزامن مع تصور فلسفي وجودي يفهم حقيقة الوجود فهما خاطئاً مشوّهاً، يرافقه الإحساس الدائم بالفناء والعدم، فيقدم الشعر صورة تشاؤمية للفرد الخائف المشلول الإرادة والتفكير والحركة. ويزداد ثقل الإحساس بالموت أن الفلسفة الوجودية قضت على فلسفة الخلود واعتبرت الموت مستقبلاً أليماً ومصيراً عديمياً لا يستند على رؤية مطمئنة وتفاؤلية. وتجسد مفهوم الخوف من الموت بشكل ملحوظ عند شعراء حركة شعر من خلال امتداد هاجس الخوف من الموت الجسدي إلى الموت النفسي كحالة من حالات الاغتراب، فدارت مباحثهم الشعرية حول محوري اللانتمى وهما: الموت والحرية، ليصلوا في النهاية إلى الاصطدام بجدران عبثية تزيد من الإحساس باللاجدوى من كل شيء

⁵⁶ المصدر نفسه، ص 56 — 57.

⁵⁷ عبد الله عساف، المرجع السابق، ص 16.

وأن الإنسان لا يملك غير الانتظار⁵⁸. فظهر في شعرهم عدم وعي تجربة الموت والعجز على تحليلها وإيجاد إجابات روحية مقنعة حولها، بل تختفي الحقيقة الإنسانية عندهم عندما تواجه بحقيقة الموت وتتفصل ذواتهم عنها ولا يستطيعون المقاومة، ويستسلمون للضجر والسأم واللوعة والكآبة والخوف والرعب، ويصبح الوجود كله غرفة مظلمة، والوجوديون جميعا سجناء فيه، وجود كله جحيم⁵⁹.

وإن كانت هناك وسائل روحية لمقاومة حقيقة الموت وتدخل الطمأنينة إلى النفوس لتقبله كالأمل والإيمان والتسليم واليقين التي اتصفت بها الرؤية الإسلامية وقدمت من خلالها فهما سليما للموت، إلا أن قضية الموت ظلت تشكل هاجسا لدى الإنسان بشكل عام والإنسان الخلاق بشكل خاص. ولكن الأمر متعلق بالاختلاف الرؤيوي لأن معاناة شعراء الحداثة من حقيقة الموت هي معاناة وافدة من الشعر الوجودي الغربي⁶⁰. وقد طغت على لغة هذا الشعر ألباظ العدم والعبث كالذبول والتلاشي والتواري، للتعبير عن الإحساس بقهر الموت وتعفن الأشياء المحيطة بمصير الإنسان⁶¹. فأدونيس لم يستطع أن يصير شيئا من خلال ذاته المنفردة التي أحالت رؤياه إلى يأس يرضاه لأن اختياره توقف أمام إرادة الموت:

موعدنا موت، وشطاننا

يأس ألفناه، رضينا به

بحرا جليديا حديد المياه

تعبده، تمضي إلى منتهاه⁶².

وما دام الموت يهدد وجوده، فعالمه يشبه عالم "كامو" الذي كان عالما "ملتها ومثلجا، شفافا ومحدودا، حيث لا شيء ممكن، ولكن كل شيء معطل، عالما لا يعقبه سوى الانهيار والعدم"⁶³. فعالم أدونيس صدمت فيه ذاته وساد فيه العقم واليبوسة والاحتضار:

صدمت عربات النهار

صدئ الفارس

⁵⁸ السعيد الورقي، المرجع السابق، ص 285.

⁵⁹ ينظر: عبد المنعم مجاهد، الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، دمشق، سعد الدين للطباعة، 1984، ص 30.

⁶⁰ ينظر: محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، ط 1، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، 1996، ص 295-297.

⁶¹ ينظر: يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، ط 1، دمشق، 1981، ص 202-203.

⁶² أدونيس، الأعمال الشعرية، 1 / 304.

⁶³ البير كامو، العبث، ترجمة سالم ناصر، بيروت، دار الاتحاد، ص 88.

ابني مقبلٌ من هناك
من بلاء الجنور العقيمة
فرس برعم يابس
والطريق احتضار⁶⁴.

ولكنه دائما يحاول مجابهة الموت وتحديه من خلال إحساس طاغ باللامبالاة ويؤدي عنده
إلى الرؤيا العدوانية للعالم:
ألهو بعيني ليزدوج العالم
أرى السماء اثنتين
الأرض اثنتين
إلا أنا
أبقى واحدا

وحيدا لا يبقني غير الحجر صديقا!
أهتف: يا صدفه! ابني جزوك الرخو
وأدير قرني للشمس⁶⁵.

ولم يجد أيضا يوسف الخال لمواجهة الموت إلا أن يحيا بشعور الاقتلاع في عالم عدو لن
يمنحه شيئا بعد أن أصبحت المشاعر الأساسية المسيطرة هي اللامبالاة بقيمة الحياة مادام الآتي
المنتظر هو الموت:

وشجري بنوء بالثمار
يسرقها العابر في الليل
وأنت في الليل والنهار
لن أرفع يا قصيدتي
لأجلك الأسوار⁶⁶.

ويشعر بالتخاذل لانتصار واقع الموت على الذات، مما يشكل لديه وجودا متناقضا ينتج
عنه الحيرة والكفر:

⁶⁴ أدونيس، عشر قصائد، مجلة "شعر"، العدد 20 / 1961، ص 8.

⁶⁵ أدونيس، الأعمال الشعرية، 3 / 81.

⁶⁶ يوسف الخال، خمس قصائد، مجلة "شعر"، ع 19 / 1961، ص 9.

تري يدركنا الموت كما نحس
حيارى؛ لا الذي صار فهمناه
قبلناه، ولا ذلك الذي كان
كفرنا. لا يد الإيمان تقدينا⁶⁷.

وما يبقى سوى تحول الوجود إلى انتظار ما يجيء، وقد أطبق على نفسه الهم واليأس
والخوف، فلا نور ولا ظلام ولا إله:
والآن أحضن الهموم والجنون
في موائئ الزحام أحتمي
أحمل من قرارة البقاء أية
أخيرة
وجودنا انتظار ما يجيء
حين لا تكون في انتظاره ...
نظل في السفوح كومة
ترحف أو موت
ينسخ ثوبها الأخير عنكبوت ...
ولا يقال للجبال انتقلي
إلى البحار أو فاقيلي
وابتدنى الحياة
لا نور لا ظلام. لا إله⁶⁸.

ويصطدم اللامنتمي في نهاية بحثه عن الحرية والموت بجدران العيشية والعدمية التي
قادتته إلى الإحسان بالعجز عن فعل شيء سوى الانتظار العقيم كما هو الحال عند خليل حاوي
الذي عجزت رؤيته عن البحث عن الخلاص وإدانة الوجود، فاستسلم لعيشية الحياة منتظرا
نهايته برهبة وخوف:

عندما ماتت عروق الأرض
في عصر الجليد
مات فينا كل عرق

⁶⁷ يوسف الخال الأعمال الشعرية الكاملة، ص 226.

⁶⁸ المصدر نفسه، ص 326-327.

بيست أعضاؤنا لحما قديد

عينا كنا نصنّد الريح

والليل الحزينا

وندارى رعشة

مقطوعة الأنفاس فينا

رعشة الموت الأكيد⁶⁹.

وأصبح الموت عند خليل حاوي هو كل ما يجب أن تعرفه الذات عن هذا الوجود بعد أن عجزت كل الفلسفات عن تفسيره ولم تستطع أن تنفي هذا المطلق العبثي، وانتهى إلى انتظار عقيم لأن البحث عن حقيقة الموت بحثا عقيما ومعرفة مستحيلة:

وأنا في الكهف محموم ضيرير

يتمطى الموت في أعضائه

عضوا، فعضوا

ويموت

كل ما أعرفه أنني أموت

مضغة تافهة في جوف

حوت⁷⁰.

كما أن محمد الماغوط انتهى بعد رحلة المأه والتلاشي والعبث في كثير من قصائده على النهاية المرعبة، ولذا فالأشياء عنده متساوية ومفارقات الحياة متشابهة، فالموت واحد، الموت العادي والموت الأعظم، أي موت الأبطال والشهداء:

ما الفرق بين زهرة على المائدة

وزهرة على القبر؟

بين الخبر والتتك؟

بين النهد والمطرقة

بين أن يموت الإنسان على رأس حملة

أو يموت وهو يتبرز متثاقبا في إحدى الخرائب⁷¹.

⁶⁹ خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 117 — 118.

⁷⁰ المصدر نفسه، ص 98.

⁷¹ محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 137.

وسبظل يمارس تحديه وعبثه وهو في لحظة الموت ويعلم مواجهته لها بأحاسيسه
اللامنتمية المبلدة: التثاؤب والشم والتهريج والبكاء:

ولكنني وأنا أحتضر

وأنا أسبح في قبوري كالمحراث

سأموت وأنا أتناعب

وأنا أشتُم

وأنا أهرجُ

وأنا أبكي⁷².

وعرق الشاعر في العبث واللاجدوى بعد عدم إيمانه بجدوى الاستمرار وفقد الثقة بالقدرة
على التحول والتغيير ملغيا الدور الاجتماعي والإنساني في الحياة، وأصبح ينتظر نهايته بين
لحظة وأخرى، فالمستقبل هو العدم، وبالتالي فهو يعلن انتهاءه من خلال حاضره البشع والقاسي
وماضيه المترسب المظلم، ولا يريد أن يرى الضياء بل يخافه، كما يصف ذلك فؤاد رفقته:

لماذا أزعجت الستارُ

وأرخيت ضوء النهار

وغمغت لحنا شقيا

كعمق الدهور

فأيقظت أمسا بعيد الفرار

ونكرى ترسبَ فيها الغبار...

أخاف. أخاف الضياء بهذي الزوايا

يحملق فيه⁷³.

وما فتئ أن أدرك أن البحث عن حقيقة الموت أو حتى انتظاره هو وقت ضائع، فأخذ
يبحث عن انتصار الحاضر على الموت الآتي من خلال تراجعته عن خوفه وبأسه:

أترى أبقي أغني

نكريات لم تعد تشعر أني

كنت فيها في زوايا الدير

حيث العمر آه بعد⁷⁴.

⁷² المصدر نفسه، ص 153.

⁷³ فؤاد رفقة، أغنية شاحبة، مجلة "شعر"، ع 1 / 1957، ص 45 - 46.

ومن خلال ما عُرض يتبين أن انهزامية شعراء حركة شعر الناتجة عن الفهم المشوّه لحقيقة الحياة وغايتها، أدت بهم إلى العدمية المتناقضة مع الغائية التي تؤمن بأن للعالم معنى وغاية، وهو ما أكدته العقيدة الإسلامية: "ربنا ما خلقنا هذا باطلاً سبحانه"⁷⁵. وأخذ شعراء طابعا تدميريا لأنه تخلّى عن دوره الإنساني والحضاري ما دام يكرس الفراغ والخوف والقلق والعدم وكل صور الاغتراب التي أدانت العالم بما فيه من قيم وسنن، فافقرت تجربة الاغتراب إلى الصدق والأصالة بحكم عدم صدورهما عن وجدان الشاعر، والانبهار الواضح بالأدب الوجودي. والتقت معه الأفكار والمشاعر والصور على المستوى الداخلي والمعجمي لتؤكد النفق المسدود الذي ألت إليه جدائة حركة هذا الشعر، لما أصبح أداة مضلّة ومُحبطة، لا يتجاوز الذات المنتجة ولا يبشّرُ إلا بالخراب⁷⁶. وبدا ذلك الانبهار أيضاً من خلال المعجم الوجودي "الذي كان أقرب ما يكون إلى الدعاية لسلعة من السلع التجارية، وبدت الصنعة واضحة في تراكيبه وتشكيلاته اللغوية"⁷⁷.

3 - الصّدّامية:

ليست الصّدّامية من المنظور الحداثي "احتجاجاً على السلطة أو رفضاً لها أو صراعاً معها وحسب، بل انسلاخاً عنها وانتماء إلى ما يقع خارجها، إلى ما لا يندرج تحت مجال فاعليتها"⁷⁸. ويحقق هاجس التصادم مع السلطة بأبعادها السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية انقساماً حاداً يكشف وحدة الحداثة وعزلتها ويجعلها إلى درجة كبيرة محدودة من حيث فاعليتها ضمن بنية الوجود العربي الكلية⁷⁹، مما يؤدي بها "إلى نقطة اللااعلانقية، لتصبح انقطاعاً عن الماضي من أجل الحاضر وانقساماً عن الحاضر من أجل المستقبل"⁸⁰. فكان من مبررات الانقسام عن العالم هو أن المجتمع الذي ينتمي إليه شعراء حركة شعر بخاصة، يتصف بالتخلف والانغلاق المتعارض مع منطق الانفتاح والانعقاد والتجاوز. فراحوا يثبتون إدانته مصورين صدامهم المستمر والحاد معه، وهم المتطلعون نحو التجديد والتطور الحضاري

⁷⁴ فؤاد رفقة، الخروج من الدير، مجلة "شعر"، ع 5 / 1958، ص 14 - 15

⁷⁵ سورة آل عمران/ 191.

⁷⁶ عبد الله عساف، المرجع السابق، ص 160.

⁷⁷ محمد حسين قاسم، المرجع السابق، ص 84-85.

⁷⁸ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص 38.

⁷⁹ المرجع نفسه، ص ن.

⁸⁰ المرجع نفسه، ص 39.

الذي أنجزه الغرب. فكانت صورة التخلف هي الصورة المرفوضة والمُدانة التي جعلتهم يشعرون بالانفصال والترفع والنفور من مجتمعهم غير أبهين بالبحث عن العلل والمواقع الحقيقية، بل صبوا سخطهم واحتجاجهم غير المقنع عليه بالنقد الجارح والتهكم الساخر، وبطبيعة الحال فهم ينتمون إلى الوجوديين اليائسين من جدوى الاشتراك في تغيير الواقع الخارجي عملياً، بل بقيت مشاركتهم في حدود تشكيلات اللغة، وعلى حد قول أدونيس يتحول الشاعر بذلك "إلى شخص لا يتحرك في الحياة، في معاناة الواقع، وإنما يتحرك في الألفاظ ومعاناة صياغتها"⁸¹. كما ينتمون إلى السُّرياليين الذين لم "يحملوا هم الجماعة إلا بقدر ما تتصل المعاناة الجماعية بضمير هم الإبداعي"⁸².

لقد صور الشعراء المجتمع العربي الراهن أنه جسد محنط يحفه الفراغ والسكون لا يؤثر ولا يتأثر، ولا يمنح للحياة شيئاً. ولعل قصيدة "الفراغ" لأدونيس الذي يعني به التخلف الحضاري، تُعطي معالم أرض خراب تشبه الأرض الخراب التي صورها إيليويت في الشعر الأنجلوسكسوني⁸³، مصوراً الجذب والخراب الذي انتاب واقع العربي المعاصر:

حطام الفراغ يغيب نجمي، يجمد أرضي

ويترك بعضي كهوفاً لبعضي.

ويجعلنا كالفراغ

حطام الفراغ⁸⁴

ويتطلع الشاعر خليل خالي في قصيدة "الجسر" لتجاوز واقعه العربي — الأرض الخراب — داعياً الأجيال القادمة إلى التعبير المنشود، فيصف مشهد حبور رفاقه العابرين إلى المستقبل وإلى الزمن الجديد تاركين وراءهم مجتمعهم الشرقي الراكد الميت، من خلال الصور القاسية والساخرة التي كشفت عن الطابع الصدامي بين هذه النخبة المتطلعة إلى الحضارة الغربية الجديدة: (كهوف، مستنقع، صند، كهان، الجلد، الحرق، فراغ الكفين، مصلوب وحيد):

يعبرون الجسر في الصباح خفافاً

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

⁸¹ الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، 3 / 282.

⁸² محمد حمود، المرجع السابق، ص 281.

⁸³ ينظر: أسعد رزوق، المرجع السابق، ص 54 — 55.

⁸⁴ الأعمال الشعرية، 2 / 13 — 14.

إلى الشرق الجديد
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد
سوف يمشون وتبقى
صنما خلفه الكهان للريح
التي توسعه جلداً وحرقا
فارغ الكفين، مصلوبا وحيد⁸⁵.

ويتابع يوسف الخال رسم صورة جمود وسكونية المجتمع العربي في قصيدة "الدارة السوداء"، فواقع الدارة — المجتمع العربي — أضحى غرفة ممثلة بالعظام موبوءة لا تقربها الشمس. ويستعرض تاريخ هذه الدارة فتزداد الصورة تشاؤما، وقد أغرقها بالظلام والبكم والشلل والكساح والعدم. فكل لفظة دلالة: فالنهار رمز لزمان التطور الغربي، والرمال رمز للمكان العربي:

دارتي السوداء ملأى بعظام
عافها نور النهار،
من يواربها التراب؟
علها تبعث يوما
تدفع الصخرة عنها
أد كانت كائننا يملأ جفنيه الظلام
أيكما كالجذث المغلق، مشلولاً كسيحا
أد كانت كائننا لا كون فيه
عدما يرقص في جفن الغريق!
ليته ما كان يوما
ليته ما كان يوما هكذا
ليته ما كان، بل ظل بأجفان الرمال⁸⁶.

ويصل الشاعر إلى قمة الانكسار، فالمجتمع الذي ينتمي إليه يرفض المسير نحو التغيير، بل يظل كومة واهية ترحف نحو الظلام والموت:

⁸⁵ ديوان خليل حاوي، ص 168 — 168.

⁸⁶ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 199-200.

نهاية المسير قمة.

ونحن لا نسير

نظل في السفوح كومة

ترحف أو تموت

ينسج ثوبها الأخير العنكبوت

لا نور لا ظلام، لا إله⁸⁷.

ويعتريه الهم والخوف واللعة وهو يسكن هذه الدارة ويرثي حاله، ويبحث عن سبيل لهجرانها كالعصافير التي تغير أعشاشها كلما ضاق بها المكان:

أنا لا أعرف حالي

العصافير بنت أعشاشها

حيثما حطت بها ريح الشمال

وأنا في هذه الدارة وحدي

جائما كالهم، كاللعة، كالخوف

على صدر الجبان.

جائما كالموت في البرهة في كل مكان

جائما بين العظام⁸⁸.

إن هذه الجماعة تؤمن إيماناً قاطعاً بأن الفرد غير المجتمع، وأن مجرد انضمامه إليه يعني موته وانتهاءه. وبرفضه الانضمام يعيش حالات من التأزم والقلق والتردد والتناقض، تجعله تائها لا يحدد مبدأ ولا يتخذ موقفاً. ويتأكد شعوره بالتيه عندما يرفض الانتماء ويشد به القلق من الهوية. فأدونيس لم يستطع أن يتخذ موقفاً من تحديد هويته بل يرى حتمية الخروج من أسمائه وإعلان انكساره وموته. والخروج من الاسم يعني الخروج عن الانتماء الذي يرفض الاسم، ويعني الانعتاق من القيد للدخول في عالم الحرية، لأن التسمية كطفس حياتي ذات بعد اجتماعي، فهي إعلان عن انتقال الفرد إلى ما هو جمعي فيما وسم له، أي علامة بعرف بها. فكانت قصيدة "يلزمني الخروج من أسمائي" "المنطلق الفعلي لتأمل أدونيس لاسمه الشخصي الذي هياه لمساءلة فعل التسمية بما هي فعل وجودي:

⁸⁷ المصدر نفسه، ص 327.

⁸⁸ المصدر نفسه، ص 200.

يلزمني الخروج من أسماني

أسماني غرفة مغلقة

جبّ غائب

علي أسير علي أحمد سعيد علي⁸⁹

سعيد علي أحمد أسير علي

أحمد سعيد أسير

يصارع يتكسر كالبلور

أدونيس يموت⁹⁰

فمسألة الوطنية والقومية العربية لم تكن الهم الأكبر لشعراء حركة "شعر"، فلم نجد اهتماما بالقضايا والثورات العربية التي عاصروها وإن مثلوا جيل الخمسينات والستينات: كثورة الجزائر، والوحدة بين سورية ومصر، وتأميم السويس، ونكبة فلسطين، وهزيمة حزيران، بل اتخذوا موقفا وانتماء سياسيا لا يحتاج إلى تأويل. إذ لم يتخذ شكل الاستنكار والإدانة الذي ميزَ حناجر أغلب الشعراء في مرحلة الفكر القومي والتغني بالقومية⁹¹. إذ نجد أن انتماءهم القومي كان استهتارا ولا مبالاة، وانتماءهم للوطن لم يكن فخارا واستشعارا لمعاني البطولة والتضحية. فكلهم ذلك الانتماء شعورا فضيعا بالتخلف، سلبهم حريتهم ورغباتهم، وحاصرهم بالخوف والحزن واليأس واللاجدوى. وحوّلوا الشعارات الوطنية إلى أحلام تنشد النفي والموت كبديل للواقع المخجل الميت. وكانت دعوتهم إلى الثورة غير واضحة وجادة ومحددة بمعاني الدم والنفس لأنهم كانوا أحرص الناس على التشبث بالحياة لتأكيد تضخم الأنا الفردية وغياب الإجابة عن أسئلة ما بعد الروح. وكانت هذه الفناعات المشجب الذي علقوا عليه إيمانهم بفلسفة "اللامتمي" التي أدخلتهم إلى دائرة التفكير الجدلي العقيم الذي لا يعي قانون الثورة ولا منطق التغيير. وحدد محمد الماغوط من خلاله إطارا للوجود العبثي، ووضع خصائص لوجوده الذاتي فيه، بأنه وجود بلا هوية ولا موقف:

أنا لا أحمل هوية في جيبتي

⁸⁹ هو الاسم الأصلي لأدونيس (علي أحمد سعيد أسير)

⁹⁰ الأعمال الشعرية، 75 / 3.

⁹¹ ينظر: عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، ط 2، حلب، مكتبة الشرق، 1963، ص 105 وما بعدها. وكذلك: مجموعة من المؤلفين، دور الأدب في الوعي القومي العربي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية لمركز دراسات الوحدة العربية ببغداد، سنة 1983، ط 3، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1994، ص 274 وما بعدها.

ولا موعداً في ذاكرتي⁹².

فالوطن مرفوض عند محمد الماغوط رفضاً مزاجياً متذبذباً دون تقديم مبررات اللانتماء السياسي والوطني وكما يرى وفيق خنسة أنه في ديوان حزن في ضوء القمر ذكر "العرب" مرة واحدة، وفلسطين مرة واحدة والاستعمار مرة واحدة في دواوينه كلها⁹³. ووقف وقفة لا مبالية عدمية، وتحدث بلهجة تتضح إدانة وسخرية واشمئزاز لانتمائه العربي:

أيها العرب، يا جبلاً من الطحين واللذة

يا حقول الرصاص الأعشى

تربدون قصيدة عن فلسطين

عن الفتح والدماء

أنا رجل غريب لي نهران من المطر⁹⁴.

اقتترنت الكلمة عادة بالحركة والفعل والسيف والسلاح من أجل تسخيرها للمواقف الإيجابية الفعالة في الحياة، لكنها تحولت عند شعراء حركة شعر إلى أداة جامدة خرساء، يتبلور فيها إحساس الشاعر باللاجدوى والعجز عن الإبداع بها وقد امتلأت بمشتقات المعجم الوجودي الشهير، التي لا تؤدي في النهاية إلى إعادة خلق العالم، وإنما إلى مسخه⁹⁵. فنجد أن لغة أدونيس تنوء تحت الحجر والطين، ومن ثم فهو يتجه إلى أشياء خارج اللغة يستعين بها على مواجهة الواقع، إذ ما جدوى لغة لا تستطيع أن تدمر ما يعترض طريقها كما تفعل "الجائحة" أو تجرفه جرفاً كما يفعل الموج:

لغتي تنوء كأنها فوق حروفها حجراً وطين

فبأي جائحة أطوف، بأي موج أستعين⁹⁶.

وتجده في هذا النموذج وغيره يفرغ الكلمة من كل ما تحمل من قدرة على الحركة والفعل لتستوي حجراً جامداً، ولكن الحجر ينشق ويخرج منه الماء كما ورد في القرآن الكريم⁹⁷ لتأكيد

⁹² ديوان محمد الماغوط، ص 165 – 166.

⁹³ وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، دراسات في الشعر السوري الحديث، ط 2، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1981، ص 70.

⁹⁴ ديوان محمد الماغوط، ص 51.

⁹⁵ ينظر: أحمد المعداوي، المرجع السابق، ص 163.

⁹⁶ الأعمال الشعرية، 1 / 331.

⁹⁷ قال تعالى: "وإذا استسقى موسى لقومه فقلنا اضرب بعصاك الحجر، فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا...." سورة

مبدأ الغاية والقيمة في الحياة. ويتفق محمد الماغوط مع أدونيس في أن اللغة — لغة الشعر — أصبحت جيفة تبعث على السأم والعبث. فيحرق كلماته في نار احتراق لبنان استهتارا ولا مبالاة، كما في قصيدة "حريق الكلمات":

سئمتك أيها الشعر أيها الجيفة الخالدة.

لبنان يحترق

بين كفرس جريحة عند مدخل الصحراء

وأنا أبحت عن فتاة سمنية

أحتك بها في الحافلة⁹⁸.

ويرى وفيق خنسة أن هذا المقطع الشعري يمثل موقفاً بوهيمياً. لبنان يحترق، سواء كان الاحتراق مجازياً أم واقعياً، فإنه يبدو في شعور الماغوط محترقاً في نفس الوقت الذي يبحث فيه الشاعر عن لذة جسدية رخيصة وسوقية⁹⁹ يتوقف فيها مفهوم الوطن عندما يتحول عنه إلى وطن آخر مشروعيته حديث عن أجساد النساء. بل يضيف في القصيدة نفسها رفض قول الشعر رفضاً مطلقاً، معلناً لغة الصمت والقسوة بعد نهاية لبنان، وقد سوى بين لبنان والشعر، وبين الموت والتسكع:

لا أشعار بعد اليوم

إذا صرعت يا لبنان

وانتهت ليالي السمر والتسكع

سأطلق الرصاص على خنجرتي¹⁰⁰.

فهو إذا يرفض الكتابة عن هموم الوطن، وإن يقر بأنه يمتلك الكلمات الحمراء النارية، فهي مخدعة وحقله. فعجزه عن الكتابة وإدراكه لذلك مبعثه عدم الإيمان بقضايا وطنه، وفضل أن يبقى مستعبداً مخنوقاً متسكعاً، وبقيت "صورة الاستلاب مستمرة منذ البداية حتى آخر قصيدة كتبها ونشرها. فالماغوط متسكع كبير ميدانه الأرصفة وأفق الأرصفة، ينشد فيها الراحة والحرية والرغبات الصغيرة"¹⁰¹:

لا نجوم أمامي

⁹⁸ ديوان محمد الماغوط، ص 50.

⁹⁹ وفيق خنسة، المرجع السابق، ص 71.

¹⁰⁰ المصدر نفسه، ص 63-64.

¹⁰¹ ينظر: المصدر نفسه، ص 73.

الكلمات الحمراء الشريفة هي مخدعي وحقولي

كنت أود أن أكتب شيئا

عن الاستعمار والتسكع

عن بلادي التي تسير كالريح نحو الورا

ومن عيونها الزرق

تتساقط الذكريات والثياب المهلهلة

ولكنني لا أستطيع¹⁰².

ويعترف بلغة جارحة وساخرة أن وطنه العربي الكبير الممتد من الخليج إلى المحيط الأطلسي تابوت مكتظ بالموتى لا يستطيع أن يرثيه خجلا من الانتماء إليه "ولأن الماغوط رفيق الأرضفة وعاشقها يرى أن أرضفة وطنه ليست جذيرة بالوحد"¹⁰³. فيخطبه متأففا بصيغة الغائب عن الفكر والشعور والوجدان:

من ساحات الرجم في مكة

إلى قاعات الرقص في غرناطة ...

قولوا لهذا التابوت الممد حتى الشاطئ الأطلسي

إنني لا أملك ثمن منديل لأرثيه

فأرصفة الوطن

لن تعد جذيرة حتى بالوحد¹⁰⁴.

وكان لأنكسار المشروع القومي المتواصل أثر كبير في تحديد مواقف الشعراء من كثير من القضايا وربطها بمسوغاتهم النخبوية والفكرية، واتسمت بالفردية والقصور والحدة والحساسية، وافتقدت إلى الصدق والواقعية، واختفت حرارة العاطفة. فقد كتب أدونيس عن صورة الوطن الذي أصبح لا يحمل أي موقف أو أمل:

أد يا بلادي يا جرد الحباء، عطرك مطاط يحترق فجرك وطواط

يبكي. غير الفاجعة لا تلدين. غير الحزنون لا ترضعين

سلاما أيتها الجثة العائمة واحترق يا جسدي أيها الرؤيا

الكنيبة

¹⁰² الأعمال الشعرية، ص 35.

¹⁰³ وفيق خنسة، المرجع السابق، ص 72.

¹⁰⁴ المصدر نفسه، ص 92.

أيها الوطن يا كتل الملح، أيها الهزبل كالهواء الصابغ جلده برماد

الكتب

...

العقرب يرتسم وطننا

الضفدع يلبس قناع التاريخ¹⁰⁵.

ومن علامات انكسار هؤلاء الشعراء مخاطبة أوطانهم أو مدنهم بلغة عنيفة حيناً وإباحية حيناً آخر. فأدونيس يخاطب دمشق خالعا عليها صفات المرأة المتدنية، ولا غرابة في أن يرميها بذلك كي يبرر ثوريتها على وطنه، فيقول:

يا امرأة الرفض بلا يقين

يا امرأة الضوضاء والذهول

يا امرأة مليئة العروق بالغابات والوحول

أيّتها العارضة الضائعة الفخزين يا دمشق

يا امرأة منزورة لكل من يجيء

يا امرأة للوحل والخطيئة

أيّتها الغواصة المضينة

يا بلداً كان اسمه دمشق¹⁰⁶.

كما يقدم أنسي الحاج في قصيدته "تشيد البلاد" نشيداً لوطنه يختلف عن الأناشيد المعهودة التي تعلن الولاء والقسم والحب والموت من أجله، إذ أعلن رفضه وخيانتة له بأسلوبه ولغته الخاصة، حيث "يتفاعل رفض الشعرية العربية مع رفض الهوية، وقد يكون رفضاً من أجل الرفض ويندمج العبث باللغة مع العبث بالفكرة"¹⁰⁷:

يا بلادي، من الأعماق لا أناديك، لم أقرأ قصتك

وأتمناك رحماً أفرزه

خائن !

يا بلادي أتزوجك لأتقنر، حظك معي مُبك ...

خائن !

يا بلادي، لماذا ؟ لا الغد قادم، ولا الأمس يُرى

¹⁰⁵ الأعمال الشعرية، 3 / 32 - 33.

¹⁰⁶ الأعمال الشعرية، 2 / 101 - 103.

¹⁰⁷ مصطفى خضر، الحالة كسؤال هوية، ص 165.

أصدقني تستلقتيني باتهامي. دعارتك فراشة مُسفة..

يا بلادي في الموت إذ استدعيتك فلرحمت أوسع، أطرز ضفتيه بروثي...¹⁰⁸

هذه النزعة الصدامية التي منحت شاعرا آخر مثل نذير العظمة شرعية البحث عن تاريخ جديد لأن تاريخ وطنه جرح غائر لم يمنحه سوى الحزن والظلمة والموت وأمنية عدم الولادة والانتماء إليه:

لم أولد، لم يولد إنساني بعد

تاريخي جرح. رجمي جرح

وبلادي يطرهما الوعد¹⁰⁹.

مما أنبأ بعدم تفاعل هؤلاء الشعراء مع واقعهم تفاعلا إيجابيا، وعدم وعيهم لحركته وأبعاده، وهذا ما سبب بروز ظاهرة الصدامية بشكل دائم حتى أصبحت رؤيتهم الشعرية للواقع رؤية صدامية تتفعل بالمرئي من خلال اللحظة الراهنة، وأصبحوا لا يستطيعون تجسيد النموذج الإيجابي البديل، واختفى عندهم النموذج السلبي والإيجابي، فما طرح من شخصيات وأحداث ومثل كان في معظمه لا يمثل إلا ذواتهم ولا يعبر إلا عن أنفسهم. وإن كان السبب الظاهر في ذلك هو التداخل والغموض في طبيعة العوامل التي تحكم في المجتمع، فإن السبب الخفي هو طبيعة الثقافة التي ينتمي إليها هؤلاء الشعراء وشكلت مشروع تطلّعهم الذي كان من نتيجته الشعور بالانتماء. بعد أن سلّطت الإيديولوجيا نموذجها الكوني والجمالي، فكانت نظرتهم محكومة بالنزعة الفردية وغياب النظرة الموضوعية من خلال الرفض والإدانة المطلقة جملة وتفصيلا دون تقييم أو فرز، وانعكست من خلال ربط هذه الثنائيات (الفرد والمجتمع الفرد والمدينة الفرد والوطن) بالرؤية المركزية للفرد أن الطرف الأول يجسد الحياة والتحول الإيجابي. أما الطرف الثاني فيمثل العوائق والمظاهر السالبة ويفتقد إلى أبسط مقومات الحياة، فالفرد معطاء والمدينة مدمرة، والفرد ممثلي بالحياة ودائم التطلع إلى المستقبل، والمجتمع معاق يعيش حالة فراغ دائمة، والفرد نابض بالوعي والسلطة هادمة. ويبرز مقابل ذلك أن الطرف الأول (الفرد) هو مسيح المرحلة المعاصرة يتحمل كل التبعات الناتجة عن إخفاق الطرف الثاني (المجتمع، المدينة، الوطن، السلطة).¹¹⁰

وهذه العلاقة الثنائية عكست تضخما للذات وطغيانها، واعتبار الفرد ومن ثم النخبة هو المسوغ المباشر للتغيير، وأدى ذلك إلى تجاوز الكثير من الحقائق الموضوعية التي تجري في

¹⁰⁸ ديوان لن، ص 81 - 82.

¹⁰⁹ نذير العظمة، ديوان "الخضر ومدينة الحجر"، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1973، ص 31.

¹¹⁰ عبد الله عساف، المرجع السابق، ص 138.

الواقع، فتبينت مواقفهم الخاطئة والمناوئة للمجتمع والسلطة والعصر والوطن والعالم. ومن هنا اتجهوا إلى البحث عن بدائل طغت فيها المساحة الممنوحة للفرد، واتجه شعرهم إلى التعبير عن الذات وانفصال عن العالم. وأهم ما اتسم به موقفهم الشعري هو أزمة في الوعي الذي نبين من خلال انفصالهم السطحي وعدم البحث عن الجوهر والحقيقة، وعدم التحكم في الحركة التاريخية للمجتمع العربي وما يتحكم فيه من ثوابت وتحولات. وكان السبب البارز الذي أدى إلى ذلك هو الانقطاع عن ممارسة الثقافة الأصيلة بادخال نمط ثقافي غريب وجديد.

4 - الاستلاب:

اتضح دلالاته من خلال المعطيات الفكرية السابقة المرتبطة بفلسفة الاغتراب لربطه بالبعد الحضاري من خلال استخدام شعراء حركة شعر صورة الشرق مقابل صورة الغرب، لا لتجسيد المدلول الجغرافي بل لتقديم النموذج الحضاري الأمثل. واتضح المقارنة بين الصورتين بالنظرة إلى واقعين مختلفين لاستشراف صورة المستقبل من خلال الإحساس بوهج ألقه الحضاري وقوته الفاعلة في هذا العصر الذي يحفزهم إلى تحطيم القيود الزمانية والمكانية بين الشرق والغرب، وغابت في شعرهم إدانة الغرب بإظهار صورته الاستعمارية التي ارتبطت بممارسة الظلم والاضطهاد ومشاعر الحقد والكراهية، وبإشعال نار الحروب والمآسي التي انتهت إلى زرع دولة إسرائيل في قلب العالم العربي. وغلبت الصورة الانبهارية بإظهار السبق الحضاري للغرب في كافة جوانب الحياة دون الإشارة إلى السبق العربي الإسلامي في العصر الذي كان الغرب يتخبط في جهله وظلماته. فدعوا إلى ضرورة إتباعه كنموذج يحتذى لتحقيق التقدم والنجاح لما يمتلك من حرية في الرأي والفكر وديمقراطية وإنجاز علمي هائل لاستشراف مستقبل حضاري للشرق كالغرب تماما. وهذا ما جعلهم يصفون الحداثة العربية بأنها تعاني "من قلق النمذجة بالقياس إلى القديم المعطى المتشكل المتقن الكامل، فإنها تعاني من درجة أعلى من التوتر والقلق، إذ تقف بإزاء المواجه لها مستقبلا بإزاء آخر خارج نفسها، خارج جذورها التاريخية، آخر غربي. وفي هذا الواقع ليست الحداثة فقط قلق النمذجة، بل إنها قلق مواجهة المتفوق، أي أنها قلق الصراع مع نموذج أسمى تحاول أن تتمثله".¹¹¹

لقد تجاوز شعراء حركة شعر تقديم صورة الشرق المرتبطة بالجمال والعراقة والقدرة على العطاء الدائم، إلى صورة تجمع المتناقضات: الفراغ والضياع والتخلف والماضي المثقل بالتاريخ والمقدسات. واتضح في بعض أشعارهم تصوير الغرب ضمنيا من خلال تصوير

¹¹¹ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص41

الشرق كنقيض للغرب، بحثاً عن عالم بديل لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق التغيير الثوري واقتلاع الشرق من صميمه وجذوره كما يرى أدونيس:

ألا ثورة في الصميم تبدع من أول

حياة الغد المقبل

وتفتح أجفان أنبائنا على الزمن الأجل

على العالم الأفضل

ألا ثورة في الصميم تبدع من أول¹¹².

وأصبح اللجوء إلى الغرب كعالم بديل للحرية وحقوق الإنسان والديمقراطية، حلماً يسعى الشعراء إلى تحقيقه، فأوروبا هي خلاص الشاعر محمد الماغوط من بدوية الشرق وثقل تاريخه، فراح ينادي أرضيتها الرائعة، وينشد فيها وكراً صغيراً يحتمي به، وقد ضاق ذرعاً بانتمائه إلى الشرق الكبير الواسع:

يا أرضفة أوروبا الرائعة

أيتها الحجارة الممدة منذ آلاف السنين

تحت المعاطف ورؤوس المظلات

أما من وكر صغير

لبدوي من الشرق

يحمل تاريخه فوق ظهره كالخطاب¹¹³.

بل أدت صورة الانبهار بالغرب إلى الشعور بالحزن والخجل إلى حد البكاء عنده. وحمل هذا الانبهار مدلولاً سلبياً نتيجة ازدياد الشاعر لمجتمعه وعدم نظرته الصحيحة لواقعه:

صوّرتني وأنا أبكي

وأنا أفعى بأسمالي أمام عتبة الفندق

وأكتب على قفا الصورة

هذا الشاعر من الشرق¹¹⁴.

¹¹² الأعمال الشعرية، 2 / 18.

¹¹³ الأعمال الشعرية، ص 92 – 93.

¹¹⁴ المصدر نفسه، ص 187.

كما أخذ الانبهار بالغرب عند الشاعر شكلا هروبيا سلبيا باتخاذ موقفا فكريا يرى في الغرب خلاصا من معاناة الشعور بقسوة الوطن وسلطة التقاليد، ولهذا كان البحث عن الخلاص هجرة الوطن:

أوروبا القانية تنزف دما على سرير
تهول في أحشائي كنسر من الصقيع
لن نرى شوارع الوطن بعد اليوم
البواخر التي أحبها تنصق دما وحضارات
البواخر التي أحبها تحذب سلاسلها وتمضي
كلبوة تجلد في ضوء القمر.¹¹⁵

هذا البدوي يستبدل بوطنه وكرا صغيرا على أرصفة أوروبا لأن وطنه متخلف وضعيف، وبدلا من أن يناضل في سبيل نهضته فإنه يسخر منه ويتمنى لو يتم تبادل الأوطان كالأقصا في الملاهي¹¹⁶. وهنا يفقد الوطن عند الشاعر قدسيته، لأن مقارنته بالملهي والتفكير في تبديله، يعد خيانة عظمى في رأيه:

أد لم يتم تبادل الأوطان
كالأقصا في الملاهي¹¹⁷.

ووصل الشاعر في التعبير عن رفض الانتماء إلى الشرق إلى وصفه بالمستقع الذي يحوي الوهم والحزن والذل، وأصبح يتأفف من رائحته الكريهة سخطا وسخرية:

ووراء الباب الثالث

يقود جدار من الوهم والدموع
جدار تنزلق من خلاله رائحة الشرق

الشرق الذليل في المستقعات

أد إن رائحتنا كريهة

إننا من الشرق¹¹⁸.

¹¹⁵ المصدر نفسه، ص 46.

¹¹⁶ للشاعر محمد الماعوط مجموعة من المقالات بعنوان استفزازي هو: سأخون وطني، دمشق، دار المدى، 2006.

¹¹⁷ المصدر نفسه، ص 221.

¹¹⁸ المصدر نفسه، ص 65.

وراح يحلم بأوروبا المباشرة بالليبرالية ويمتد معها الحلم بالحرية والبحر والربيع، متجاهلاً المضمون الاستغلالي لأنظمتها التي استعمرت بلاده العربية وأبقته على ما هي عليه من ضعف وتخلف بدعوتها الزائفة للحرية¹¹⁹. ويزداد شعوره بالاستلاب لما يصور شعوره باليتم بعد أن فقد وطنه وأهله:

أهـ

الحلم ...

الحلم ...

فلن تجدوني بعد الآن

في المرافيء أو بين القطارات

ستجدونني هناك ...

نائما خرائط أوروبا

نوم اليتيم على الرصيف

حين فمي يلامس أكثر من نهر

وتسيل دموعي من قارة إلى قارة¹²⁰.

ودفعت مظاهر الحضارة الغربية شعراء حركة شعر إلى النظر إلى الغرب برهبة وخشوع يدلان على شدة الانبهار به والدعوة الملحة للحاق به مادام هو منبع الحضارة. فهو الشعاع الذي يتمناه الشاعر يوسف الخال أن يسطع على أرض لبنان وغيره من البلاد العربية، ولذلك يقابله بالاستقبال والحبور مع تلطيف النعمة الاستعمارية (مولى) مقابل العلم الذي سيمنحه، رافضاً مجد السيف كصورة من صور ماضي الشرق المرفوضة:

شعاع الغرب أين وطأت سهلاً

وأين نزلت في لبنان أهلاً

فنحن على مدى الأجيال كنا

يدا مدت إلى الحسنى وفعلاً:

نحب الغير إما جاء خلاً

ونصلحه إذا ما جاء مولى

¹¹⁹ ينظر: نبيل سليمان وبوعلی یاسین، الأدب والإيديولوجيا في سوريا: 1967 – 1973، بيروت، دار ابن خلدون، 1974، ص 300.

¹²⁰ الأعمال الشعرية، ص 197 – 198.

لنا بالحق إيمان سخي
نموت، متى فقدناه، ونبلى
يظن الناس أن المجد سيف
ونحن نظنه علما وفضلا¹²¹.

كما يرى يوسف الخال أنه لا مناص من الاحتقاء بشعاع الغرب، فهو أحق بالولاء والوفاء بل له في كل جارية من جوارح لبنان (مصلى)، لأنه سيخرجه من ليل مظلم طويل، فنستشعر من قصيدته معنى المنة والشعور بضعف الشرق:

شعاع الغرب أي شعاع خير
له في كل جارية مصلى
مددت يدا نصافحها وفاء
فأنت أحق من يوفى وأولى¹²².

ولعله يرى في قصيدة أخرى أن لبنان مؤهلة للانفتاح على الغرب وحضارته كحمية للشرق حتى تكون له الريادة والتفرد والتطلع نحو النور والحرية والجمال وكل خصال الغرب:

تحمي بقايا النور في الشرق
الجريح من الزوال
لبنان روحي عنك، يا
وطنا تفرد بالمحال
فلأنت أول يعربي
الوجه غربي الخصال¹²³.

كما يروي الخال في قصيدة "الدعاء" قصة البحر — رمز الحضارة الغربية — والرمل — رمز الحضارة العربية — وراح ينادي البحر بمأسي الرمل، وهو الأمل المرجو الذي سيُغيّر وجه الحياة:

الدار قفر، والشط مضجع رمل
هجرت الأمواج
يا نفس بوحي

¹²¹ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 86-87

¹²² المصدر نفسه، ص 88

¹²³ المصدر نفسه، ص 84

بالذي صار، مزقي الحجب السود

أطلني على الحديد وثوري

يفتح الشاطيء الخلاص ذراعيه

وتعلو على مداه السفين

أيها البحر أيها الأمل البحر

نرفق بنا، نرفق، نرفق ...

من حماها حكاية. يا عجوز

الدهر قصي حكايات أمس

ما طوتها كف الرمال الضريبة

ألف جيل يرد في ألف جيل

ردة الموج في المياه الأسيرة¹²⁴.

ويحلم بنبوءة امتداد الرمل نحو البحر تاركاً وراءه الظلام والجمود متطلعا نحو حضارة أخرى
حرص الشاعر على تأكيد المضي نحوها في أكثر من قصيدة مكررا صورة الرمل والبحر،
ليس وحده بل معظم شعراء حركة "شعر"، الذين عدوا عن حضارة البحر في مقابل حضارة
الرمز، حتى على صفحات مجلتهم¹²⁵، فالبحر عندهم رمز للعقل والعلم والحركة والمستقبل،
والرمز رمز للجمود والتخلف:

أموات على الدرب ولا ندري؛

توارينا عن الأبصار أكفان

من الرمل. غبار ذره الحافر

في ملاعب الشمس

...

تصير صبر أيوب ولا تهلع

إذا ما استفحل الشر صليب الله مرفوع على رابية الدهر

وفي الشط منارات متى ضاعت

ضربنا جبهة الفجر بأيدينا، وفجرنا من الصخرة ماء

¹²⁴ يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 228 — 230.

¹²⁵ ينظر: خزام صبري، البئر المهجورة ليوسف الخال، مجلة "شعر"، ع 6 / 1958، ص 144. وأنسي الحاج،

مسيحية المنطق وعبثية الإيمان، مجلة "شعر"، ع 20 / 1961، ص 97.

كان تتمين الثقافة الغربية أمام انتكاسة الشرق من باب الإجلال والتعظيم لها دون الشعور إلى أن هذه الثقافة تمثل الغرب الاستعماري، ودون المبالاة بأي حس وطني أو قومي أو حضاري اتجاه ثقافة مهيمنة تريد أن تفرض نفسها باسم العولمة، ويصبح ما عداها ثقافات محلية مهمشة، أو غرض الطرف عن مفهوم المركزية الأوروبية. وعكس شعرهم تسليم بتلك المركزية وتباه بها، ولم يظهر لديهم نقد لسياسة الغرب المرفوضة أو حديث عن عزو ثقافي، بل لا يطلبون شيئا من الغرب إلا الارتقاء إلى سياسته ومستوى فكره وتقديمه أمام انتكاسة الذات التي كان بإمكانها ألا تشعر بالدونية أمام إحساس عميق بمسؤولية حضارية. واتضح تتمين هذه الثقافة من خلال الإشادة بإنجازاتها الفكرية والاعتزاز بشخصياتها الفلسفية والأدبية، والاهتمام برموزها الأسطورية والدينية والثقافية القديمة والحديثة¹²⁷. ولم يتردد يوسف الخال عن التباهي بالقيم الإيجابية للإنجاز الفكري اليوناني الذي مهد السبيل إلى المحبة والفكر وزف البشرى للمسيح المصلوب:

يا لفتح للفكر فتح أثينا

أين منه فتح السيوف البواتر؛

يا لفتح للفكر مهد الحق

....

سبيلا وزف خير البشائر:

هو ذا الله عن خطاياي مصلوبا¹²⁸.

ولم يتردد يوسف الخال أيضا في الحديث عن القيمة الإيجابية لانتحار سقراط¹²⁹ الذي أمد البشرية حرية الفكر حاملا بانتحاره في رأيه لواء الحضارة. كما يحدثنا عن أرسطو¹³⁰ الذي علم الإغريق والدنيا قاطبة في ظل الاعتزاز بإنجازات لبنان التي عليها أن تحتذي طريق المدنية الغربية، وكان التركيز على لبنان كنموذج في كثير من قصائد شعراء حركة شعر بوصفها المركز الثقافي والفكري لحركة شعر وبوابة للانفتاح نحو الغرب.

¹²⁶ المصدر نفسه، ص 221 – 222.

¹²⁷ يراجع تفصيل ذلك في الفصل الخامس، محور: التحول عن المعجم.

¹²⁸ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 108.

¹²⁹ ينظر: المصدر نفسه، ص 106 – 107.

¹³⁰ المصدر نفسه، ص 82-83.

ولما كان الحلم هو المستقبل مع الغرب — الذي فرض منطق القوة — فإن أدونيس يجد له تبريرا وإن أخذ طابع التشاؤم والسوداوية، إذ يرى أن شريعة الغاب هي قانون الحياة الدائم منذ بدء الخليقة إلى القرن العشرين، إذ تجتمع الأضداد والمتناقضات من خلال اصطدام مفردات الجمال والسلام (الطفل، الكتاب، الزهرة) بمفردات القبح والعنف (تابوت، غراب، وحش، مجنون). وأصبحت "مرآة القرن العشرين" مرتبطة بفكرة الأضداد التي تمثل الفكرة المحورية في الشعر العربي المعاصر:

تابوت يلبس وجه الطفل

كتاب

يُكتب في أحشاء غراب

وحش يتقدم بحمل زهرة

صخرة

تتنفس في رتلي مجنون

هوذا

هوذا القرن العشرين¹³¹.

يرى أدونيس أنه لا جدوى من الصراع بين الشرق والغرب، فما بينهما ليس صراعا بل حلما قد يتحقق في صورة المستقبل المنشود. فيصف واقع الشرق والغرب: فالأول طفل بما في الطفولة من ضعف وبراءة وطيش وجه، والثاني شيخ بما في الشيخوخة من حكمة وخبرة. فالطفل أخذ في النماء، والشيخ أيل إلى الزوال. لكن لا أمل للطفل إن لم يأخذ الشيخ بيده فهو قنوته ونموذجه، وهو معصوم في نظره. ولو سارت النهاية وفق الحلم لتحقيق التكامل. لكن استنجد الشرق بعظمة الغرب لانقاذ الكون لم يتحقق، بل تحول الحلم إلى جحيم جارف جعل الشرق والغرب قبرا واحدا من رماد الكون:

كل شيء يمتد في نفق التاريخ

شيء مزين ملغوم

حاملا طفله من النقط مسموما

يغنيه تاجر مسموم

كان شرق كالطفل يسأل

يستصرخ

¹³¹ الأعمال الشعرية، 1 / 419.

والغرب شيخه المعصوم

بدلت هذه الخريطة

فالكون حريق

والشرق والغرب قبر واحد

من رماده مملوم.¹³²

ويرفض محمد الماغوظ هذا الصراع بين الشرق والغرب، فليس ثمة معنى للانشطار بينهما، بل من تضادهما قد يحدث التكامل. فلا فرق بين معركة العجين في الشرق ومعركة الحساء في الغرب، بل يجتمع "قالس" الغرب و"كربلاء" الشرق في معركة واحدة هي معركة الحياة. فمعركة "واترلوا"¹³³ غيرت وجه التاريخ الأوربي تماما كما غيرت القادسية وجه التاريخ العربي بقول:

أعرف أن حد الرغيف

سيغدو بصلابة الخنجر

وأن نهر الجانبين سوف يهدر ذات يوم

بأشرعته الدامية

ولكن سأظل شاكي السلاح

في قادسية العجين

في واترلوا الحساء التي يخوضها العالم

هكذا خلقتني الله

في دمي رقصة قالس

وفي عظامي عويل كربلاء¹³⁴.

ويخالف يوسف الخال حقيقة واقع الصراع الموجود بين الشرق والغرب الذي يمتد إلى العصور الأولى متجاهلا حقد الغرب وعدوانيته عبر التاريخ العربي والإسلامي. ويرى أنه يزف المحبة والوداد للشرق:

يريني وجه المحبة سافر:

¹³² المصدر نفسه، 1 / 461.

¹³³ واترلوا: منطقة في بلجيكا دارت فيها سنة 1815م المعركة الحاسمة التي هزم فيها نابليون أمام القوات البريطانية والوحدات المحالفة لها (الهولندية والبلجيكية والألمانية).

¹³⁴ الأعمال الشعرية، ص 160 - 161.

وكانت محاولة إتباع الشعر العربي المعاصر بهذه المعضلات هي من أسباب انفصاله عن المجتمع العربي المتقل بمشكلاته الخاصة. وإن كانت تلك المشاكل قد أثقلت كيان الإنسان المعاصر أينما كان، ولكن حدثها تختلف بحسب المجتمعات والأطر المختلفة في العالم¹³⁶. لأن هذا المضمون التغريبي الذي دعت إليه حركة "شعر" أدى إلى الوقوع في ضرب من نقل أو استنساخ القيم والمواقف، ومحاولة مطابقة موقف الشعراء في الغرب (الغربيين) دون الأخذ في الاعتبار الخصوصية التاريخية والاجتماعية التي يتطور فيها إبداعه وفعله¹³⁷. وبدأت كروية أكثر تضليلاً للانتماء القومي والحضاري حين عكست عبر مرآة الثقافة الغربية شعورها بالإخفاق واليأس والعبث. وتحليل وضعها الخاص والحكم عليه ليس فقط انطلاقاً من قيم ومعايير غربية وإنما أيضاً على ضوء النموذج الغربي في كليته من خلال انجازاته وتحاربه ومواجهة الأزمة المتعاطمة للحضارة الأوروبية الأمريكية. وهكذا "وجدت الانتلجنسيا العربية - المتغربة - نفسها حائرة بعد أن أضاعت محورها الطبيعي: تراثها وإمكانية الرجوع إلى الله. وهكذا يبلغ ضياع الشاعر العربي قيمته وينتشر على كافة أصعدة ومراتب علاقته بالعالم الذي أصبح بفعل ذلك مرادفاً لديه لـ "العبث". ولا يبدو الخلاص ممكناً هنا حتى لو كان خلاصاً مؤقتاً إلا فيما وراء هذه الشاشة الغائمة للعالم إلا في ملجأ التوحد الانعزالي¹³⁸.

إن انبهار شعراء حركة شعر بالغرب وتثمينهم ثقافته وتبنيهم فكرة الصراع بين الشرق والغرب، كان من منطلق قناعاتهم أن الفكر والفلسفة والحياة والعصر يمثلها الغرب لا الشرق، مما أفضى إلى خلخلة موازين التكافؤ بينهما وغياب النظرة الموضوعية التي تنصف إشراق الشرق وتميزه القيمي والإنساني. وتبين أن انفصالهم عن العالم إنما انفصام عن ذاتهم وشرقهم وحضارتهم، وذلك ما أصبح يمثل الإحساس بالنقص والدونية لديهم. كما حاولوا تغييب فكرة انهيار الحضارة الغربية متجاهلين العلل والأسباب التي ترتبط بصيرورة واستمرارية الحضارات، وإن نعى الشاعر الغربي فكرة الانهيار الحضاري بلغته ورويته. وكان "اليوت" نموذجاً حياً لرتاء هذه الحضارة الأوروبية وإفقار الروح فيها والدعوة إلى الانفصال عنها

¹³⁵ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 108.

¹³⁶ كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط 2، بيروت، دار الفكر، 1406 هـ / 1982. ص

102.

¹³⁷ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، القاهرة، دار المعارف، 1968، ص 214.

¹³⁸ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 102-103.

والعودة إلى مآثر ماضوية قد تبعث التوازن الحضاري المنشود، وبخاصة في قصيدتيه "الأرض الخراب" و"الرجال الجوف"¹³⁹. لكن الشاعر الحدائي العربي وقع في تناقض كبير بين انشطارية الأنا والآخر، وأصابه فشل ذريع لما أسقط واقع الحضارة الغربية، فباهته رؤيا الانفصام عن العالم. لكن في الوقت ذاته أعلن انتماءه وحبوره واحتفاءه بهذه الحضارة المرتبة في الشعر الغربي. وتبين أن انفصامه الحقيقي عن العالم كان مجرد إسقاط لتأكيد انفصامه وانفصاله عن ذاته وأمتة، اتيهاره بالحضارة والثقافة الغربية التي تمتاز بالقوة والتأثير والسلطة والنفوذ إلى العقول والقلوب والسياسات والأوطان بحجة وحدة المعرفة الإنسانية. إذ أدى التماهي مع الثقافة الغربية إلى النظر إلى الثقافة العربية بحيادية ودونية بعيدا عن كونها ثقافة الذات، بمعنى أنها مجرد تراث إنساني.

وتبين من خلال ما سبق أن الاغتراب عن حركة شعر كان انفصاما وانفصالا واستلابا وغربة عن ذاتهم ومجتمعهم من خلال عدم التوافق بين الماهية والوجود والانزياح عن الوضع الصحيح، لاغترابهم عن جوهرهم الإنساني، ولشعورهم بعدم تحقيق أمنهم وبقائهم. وبانفصالهم عن عالمهم أسقطوا فكرة الإله وتعايشوا مع الوحدة والنفي، وعادوا إلى الأصول البدائية. وبذلك فقدوا مشاعرهم الإنسانية وأحسوا بالعجز وعدم القدرة على التغيير والتأثير وعدم الوعي بحركة التاريخ، والانفصال عن تيار الثقافة السائد حتى وصلوا إلى حالة نهائية اتسمت بغياب المعنى والمعارية وغياب الإشباع الروحي وعدم الانضباط القيمي. وأدى ذلك عندهم إلى تفكك الأصول والجدور وغياب الغايات وتآكل القيم والتقاليد، والسعي إلى تحقيق حياة بوهيمية تافهة بعد نفي المرجعية الإلهية وتقديس المادة. وبذلك أذعن شعرهم الحدائي إذعانا كاملا لأزمة المعنى التي يواجهها الإنسان الغربي الحديث.

¹³⁹ ينظر: عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص354

ثانيا: تقويض العالم

1 - انتهاك المقدس

2 - إباحة المحرم

3 - نبذ التاريخ

ارتبط التقويض¹⁴⁰ بفكرة التفكيك التي تهاجم فكرة الأساس ورفض المرجعية، حيث تصبح الحقائق نسبية ويصبح التفكيك ليس مجرد آلية في التحليل وإنما رؤية فلسفية يؤدي التفكيك فيها إلى تقويض الحقيقة. وأصبح رؤية فلسفية للعالم تقوم على الفكر العلماني الشامل الذي يهدف إلى هدم أسس الحقيقة، ويعيد بناء العالم على أساس نموذج الطبيعة والمادة والمنطقات العلمانية المختلفة، كما ينتزع القداسة عن العالم للإيمان بفعالية القانون الطبيعي والنظرة المادية في مجالات الحياة حيث لا توجد قداسة أو محرمات أو مرجعيات أخلاقية، كما ينزع السر عن الظواهر التي تحوي في داخلها الأسرار والغيب، ويصبح العالم من حولنا مادة خراباً لا قداسة فيها ولا أسرار، ويفقد بذلك سحره وجلاله. وقامت الحداثة على هذا المفهوم التقويضي بإسقاط القداسة عن كل شيء، فكل الأشياء قابلة للتغير، ولهذا فهي ترفض العالم القائم المائل أمامنا بكل عقائده وقيمه وقوانينه وسننه، وتدعو إلى هدمه وتقويضه على أن يكون الفاعل هو الفرد — الإنسان — باعتبار الفردية منزعا من المنازع الفكرية والفلسفية التي تجعل التحطيم بداية للمعرفة. وقد أقر بذلك الفيلسوف "باشلار" حين قال: "كل معرفة تؤخذ في لحظة تكونها هي معرفة سجالية ولا مناص لها من التحطيم أولا حتى تفسح المجال أمام بناءاتها، غالبا ما يكون التحطيم كلياً والبناء ناقصاً"¹⁴¹.

فالإقرار بجذلية الهدم والخلق هو إعلان على تدمير فكر معرفي حديث لفكر قديم، فلا مناص كما يؤكد "باشلار" أيضاً: "الفكر المحض من البدء يرفض الحياة. وأن الفكر النير الأول هو فكر العدم"¹⁴² ومن أكثر الأمور التي أولاهم الحداثيون أهمية بالغة هي فكرة العدم التي اعتبروها مادة تجاوز العالم وإعادة تشكيله عن طريق التحطيم والتدمير. "فالحضارة كما يرون جوهرها تناول للطبيعي وتدمير له عن طريق تدجينه وبلورته في أشكال، ودمار الحضارة هو جوهرها دمار الشكل أو دمار الأشكال التي تجسدت فيها"¹⁴³. وبالتالي يصبح النموذج الانديني والتراثي يجسد السلطوية التي تتعارض مع قلق النمذجة التي تتبناها الحداثة، ويعني بها قلق

¹⁴⁰ "التقويض destruction": بمعنى التخریب، وقد استخدم هذا المصطلح جاك دريدا (تلميذ هابجر) في أولى دراساته الفلسفية، ثم استخدم مصطلح "تفكيك deconstruction" ليخبي الطبيعة العدمية لمشروعه الفلسفي. والذي أصبح فيما بعد أداة منهجية تستخدم في اكتشاف البنية الكامنة لأي نظام فكري أو فلسفي. وعادة ما يتلازم مع عملية التفكيك عملية التركيب وإعادة تركيب، أي عملية تأسيس وما دعا إليه باسم التفكيك هو تقويض وهدم (ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط 2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 53 — 58).

¹⁴¹ باشلار، جذلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، د تا، ص 28.

¹⁴² المرجع نفسه، ص 21.

¹⁴³ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص 46.

الصراع مع السلطة في شكلها المطلق، أي سلطة النموذج المتشكل تاريخياً، أي الماضي¹⁴⁴. وكان التعبير عن "تدمير" الحضارة والقيم، أشمل لمحاولات الهدم والتفجير والتمرد والرفض والنفي والمحو والحرق. وأصبح الشاعر الحدائي "لا يفرق بين سلبيات الحضارة وإيجابياتها. إنه يرفض كل قديم حتى ولو كان القديم تراثاً جوهرياً ببناء، قدم الإنسان ومازال يقدم حلولاً سليمة لكثير من مشكلاتها وقضاياها"¹⁴⁵. كما تميز هذا الشاعر الحدائي "بالقلق والدينامية ومحاولة تخطي الحواجز المعوقة، والالتقاء على أصعدة إيديولوجية جديدة، وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئاً والتخلص منه ضرورياً"¹⁴⁶. فكان الدين والتاريخ والحضارة هي الأهداف الأمامية لتفجير الموجود السائد. وقد برزت عملية تفجير اللغة باعتبارها شرط الوجود الممكن عند حركة شعر من حيث هي عملية تفجير للعالم، لأن خضوع اللغة باعتبارها شرط الوجود الممكن والتجاوز يجعلها في منظور شعراء هذا التيار عنصراً قابلاً للتفجير الذي تتحقق به صورة الدمار الشامل. ولأن عملية الخلق عندهم تنطلق من العدم، ولأن القيم الثابتة أو الخالدة تشير عندهم إلى الركود والتخلف والجمود، فإن رفضهم انصب على تأسيس قائم على الثوابت أهمها الدين. وتبين من خلال شعرهم أن الدعوة إلى تخلي العالم عن الدين من خلال تقويضه وهدمه، كانت هي بديلهم الفكري المفترض الذي لم يكن قابلاً للفهم والاستيعاب أو مبشراً باستمرارية دين آخر. وبدا هذا البديل الشعري الحدسي مجرد دعوة إلى الهدم المطلق دون تحديد وتعليل، أو الرفض المطلق دون مبنى فكري متكامل. وكل ذلك يُعد "حركة نهليستية تنشب الفوضى في المجتمع"¹⁴⁷.

وإن كان الرفض له جذوره في الفكر والشعر العربيين، فهو صورة لعدم الانسجام أو الانحراف أو النزوع الذاتي الذي ظهر في أدبنا القديم. لكن التمرد الذي قامت عليه التجارب الشعرية الحديثة تأسست في الغالب من حركة الرفض التي لازمت الشعر الغربي منذ أواخر القرن التاسع عشر، وعرفت أوجها مع التيارات الوجودية والسريالية في القرن العشرين، وظهرت في الشعر العربي المعاصر كنمط مجلوب لم يكشف زيف الواقع وهشاشته، ولم يحمل رؤية أصيلة للواقع العربي، بل كان استنساخاً لمفهوم التمرد في واقع الغرب، الذي لم يصف شيئاً إلى واقع الشرق بعد أن اتجه في مسار تجاوز التمرد الفني على الأشكال والقواعد، إلى

¹⁴⁴ المرجع نفسه، ص 41 - 42.

¹⁴⁵ مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1401 هـ / 1981 م، ص 106.

¹⁴⁶ إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، عمان، دار الشروق، 1992، ص 110.

¹⁴⁷ المرجع نفسه، ص 113.

التمرد على الذات والهوية من خلال هدم الفكر والمعتقد واللغة والفن. وأصبح ذلك التمرد مشروعا تقويميا وتدميريا شاملا يخفي وراءه غايات ذاتية اتسمت بالبعث والفوضى والتحطيم وقطع كل الأواصر والجذور. وكان تمرد حركة شعر تمردا خطيرا لما انطوى عليه من أفكار فلسفية ثائرة على كل ما هو يقيني وثابت. وتبين ذلك من خلال الهجوم على كل ما هو ديني بدءا من الحقائق الصغرى، وانتهاء إلى الحقيقة الكبرى التي هي الله، كرفض العبادات والغيبيات وصفات الله، والانتقال من الإلهي إلى الإنساني. وأدى شعرهم إلى انحسار جماليات الانفعال بالروح، وبروز الذهنية في نصوص تبلور فيها موقف الشعراء من المقدس والمحرم المرتبط بالجرأة والتدنيس والسخرية والتهكم¹⁴⁸. وأصبح النص الحداثي "مصبا لطاقة هائلة مكتوبة، ولعنف داخلي محموم، يصبح مرآة لثية الذات، لانهايار المركز في العالم الخارجي وفيها سراه لوحدها، وسراسه صراعها ونفجرها"¹⁴⁹.

إن رفض العالم تأكيد لدور الإنسان وفاعليته. وفي ذلك يقول كمال أبو ديب: "تبدأ الحداثة العربية من اكتناه الذات وتنتهي برفض العالم... بتحول التوق الصغير للروح بما في القلب إلى انفجار عارم في وجه العالم، وتصبح الذات معلقة بين انسحاقها القائم ونزوعها المبرح إلى الحرية، على عالم فسيح كالسماء، طليقة بلا حدود"¹⁵⁰. فمادام الإنسان يمتلك حريته الكاملة فإن له فعل الاختيار محصورا ومحددا في رفضه لوجود سلطة قمعية متعالية، واختيار لوجوده عالما آخر. ولعل أدونيس يحدد علاقة فكرة الرفض بهدم العالم من خلال مقطوعته: "ليس لك اختيار"، معتبرا "العالم القادم ولادة لرؤياه، يمحو كل شيء من هذا العالم، يحرقه، يكون بدء العالم الجديد"¹⁵¹. ففكرة الرفض هي التي تدفع إلى الهدم. ويضعنا نص أدونيس مع ما ذهب إليه أحد شعراء التفكير الوجودي "إيف بونفوا"¹⁵²:

ماذا ... إن تهديم وجهها الأرض

ترسم وجه آخر سواه

¹⁴⁸ ينظر: كمال أبو ديب، اللحظة الراهنة للشعر، مجلة "فصول"، عدد 3 / 1996، ص 15-16.

¹⁴⁹ ينظر: كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص 60.

¹⁵⁰ المرجع نفسه، 36-37.

¹⁵¹ محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، ص 84.

¹⁵² لم يكن بذا من الهدم والهدم والهدم

كان لا بد للخلاص من هذا الثمن

تهديم الوجه العاري الذي يصعد في الرخام

تشويه كل شكل وكل جمال (نقلا عن: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 103).

ماذا، إذن ليس لك اختيار

غير طريق النار

غير جحيم الرقص¹⁵³.

1 - انتهاك المقدّس:

أعلنت الحداثة القطيعة مع الدين ودعت إلى انهيار التصورات الدينية وحلول التصورات العلمانية، بل إلى معاداة الأديان والقيم والأخلاق. وكلها عُدت سلطة تسترق الإنسان وتقيدته وتقمعه، يجب أن ينعّث منها ويتمرد عليها، وبذلك نزعّت الحداثة صفة القداسة عن العلم، وأبعدت دور الألوهية عن وجه الأرض، وأصبحت الدينامية الهائلة للحداثة تكمن في أنه لا شيء مقدس، فغيب مفهوم القداسة الذي يدور أساساً في إطار المنظومة التوحيدية حول الله، وهو غير قابل للتقييم النقدي لأنه موضع احترام ممزوج بالخشية لا يمكن انتهاكه والخروج عليه، ويقوم الإنسان حياله بطقوس دينية¹⁵⁴. وارتبطت القداسة بالكمال الإلهي والتنزه عن الموجودات، أي الانفصال عن عالم الطبيعة والمادة. وجاء في التنزيل الحكيم: "ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك"¹⁵⁵، "هو الله الذي لا إله إلا هو الملك القدوس"¹⁵⁶، لتأكيد أن تقديس الله هو الغاية المطلقة للوجود، وهو وحده العلة الأولى للخلق¹⁵⁷، وأن تسميته بالقدوس هي لإشاعة القداسة والطهارة المطلقتين وإلقاء هذا الإشعاع الطهور في ضمير المؤمن¹⁵⁸. وبذلك فتقديس الله عز وجل معناه تعظيمه وتمجيده وتسيّحه وتطهير ذكره عما لا يليق به مما قد ينسب إليه الملحدون¹⁵⁹. وارتبط المقدس في العقيدة المسيحية بمعاني الطهارة والنعمة والبركة والعلو للرب المسيح، وجاز إسقاط تلك المعاني على البشر كما ورد في الكتاب المقدس: "أنا الرب قدوسكم"¹⁶⁰، وكذلك: "وقبلما خرجت من الرحم قدستك، جعلتك نبياً للشعوب"¹⁶¹.

¹⁵³ الأعمال الشعرية، 240/1.

¹⁵⁴ ينظر: عبد الوهاب المسيري، الموسوعة اليهودية والصهيونية (نموذج تفسيري حديث)، ط 1، القاهرة، دار الشروق.

1999، 3 / 191 - 192.

¹⁵⁵ سورة البقرة / 30.

¹⁵⁶ سورة الحشر / 23.

¹⁵⁷ سيد قطب، في ظلال القرآن، ط 9، بيروت، دار الشروق، 1400 هـ / 1980 م، مج 1، ج 1، ص 56.

¹⁵⁸ المصدر نفسه، مج 6، ج 28، ص 3533.

¹⁵⁹ القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1966، مج 1، ج 1، ص 277.

¹⁶⁰ الكتاب المقدس، أشعياء، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، الإصحاح 41، ص 1044.

¹⁶¹ المصدر نفسه، أرميا، الإصحاح 1، ص 1073.

تأسست فكرة انتهاك المقدس على مقوم أساسي بالنسبة إلى الحداثة وهو نفي الوحدانية الذي يعد بعدا جديدا على صعيد رؤيا العالم. وما يقابله "تعدد المنظور"، وهو أخطر تطور في الثقافة العربية المعاصرة. ووحدانية المنظور تنبع من وحدانية الإيمان بحقيقة واحدة لا بديل لها، وبقدرة الرأي على اكتشاف كل ما يمكن اكتشافه من هذه الحقيقة. ويرى كمال أبو ديب أن هذا الاعتقاد "لم يُنمَّ في الثقافة مفهوم البديل أو البدائل، ولم ينم فيها مفاهيم تفترض وعي البدائل أو السعي على تفتيق البدائل وبلورتها حين لا تكون قائمة في الوجود، لأنه كان هوسا طاعيا بالوحدانية متمثلا في المنابع الثقافية لتلك الثقافة¹⁶². أما الرؤيا عبر تعددية المنظور فإنها النقيض الحذري لذلك، فهي تجسد موقفا نسبيا متشككا من الحقيقة وربطها بمواقع إنسانية وشروط تاريخية متغيرة. كل منظور يكشف حقيقة خاصة وهكذا فإن تعددية المنظور تعني تعددية الحقيقة أو تعدد وتشابك الآليات التي تتجلى به. ويرى كمال أبو ديب أن حركة شعر استطاعت أن تجسد هذا المفهوم بانتقالها من الوحدانية إلى التعدد، وإن مازال نفي المنظور الديني وتعميق الثقافة العلمانية في الفكر الغربي من بين المعطيات الجديدة التي لم تصل بعد إلى طبع الثقافة بطابعها¹⁶³.

وبدا انتهاك المقدس تصورا فكريا شكل المبدأ الأساس الذي قامت عليه الحداثة الغربية. وتبنى هذا التصور كثير من الحداثيين العرب الذين اعتقدوا في الدين الإسلامي مثلما اعتقده الغربيون في الدين المسيحي أو اليهودي، بأن هنالك تناقضا وانفصاما بين الدين والغيب، وبين العقل والعلم، وعليه يجب بناء المجتمع والثقافة والحضارة بعيدا عن الدين، كما يجب نفيه والتنكر له لينتصر العقل والعلم. وعلى حد تعبير "دومنيك" لقد أراح الغرب إنجيله من مكان الصدارة، وابتدأ البحث عن إنجيل التقدم والعقلانية والتطور، وأصبحت الدينامية الهائلة للحداثة تكمن في أنه لا شيء مقدس بالنسبة إليها ولا شيء محرم¹⁶⁴.

وهكذا أراح شعراء الحداثة — ومنهم شعراء حركة "شعر" — الدين من مكان الصدارة، وراحوا يبحثون عن إنجيل الغرب العلماني الذي لم يستطيعوا التماثل معه. ولكن "اعتقاد الغربي — إن حقا وإن باطلا في دينه ولمسوغات كثيرة يوردها — لا تجعلهم يتذكرون أنهم ينتمون إلى أمة أخرى، وإلى حضارة أخرى، وإلى دين آخر، وأن الفرق بعيد بين الأمتين وبين الحضارتين

¹⁶² كمال أبو ديب، البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، مجلة "قصود"، مج 15، ع 2 / 1996، ص 70.

¹⁶³ المرجع نفسه، ص 71.

¹⁶⁴ أنيسة الأمين، امرأة الحداثة العربية، ضمن كتاب: قضايا وشهادات، 102/1.

وبين الدينين¹⁶⁵، بل آمنوا بالمفاهيم الفلسفية العلمانية والإلحادية المعادية للأديان. ومن ثم كفروا بالعقيدة والقيم الإسلامية والعربية، وكانوا "أكثر جرأة وتطرفاً في مهاجمة الأديان وتسفيه العقائد من الغربيين أنفسهم"¹⁶⁶. في كثير من نصوصهم التنظيرية والإبداعية التي تشكل تحدياً خطابياً سافراً للإلحاد والخطيئة، وتحدياً صارخاً لقيم الأمة الدينية من خلال تقديم تصور مناهض تقويضي لله والإنسان والكون والحياة. فتفشي في شعرهم الشك والإلحاد ونسف الثوابت والتجروء على المقدسات وإشاعة الإباحية والانحلال وما لا حصر له من الأفكار التي تتعارض مع عقيدة الأمة وقيمها، رغم انتماء معظم هؤلاء الشعراء إلى عقيدة الإسلام. وأدى تصورهم المنحرف الذي قام على أسس الفكر الغربي، إلى انسلاخهم عن هويتهم الإسلامية. واعتناقهم المفاهيم الفلسفية الغربية التي أرادت أن تلغي الله لترفع الإنسان فكانت النتيجة "أن ألغت كيان الإنسان حين ألغت إلهه المعبود"، لأنه في الحقيقة يستمد وجوده من ذلك الإله¹⁶⁷. وتم بذلك نزع القداسة عن العالم وأصبح ينظر إليه نظرة طبيعية مادية لا علاقة لها بما وراء الطبيعة، ونزع السر عن الظواهر التي تحوي داخلها من الأسرار والغيبيات ما لا يمكن الوصول إليه، وأصبح العالم من حولنا مادة خراباً لا أسرار فيها ولا قداسة¹⁶⁸.

أ - موت الإله:

يعتد الحداثيون بالإنسان وحيثيته ودوره في الكون ويسندون إليه أعظم الفاعليات، وهو ما نفيعم إلى تأكيد الذات والتوجه نحو عوالمها الداخلية وهمومها الفردية، إذ أن وعي الشاعر بذاته كما يرى أدونيس "لا يبدأ من التاريخ أو من الماضي، بل يبدأ من ذاته نفسها وذاته في لحظة دائمة. ففي كل لحظة يعيش ويفكر ويخلق كأنما للمرة الأولى. فهو لا يؤرخ بل يستيق"¹⁶⁹. وتصبح الذات مصدراً من مصادر المعرفة. حيث تفهم "الأصالة على أنها ما يجيء من الذات لا من أماكن قد تُرد إلى أصول تاريخية واجتماعية"¹⁷⁰.

¹⁶⁵ وليد قصاب وجمال شحيد، خطاب الحداثة في الأدب: الأصول والمرجعية، دمشق، دار الفكر، 1426 هـ /

2005 م، ص 134.

¹⁶⁶ المرجع نفسه، ص 135.

¹⁶⁷ محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط6، دار الشروق، بيروت، 1983، ص 101.

¹⁶⁸ عبد الوهاب المسيري، المرجع السابق، 4 / 259.

¹⁶⁹ مقدمة الأعمال العربية الكاملة، 5 / 1.

¹⁷⁰ صالح جواد طعمة، المصدر السابق، ص 12.

أن التوجه نحو الذات باعتبارها مصدراً من مصادر المعرفة لا ينفصل عن حركة الفكر الغربي الحديث، كما تجلّى عند أبرز أعلامه أمثال نيتشه وهيجل وماركس وفرويد الذين اتجهوا بمواقفهم نحو اتجاه واحد "من الغيب إلى الإنسان، فنيّشته جعل الإنسان محور العالم، إذ نقل الغيب إليه، وماركس نقل المينافيزيقا إلى المجتمع. أما "فرويد" فقد رأى غيباً جديداً، وقدرها جديداً في باطن الوعي الإنساني"¹⁷¹.

فالنظرة الجديدة إلى الإنسان تؤمن بأنه "قادر" على تغيير نفسه والعالم معاً، قادرٌ على صنع التاريخ"¹⁷²، بل ترى أنه محور الكون، فتجعله مصدر المعايير بدلاً من الله. فالإنسان في تصور أدونيس "هو، لا الله، مقياس الأشياء، وما الطبيعة إلا مجال لفعله ومراً لتجاربه"¹⁷³. تُسندُ هذه النظرة الإلحادية إلى "الإنسان" قدرات تجعله يتفوق على الذات الإلهية (نزّه الله عن ذلك) فيغدو مقياساً للأشياء، ثم تتمزق الفواصل بينه وبين الله عز وجل في إطار تفسير إلحادي لنظرية وحدة الوجود"¹⁷⁴. ومن هنا جاءت فكرة موت الإله — الله — والتي تعني أن القوة الخالقة للعالم المتجاوزة له قد اختفت، وفقد الإله اسمه وهو ما يعني الاختفاء الكامل للمرجعية الغيبية. وحين يتم ذلك تتحول وحدة الوجود الروحية إلى وحدة وجود مادية، وهي لحظة فقدان الإله وتجاوز اسمه، أي موته. وعبارة "موت الإله" عند نيتشه تعني غياب فكرة الكل التي تشكل أساس الأنطولوجيا الغربية"¹⁷⁵. وتتعارض فكرة "موت الإله" مع مبدأ التوحيد الذي يُعد مصدر تماسك العالم ووحدته وحركته وغايته. فإله خالق الإنسان والطبيعة والتاريخ. وهو الذي يحركهم ويمنحهم المعنى ويزوّدهم بالغاية، ولكنه مع هذا مفارق لهم لا يحلّ فيهم أو في أي من مخلوقاتهم، ولا يتوحد معهم. وكما أن مبدأ التوحيد يوّلّد ثنائية أساسية تبدأ بثنائية الخالق والمخلوق التي يتردد صداها في ثنائية الإنسان والطبيعة ثم في كل الثنائيات الأخرى في الكون، هذا يعني أن العقائد التوحيدية لا تسقط في الواحدية، أي وحدة الوجود"¹⁷⁶.

¹⁷¹ خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، ص 31.

¹⁷² الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، 3 / 283.

¹⁷³ مقدمة للشعر العربي، ص 45.

¹⁷⁴ محمد حسين قاسم، المصدر السابق، ص 78.

¹⁷⁵ ينظر: نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فلكس فارس، بيروت، دار القلم، د.ت.أ. وقال عنه صلاح عبد الصبور

وهو سعيد بصدفه عبوره على ترجمة هذا الكتاب: أي دوار يخلخل الروح بعد قراءة هذا الكتاب" (ينظر: حياتي في الشعر، بيروت، دار اقرأ، 1981، ص 54).

¹⁷⁶ ينظر: عبد الوهاب المسيري، المرجع السابق، 4 / 258 — 259.

وبذلك انطلق النزوع نحو الإلحاد عند شعراء حركة شعر من فكرة "موت" الله التي أعلن عنها الفيلسوف الألماني نيتشه والتي بدت "شديدة الإغراء والجذب لطائفة من الحداثيين العرب المشهورين وكانهم وقعوا فيها على الضالة المنشودة أو القول المنزه الذي لا يشوبه الباطل"¹⁷⁷. وقد أخذ التعبير عن هذه الفكرة يتخذ أشكالا متعددة ارتبطت باستبعاد الله والوحي والغيب والتشريع السماوي، وأدت إلى انتهاء مرجعية الله لتحل محلها مرجعية الإنسان الذي أصبح في ضوء المنظور الحداثي "مركزا وغاية، ومحورا للمعنى ومصدرا للقيم، وبأنه المؤهل للقبض على مصيره والمخول لتفسير العالم"¹⁷⁸. وأصبح الإلحاد مكونا فكريا أساسيا من مكونات الخطاب الحداثي الشعري.

اعترف أدونيس - وهو من أكثر المرددین لعبارات "موت الله" - بأثر نيتشه: "حقا إن نيتشه أثر ويؤثر في كتاباتي شعرا ونثرا"¹⁷⁹. بل أنه عنون مجموعة شعرية له باسم "الإله الميت". وقال عنه في مقموعة تحمل الاسم نفسه (مات إله):

اليوم حرقْتُ سراب السبتِ سراب الجمعة
اليوم طرحتُ قناع البيت
وبدلتُ إله الحجر الأعمى وإله الأيام السبعة
بإله ميت¹⁸⁰

وماذا يبقى في رأي الشاعر بعد "موت الإله" سوى أن يرقص لجنته وأقوله:

رجمتُ وجه الصبر والقبول
رقصتُ للأفول
لجنة الإله¹⁸¹

ويعلن بعدها توفقه على رب جديد غير الإله السابق، وغير مصغ لأقواله وغير آبه

لتعاليمه:

نمضي ولا نصغي لذلك الإله
تقنا إلى رب جديد سواه¹⁸².

¹⁷⁷ جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 141.

¹⁷⁸ خالدة سعيد، الحداثة ج 2: قضايا وشهادات، ص 67.

¹⁷⁹ جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 209.

¹⁸⁰ الأعمال الشعرية، 234/1.

¹⁸¹ المصدر نفسه، 250/1.

¹⁸² المصدر نفسه، 304/1.

ويتعمق انتهاكه للمقدس من خلال فكرة "موت الإله"، ففي قصيدة "مات الإله القديم" اعتبره إلهاً قديماً بعد أن نكره (إله) وحصر زمن ألوهيته في الماضي (كان). وحدد مكانه الغيبي (هناك)، ووصف هبوطه بأن من (جمجمة السماء) مستبدلاً (إله المنكر) بالإنسان (الإله المعرف) الذي يتمتع بوجود حقيقي في عالم الوجود لا عالم الغيب، بحيث يصعد من أعماقه رغم اليأس والتمناه والذعر والهلاك للدلالة على حالاته الأساوية الراضة لوضعه الوجودي، لأنه يريد تحويل الألوهية إليه ليكون هو الرب الجديد بإحلال ذاته الخارقة محله، وإيجاد وجود خارق هو الوجود الميتافيزيقي (الإنسان الإله) (الإله الإنسان) الذي يقوض الوجود الإلهي و الغيبي¹⁸³:

مات إله كان من هناك
يهبط من جمجمة السماء
لربما في الذعر والهلاك
في اليأس، في التمه
يصعد من أعماقي الإله
لربما: فالأرض لي سرير وزوجة
والعالم انحناء¹⁸⁴.

وبذلك جعل من الرفض إنجيله المقدس في فضاء بلا خالق ليحس "بتفرده في الكون، وقد رفعت عنه العناية، وتولّى أمر نفسه بنفسه"¹⁸⁵، لا يدري إلى أين السفر، إلى فضاء كوني آخر أم أرض أخرى... إنه السفر نحو المناد ذلك المكان المطلق المحاط في شعوره بكثافة دنيوية غامضة:

مسافر تركت وجهي على
زجاج قنديلي
خريطي أرض بلا خالق
والرفض إنجيلي¹⁸⁶.

¹⁸³ ينظر: عبد الواسع الحميري، المرجع السابق، ص 98.

¹⁸⁴ الأعمال الشعرية، 1/173.

¹⁸⁵ أحمد المعداوي، المرجع السابق، ص 168.

¹⁸⁶ الأعمال الشعرية، 1/224.

وانطلق شعراء حركة شعر من فكرة "موت الله" إلى الإعلان السافر عن سخافتهم مع الله ونكرانهم لوجوده. فما أكثر الشواهد الشعرية لمحمد الماعوط التي يجمع فيها بين الاستهتار والاستخفاف والجرأة والإسفاف في مخاطبته عزَّ شأنه: (نهد قديم، عتبة المبعي، صراخ الخيول، تحت ورق الصفصاف) مشككا في يقين وجود الله (يقولون) ساخرا من حقيقة وجوده:

يا ربَّ

أيها القمر المنهوك القوي

أيها الإله المسافر كنهدي قديم

يقولون: إنك في كل مكان

على عتبة المبعي، وفي صراخ الخيول

بين الأنهار الجميلة

وتحت ورق الصفصاف الحزين

كن معنا

في هذه العيون المهشمة

والأصابع الجرباء

أعطنا امرأة شهية في ضوء القمر¹⁸⁷.

ويسقط القداسة عن الله في كثير من الصور المتنافرة التي تجمع أيضا بين البهر والجنس والسمو والتعالي، غابثا بالذات الإلهية:

وكننت أحبك يا ليلي

أكثر من الله والشوارع الطويلة

وأتمنى أن أغمس شفقتك بالنبذ

وألتهمك كتفاحة حمراء على منضدة¹⁸⁸.

كما كان يكثر من التشكيك في قدرة الله سبحانه وتعالى المطلقة في الخلق والتدبير لتأكيد فكرة موته وعجزه أي عدم وجوده:

لماذا خلقتني

وهل كنت أوقظه بسبابتي كي يخلقني.

ليكف عن تعذيبنا كالصراصير

¹⁸⁷ الأعمال الشعرية، ص 44.

¹⁸⁸ المصدر نفسه، ص 48.

لينزع رحمته عن أكتافنا¹⁸⁹.

وهو عند جبرا إبراهيم جبرا مهدور الصوت حاملا خطايا العالم لتأكيد عجزه وعدم قدرته، فهو يعيش العذاب والألم الذي تؤمن بها المسيحية ويؤمن بها الشاعر:

والله يهدر صوته بين الشجر

...

لقد أفقنا

ولم يبق لنا سوى صحو وبقايا من نغم¹⁹⁰.

ويقول أيضا:

يا حمل الله الحامل خطايا العالم

ارحمنا

واجمع الفعل إلى الكلمة.¹⁹¹

واتفق شعراء "حركة شعر" على تصور انتهاك المقدس رغم اختلافهم في الانتماء العقدي الإسلامي والمسيحي. فخليل حاوي المسيحي آمن بفكرة "موت الله" فخطب إليه المسيح — عليه السلام — على أنه لم يعد المخلص والخالص، بل إله هارب مغيب في كهوف العالم السفلي من أرض الحضارة والعصر:

وعيناه إليها يتجلى في المغارة

يا إله المتعبين

يا إله الضائعين

يا إليها هاربا من صرعة الشمس

ومن رعب اليقين

يتخفى في المغارة

في كهوف العالم السفلي

من أرض الحضارة.¹⁹²

¹⁸⁹ المصدر نفسه، ص 152.

¹⁹⁰ المجموعات الشعرية، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 1990، ص 129 — 130.

¹⁹¹ المصدر نفسه، ص 139.

¹⁹² ديوان خليل حاوي، ص 145 — 146.

كذلك الشاعر المسيحي "أنسي الحاج" الذي خاطب وبجراً متناهية إلهه المسيحي مستوحياً خطاب "رامبو الثائر" على إلهه المسيحي قائلاً له: "يسوع يا لصاً أزلنا يسلب الناس نشاطهم"¹⁹³ مخاطباً أياد بالفاظه المجانية:

يسوع أنتقد نفسك إني

أرضع

ريق

التماسيح¹⁹⁴

وكثيرة هي القصائد الشعرية¹⁹⁵ التي نلاحظ فيها تهشيم أنسي الحاج لقداسة الله وتحطيمها وبخاصة في ديوانه "لن" الذي أثبت عليه خالدة سعيد بأنه أسهم في تجريح المقدس، ورفع لواء العصيان البشري، وإقامة لغة التجذيف¹⁹⁶:

رأيت طفلاً يخصى لأنه تعرّى والشمس تراءد . الله

ويدها وشم على منتصفه . الله إليته ...

وتفرّ تمخط صلاة¹⁹⁷

تتخفض السماء أعلو وأبقر السماء

لا !!!

تتخفض أرتفع وأطلق البوابية. أرتجف. وأرتمي.

أهز الله.

أضربه!¹⁹⁸

وبذلك فهو قديم إله لا يستحق العبادة والقداسة والصعود إلى السماء لأنه يتصف بالخذلان والعجز، أراد يوسف الخال أن يكشف أسرارها:
وحيث أموت خذوا جسدي ولا تدفنوه
لئلا يقوم مع الفجر يوماً

¹⁹³ أدونيس، زمن الشعر، ص 148.

¹⁹⁴ ديوان لن، ص 49.

¹⁹⁵ ينظر: المصدر نفسه، ص 41، 49، 71، 72.

¹⁹⁶ قضايا وشهادات، الحداثة، 2 / 84.

¹⁹⁷ ديوان لن، 41 - 42.

¹⁹⁸ المصدر نفسه، ص 71.

ويكشف سر الإله

ولا يصعد الله نحو السماء

...

فتنهض في مثل لون الغبار

نهوض الله قديم

وصاياه لا صرخة في الخيال¹⁹⁹.

ب - تأليه الإنسان:

لقد أخذ الحداثيون العرب عن الوجوديين فكرة الحرية كشرط لوجودهم، وقد رفض سارتر جميع القيم ولم يبق منها إلا قيمة الحرية، وذلك على أساس أن الإنسان وجود مستمر لحيته، وبالتالي وجود مستمر لذاته²⁰⁰. وهذا ما عبر عنه كمال أبو ديب حين ذهب إلى أن الحداثة تعبش "في مناخ الحرية المطلقة، الحرية التي تخلقها هي ذاتها، ولا تُمنح لها منحا، وهذه الحرية مولدة لذاتها، ولأنها كذلك فليس ثمة من قيود تحدّها، أو قوانين مسبقة تضبطها"²⁰¹. كما أخذوا فكرة أن الوجود يسبق الماهية²⁰²، أي أن الإنسان يوجد ثم يريد أن يكون ويكون ما يريد أن يكونه بعد القفزة التي يقفزها إلى الوجود²⁰³. وهكذا لا يوجد شيء خارج هذا التفكير ولا سابق عليه، وبالتالي لا يوجد إله، ولا توجد مثل ولا قيم أخلاقية متوارثة لها صفة اليقين²⁰⁴. ويتم مواجهة العالم بقيمه وعقلانيته لإيجاد عالم غير معقول يحوّه الغموض والفوضى، عالم بلا تصور ولا هدف، تمنحه مفاهيم الحرية المطلقة والماهية السابقة للوجود حق الاعتراف بها والامتثال لكل ما فيها. وأصبح الإنسان هو مصدر القيم لا الآلهة ولا الطبيعة، إذ أن الإنسان هو الكلي على الإطلاق، هو الوحي والحقيقة، هو المعرفة والأسطورة. فالمطلق الإلهي وحده لم يعد مركزا للعالم بل الإنسان. أليس هذا إلحادا صريحا عندما يصبح الإنسان المخلوق شريكا للخالق، ويهدم ركن الوحدانية في الإسلام من خلال الارتفاع بالقيم

¹⁹⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 354 – 355.

²⁰⁰ ينظر: عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص 119.

²⁰¹ الحداثة السلطة النص، ص 38.

²⁰² جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ص 13-14.

²⁰³ المرجع نفسه، ص 14.

²⁰⁴ ينظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، القاهرة، ص 139.

الإنسانية الخالصة في مقابل القيم الإلهية والنبوية²⁰⁵. وبدأت أسطورة الإنسان المنفوق رؤيا وهمية لأنها قفزت من فوق الواقع، أفرزتها أوهام الموقف الذاتي من العالم المليء بالتناقض والاضطراب.

يعد أدونيس من أبرز الشعراء الذين آمنوا بالإنسان الذي حلّ محلّ الله — سبحانه وتعالى — بحريته ورفضه، وترتب عن ذلك إسناد الخلق والإبداع للإنسان الذي له القدرة على إضافة كائنات ومخلوقات لم تكن موجودة من قبل إلى رصيد الكون عن طريق أعمال الذهن والخيال والأسطورة²⁰⁶. وقرر بعد أن أعلن "موت الله" أن تكون خريطته أرض بلا خالق والرفض إنجيله وكتابه المقدس. واقتنع بالهدم والتدمير لبدءاً من جديد من فوق "جثة الله" وركام الأنقاض التي هدمها رافضاً لإبداع وخلق الله — سبحانه وتعالى — يريد أرضاً وسماً أخرى نشأة وتكويناً آخر:

رفضتُ وانفصلتُ

لأنني أريد وصلاً آخر قبولا

آخر مثل الماء والهواء

يبتكر الإنسان والسماء

يغيّر اللحمه والسداة التكوين

كأنه يدخل من جديد

في سفر النشأة والتكوين²⁰⁷.

وبذلك وجد نفسه مهياً لأن يعلن "الإنسان الإله" من خلال تأليه ذاته بسعيه إلى وصل الألوهية بالأرض وفك ارتباطها بالسماء. إذ تجلّى في خطابه الشعري تمجيده للإنسان بعد أن جرّده التعالي الديني حسب تصوّره من حقه في الخلق²⁰⁸. وهذا الهاجس هو ما انتصح في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" الذي أثار فيه مسألة النشأة من خلال قصيدة "تكوين" التي تتداخل فيها بداية العالم ببداية خروج الشاعر إلى الوجود وإلى الحياة. وعمق أدونيس المكان الوثني

²⁰⁵ ينظر: عبد الرحمن بدوي، من تاريخ الإلحاد في الإسلام، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980م،

ص 5.

²⁰⁶ سنوضح ذلك في مبحث "أسطورة العالم".

²⁰⁷ الأعمال الشعرية، 194/2.

²⁰⁸ ينظر: خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، الدار البيضاء، دار توبقال، 2000، ص 163-164.

بعد أن مارس فعلا إلهيا بفعل الأمر أخرج ليتحقق أثر الأمر في القصيدة. وخرج علي²⁰⁹ الذي أسند إليه صفات فوق إنسانية بإعادة مشهد التكوين والنشأة الأولى:

أخذ الجرح يتحول إلى أبوين والسؤال يصير فضاء
أخرج إلى الفضاء أبيها الطفل
خرج علي
يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت
لما لا وقت له
يجوهر العارض
ويغسل الماء²¹⁰.

وأرسي في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" ألوهية أرضية من خلال تأليه ذاته عبر قناعه "مهيار الديلمي" الذي اختاره ليوافقه العالم ويقوض مقدساته وموروثاته:

ذاك مهيار قد يسك البربري
تحت أظفاره دم وإله
إنه الخالق الشقي
إن أحببه من رأوه وتاهوا²¹¹.

وأصبحت ذات مهيار الإلهية لما تملك من إرادة وحرية وقوة قادرة على تغيير سنة الخلق وتسيير الكون بوعي معاكس لكل معقول متعارض مع دلالات الوجود وعلاقاته المنطقية، وإخضاعه للمنطق اللاعقلاني السريالي. وكان المحو والهدم أول المهام التي راح يقوم بها من أجل خلق عالم جديد مناقضا للخلق السابق:

أخلق أرضا تثور معي تخون
أخلق أرضا تحسستها بعروقي
ورسمت سماواتها برعدي
وزينتها ببروقي
حدها صاعق وموت
وراياتها الجنون²¹².

²⁰⁹ علي: هو الاسم الحقيقي للشاعر (علي أحمد سعيد) (الدونيس)

²¹⁰ مفرد بصيغة الجمع، ص 11-12.

²¹¹ الأعمال الشعرية، ج 1/ 164.

وأصبح أدونيس — مهيار — هو الإله الجديد المخالف لصورة الله سبحانه، وإن استعار لنفسه بعض أسماء الله الحسنى مثل: الباري. وقد ذكر لفظ الجلالة بأسمائه وصفاته في مواضع كثيرة لا تليق بمقام الله وقداسته، وصاغها "بلغة تبني الدينية الضدية وترسم إله الدمار والتفكيك وتؤسس لانقلاب القيم ومواقع المقدس"²¹³:

لكني محصن بصوتي

محرر

برفضي الباري، بانفجاري

كأني المنهب أو كأني البركان

باسم الغد الصديق

باسم كوكب

سميته الإنسان²¹⁴.

وجد شعراء حركة "شعر" — الذين يحملون العقيدة المسيحية — في التجسّد والفداء ما يتلاءم مع السياق الفكري الحداثي الذي عظم من شأن الفرد وحرية. فالغاية من التجسّد لم تكن لتحقيق الخلاص فقط بل لتقديم نموذج ومثال للإنسان الجديد الذي خلق على صورة الله أيضاً، والتي أوجزها أباء الكنيسة بقولهم المشهور: "تأسس الله لكي يناله الإنسان"²¹⁵. وتأثروا بهذه النظرة المسيحية، ورأوا في يسوع المسيح مثال الإنسان الأعلى، ونموذج الإنسان الحر الذي تتوافق صورته مع شخصية زرادشت الانتشوية في التمرد والثورة العارمة ضد الجمود الفكري، رغم الفرق الموجود بين حقيقة الناصري المؤمن وزرادشت الملحد. كما كرسوا البعد الأسطوري أيضاً الذي يمثل أحد محاور فكرهم مازجين بين إيمانهم المسيحي وثقافتهم الحداثية، وانساقوا إليه من خلال إبرازهم لتواصل الأساطير القديمة والحقيقة مع تلك النظرة المسيحية، والتي تمثّلت بشكل صارخ عندهم: "منذ تموز كانت لنا هذه الرؤيا — الإله يتجسد ويموت، ثم يبعثُ حيّاً، ولكي نحيا نحن — إنما يسوع كان لنا كمال الرؤيا [...] كانت لنا حرية الوجود والمصير، وكان الخلاص بالألم والتضحية"²¹⁶.

²¹² المصدر نفسه، 1 / 231.

²¹³ خالدة سعيد، قضايا وشهادات، الحداثة 2 / 84.

²¹⁴ الأعمال الشعرية، 2 / 159.

²¹⁵ ينظر: جاك أماتاييس السالسي، يوسف الخال ومجلته "شعر"، بيروت، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، 2004.

ص 142.

²¹⁶ المرجع نفسه، ص ن.

وفقدت لفظة الألوهية دلالتها التوحيدية من خلال أسنة الله وتأليه الإنسان من جهة، والإيمان بتعدد الآلهة من خلال الاعتداد بالآلهة البشرية والأسطورية من جهة أخرى²¹⁷. وغاب بذلك الله الواحد الذي رسخه المنظور الإسلامي من خلال إظهار لفظة "الله" في القرآن الكريم بشكل متكرر ومدّش لبعدها الواحد²¹⁸، ووردت معها "لفظة إله" نكرة لكي لا يتشابه مع "الله" المعرفة المطلقة. ولعل دلالة تنكير الإله تنفي حقيقة وجوده وتؤكد فكرة تميع وحدانيته بدلالات إنسانية وكونية. واجتماع اللفظتين (الله — إله) على اختلافهما في أي من موضع، يوحي بالتصادم بينهما الذي أفرته العقلية الحدائيه.

حمل الإنسان في المنظور المسيحي صفات الألوهية، وأصبح له دور في الخلق والخلاص بعد أن طغى على الفكر قدرة الإنسان على التأله. وقد آمن يوسف الخال بهذه الحقيقة إيماناً لا يداخله الشك، وأحس بالغصة والقهر لأنه لا يريد أن تتمحي من إنسان زمانه وبيئته الملامح الإلهية كما في تساؤله:

وهذا الزاحف العاري إنسان

إنسانٌ على شاكلة الله²¹⁹

ونجد صدى للفكرة نفسها في موضع آخر حيث يؤكد خلق الإنسان على صورة الله

ومثاله:

أنظر

كيف غارت جباهنا، كيف جفت

في شراييننا الدماء، وكيف

انبّح فينا صوت الألوهة²²⁰.

لم يخلق الله الإنسان كي يهلك حسب العقيدة المسيحية، بل لكي يشركه في النعيم بالحياة الأبدية، لكن الإنسان ليست له القدرة على استعادة بهاء الألوهة، ولا يستطيع النهوض من سقوطه، فيحقق له الله ما لم يستطع القيام به عن محبة خالصة بسر التجسد الإلهي. فيصيرُ الله جسداً ويحل في شخص يسوع المسيح الذي بموته على الصليب وقيامته يحقق الخلاص المنشود

²¹⁷ ينظر مبحث: أسطورة العالم.

²¹⁸ ينظر: محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ط2، القاهرة، دار الحديث، 1408هـ/

1988م، ص 49 وما بعدها.

²¹⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 58.

²²⁰ المصدر نفسه، ص 66.

للإنسان والفداء الشامل للبشر. واستأثرت فكرة التجسد والقيامة باهتمام يوسف الخال من خلال إظهار صورة الإنسان الإله الجديد في معظم قصائده²²¹، ومنها "العشاء الأخير":

لنا الخمر والخبز وليس معنا المعلم جراحنا
نهر من الفضة ...

نقول: لنأكل الآن ونشرب، إلهنا مات
فليكن لنا إله آخر، تعبنا من الكلمة وتاقت
نفوسنا إلى غباوة العرق.
ونقول: لتسقط العلية، الريح سترحمنا
والطارق سيجالسنا، جائع هو إلى الخبز، وظامئ
إلى عقيق الخمر

ونقول: لعل الطارق إلهنا الجديد، وهذه الريح
أزهار شهية تفتحت في المجهل...
وعند صياح الديك، قليلون يشهدون لملكوت
الأرض²²².

وحطم بذلك الشعراء قاعدة الألوهية من خلال المفهوم الفلسفي الانتشوي والمسيحي المنحرف واحتوائهما للمفهوم الوثني الأسطوري الذي غرق في إصباغ الصفات الإنسانية على الآلهة. وبالعوا في استخدام الدلالات السحرية اللامنطقية التي تُفرغ دلالة الألوهية من محتواها الحقيقي بعد مزجها بالخرافة والأسطورة التي أفضت إلى نفي العبودية بعد أن جعلت الآلهة تمارس أعمال البشر وتحمل نوازعهم ووظائفهم: (إله الخصب، إله الجمال، إله الحب، إله الحرب...). فعالم الآلهة مختلط متداخل مع عالم الإنسان²²³. وينتظر الله الذي يريده في صورة إنسان يتصف بكل مواصفات الإنسانية الشكلية والمعنوية بعد مزجها بصور أسطورية وهمية (الزينة – البكاء – الحيرة – الغضب – الانحناء):

أنتظر الله الذي يجيء
مكتسياً بالنار

²²¹ ينظر: جاك أماتاييس السالسي، المرجع السابق، ص 141-142

²²² الأعمال الشعرية الكاملة، ص 279-280.

²²³ ينظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، طرابلس، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، د تا، ص

مزني بالؤلؤ المسروق

من رنة البحار من المحار

أنتظر الله الذي يحار

يغضب، يبكي، ينحني، يضيء²²⁴.

وفي إطار التأليه العبيث الذي خاضه هؤلاء الشعراء اتجهوا إلى تأليه المرأة للتعبير عن ذاتهم الشاعرة الفلقة التي تبحث عن ملامح الجمال الحسي في جسدها لعبادته كوسيلة للتعويض كما في قصيدة أدونيس "مزامير الإله الصانع" التي أبدى فيها الشاعر رغبة في تحويل وجهة التعبد بالانتقال من الله إلى جسد المرأة، وقدمه بوصفه إلهًا صانعًا، والانفتاح عليه من خلال مناجاة مفرغة من كل نزوع ديني بل مكثفة بما هو حسي وشبقي. وبعثوره على إلهه الصانع كان يهيء لنعي إله آخر. فهو يرى الألوهية في الجسد ويتوسل في معرفته بطرق المتصوفة في سفرهم نحو المطلق، ولا غرابة في ذلك عنده، فالجسد يدرك كما يترك الله²²⁵ بعد أن تهيأ لعبور تصوف الثقافة الإسلامية نحو تصوف وثني بدون إله²²⁶:

أد الجسد

قدر حلم، أغوى الأرض

ألا ترضى

ولتهيب شعور لا ينشرد

أد الجسد...

معبد قلبي، معبد شعري، معبد عمري²²⁷.

كما صارت المرأة بجسدها الأنثوي عند يوسف الخال إلهًا بمنحه الغبطة والنسوة، وأصبحت المرأة الإله هي التي تستحق العبادة بعد أن غاب الإله الحقيقي المعبود:

أد أي إله أنت

عائقيني أينها الغبطة

على جسدك أجريت زورقي²²⁸.

²²⁴ الأعمال الشعرية، 1 / 189.

²²⁵ ينظر: منصف الوهايني، الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس، ص 57، نقلاً عن: خالك بلباسم،

أدونيس والخطاب الصوفي، ص 156.

²²⁶ ينظر: خالد بلباسم، المرجع السابق، ص 156-157.

²²⁷ الأعمال الشعرية، 1 / 128.

²²⁸ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 272.

كما عبر أنسى الحاج عن عبادته للمرأة وراح يعلن حبه لها بعبارات التقديس التي تجعلها إله وتجعلها قدیسا، وهو المولع في شعره بالجمع بين المقدس والمدنس:

يا امرأة الأصل والبيّنات

ما ذا أعطيك ...

من حبك أكاد قدیسا ...

أقسم أن أظل اشتهي، أن أكون كتابا مفتوحا على ركبتيّين

أقسم أن أكون انقسام العالم بينه وبينك لأكون

وحدته فيك

أقسم لأناديك فتلتفت السعادة ...

أقسم أن أنحنى من قمم آسيا لأعبدك كثيرا²²⁹.

وصار من رواسم الشعر العربي الحدائي أن تتردد على ألسنة الشعراء تعبيرات مختلفة توحى بإسقاط القداسة وكل صفات الربوبية والألوهية عن الله، وتحويله إلى إله بشري ذي بعد وثني يحمل صورة إنسان مثاله. ومن تلك التعبيرات أن الله (عز شأنه): مات — قتل — صلب — سجين — كسيح — مشرد — كاذب — مجنون — هزيل — ضائع — أعمى — موحش — قاس — خائب — أحمق — يغضب — يبكي — ينام — يجرح — يتعري... وقد قيل عن هذه التعبيرات التي تصف الله بالموت والعجز وكل صفات الإنسانية يقصد بها الإلماع إلى انحدار القيم وتراجعها في حياة الإنسان المعاصر، وقيل أن موت الله يعني تراجع المجتمع الديني وحلول المجتمع المدني محله، أو تحول السلطة من الإله إلى الإنسان. وكان المسوغ الذي قدم لهذا الاستهتار والعبث بألفاظ القداسة هو أنها ألفاظ عادية يمكن نقلها من دلالتها المعروفة إلى دلالات أخرى، واعتبارها رموزا ومجازات وأقنعة يستخدمها الشاعر للتعبير عن تصورات فكرية أو فلسفية معينة. لكن المتنبع لشعرهم يلاحظ أن هذا العبث مقصود ومتعمد ومصطنع بدليل تكرار هذه التعبيرات وغيرها المتعلقة بالأنبياء والأديان والوحي والغيب، تكرارا عجيبا عند الشعراء الحدائيين في دواوينهم. وهي بهذه الكثرة اللافتة للنظر تحمل بذور الشك ولا تبرئها من النية السليمة، بل تنطوي على استهتار صارخ بالذات الإلهية التي أصبحت ترمى بسهام الرمز من غير توقّر ولا ورع. ومن خلال وعاء الرمز بدا الهزء والتشكيك الذي يحمله السياق الإيديولوجي الحدائي²³⁰.

²²⁹ ديوان الرسالة بشعرها الطويل حتى النبايع، ط 2، بيروت، دار الجديد، 1994، ص 46 — 48.

²³⁰ ينظر: جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 209-210.

ج : تحويل النص المقدس:

ساهمت مفاهيم الحداثة في تحويل الشعر إلى دين شعري حديث لأنه أصبح متصلاً بخصائص (النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، الإشراق، الكشف، الباطن، اللانهائي، والماورائي، المطلق...) (231). وتلاءم مع خفوت الجذوة الدينية وشيوع وشيوع الفكر العلماني، فأراد أن يحقق الصعود الغيبي المثالي، ويغوص في العمق وداخل الأشياء (232)، وتحوّل إلى سفر تكوين يعيد خلق العالم من جديد، ويدعو إلى الخروج من عتمة الماضي إلى الفيض الذي لا هدف له (233). وكما عبر عنه خليل حاوي سفر تكوين للغة جديدة في قلب اللغة العربية (234)، وأن رؤيته هي "نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم أو يخلق العالم من جديد" (235). بل أن البعض رأى أن إخراج الشعر من دائرة الوزن والقافية ما هو إلا رغبة دينية لدفع الشعر نحو حالة موازية للنص الديني الخالي من قيود الوزن والقافية (236).

تخطى شعراء الحداثة الحاجز (الطابو) الديني المقدس، وأوغلوا في توظيف النصوص المقدسة بشعرهم، ليعبروا عن أنفسهم ورؤاهم وهواجسهم بحرية مطلقة، رغم استنكار النقاد المحافظين، وتتراوح مستويات مجاورة الشعر الحدائي العربي للنصوص الدينية المقدسة ما بين مجاورة شكلية قرآنا كان أم إنجيلا أو تورا، ومجاورة من حيث المضمون أي إما تأكيداً لمضمون النص المقدس أو معارضة له. وكانت المجاورة أو تحطيم قدسية النص المقدس — في رأيهم — إثراء للتجربة الشعرية العربية بشكل غير مسبوق. وكانت محاذاة النص المقدس تتم بطرح نص آخر بدلا منه هو نص الرؤيا الذي ينشد رؤيا حضارية إنسانية أخرى (237)، فاتكأوا على تلك النصوص المقدسة بإشاراتها وقصصها ورموزها، معيدين صياغتها في سياق تعبيرهم عن أزمته الذاتية والموضوعية، فأخرجوها من حيزها الديني وقديستها الإلهية لتصبح رؤياهم الخاصة للعالم والإنسان والكون والحياة.

ويرى كمال أبو ديب أن معنى رفض القداسة ترسخ في مفهوم الحداثة باعتبارها ظاهرة اللاقداسة، فـ«من الدالّ جداً على أن النص المقدس في جميع الثقافات التي نعرفها هو

(231) كامل فرحان صالح، الشعر والدين، بيروت، دار الحداثة، 2005، ص 275 ؟

(232) ينظر : مناف منصور، عقلية الحداثة العربية، بيروت، مكتبة صادر، 1986، ص 156-157.

(233) كامل فرحان صالح، المرجع السابق، ص 276.

(234) المرجع نفسه، ص 280.

(235) خليل حاوي، الأداب، ع7، بيروت، 1963، ص 73.

(236) الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، 3 / 166.

(237) كامل فرحان صالح، المرجع السابق، ص 381-386.

نص قديم، فليس هناك من نص مقدس حديث، والحادثة بهذا المعنى هي ظاهرة اللاداسة»⁽²³⁸⁾، وأنه "لا سبيل لأن يكون الأدب حديثاً إلا إذا رفض كل نص مقدس وأصبح نقيضاً لكل ما هو مقدس حتى العبادة"⁽²³⁹⁾. وهذا المعنى الرافض للمقدس هو الذي أكدّه أنسي الحاج بمعنى مضاد: "التخريب حيوي ومقدس"⁽²⁴⁰⁾، حيث أرجع القداسة للتخريب الذي يدمر المقدس.

وأصبح النص الديني عنصراً مهماً وفاعلاً في حدوث التمثيل بينه وبين النص الشعري، وأصبحت له وضعية دلالية في مشروع الحادثة الشعرية، إذ يُقرأ كالنص الشعري الذي يعتمد الترميز والمجاز والأسطورة، ويتحمل أكثر من تفسير وتأويل، لأن قراءة النص الشعري الحرفية واعتباره كقانون إيمان، يجب أن يُقرأ ككتب المتكلمين والفقهاء هي قراءة ناقصة في رأي بعض الدارسين تشوّه الفضاء الشعري الذي أراد الشاعر تصويره، لأن الحادثة القائمة على الهدم والتقويض هي "رفع القداسة عن كل قيمة، بل دعوة إلى تدنيس المقدس"⁽²⁴¹⁾، لأن مهمة الشعر الحداثي أصبحت هي إعادة لخلق العالم وإبداعه من جديد على «أن الأديان لم تعد تملك أن تقدم الزخم الجديد، قام الشعر بهذه المهمة، وبدأت كأن دائرة التماهي بين النبي والشاعر اكتملت، كذلك بين النص الديني والنص الشعري الذي حاول أن يؤكد قدسيته هو الآخر كدين جديد هادم لكل بناء قديم وروية قديمة للعالم موظفا مفردات هذه الروية التقليدية للعالم بدءاً من مفهوم الله، إلى التراث، واللغة والمجتمع وفق نسج جديد»⁽²⁴²⁾.

إن عملية التداخل النصي تُقرأ من خلال قوانين المعروفة: الاجترار والامتصاص والحوار، وتبين أن عملية الامتصاص هي قبول سابق للنص الغائب وإعادة كتابته وتقديسه بطريقة لا تمس جوهره، و«ينتج عن هذا أن الشاعر الذي يرتضي قانون الامتصاص، ينطلق من قناعة راسخة، وهي أن هذا النص غير قابل للنقد، أي الحوار. والامتصاص بهذا المعنى هو مهادنة النص والدفاع عنه، وتحقيق سيرورته التاريخية، ومن ثم لا يكون النص الجديد إلا استمراراً للنص الغائب وفق قوانين مغايرة لا تتعارض معه»⁽²⁴³⁾. غير أن سيادة الامتصاص في النص الشعري العربي المعاصر لم يخل دون وجود الحوار وبخاصة مع النص الديني (القرآني والإنجيلي والتوراتي والصوفي) الذي أصبح بمثابة "ثقل للنص الغائب وتخريب لكل

(238) كمال أبو ديب، الحادثة السلطة النص، ص 59 – 60.

(239) المرجع نفسه، ص 60.

(240) أنسي الحاج، مقدمة لن، ص 15.

(241) جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحادثة في الأدب، ص 189.

(242) كامل فرحان صالح، المرجع السابق، ص 310.

(243) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 277.

مفاهيمه المختلفة، وهو لا يقبل المهادنة، ولا يرتاح للاحترام⁽²⁴⁴⁾. وكذلك هو "تفجير للنص الغائب وإفراغه من بنياته المثالية"⁽²⁴⁵⁾، رغم أن الابتعاد في نظر البعض عن مبدأ الحوار يخفي إمكانية تغيير قوانين الكتابة الشعرية ويبعدها عن الفعل الشعري الخلاق. واختيار قانون المهادنة يعمل على تجذير القيم الوهمية بدل اقتلاعها، كما يساهم في استمرارها بدل توقيفها⁽²⁴⁶⁾. فكان اللجوء إلى امتصاص أو اجترار النصوص الدينية المقدسة - في رأي البعض - يعود إلى أسباب عقدية أو اجتماعية (الانتماء الإسلامي أو المسيحي)، إلا أن أكثرهم لجأ إلى محاورتها رغبة في التحرر والمغايرة والخروج عن التراث الديني²⁴⁷.

1 - النص القرآني:

عُدَّ القرآن الكريم رافداً مهماً من خلال اقتباس دلالاته وصياغاته، بعد أن وجدوا فيه لغة جديدة تستطيع أن تتنقل أكبر قدر ممكن من معاني الوحي ورموزه وقصصه ولغته الدينية بلغة تحاكيه، وإن لم تبلغ شأوه وسحر إعجازه وسر جماله⁽²⁴⁸⁾، من خلال التمثيل اللفظي للنص القرآني. واستيحاء لظلال أي القرآن الكريم لأنه يظل النص المقدس المتعالي المطلق الذي يسعى من خلاله الشاعر إلى احتواء الاتساع اللامتناهي فيه والحصول على تجسيد أعظم لتأملاته وحدوسه وتطلعاته ورؤاه، وتُمثِّل دواله اللغوية ودلالاتها وإعادة توزيعها في النص الشعري ليحدث الانسجام والتلاقي لنص غائب في نص حاضر يتشرب معانيه لتضفي عليه هالة من قداسته. وتتنوع أشكال الاقتباس التي يمكن أن يفيد منها الشاعر من نصوص القرآن تحدثت عنها كتب التفسير والإعجاز والبلاغة العربية، وقد اشترطت الالتزام بالسياق القرآني وتلمس دلالاته ومعانيه بحيث لا يصح قبول أو استساغة أي تأويل أو تفسير بعرض القرآن²⁴⁹.

إلا أنه اتضح أن اشتغال التداخل النصي مع القرآن الكريم تحديداً لم يتم توظيفه بنفس الصورة الواردة بها في الأصل القرآني، إذ لم يُؤت به لتوكيد دلالاته في النص، وتعضيد

(244) المرجع نفسه، ص 278.

(245) المرجع نفسه، ص ن.

(246) المرجع نفسه، ص 278-279.

²⁴⁷ ينظر: محمد خير البقاعي، آفاق التناسية: المفهوم والمنظور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،

ص 57 وما بعدها.

(248) عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص 66.

²⁴⁹ محمد بلتاجي، دراسات في التفسير، القاهرة، مكتبة النصر، 1993، ص 11.

مفعولها الإجراني في المتلقي، وقد يفهم تحويلها أو تحويلها عن مقصديتها الأولى هو عدم تقديس النص القرآني وعدم الانقياد لإعجازه البياني المتسامي. وأصبح الحضور القرآني في الشعر — بعد تحويله ونفي لدلالته — حضوراً مخالفاً لعلامات الامتثال والاعتبار أثناء التفاعل مع القرآن الكريم، رافضاً بذلك هذا الشعرُ الحداثي امتصاص سياقات آياته وصياغاته لأنها لا تتفق مع أفكاره وغاياته إلا في إطار ما يسمّى بالقلب والتحويل الملائم لمفاهيم الحداثة والمخالف للمنطوق القرآني سواء من حيث توظيف المفردة أو العبارة القرآنية أو اعتماد الصور والمشاهد القرآنية أو استichاء الجو العام للسورة أو لجزء منها، ويتحكم بذلك فيها قانون الحوار الذي أصبح «هو المهيمن كمساءلة للكتابة النصية ذاتها بلا مهادنة أو استسلام ليقين شكل ولا افتتان بمصدر معرفي له الحقيقة والاكتمال»⁽²⁵⁰⁾. وإن التفت شعراء آخرون إلى النص القرآني التفاتة مميزة عن طريق امتصاصه وإعادة كتابته، فإنهم يخافون محاورته وتحويله لأنه يظل عندهم نصاً مقدساً وهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة⁽²⁵¹⁾.

وعلى الرغم من الموقف العدائي لشعراء حركة "شعر" من الإسلام عقيدة وفكراً وثقافة وتراثاً، فإنهم لم ينقطعوا عنه انقطاعاً تاماً، بل تعاملوا مع نصه المقدس (القرآن الكريم) بمفهوم تراثي يبتغون منه ما يتلاءم وفكر الحداثة⁽²⁵²⁾، وأضافوا عليه بعداً نقدياً هو تغيير مقام الكلام ويسمى بالمفهوم الأوربي "سيمياء اللغة" أو "سيمياء الفعل"⁽²⁵³⁾. ويختارون من النص القرآني قصصاً وشخصيات وأحداثاً ورموزاً متعلقة بالديانات والدعوات الأخرى السابقة للإسلام والتي صاحبته خوارق عرفت في عصور المعجزات والتي توافقت مع البعد الأسطوري الذين راحوا يسعون وراءه⁽²⁵⁴⁾. ويرى عز الدين إسماعيل أن الشاعر يفجر من المصدر القرآني ما يعينه في موقفه الشعوري، الذي يعد صورة صريحة نسبياً من صور العلاقة التي تربط الشاعر المعاصر بالنص القرآني⁽²⁵⁵⁾.

(250) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1985، ص267-269.

(251) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 / 194.

(252) قصيدة للشاعر سميح القاسم بعنوان: "قرآن الياسمين والموت"، وقصيدة أخرى بعنوان: "ما تيسر من سورة الموت"، ثم قصيدة ثالثة لعز الدين المناصرة بعنوان: "لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا"، وديوان لأحمد الشهاوي بعنوان "قل هي" (قل هو الله أحد).

(253) عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص75.

(254) ينظر: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية، دمشق، دار المأمون للتراث، 1398 هـ / 1978 م، ص350.

(255) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص33.

ولعل أدونيس من أبرز شعراء حركة شعر الذين تعاملوا مع النص القرآني تعاملًا قويا مارس عليه قانون الحوار والتحويل. فحوله من نص ثابت إلى نص متحول، مارس عليه مفاهيم النفي والجنل والتقويض⁽²⁵⁶⁾. ووفق هذا المنظور يقول عن هذه الآية: «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن»⁽²⁵⁷⁾، "هي تسمي شيئا باسم شيء آخر يختلف عنه، إنها تغير الوظيفة العادية المنطقية للغة، أي تغير طبيعة اللغة، ولا نقدر أن نفهمها إلا إذا نظرنا إليها من منظور غير عادي وغير منطقي"⁽²⁵⁸⁾. واستغل الشاعر مفهوم تغيير وتبديل وظيفة اللغة بإعطاء تلك الآية بعدا غريزيا متجاوزا من خلاله دلالتها الكنائية المتسامية وإثارة وافتعال دلالات أخرى غير دينية:

ننحني، نتوتر، نتفاعل، نتقاطع، نتحاذى.

أنا لباس لك، وأنت لباس لي⁽²⁵⁹⁾.

واتضح هذا الاستغلال الشعري أيضا للآية الكريمة "هزِّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيا"⁽²⁶⁰⁾. في قصيدته "فصل المواقف":

من يعطيني ورقة أحملها أكادسا من البخور والصندل

أنقطها كالعروس وأجلوها

أقرأ عليها سورة مريم

أهز فوقها جنوعي في الشوق والحلم⁽²⁶¹⁾.

تتضح لنا صلة أدونيس المباشرة بالنص القرآني بدءا من عنوان قصيدته "هذا هو اسمي" حيث يشير إلى أسماء الله الحسنى، وتتحول الأسماء إلى اسم، وهو تحول يتدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنفي والتعارض والمحو الذي قصده الشاعر "مأحيا كل حكمة" مرتبطة بالله سبحانه وتعالى. وتتضاف إلى ذلك القدرة التي تعد من أسماء الله الحسنى: "قادر أن أعير". وتتغير الآية عن دلالتها الدينية ليرز البيت الشعري بكتابته بخط أسود سميك ليتحول دلاليا هو الآخر إلى آية⁽²⁶²⁾. ويصبح الدم الشخصي آية دلالة على انتصار بداية إسقاط

(256) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 / 194.

(257) سورة البقرة / 187.

(258) الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، ص296.

(259) الأعمال الشعرية، 3 / 50.

260 سورة مريم، الآية 25.

(261) الأعمال الشعرية، 3 / 53.

(262) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 / 191 – 192.

فاعلية الخالق في المخلوق، ويصبح ما يكتبه حكمة من نار بعد أن قلب الدلالة الدينية للنار التي خلق منها الشيطان كما جاء في قوله تعالى: "قال أنا خير" منه خلقتني من نار وخلقته من طين⁽²⁶³⁾. ويصبح ما يكتبه من خلال قلع أبجدية الخطاب القرآني ليبيّن خطابا مناقضا ومعجزا. وكانت غايته الأساسية تحويل هذا النص الثابت إلى نص متحول بعد قلب وتحويل دلالاته.

ماحيا كل حكمة هذه ناري

لم تبق أية دمي أية

هذا بدني⁽²⁶⁴⁾.

كما أن الشيطان الذي كان رجما خارجا عن إرادة الله أصبح عنده ممجدا ثائرا:

للإله الذي يتمزق

في خطواتي

أنا مهيّار هذا الرجيم

...

يحب شقاءه

وببارك حتى الجحيم⁽²⁶⁵⁾.

ويُصرّ في أكثر من موضع على عدم مسايرة النص القرآني، بل على مخالفته. فقصيدة "تيمور ومهيّار" قد شكلها في شكل حوارية قصيرة جسد فيها فكرة البعث من خلال الموت. فعلى الرغم من القتل العديدة المتنوعة التي يُقتل فيها مهيّار على يد تيمور فإنه يعود حيا في كل مرة. ونقف عند هذا المقطع على لسان الساحر الذي استعان به مهيّار:

أريد ثورا أسود الجبين والقرنين

تحت فكه السفلي شامتان

لكي أرى الآتي كما يراني⁽²⁶⁶⁾.

واختيار الساحر لثور ذي صفات معينة يعرف عن طريقه المجهول، قصة اقتبسها الشاعر مما جاء في القرآن الكريم عن بقرة قوم موسى⁽²⁶⁷⁾. وإن كانت البقرة وسيلة لعودة

(263) سورة الأعراف / 12

(264) الأعمال الشعرية: 2 / 223.

(265) المصدر نفسه، 1 / 237.

(266) المصدر نفسه، 1 / 362.

(267) ينظر: سورة البقرة / 67-83.

الحياة إلى المقتول ليتلفظ باسم قاتله، فإن أدونيس جعل الثور لا البقرة وسيلة لكشف الآتي، والإحياء بفكرة البعث التي بنى عليه حواريته وقلبه لهذا النص القرآني محورا مواصفات البقرة للثور.

كما يختار أدونيس إحدى آيات القرآن الكريم: "قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ"⁽²⁶⁸⁾، ليوظفها في قصيدته "موت"، التي نظمها عن رحيل والده الذي مات محترقا بالنار، حيث اتجه بها إلى اتجاه معاكس منح نصه بعدا أسطوريا ميتافيزيقيا معارضا إحياء الآية التي تعد رمز الكلمة التي تبطل كل قول لأنها الكلمة العليا التي لا ترد، محولا بذلك قدرة الله عز وجل التغيرية إلى ذات الإنسان، وهي ذاته هو:

يا لهب النار الذي ضمه
لا تك بردا، لا ترفرف سلام
في صدره النار التي كُورَت
أرضا عبقناها وصيغت أنام
لم يُغن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الأول
للزمن المقبل⁽²⁶⁹⁾.

وإن كان الخطاب القصصي في القرآن يشكل منبععا سحريا للشاعر المعاصر بما يحمل من مظاهر التناقص الفني المتمثلة في قوة العرض والتصوير والإحياء والإعجاز⁽²⁷⁰⁾، فإن أدونيس عمل على إفراغ القصص القرآني من البعد الإعجازي وتحويره إلى بعد أسطوري، كاستحضاره قصة سليمان والهدد لما رأى في سليمان من قدرة على إحداث الأشياء الخارقة التي تتجاوز حدود الممكن الإنساني، ومعرفته بالمجهول (الغيب) الذي ينشده في شعره:

يجلس الهدد في حضن سليمان/ سليمان ابتهال
يتقرى جسد الغيب/ ويلقيس عرار
وقناديل، وسحر عربي⁽²⁷¹⁾.

وحين استحضر قصة هابيل وقابيل ارتكز أيضا على أفكار الحداثة التي تجمع بين

(268) سورة الأنبياء / 69.

(269) الأعمال الشعرية، 117/1.

(270) ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، القاهرة، دار الشروق، 1982، ص 171-179.

(271) الأعمال الشعرية، 290/2.

المتضادات وتصلح بينها لإحداث التكامل بين الخير والشر في صورة قابيل وهابيل الذي لم

يدفن ليبقى مثلاً إنسانياً حياً:

يبدو أن الأشياء قطيع

والأفكار ذئاب فضية

قابيل هنا، هابيل هناك لم يدفن

والموتى شرك

والأحياء سديم (272).

ويحور قصة نوح مع الطوفان لأنه يريد أن يخترق الحدث القصصي القرآني ليجازيه إلى رسم ما يريد، فرفض الأمان والسلام مقابل استمراره في المخاطرة والمغامرة، كما رفض القرار في الأرض مناشداً قراراً سحيقاً يظل يبحث عنه متعلقاً بشراع السفينة رمز السفر اللانهائي:

اذمهي لا نريدك أن ترجعي يا حمامة

إنهم أسلموا لحومهم للصخور

وأنا ما أنا أتقدم نحو القرار السحيق

عالقاً بشراع السفينة (273).

وفي قصيدته "نوح الجديد" صور ذاته كأنه قوة قادرة على التغيير، فبدل بذلك مفاهيم الطوفان، فلم يعد الموت من جرائه كفراً ووجوداً، بل مغامرة في العالم الآخر لاكتشاف الغيب. ومنح قصة الطوفان بعداً عثياً وجودياً. فأدونيس — نوح الجديد — قدم خطاباً شعرياً مغايراً للخطاب الديني المقدس، حيث أعاد صياغة المشهد القرآني في قالب وجودي يعيد الاعتبار للعصاة والمتمردين الذين عاقبهم الله بالموت غرقاً. فأعلن رفضه وعدم إصغائه لأمر هذا الإله:

لو رجع الزمان من أول

وغمرت وجه الحياة المياه

يقول لي يا نوح أنقذ لنا

الأحياء لم أحفل بقول الإله

ورحت في فلكي أزيح الحصى

والطين عن محاجر الميثين

(272) المصدر نفسه، 297/2 — 298.

(273) المصدر نفسه، 285/1.

أَفْتَحْ لِلطُّوفَانِ أَعْمَاقِهِمْ
أَهْمَسْ فِي عُرُوقِهِمْ أَنَّنَا
عُدْنَا مِنَ النَّبَةِ، خَرَجْنَا مِنَ الْكَهْفِ
وغيرنا سماء السنين
وَأَنَّنَا نَبْحَرُ لَا نَنْتَشِي رَعْبَا
مُوعِدْنَا مَوْتٌ وَشَطَانُنَا
يَأْسُ الْفَنَاءِ، رَضِينَا بِهِ
بَحْرًا جَلِيدِيَا جَدِيدَ الْمِيَاهِ
نَعْبِرُهُ نَمْضِي إِلَى مَمْتِنَاهِ
نَمْضِي وَلَا نَصْغِي لِذَاكَ الْإِلَهِ
تَقْنَا إِلَى رَبِّ جَدِيدٍ سِوَاهِ⁽²⁷⁴⁾.

وَيَقْرَأُ أَدُونِيسُ بِغَرْبَتِهِ فِي هَذَا الْوَاقِعِ، لِذَا فَإِنَّهُ يَتَوَقَّعُ إِلَى الْإِبْتِعَادِ وَالْإِنْفِصَالِ وَهُوَ فِي
حَالَةٍ تِيَهُ وَسَفَرٍ دَائِمٍ، وَيَغْدُو نُوْحًا غَرِيقًا عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّهُ نَجَا مِنَ الْغَرَقِ كَمَا وَرَدَ فِي الْقُرْآنِ
الْكَرِيمِ⁽²⁷⁵⁾. «حَيْثُ يَلْجَأُ إِلَى الْعَبْثِ فِي الْبَنِيَّاتِ الْقَارَةِ، فَيَقْلِبُ الْأُمُورَ ذَاتَ الصَّبْغَةِ الثَّابِتَةِ الَّتِي تَمُ
التَّسْلِيمَ بِهَا عَلَى نَحْوِ حَاسِمٍ»⁽²⁷⁶⁾. وَتَجَلَّتْ مِنْ خِلَالِ صُورَةِ نُوحِ الْغَرِيقِ فِلْسَفَةُ أَدُونِيسِ
الْوُجُودِيَّةِ :

يَدِي هُنَا غَرِيبَةٌ وَوَجْهِي
مَسَافِرٌ
وَالْمَوْتُ مِنْ رِيَّاحِي
وَنُوحٌ فِي سَفِينَتِي غَرِيقٌ
يَدِي هُنَا غَرِيبَةٌ، غَرِيبٌ
وَجْهِي ...
شِرَاعِي الْغَرَبَةِ
لِكُلِّ يَوْمٍ مَتَاهَةٌ⁽²⁷⁷⁾.

(274) المصدر نفسه، ص 303/1 - 304.

(275) يقول تعالى: فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِلْعَالَمِينَ" (سورة العنكبوت / 15)

(276) محمد حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 223.

(277) الأعمال الشعرية، 1/124.

كما أخرج أدونيس آدم من حيزه الديني المقدس وجعله إنسانا وجوديا معذبا، فخلخل بذلك جذور البشرية وألغى "رواية النص المقدس عن بداية الخلق، ليجعلها بداية إنسانية. متألّمة، خائفة ضعيفة، تريد الخلاص الحقيقي، وكأنه يقول: هذا هو النص المقدس، هذه هي البداية"⁽²⁷⁸⁾:

وشوشني آدم
بغصة الآه
بالصمت بالآنة
لست أبا العالم
لم ألمح الجنة
خذني إلى الله⁽²⁷⁹⁾.

ويبدو في مواضع أخرى أن أدونيس يجاور النص المقدس كأنه في اتجاه التوافق معه وعدم معارضته، لكنها في الواقع معارضة ضمنية تحمل طابعا تهكميا ساخرا مثل تضمينه هاتين الآيتين الكریمتین: قوله تعالى: "يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ، بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِنْ مَّعِينٍ"⁽²⁸⁰⁾، وقوله أيضا: "وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآْنِيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَ"⁽²⁸¹⁾. ساخرا بذلك من الجنة التي صورها القرآن الكريم (الأرائك، الولدان المخلدون، أكواب الفضة)، وهي مكانة المؤمنين المقربين، مستعينا بالدعاء الذي يعد روح القرآن. واستعمال النص القرآني بحرفيته يدخل ضمن «المعارضة الساخرة أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة»⁽²⁸²⁾:

ربي هَيْئِ موضعا مباركا لعبدك الذليل
هَيْئِ مقعدا منعما أكوابه من فضة
وزهب، ولدانه مخلدون
هَبْنِي الخلود في جوارك الحبيب، يا إلهي⁽²⁸³⁾.

⁽²⁷⁸⁾ كامل فرحان، الشعر والدين، ص 374.

⁽²⁷⁹⁾ الأعمال الشعرية، 294/1.

⁽²⁸⁰⁾ سورة الواقعة/ 17-18.

⁽²⁸¹⁾ سورة الإنسان/ 15.

⁽²⁸²⁾ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط 2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1986، ص 121.

⁽²⁸³⁾ الأعمال الشعرية، 2 / 78.

الأعمال الكاملة، قصيدة الدعاء، ص 227.

كما استخدم أدونيس هذا النمط من المعارضة الضمنية التهكمية الساخرة في تضمين نصوصه الشعرية ببدايات من نصوص القرآن الكريم جعلها خواتم لقصائده مثل خاتمة قصيدته "الفضاء ينسج التأويل":

ألف لا ميم

ذلك الكتاب

لا ريب، لا ريب²⁸⁴.

أو تتوسط هذه البدايات القرآنية (حم، ألم، طسم ...) التي لها دلالتها الإعجازية، أسطره ومقاطعته الشعرية:

ولست أنا من ينطق بها

بل

حم ألم

ولست أنا من يكتب²⁸⁵.

كما بالغ في تقليد النص القرآني من قبيل هذه المعارضة الساخرة بأسلوب مدعي النبوة في عرض مرحل التاريخ الإسلامي:

نون والقلم وما يسطرون

تداول الليل علينا دُمُون

دمون إنا معشر يمانون

وإننا لأهلنا محبوبون²⁸⁶.

واستعمل يوسف الخال أيضا هذا النمط من المعارضة حيث أورد اسم (عيسى) الوارد في القرآن بدلا من المسيح، و"سورة في كتاب"، والكتاب هو القرآن الكريم بلغة متأففة متحسرة عن ماضي أمة عربية مسلمة ينتمي إليها — من أنبيائها عيسى القابع في سورة في كتاب — متهما إياها بالعقم والتخلف والانكسار، ولهذا فهو يريد أن يدير وجهه عنها، متكئا على رموز قرآنية وإنجيلية:

وأدرنا وجوهنا، كانت الشمس

غبارا على السنايك، والأفق

²⁸⁴ الأعمال الشعرية، 3 / 179.

²⁸⁵ المصدر نفسه، 3 / 407.

²⁸⁶ المصدر نفسه، 3 / 486.

شراعا محطما، كان تموز
جراحا على العيون وعيسى
سورة في الكتاب
واها لدينا

من بخور، من خمرة، من رخام
تختفي، تختفي على وجه دنيا
من نخيل بُرُوقها ومجير
وحروف محفورة في السماء⁽²⁸⁷⁾.

كما حول الشاعر قربان النبي إبراهيم عليه السلام لله تعالى²⁸⁸، وجعله قربانا لحبيته
التي رفعها إلى مرتبة الألوهية:

أه، وعلى مذبحك قدمت قرايين: زوج من
اليمام ونعجة سُمّنت للذبح، وما أنا أهبط السفح
وعى وحيدى، جراح الفرح تصيح، وأيامي صامتة²⁸⁹.

وتزداد حدة المعارضة الساخرة بقلب عبارات التقديس إلى أي شيء في الكون قد يكون
إنسانا أو حيوانا أو جمادا، حيث اسقط يوسف الخال على البحر الدلالة القرآنية المرتبطة
بالدعاء، بعد أن ألهمه الشاعر:

ألا من ينحّي
من يعيد الرجاء غيرك با بحر
دعوناك فاستجب لدُعانا²⁹⁰.

أما خليل حاوي فيستعير عنوان قصيدته "الكهف" من النص القرآني (سورة الكهف)
التي أكدت حقيقة الانبعاث بعد الموت، إلا أن كهف حاوي عبارة عن ليل متحجر، وصحراء
قاحلة، وزمن متجمد تتحول فيه الدقائق إلى عصور، ليظل في سجنه الوجودي:
وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد، تستحيل إلى عصور

(287) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 227.

²⁸⁸ يقول تعالى: "وَدُئِنَّا بِذَنبِكِ عَظِيمٍ" (سورة الصافات / 107).

²⁸⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 271.

²⁹⁰ المصدر نفسه، ص 231.

وغدوت كهفاً في كهوف الشط

يدمغ جببتي

ليل تحجر في الصخور⁽²⁹¹⁾.

وإن كان نذير العظمة أكثر استثماراً لقصة أهل الكهف كما أخبرنا عنها القرآن الكريم²⁹²، بدءاً من عنوان قصيدته التي حملت اسم السورة نفسها (أهل الكهف) لتجسيد معجزة البعث بعد الموت كما ورد في السياق الأصلي للسورة القرآنية:

نحن أهل الكهف خلف الصور

والغربة في ترحالنا

لا تضيء النار غير النوم في أجفاننا

أه من يهتك عن أعيننا سر الحجاب²⁹³.

لكن الشاعر يُخرج نص القصة من بعدها القرآني إلى البعد الأسطوري، إذ ترك الانبعاث المعجز كما حصل لأهل الكهف وربطه ببعث تموز إله الخصب المرتجى الذي يجسد دورة الحياة والموت، لا الله سبحانه وتعالى. ويتعد النص عن الجانب الإيجابي الممتليء بالعبرة حين يجعل الفعل المعجز فعلاً أسطورياً:

من ترى غيرك يا تموز يا سر التراب

يسكب الشمس لهيب الشمس والبقطة في أعرافنا

يصير الصورة وسد الليل في أطرافنا؟!²⁹⁴

ويربط قصة الكهف بالبعد الوجودي المختزل في "الأرض الخراب" لإيليوت ليعلن اغتراب الجيل الجديد (أهل الكهف):

أيها الطارق يا من تفرع الأبواب

المقيمون هنا في ليلنا أغراب

خلف سور النوم من يعمر في يقظتنا الأرض الخراب؟!²⁹⁵

(291) ديوان خليل حاوي، ص 305.

²⁹² قال عنهم تعالى: "إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى" (سورة الكهف / 13). عاشوا صراعاً مريراً بين قيمهم وما كان سائداً في مجتمعهم، وكان الحل في معجزة نومهم "قضربنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً" (السورة نفسها / 11).

(11). ثم بعثوا من بعد نومهم: "ثم بعثناهم لنعلم أي الحزبين أحصى لما لبثوا أمداً". (السورة نفسها / 12)

²⁹³ نذير العظمة، الخضر ومدينة الحجر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1979، ص 22.

²⁹⁴ المصدر نفسه، ص ن.

²⁹⁵ المصدر نفسه، ص 21.

كما يستعيد حاوي في قصيدته "في جوف حوت" أجواء قصة نبي الله يونس الذي ابتلعه الحوت، فدعا ربه فغفر له، فلفظه الحوت على اليابسة وأنقذه الله من الموت⁽²⁹⁶⁾. إلا أن حاوي — يونس — الوجودي المعذب ينتهي إلى الموت:

كل ما أعرفه أنني أموت

مضغّة تأفهة في جوف حوت⁽²⁹⁷⁾.

وتعرض كل ما هو مرتبط بالنصر المقدس من أديان وأنبياء وغيبيات ومقدسات وما إليه من المفاهيم العقديّة والأخلاقيّة، للشك والاهتزاز والتهكم. فأدونيس يرى أن "الله والأنبياء والفضيلة والآخرة أفاظا رتبها الأجيال الغابرة، قائمة بقوة الاستمرار لا بقوة الحقيقة. والتمسك بهذه التقاليد موت والتمسكون بها أموات وعلى كل من يريد التحرر منها أن يتحول إلى حفار القبور كي يدفن أولاً هذه التقاليد كمقدمة ضرورية لتحرره"²⁹⁸. ويقرر أنسي الحاج أن الشعر وحده "عرف الحقيقة البشعة، عرف كل الحقيقة أكثر من الأنبياء والآلهة"²⁹⁹. فبعد أن احتل الشعر مكان الدين والمعتقد في نظر حركة شعر، أصبح هو معيار معرفة الحقيقة — وإن بدت بشعة — في المفهوم الوجودي الذي اعتنقه أنسي الحاج وغيره، متأثرين بالفيلسوف الوجودي "مارتن هيدجر" الذي جمع بين النبوة والشعر قائلاً: "يصطفي الله الشاعر ليوصل كلمته المقدسة إلى البشر. يغدو الشعر رؤيا علوية. يُعبر عنها الشاعر النبي"³⁰⁰.

وإذا كانت العرب قديماً قد أضفت على الشاعر صفات تقديسية مأخوذة من النصوص المقدسة، فإن هذا الفهم قد ضعف وهجه بعد ظهور الإسلام، لكن عودته في الأدب الحديث بدأت تلاحظ بدء من نصوص جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي وغيرهم، إلى شعراء حركة "شعر" التي أعطت الشاعر دوراً نبوياً. وكما يقول أدونيس: «إن الطموح الجوهري للشرقي العظيم هو أن يكون نبياً»⁽³⁰¹⁾. وتوضح خالدة سعيدة أن سبب تحول الشاعر إلى نبي هو العبث والفوضى التي وقف أمامها ليكون نبي عصره، و"هاهو النبي الجديد منفي، مضطهد، مشرد، محروم، يقابل بالنفور وعدم الفهم، غير أنه مع ذلك يشق طريقه وسط اللعنة

(296) قال تعالى: "وإن يونسَ لمن المرسلين إذ أبقَ إلى الفلك المشحون، فساهم فكان من المخضين، فالتقمه الحوت وهو مليم" (سورة الصافات / 139 – 142).

(297) ديوان خليل حاوي، ص 98.

²⁹⁸ الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، 1/136-137.

²⁹⁹ مجلة الناقد، ع 18 / 1989، ص 8.

³⁰⁰ محمد عادل الهاشمي، الإنسان في الأدب الإسلامي، مكة المكرمة، مكتبة الطالب الجامعي، 1406 هـ، ص 125.

(301) الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، 3/164-165.

والرعب، ويعيش في ملكوت العبث حيث لا معنى للكلام»⁽³⁰²⁾. وكما يرى جبرا إبراهيم جبرا "أن الفنان يدنو من درجة النبوة ولكنه كثيرا ما يدنو أيضا على طريقة البدائيين الغابرة — من درجة كبش الضحية — ألم يكن البدائيون يقتلون أنبيائهم لكي تخصب الأرض بهم"⁽³⁰³⁾.

فمثلا أفرغ لفظ الألوهية من بعدها المقدس، أفرغ لفظ النبي والنبوة من الدلالة الحقيقية المتميزة بالوحي الإلهي والكتب والرسالات السماوية، ليعبر عن موقف نبوي نيتشوي ونبوة إنسانية يحملها الشاعر الحدائي كما حملها جبران خليل جبران الذي أشاد بنبوته توفيق صانع³⁰⁴ وأدونيس³⁰⁵ الذي أكد أنه إله آخر مختلف عن إله الحقيقة، فهو كذلك نبي آخر مخالف لسيرة الأنبياء أيضا، فهو نبي يجمع بين السحر والشك، يريد أن يفتح المجاهيل ويعرج إلى السماء ليعكس الألوهية حيناً والنبوة حيناً آخر يختلف عن النبي الذي وصفه النص القرآني³⁰⁶:

أخرج واكتب أسفار الخروج ولا ميعاد ينتظرني

إنني نبي وشكاك

أنني حجة ضد العصر³⁰⁷.

فالنبي إذن عند أدونيس يمثل صورة التيه والضياع لا الحكمة والموعظة والنبوة والرسالة. فبعد أن أفرغ النبوة من بعدها الرسالي وتميزها بالوحي الإلهي، انتهك الوصال الوثيق بين الأنبياء والسماء، وقد اختارهم الله لقوصل الديانات والكتب السماوية بعد حياهم بصفات خلقية وإيمانية تمنعهم من التيه:

يا نبي الكلمات التائهة

يا نبي السفر الآتي إلينا

يا نبي السفر

أنا أرضاك إلها ورفيقا³⁰⁸.

ويعتبر محمد الماغوط نفسه نبيا، ساخرا من النبي محمد صلى الله عليه وسلم ومتهمكما برموزه وملامحه (اللحية — العكاز — الصحراء). وكان في أكثر من موضع شعري يمارس

(302) خالدة سعيد، مجلة "شعر"، ع19 / 1961، ص90.

(303) جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، دار مجلة "شعر"، بيروت، 1960م، ص138.

³⁰⁴ ينظر: أضواء جديدة على جبران، بيروت 1966، ص 194-195.

³⁰⁵ ينظر: الثابت والمتحول، 164-165/3.

³⁰⁶ يقول تعالى: "يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهدا ومبشرا ونذيرا" (سورة الأحزاب / 45).

³⁰⁷ الأعمال الشعرية، 167/1 — 168.

³⁰⁸ المصدر نفسه، 217/1-218.

انتهاكه للنص المقدس عن طريق الاستهانة بالشعائر والمقدسات والرموز المرتبطة بالأسس العقيدية لضرب أصولها العميقة وإفراغ محتواها بأسلوب السخرية والتهكم، يقول:

فأنا نبي لا ينقصني إلا اللحية والعكاز والصحراء³⁰⁹.

كما يسخر محمد الماغوط من الغيب المرتبط بالعقاب والحساب والجزاء رافضا فكرة ارتباط الدنيا بالأخرة كما أكد ذلك النص القرآني:

ابني أعد ملقا ضخما

عن العذاب البشري

لأرفعه إلى الله

نور توقيعه بشفاد الجياح

وأهداب المنتظرين

ولكن أيها التعساء في كل مكان

جل ما أخشاه

أن يكون الله أميا³¹⁰.

هذه العقيدة التي يعتبرها أدونيس أيضا بما فيها من غيبات ومسلمات، خرافات خوال لأنه منبهر بالشك في حقيقة المعتقد والنبوة ومولع بالعبث بكل يقيني وغيبى. فكل ما ورد في النص القرآني مدعاة إلى التحطيم (الله، النبي، المآذن، الملائكة، القدر):

القدر اهتر على البحار

وانكسرت خواتم الخرافة³¹¹.

2 - النص التوراتي والإنجيلي:

انكب شعراء الحداثة على استلهام الكتاب المقدس كما انكب عليه الشاعر الغربي نفسه. بحيث بدا شيوع المنظور الكنسي والتصور الإنجيلي ناجما عن الإعجاب بالثقافة الغربية لا عن التزام ديني. وإن كان للشعراء المسيحيين واليسوعيين أثر في إشاعة نصوص ورموز الإنجيل، وغابتهم بتصوير العربية⁽³¹²⁾. وحتى الشعراء المسلمون أظهروا هم أيضا انبهارهم بالنصين

³⁰⁹ الأعمال الشعرية، ص 164.

³¹⁰ المصدر نفسه، ص 185 - 186.

³¹¹ الأعمال الشعرية، 1/282.

⁽³¹²⁾ ينظر: أمينة غصن، حداثة بلا جذور، ط1، دار الفارابي، الجزائر، 2004 م، ص 31 وما بعدها.

التوراتي والإنجيلي⁽³¹³⁾، فكان للكتاب المقدس دور مهم في أدب مسيحي العالم العربي، ما تسربت عباراته وألفاظه إلى أشعارهم وتخطت إلى شعر المسلمين، وهي — كما يرى البعض — ظاهرة تستحق الدراسة والتسجيل³¹⁴.

ليست معرفة العرب والمسلمين بالنصين الإنجيلي والتوراتي جديدة، حيث كان الفصل في مسألة التوراة والإنجيل أنهما كتابان سماويان أنزلهما الله عز وجل، وهما يستحقان الاحترام الذي يتوجب حيال كلام الله على الرغم مما تعرضا له من تحريف، ولا يؤخذ بهما كمصدر صحيح للمسائل الاعتقادية. وكان الصليب على سبيل المثال في الشعر العربي القديم رمزا للنصرانية، وتناوله الشعراء إما بالمدح في سياق المدائح اليسوعية أو القدح في سياق الجدل المناهض للنصرانية، أو في هجاء النصارى كما في النقائض، أو بوصفه رمزا للروم الغزاة. لكن نقطة الخلاف الجوهرية بين ما كان وما استجد في الشعر الحديث، هي أن العلاقة باليهود والنصارى لم تعد محكومة بتعاليم الإسلام وتاريخه، بل بمفهوم غربي وافد وبفعل مثاقفة غربية، بحيث أصبح النصان التوراتي والإنجيلي شائعين في صيغتهما الكنسية المحرفة، وبالتالي فهما لم يخضعا أثناء تفاعلهم وتداخلهما النصي مع الشعر الحديث، للقلب والتحوير كثيرا، بل للاجترار والامتصاص لأنهما متوافقان مع المرجعية الفكرية للحدثاء، وبخاصة في صورتهم التحريفية. فاتضح من ذلك أن شعراء الحدثاء ومنهم حركة "شعر" حاولوا الوقوع في التحريف من خلال تعاملهم مع النص القرآني أو أرادوا تحريفه وقبول المحرف من خلال تعاملهم مع النص الإنجيلي والتوراتي.

إن الإسلام يخالف النصرانية، فهو لا يعتقد بنظرية الإثم والفداء والخطيئة التي جاء المسيح ليفتدي البشرية بها. كما إنه ينفي فكرة تقمص الإله في الإنسان، وفكرة الصلب، وفكرة قيامته من الموت. إن القرآن الكريم أكد الولادة المعجزة للمسيح وأنه كلمة من عند الله، كما أكد معجزاته، يقول تعالى: "إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ، وَيُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلًا وَمِنَ الصَّالِحِينَ"³¹⁵. كما يقول عز شأنه: "فَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ"³¹⁶.

لكن شعراء الحدثاء — وبخاصة الشعراء المسلمين — خالفوا النصوص القرآنية ووظفوا

(313) ينظر: محمد عادل الهاشمي، المرجع السابق، ص 150-156. ينظر كذلك: جابر قميحة، التراث الإنساني في

شعر أمل دنقل، ص 71-105.

³¹⁴ علاء الدين سيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص 113.

³¹⁵ سورة آل عمران / 45 — 46.

³¹⁶ سورة النساء / 57.

المعاني المسيحية المتصادمة مع المعتقد الإسلامي والمفاهيم الدينية الصحيحة التي ساهموا — هي أيضا — في تحريفها وتزييفها ودمجها في كيان القصيدة العربية⁽³¹⁷⁾. ومن أبرز أسباب التركيز على النص الإنجيلي — في رأي البعض — هو المناخ الفكري الإلوي الذي نشأت فيه القصيدة الحديثة وهو يحوي البعد العقدي الكاثوليكي، والتقاء النص التوراتي والمسيحي في معظمه بالنص الأسطوري الإغريقي⁽³¹⁸⁾. فأسطورة سيزيف وبرومثيوس — مثلا — تتفق مع الرموز المسيحية اتفاقا كبيرا، فهي «تشبه في أكثر من نقطة قصة صلب المسيح عليه السلام وبعثه حسب ما يعتقد المسيحيون وما ورد في الأناجيل الأربعة لديهم⁽³¹⁹⁾. ولأن الفجوة عميقة بين التصورين الإسلامي والمسيحي، فإنه يجوز للشاعر أن يحول النص الإنجيلي إبداعيا وفق رؤيته الخاصة التي لا يمكن أن تتوافق مع النص القرآني الذي يوقعه في التحريف. وظهر ذلك من خلال توظيف شعراء حركة "شعر" للعبارات والكلمات الإنجيلية المقتبسة من الكتاب المقدس، وشمل ذلك الاقتباس كتاب العهد القديم التوراتي بأسفاره التاريخية والحكمية والنبوية، وكتاب العهد الجديد المسيحي بأناجيله الأربعة⁽³²⁰⁾. وأظهروا رهافة كبرى في استعمال الإشارات والعبارات التوراتية والإنجيلية، وهي ظاهرة — كما ترى سلمى الخضراء الجيوش — غير شائعة في العربية لأنها دخلت إلى الشعر حديثا⁽³²¹⁾، ونورد منها (الصلب، الصليب، المسيح، اليسوع، لعازر، سفر، مزمور، مزامير، الفداء، الخطيئة، العذراء، الخلاص، الإصحاح، الأسفار، ورق التين، بكرز (بيشّر)، أقول لكم³²²، الجلجلة، إكليل الشوك، الخمر، الخبز، هودا، سفر التكوين، سفر الخروج ...) وتحولت لتكون عناوين لقصائدهم (صلاة في الهيكل، الآية الأخيرة، الخطيئة، العشاء الأخير، الخلاص، قابيل الخالد) ليوسف الخال⁽³²³⁾. و(مارجيريوم في بيت لحم، هلاس، مابعد الجلجلة) لجبرا إبراهيم جبرا⁽³²⁴⁾، و(سدوم، حب

(317) ينظر: أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص 348 كذلك: محمود محمد شاكر، مفاهيم غير إسلامية في الشعر الحديث، مجلة "الأدب الإسلامي"، 1، ع 3 / 1994، ص 73 وما بعدها.

(318) أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص 348-349.

(319) علي عبد الواحد وافي، الأدب اليوناني القديم، القاهرة، 1960، ص 195.

(320) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية، بيروت، دار المعرفة، 3/ 10 وما بعدها، و 6 / 1 — 7.

(321) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، مركز دراسات الوحدة

العربية، 2001، ص 789.

³²² هي عبارة محورية في الإصحاح 16 من إنجيل يوحنا.

(323) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، 268، 279، 324، 328، 357.

(324) ينظر: المجموعات الشعرية، ص 127-157، 164.

وجلجلة، عودة إلى سدوم، لعازر، أليك والعذراء) لخليل حاوي⁽³²⁵⁾، و(مزامير الإله الضائع، مزمور، لغة الخطيئة، إرم ذات العماد، قداس بلا قصد، تكوين، كنيسة النهار، العهد الجديد، الجرس ...) لأدونيس⁽³²⁶⁾. كما تكررت لفظة "مزمور" التي تشير إلى مزامير داوود، كمفتتح لقصائد الديوان، ونثر في بعض المقطوعات مصطلحات وردت في العهد القديم كعناوين مثل: الرويا، سفر، الطوفان، أرض بلا معاد...³²⁷ كما اقتبسوا في أشعارهم فقرات من الإنجيل، ومن ذلك السطر الأول من قصيدة "يوميات من عام الوباء" لجبرا إبراهيم جبرا المأخوذ من الإنجيل⁽³²⁸⁾:

أعطنا خبزنا كفافنا كل يوم

رباه ما الذي نلناه غير ذلك سوى

سوى النشوة الكبرى

نشوة الأفاق العاربات المترعات⁽³²⁹⁾.

ويختتم يوسف الخال قصيدة "السفر" بعبارة توراتية هي: "هَلْلُويا، هَلْلُويا" التي كررها بعد حشد ثلاثة أنهة (عشثروت، أدونيس، بعل) قدم لها القرابين، ومزج بذلك بين الأسطورة والتوراة:

وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخراف

واحدا لعشثروت، واحدا لأدونيس

واحدا لبعل ثم نرفع المراسي

الحديد من قرارة البحر

ونبدأ السفر

هَلْلُويا

هَلْلُويا⁽³³⁰⁾.

كما اقتطع من إنجيل متى⁽³³¹⁾ مشهد مقتل يوحنا المعمدان (يحيى) على يد هيروندس

(325) ينظر: ديوان خليل حاوي، ص 107، 129، 147، 333، 648.

(326) الأعمال الشعرية، 1/128، 143، 154، 156، 178، 241، 320.

³²⁷ ينظر: الأعمال الشعرية، 1 / 141 وما بعدها.

(328) ورد في إنجيل لوقا، 3/11: خبزنا كفافنا أعطنا كل يوم، وورد في إنجيل متى 11/6: خبزنا كفافنا أعطنا اليوم.

(329) المجموعات الشعرية، ص 121، 157-127.

(330) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 234-235.

مؤلفا مسرحية شعرية كاملة تحمل عنوان "هيروديا"⁽³³²⁾. أعاد فيها هذه القصة الدينية في قالب شعري.

وأسقط حاوي على حاضره ما حدث لسدوم³³³ عندما عاقبها الله بالدمار الشامل، مستعيدا المأساة بقصيدة حملت العنوان نفسه هو:

عبرتنا محنة النار
عبرنا قبرا فقيرا
وتلفقتنا إلى مطرح ما كان لنا
بيت وسمار وذكرى
فإذا أضلعنا صمت صخور
وفراغ ميت الأفاق ... صحرا
وإذا نحن عواميد من الملح
مسوخ من بلاهات السنين⁽³³⁴⁾.

لم تعبر شخصية المسيح في شعرهم عن المعاني الدينية بقدر ما عبرت عن المعاني الفلسفية الوجودية، وأخرجت صورة المسيح الإنجيلي الحامل صليبه، من معنى الفداء والخلاص إلى معنى اللاتنماء واللامعقول والاعترايب، الذي عكس الخواء الفكري والعقم النفسي لأولئك الشعراء في ظل عزهم عن فعل أي شيء إزاء مجتمعهم. إذ يتقمص يوسف الخال شخصية المسيح في قصيدته "التوبة"، ويتحول إلى مسيح آخر مشدود إلى الصخرة يطلب من أبيه (الله) أن يعبر عنه الكأس، محورا قول المسيح: "يا أبناها، إن أمكن، فلتعز عني هذا الكأس ولكن ليس ما أريد أنا، بل ما تريد أنت"⁽³³⁵⁾. ويشد الشاعر من خلال أسئلته مسيحا جديدا متمردا هو نموذج الإنسان الحر، والمسيح على صليبه هو فداء الحرية:

(331) «فإن هيرودس كان قد أمسك يوحنا وطرحه في سجن من أجل هيروديا امرأة فيلبس أخيه، لأن يوحنا كان يقول له: لا يحل أن تكون لك، ولما أراد أن يقتله خاف من الشعب لأنه كان عندهم مثل نبي. ثم لما صار مولد هيرودس رقصت ابنة هيروديا في الوسط، فسرت هيرودس. من ثم وعد بقسم أنه مهما طلبت يعطيها، فهي إذ كانت قد تلفقت من اسمها، قالت أعطني ههنا على طبق رأس يوحنا المعمدان. فاعتم الملك ولكن من أجل الأقسام والمكنين معه أمر أن يعطي، فأرسل وقطع رأس يوحنا في السجن...». إنجيل متى/14، ص26.

(332) المصدر نفسه، ص123.

³³³ سدوم: مدينة قديمة في فلسطين على شاطئ البحر الميت، ذكر الكتاب المقدس أن الله تعالى أمطرها مع مدينة

عامورة نارا قصاصا على خطايا أهلها.

(334) ديوان خليل حاوي، ص 112 – 113.

(335) إنجيل متى، 27-28-29.

على جبل الصمت، في مواعي مع التائبين، رفعت حبيبي
ذراعاي مشدودتان إلى الصخرة
متى يا أبي ستعبر كأسى
متى يا أبي سأهبط دربي (336).
ويتابع الخال خطى شخصية المسيح ليحقق إحدى معجزاته هي إحياء الموتى:
وأذكر كيف تفتح قلبي
فأحييت ميتا
وكيف بحبك أسلمت نفسي
فأصبحت رمزا ووعدا (337).
ويستكمل توحده بالمسيح بمشهد صليبه ليعبر عن أمله في الانبعاث بعد الموت، فيعلق
حلمه بعد أزمة حاضره إلى غد آت:
أُسَمِّرُ
أُدْمِي وكَفَاي على الأفق
فَأُصَلِّبُ
وفي غد أنهض من رمسي (338).
كما راح محمد الماعوط يُقَرِّب كلماته من كلمات المسيح في السماء، بحثا عن الخلاص
الإنساني الذي يبقى مجرد حلم غير متحقق:
أه يا حبيبتني
لا بد أن تكون
كل الآهات والصلوات ...
متجمعة في مكان ما من السماء .. كالغيوم
ولربما كانت كلماتي الآن
قرب كلمات المسيح
فلننتظر بكاء السماء
يا حبيبتني (339).

(336) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 296.

(337) المصدر نفسه، ص 297.

(338) مجلة "شعر"، ع 7-8 / 1958، ص 63.

كما اسقطوا حادثة صليب المسيح على الشاعر المغترب الوجودي الباحث عن الخلاص
مثل معاناة نذير العظمة في ليلة عيد المسيح:

أنا غريب عنك يا يسوع

لكننا في العيد نلتقي معا على الصليب

مثلك مصلوب أنا أمد كفي إلى الجميع³⁴⁰.

تُعد شخصية لعازر مفصلاً دينياً بارزاً في النص الإنجيلي⁽³⁴¹⁾، هذا الشخص الذي
ذهب إلى الموت قرابة ثلاثة أيام وعاد منه حياً ليضيف إلى معجزات المسيح بعداً آخر يقارب
الفعل الإلهي. لكن أدونيس يرفض عودة لعازر من الموت لأن أوان الفرح والحرية والحياة لم
يحن بعد أمام واقعه العربي المتردي، فتقمص الشاعر دور المسيح الذي منح حياة جديدة للعازر
لكن ليعلن عجزه عن الفعل المعجزة:

قادر أن أصير وجهي بحيرة للبحر وأجعل أهداً بي

غابات، وأصابعي ربيعاً وأعراساً، قادر أن أبعث اليعازر

في كل خطوة أخطوها

لكن الفرح غائب ولم تحن ساعة الظهور³⁴².

ولا يبتعد أنسي الحاج عن المفهوم نفسه والموقف اليائس من عدم جدوى عودة الحياة
ومعارضة ما ورد في النص الإنجيلي حيث مارس عملية تحويل واسعة للنص الأصلي، ولم
يكتف بمشهد لعازر بل امتد ليظال النص الإنجيلي حيث تحول القهر إلى مسرة، ولعل ضرورة
الانحراف تجسدت في التساؤل الأخير عندما يرتفع الحوار بين الأعلى والأسفل، وتكون عودة
لعازر إلى الحياة أو استمرارية موته موضع إزعاج³⁴³:

لأن لعازر قلت له هلم خارجاً! مررتي فأبقى

إنني أعتصم بالغير، فعلى القبر السلام وفي القهر المسرة

(339) الأعمال الشعرية، ص 159-160.

³⁴⁰ الخضر ومدينة الحجر، ص 11.

(341) «فلما أتى يسوع وجد أنه قد صار له أربعة أيام في القبر... فقالت مرثا ليسوع يا سيد لو كنت ههنا لم يمت أخي،
لكني الآن أيضاً أعلم أن كل ما تطلب من الله يعطيك الله إياه، قال لها يسوع سيفوم أخوك، قالت له مرثا أنا أنه سيفوم
في القيامة في اليوم الأخير، قال لها يسوع أنا هو القيامة والحياة، ومن آمن بي ولو مات سيحيا، وكل من كان حياً
وأمن بي فلن يموت إلى الأبد...». إنجيل يوحنا، 11/169.

³⁴² الأعمال الشعرية، 3 / 96.

³⁴³ كامل فرحان، المرجع السابق، ص 353.

أغصان أبدك جماجم قتلى، مجونك جلد وسحن ...
لا أعانبك فقد ناديتك طويلا والسماء تلبخني بالأرض
قل يزعجك أموتي أم حياتي (344).

وكما أخرج خليل حاوي لعازر من بعده الديني من خلال تحويله وتحويره في بناء قصيدة متكاملة بعنوان لعازر لعام 1962 م صدرها بمقطع أرجعه إلى أنجيل يوحنا³⁴⁵، وربطها برويته المأزومة للواقع العربي، حيث يدخل الشاعر في مدار حدث مختلف، «فالقصيد لا تصف لعازر الإنجيلي، كما لا تحكي قصة ما فعله المسيح معه، وكيف أعاده من الموت إلى الحياة ... إلا أنها تخلق مسيحها الخاص أيضا، فالخلفية الدينية ما هي إلا بوابة عبور لرؤيا دينية شعرية خطها حاوي من واقعه العربي الميت والمتشوق إلى القيامة»⁽³⁴⁶⁾. وإن عمل على المزج بين ونصه وفقرات الإنجيل، إلا أنه لم يعبا بدقة النقل من الكتاب المقدس، وكل ما همه الاستفادة من القصة الإنجيلية لتحقيق مسعاه الشعري. ويبدأ القصيدة بحث الحفار على تعميق حفرة القبر التي ستضم حسد لعازر الميت، وهي بداية مرتبطة بحسه الوجودي، فجاءت في صورة قائمة رسمتها مترادفات الموت (الحفرة، الحفار، لا قرار، لا صدى، بقايا، رماد، مدفونة، الحمى، نار...):

عمقُ الحفرة يا حَفَّار
عمقُها لِقَاع لا قرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلا من رماد

...

صلوات الحب والفصح المُغْنَى
في دموع الناصري
أترى تُبعث ميتا
حجرتَه شهوة الموت
ترى هل تستطيع
أن تريح الصخر عني

(344) أنسي الحاج، ديوان لن، ص44.

³⁴⁵ ينظر: ديون خليل حاوي، ص 333.

(346) كامل فرحان، المرجع السابق، ص354.

والظلام اليابس المركوم

في القبر المنيع⁽³⁴⁷⁾.

كما كان للخبز أو العشاء الأخير، وهو آخر عشاء تناوله يسوع المسيح مع تلاميذه في حجرة عليا ببيت المقدس³⁴⁸.

ويستحضر يوسف الخال في قصيدته "العشاء الأخير" هذا الحدث الديني ليعيد صياغة العشاء الأخير للسيد المسيح وبغير الحادثة الإنجيلية بتقديم المشهد دون المعلم المسيح، فتنهار العلوية ويأتي معلم — إله جديد — لا يقدم جسده خبزا ودمه ماء بل يجالس تلاميذه ويأكل ويشرب معهم. وتكررت لفظة الخمر كرمز مقدس في أشعارهم لتشير إلى معجزة المسيح الأولى ودمه الذي شربه تلاميذه:

لنا الخمر والخبز وليس معنا المعلم جراحنا

نهر من الفضة

في جدران العلوية شقوق عميقة على النوافذ

رياح في الباب طارق من الليل

ونحن نأكل ونشرب جراحنا نهر من الفضة

العلوية تكاد تنهار، الريح تمزق النوافذ

الطارق يقتحم الباب

نقول لنأكل الآن ونشرب، إلهنا مات

فليكن لنا إله آخر، تعبنا من الكلمة، وتاقت

نفوسنا إلى غباوة العرق

ونقول: لتسقط العلوية وتهلك، الريح سترحمنا

والطارق سيجالسنا، جائع إلى الخبز وظامئ

إلى عتيق الخمر⁽³⁴⁹⁾.

⁽³⁴⁷⁾ ديوان خليل حاوي، ص 339 — 340.

³⁴⁸ جاء في النص الإنجيلي: "إن يسوع جلس للطعام مع تلاميذه الاثني عشر، وبينما هم يأكلون قال يسوع: الحق أقول لكم: إن واحدا منكم سوف يسلمني. ثم إن يسوع أخذ خبزا وبارك كسره، وقال: خذوا كلوا هذا هو جسدي. وأخذ كأسا وشكر ناولهم وقال: اشربوا منها كلكم! هذا هو دمي (إنجيل متى، الإصحاح 21). كما قال السيد المسيح: أنا خبز الحياة، أباؤكم أكلوا منه في البرية، وماتوا، هذا هو الخبز الذي نزل من السماء لكي لا يموت كل من يأكل منه، والخبز الذي سأعطيه أنا هو جسدي لأجل حياة العالم (يوحنا، 6، الإصحاح 48).

⁽³⁴⁹⁾ الأعمال الكاملة، ص 279.

ويدعو بذلك يوسف الخال إلى ألوهية الإنسان، وإلى شهود يشهدون لملكوت الأرض لا السماء، بعد أن تسقط العلية وترحمهم رياح التغيير والتجديد، و"يتحول العشاء الأخير عند الخال إلى عشاء يشهد ولادة الإنسان/ الإنسان لا إله/ الإنسان أو الإنسان/ الإله"⁽³⁵⁰⁾. ويصف بذلك المشهد الديني/ الإنساني الجديد:

ونقول: لعل الطارق إليها الجديد، وهذه الريح

أزهار شهية تفتحت في المجاهل

ونظل نأكل ونشرب، وليس معنا المعلم، جراحنا نهر من الفضة

وعند صياح الديك، فليلون يشهدون لملكوت الأرض⁽³⁵¹⁾.

كما حرك أنسي الحاج الصورة الدينية الراسخة للعشاء الأخير باتجاه صورة أخرى شكل إطارها برؤيته الوجودية والسريالية:

أصدقاؤك هيأوك لعدي

أحباؤك عتقوك لانتشر فيك

لأكلك عشاقك أنضجوك

ها أنا!

حين أسترخي جوارك لم لا تأكلني يا سيدي؟

هذي ليلتي الثانية، لأن لم تلمسني، أما أفتتك، أدي!

لماذا لا تأكلني؟

لأبقى في انتظارك، ابعدني⁽³⁵²⁾.

ولم يتملص شعراء حركة "شعر" من سر إلهام النصوص المقدسة ووجهها المطلق، ولم يتوانوا عن تصدير قصائدهم بالآيات القرآنية والأحاديث الشريفة كما هو الحال لدى أدونيس. وبالمقاطع الإنجيلية مثلما هو لدى يوسف الخال و خليل حاوي. لكنهم بعد تجاوزهم لقدسية النص الديني، انتهوا إلى إبداع نصوص مقدسة خاص بهم تحول البعد الديني إلى بعد إنساني وتحمل تعاليم الوجودية لا تعاليم السماء:

ما همني الممكن أفرح أو ألم

ففي ترانيلتي

(350) كامل فرحان: المرجع السابق، ص 337.

(351) المصدر نفسه، ص 279.

(352) ديوان لن، ص 36.

أبدع إنجيلي
أبحث عن مخبأ
عن عالم يبدأ
في طرف العالم⁽³⁵³⁾.

أراد بذلك شعراء حركة "شعر" أن ينصهروا مع النص المقدس ضمن حدس الرواية الاستشراقية والاستيعاب النقدي للماضي، فانفلتوا من سطوة النص الإلهي وسلطته وتعاملوا معه بجرأة وحرية، بل حاولوا إنتاج نص شعري مواز لهذا النص الإلهي يعكسون فيه آلام الإنسان الوجودي وعذابه واحتياجاته الأخلاقية³⁵⁴. ولم يتقيدوا بحرفية النص الديني بتحويله إلى قيمة فنية تتجاوز أخباره المدونة وأبعاده المقدسة. وبذلك فهم لم ينطلقوا منه من تجربة دينية قد تحول القصيدة — في رأيهم — إلى خطاب ديني، وإنما أرادوا أن يمنحوها أفقا جديدا مليئا بأسئلة الحداثة وطابعها العام، وانقلب بذلك المعادلة بين الإلهي / المقدس، والإنساني / الشعري.

2 — إباحة المحرم:

إن الأسس النظرية الحداثيّة القائمة على تقويض البؤرة المتعلقة بالوجود الإلهي، تعد من المسلمات الجوهرية التي جعلت شعراء الحداثة يتمادون في مساءلة الدين ومواجهته بعنف. وصاحبت هذه المساءلة رغبة في تحويل وجهة التعبد من الله إلى الإنسان، ونقض مرجعية الوجود الإنساني بتحويل مرجعية الوحي والمقدس الإلهي إلى الوجود الإنساني ذاته وليس إلى قوة خارجة عنه³⁵⁵. إن رفض البنية العقديّة هي التي جعلتهم يتمردون على القيم الأخلاقية ويلغون فكرة الخطيئة ويعودون بالإنسان إلى مرحلته البدائية التي لم تكن تعترف بالمحرمات والممنوعات. فرفض النموذج القيمي عند شعراء الحداثة جعلهم يغوصون في تجربة المحرم معتبرين "المحرم وسيلة المعرفة الوحيدة لعالم لم يكتشف بعد"³⁵⁶. ورفض سلطة الفكر الديني القائم على مفهوم التحليل والتحرّيم جعلت المحرم عندهم ذو شكل بارز ومرتبطة جنزيا

(353) الأعمال الشعرية، 1/ 293.

³⁵⁴ كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص 394.

³⁵⁵ عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص 115 — 116.

³⁵⁶ كمال أبو ديب، السلطة الحداثة النص، ص 42.

بممارسات شكلية سرعان ما تتحول إلى طقوس³⁵⁷. لذا رأوا في إباحته ما يلبي نزعتهم الفكرية والأخلاقية المتأثرة بالوجودية والسريرية الداعيتين إلى التمرد على التعاليم الدينية والأخلاق الاجتماعية باعتبارها سلطة تكبل حريتهم، وتحذ من انطلاقهم، متخذين إباحة المحرمات أداة تسعفهم على مجاوزة الواقع المحسوس المحدد بقيمة وتشريعاته وضوابطه والخروج منه إلى واقع ميتافيزيقي. وأصبحت إباحة المحرمات من أدوار الشاعر الحدائي بعد أن أطلق عليه أنسي الحاج صفة "الملعون"، وهذا الشاعر الملعون لا يضطجع على إرث الماضي، إنه غازٍ يستبجح كل المحرمات ليتحرر³⁵⁸.

وأصبح الشعر أداة خطيرة لمساءلة المقدس والتشكيك في الفكر الذي يكرس التقليدية، إنه "يتجاوز حدود ما أبيع له بخرق المحرم أو بنهكه، يكمن وجه الخطر في أن هذا الخرق شكل من أشكال تهديم الأسس الفكرية والقيمية التي يرثها المجتمع وينهض عليها النظام ويعني من جهة ثانية أن لا يرضى بحدوده وأنه يطمح إلى تجاوزها باستمراره، ويكمن وجه الخطر هنا في أنه يهدم المؤسسة التي تحول دون تفتح الرغبة أو يشك فيها ... ويحاول أن يقيم حدوداً أخرى أو مجالاً آخر يتطابق مع ما يطمح إليه"³⁵⁹. ومن هنا راح أدونيس يهدم الوجود الإلهي المقدس ليبني وجوده البشري، فهو إله من جهة ولكنه من جهة أخرى إله متمرد على الألوهية كسلطة مرجعية لألوهيته أو من حيث هي ألوهة لا تستند إلى نظام ولا تهدف إلى تحقيق غاية خارجة عن غاية الوجود ذاتها. فالألوهية أدونيس بلا مرجع أو هو مرجعها، لأنها تنبثق عنه لا عن سواه، وتتأسس في وجوده لا خارجه، بل في وجوده القائم على تقض كل مرجعية، والمتجاوز لكل غاية سوى غاية الوجود ذاتها³⁶⁰. ويعبر عن ذلك في بعض نماذج:

وأنا ذلك الإله

الإله الذي سيبارك أرض الجريمة

إنني خائن أبيع حياتي

للطريق الرجيمة

إنني سيد الخيانة³⁶¹...

إنني لي موعداً مع الكاهنات

³⁵⁷ المرجع نفسه، ص 45.

³⁵⁸ ديوان لن، المقدمة، ص 23.

³⁵⁹ زمن الشعر، ص 306.

³⁶⁰ عبد الواسع الحميري، المرجع السابق، ص 116.

³⁶¹ الأعمال الشعرية، 1 / 232.

في سرير الإله القديم
كلماتي رياح تهز الحياة
وغنائني شراره
أنني لغة لإله يجيء
أني ساحر الغبار³⁶².

فهذا الموجود المتمرد الخارق الذي حل محلّ الموجود الإلهي المقدس راح يقوم بدور مناهض لدوره، وتبين وجوده الخارق في الموقع الإلهي ليعلن خيانتته للألوهية ويمارس بشريته المنحرفة غير السوية في إباحة المحرمات، فهو خائن يبيع حياته للطريق الرجيمة، ومجرم يبارك أرض الجريمة، ومنحرف يتواعد مع الكاهنات في سرير الإله القديم منتهاكاً بذلك مفهوم القداسة المطلقة.

أ - إلغاء الخطيئة:

إن اقتراف الخطيئة يشكل مكوناً بنيوياً للحادثة³⁶³، إذ يرتبط فعل المعرفة بالخطيئة، حيث ترتبط "شهوة الاكتشاف باقتراف الخطيئة بالخروج على السلطة بالشهوة الجنسية، وتوحد فعل الاكتشاف المعرفة في فعل الاكتشاف الجنس"³⁶⁴. ومن ثمة تم - في رأيه - التعارض بين القداسة والحادثة. إذ أن "قبول القداسة - السلطة - والإذعان لها يعني إلغاء حمى الاكتناه والاكتشاف والبحث"³⁶⁵، هذه الحمى التي تولد بصورة حتمية مفهوم الخطيئة، وهذه الإباحة للخطيئة تركز إلى قاعدة الحرية التي منحوها لأنفسهم لتأكيد الذات وتأكيد وعيهم الذاتي الذي يعتمد على الرغبات المكبوتة وإلغاء الواقع الخارجي الذي يتحقق به معنى خلودهم. وشرع لذلك التعارض مصرحاً بأن الحنين إلى الخطيئة أصبح رمزاً للتجدد وانفجار الحياة والقدرة على قهر الموت وابتعاث الحيوية³⁶⁶.

ويلغي أدونيس الخطيئة في قصيدته "لغة الخطيئة" موحداً بين إلغاء الخطيئة وبكارة الإنسان وإحراق الميراث، لأن كل ميراث يتشكل إنما يتحول إلى قوانين تمارس القمع وتفرض

³⁶² المصدر نفسه، 1 / 187.

³⁶³ كمال أبو ديب، الحادثة السلطة النص، ص 59.

³⁶⁴ المرجع نفسه، ص ن.

³⁶⁵ المرجع نفسه، ص ن.

³⁶⁶ المرجع نفسه، ص 59-60.

مفهوم المحرم³⁶⁷، فألقى بذلك الجنة والخطيئة والسقوط متجاوزا دروب الإله والشيطان، حيث تلنح لحظة انتهاك القداسة بموكب الصاعقة المضيئة حيناً والخضراء حيناً آخر:

أحرق ميراثي. أقول أرضي

بكرا ولا قبور في شبابي

أعبر فوق الله والشيطان

دربي أنا أبعد من دروب

الإله والشيطان

أعبر في كتابي

في موكب الصاعقة المضيئة

في موكب الصاعقة الخضراء

أهتف. لا جنة لا سقوط بعدي

وأمحو لغة الخطيئة³⁶⁸.

بل يختار طريقاً أبعد من الله والشيطان، هو طريق الإنسان / الإله الجديد، فكلاهما في

رأيه جدار:

من أنت، من تختار يا مهيار!

أنى اتجهت، الله أو هاوية الشيطان

...

لا الله أختار ولا الشيطان

كلاهما جدار

كلامهم يغلق لي عيني

هل أبذل الجدار بالجدار³⁶⁹.

ويؤكد في نص آخر التلاحم الوجودي بين الخطيئة والإبداع، فهي تتلبس بالصور

المضيئة وتمتلك الحدس المطلق مؤكدا تفجر الحياة وتجدها بفعل الخطيئة التي تضاهي فعل

الإبداع الأبدي وتجربته اللامتناهية:

حتى الخطيئة

³⁶⁷ المرجع نفسه، ص 60.

³⁶⁸ الأعمال الشعرية، 1 / 178.

³⁶⁹ المصدر نفسه، 1 / 177.

وتقول حدسي مطلق بكر، وتجربتي بديئة³⁷⁰.

ومن معالم المجتمع الأخلاقية التي دعا إليها أدونيس هي الإباحية في كل شيء
والمشاعية. وقد توضحت من خلال عرضه لقصة صلب الشلمغاني وحرقه بعد أن أفتى بذلك
الفقهاء في الزمن الهجري حسب تعبيره، وهو اسم ابتدعه الشاعر لنقد مفهوم المحرم. يقول
على لسان الشلمغاني:

أتركوا الصلاة والصيام وبقية العبادات

لا تتناكحوا بعقد

...

أقرؤوا كتابي، الحاسة السادسة في إبطال الشرائع

الجنة أن تعرفوني

النار أن تجهلوني³⁷¹.

ويحن يوسف الخال إلى إيقاظ الخطيئة للقضاء على الموت والعودة إلى الحياة وإعادة
الإله المشرّد وبناء القباب المضيئة في الوجود الإنساني:

من يوقظ الخطيئة

يمسح عنها صدأ السنين

يبني قباباً مضيئة

من خشب الأرز، ومن

رخام بلعبك، كأساً مليئة

بخمره تستحيل أدمعاً

ولا دماً قبلتنا بريئة

تخاف أن

توقظ في قلوبنا الخطيئة

والله في ديارنا مشرّد

يود لو أن يذا جريئة

تعيده

³⁷⁰ المصدر نفسه، 1 / 202.

³⁷¹ الأعمال الشعرية، 3 / 258.

كما يعلن أنسي الحاج بألفاظه المجانية التي لا تنتج إلا رفضه للمقدس وإباحيته المكشوفة، على أن العُهر هو الحقيقة التي يغوص في أعماقها، ويكون بذلك قد أنزلها من الأعلى (السماء) إلى الأسفل (الأرض) ليحقق بذلك التعارض القيمي الروحي والأخلاقي الذي أعلنه في أكثر من قصيدة:

والملاك يطير، وأنا

أغوص

أعلن العهر الحقيقة³⁷³

ب - تحرير الجسد:

إن الحرية الجنسية هي جزء من التعاليم النظرية لفلسفة الحداثة التي ربطت بين الجسد والحرية، واعتبرت أن حرية الفكر مطلب من أجل تحرير الجسد وتلبية مطالبه، ونادت بما سُمي "حضارة الجسد"³⁷⁴ كما هو الحال عند السرياليين الذين اعتمدوا على الفرويدية في تحليل الجنس وارتباطه بالاشعور واللاوعي، واعتبار الجسد رمز الحب السريالي³⁷⁵ فهو "يختصر كل عجائب الكون، وكل قوى الوعي، وكل اهتزازات الشعور وهو الذي يمكن المحب من مبارحة ذاته"³⁷⁶. ولجأوا كذلك إلى الجنس باعتباره أداة إخصاب وولادة وتجديد للحياة باعتباره وجه المقاومة العنيدة للموت. فهو حركة وقوة تتجلى "في البحث عن الآخر، في الاندفاع نحو الآخر (أي الجنس الآخر)، وفي هذه الحركة أو في الآخر تتفوق الحياة على الموت"³⁷⁷. واجتمعت المفاهيم الوجودية والسريالية والأسطورية للجنس والجسد كأفانيم للانفلات من سلطة الدين والقيم عند حركة شعر. فبرى كمال أبو ديب أن شعر الجسد هو تحد ورفض مباشر للفكر الديني المتزمت ولموقفه من الإنسان والمرأة والعلاقات بينها وبين الرجل بشكل خاص، وما

³⁷² الأعمال الشعرية الكاملة - 229-330.

³⁷³ ديوان لن، ص 43.

³⁷⁴ أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، 1 / 16-17.

³⁷⁵ ينظر: عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص 219.

³⁷⁶ إحسان عباس، المرجع السابق، ص 8.

³⁷⁷ خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة ص 31.

يفرضه من قيود وكلاكل على المرأة والجسد واللغة الجنسية³⁷⁸. معتبرا أن الجسدية لم تنتشر في أي زمن منذ أبي نواس وابن الحجاج كما هي آخذة بالانتشار³⁷⁹.
وتبين ذلك من خلال انفلات أدونيس من سلطة الشرع والتحرر من تعاليمه، فيتقدم عنده الجسد على الروح. وقد عكس الصورة البشرية التي أقرتها الديانات وتمثل سلطة منفرة بالنسبة لأدونيس وغيره. فالروح عاجزة عن التهويم والتخليق، بينما الجسد أصبح ملكوتًا متخلصًا من قيود المحسّات، لأن حرية الجسد عنده تعني رضا الروح واطمئنانها، والمعهود أن الجسد عبودية والروح رفض لكل أشكال العبودية. لقد قصّ أجنحة الروح ليعيق انطلاقها حيث الجنوح للجسد الذي لا يستطيع أن يرفرف في السماء، فأوجد له أغوارا وقرارا هي الكنيسة، والجسد كاهن يعلن فيها جنونه. وللكنيسة والكاهن دلالة لاختراق القداسة الدينية مهما كانت بواعثها إسلامية أو مسيحية يقول:

ربما تتوهج قرارة السر

ثمة أغوار يغمرها الصدا. أجنحي

حيث الجنوح كنيسة الجسد

والجسد كاهن الجنون³⁸⁰.

وبما أن الجسد طموح معرفي كما برر بعض النقاد³⁸¹، فإن الشاعر حاول أن يكتشف أسرارهِ ويفك رموزه الحسية، ويجعله أصل المعرفة، يكتشف به الوجود ويُصاغ العالم:

آه الجسد

قدرَ حلو أغوى الأرض

ولهيّبُ شعور لا يبتدر

آه الجسد

فيه ما لا يعرف يعرف³⁸².

وهي نظرة مادية حسية لا تعترف بالشعور الإنساني والعاطفي، ولا بالقيم الروحية والأخلاقية. فتنحرير الجسد وتعرّيته يعني تحرر من كل التقاليد والأعراف المتفق عليها في المجتمعات العربية الإسلامية. وقد امتزجت عند أدونيس خاصة، بالنظرة الصوفية المنحرفة

³⁷⁸ اللحظة الراهنة للشعر، مجلة "قصول"، مج، 15، ع3 / 1996، ص33.

³⁷⁹ المرجع نفسه، ص24.

³⁸⁰ الأعمال الشعرية، 3 / 297.

³⁸¹ ينظر: إحسان عباس، المرجع السابق، ص 142.

³⁸² الأعمال الشعرية، 1/128.

التي هيأت للانفتاح على جسد المرأة الذي أصبح يختزل عوالم متعددة عبر مقامات وأحوال يؤولها الخطاب الصوفي الأدونيسي المتعارض مع المصدر الغيبي³⁸³:

أدخل صحراء الجزع هاتفا باسمك

نازلا إلى الأطباق السفلى

في حضرة العالم الأضيق

أشاهد النار والدمع في صحن واحد.

أشاهد مدينة العجب

وتسكّر أحوالي

هكذا يقول السيد الجسد³⁸⁴.

وأدت فلسفة الاغتراب ومنها الشعور بالرعب والخوف من الموت، إلى الهروب إلى النهم الحسي والمغزقات الحسية التي اعتبروها بداية البحث الحقيقي عن انتصار الذات، وأصبحت تجربة الجنس الوجه الآخر لعيش الحياء وقبعت المرأة في حواسهم جسدا يمنح المتعة والخصب والنسيان ولم تخرج صورتها عن أنها موجودا حسيًا وبديلا لانكسار ما يجري في الواقع الخارجي الذي لم يتلاءموا معه ليعيد شيئا من توازنهم وقد استقوا ملامحها من مخزونهم اللاشعوري ومن منطقهم المتمرد. فالجسد هو ملاذ أدونيس لعله يتناسى قلقه وبأسه إزاء عالم يرى إجذابه ولا يجد له تغييرا، لكنه استطاع أن "يكشف في الجسد الذي هو رمز الحب، مخلصه من اليأس الدائم وطريقا للتحرر الإنساني"³⁸⁵. وقد قرت في أذهان هؤلاء الشعراء صورة العلاقة بين اللغة والجسد على أنها علاقة تلازم بحيث "يصبح النص لغة الحس، وتطغى صور الجسد عليه، كما تطغى لغة جنسية بإزاء النص، لغة الاختراق"³⁸⁶. وابتعدت عن أي توظيف فني متميز ويعد أدونيس من رواد الشعر الحدائي الذي وظفها توظيفا مثيرا ومبهرا كما في قصيدة "مزامير الإله الضائع"³⁸⁷ التي تمثلي بالصور الفاضحة والمشاهد الجنسية:

انفتحت حقائب الهجرة

جسدك التيه أخرج

وأسفار خروجي أنت

³⁸³ ينظر: خالد بلقاسم، المرجع السابق، ص 165-172.

³⁸⁴ الأعمال الشعرية، 3 / 44.

³⁸⁵ كمال أبو ديب، الحدائث السلطة النص، ص 61.

³⁸⁶ عبد الحميدة جيدة، المرجع السابق، ص 220.

³⁸⁷ ينظر: الأعمال الشعرية، 1 / 128.

أخذك أرضاً لا أعرفها
تلالاً وأودية تغطيها نباتات البحث
امتدادات غامضة³⁸⁸.

كما وجد أنسي الحاج في جسد المرأة وسيلة استغراق وإشباع بما يكمن فيه من جماليات
حسية تلهيه عن الحزن والأسى، وتحقق وجوده العبثي، فلا شيء يدوم له، وكل شيء عبث:

لا شيء يدوم لي
أعطني ثديك، عله يبحث في رفيف جنبي
إني منهوك وحزين³⁸⁹.

وتؤكد أيضاً قصيدته "القصيدة المارقة"³⁹⁰ التي يحتفي بها الشاعر بالمروق عن المجتمع
منتهاكاً لقيمه الجماعية بحيث يغدو هذا الانتهاك عنده نبعا لنشوة لا ينضب وعلامة متميزة
للمنتهاك، مصوراً بجرأة الانحراف والشذوذ بشكل فاضح بعد أن غيب العقلانية بمنطقه
السريالي الذي يجعل للشهوة بطولة حرب وحرية لانتصار الجسد الذي يفترس أول امرأة
تصادفه في الطريق:

الحرب، لقد انتصرت شعوب جسمه
البطولة، الحرب معطف الشهوة
الحرية

سوف يفترس الطريق أول امرأة³⁹¹.

أما محمد الماغوط فصار شعره قاموساً للألفاظ الجنسية المكشوفة وصور لشخصيات
ماجنة أغلبها في دار البغاء، أو في الحان تعاقر الخمرة، أو تلاحق النساء، أو تمارس الجنس،
أو تتسكع كالعواهر من شارع إلى شارع، لأنها رمز الضياع والغربة والتشرد لا هم لها إلا
الخمرة والتبغ والنساء بصور تسكعه الدائم من غير هدف ولا غاية في عالم يموج بالجنس
والعهر والخمرة والتبغ وحتى الجريمة:

أما الآن

وأنا أتسكع تحت نور المصابيح

³⁸⁸ المصدر نفسه، 3 / 292.

³⁸⁹ الخنزير البري، مجلة "شعر"، ع 19 / 1961، ص 24.

³⁹⁰ ينظر: ديوان لن، ص 59-63.

³⁹¹ ديوان لن، ص 30 - 31.

أَتَنْقَلُ كَالْعَوَاهِرِ مِنْ شَارِعٍ عَلَى شَارِعٍ

أَشْتَهِي جَرِيمَةً وَاسِعَةً

وَسَفِينَةً بَيْضَاءَ تَقْلَنِي بَيْنَ نَهْدَيْهَا الْمَالِحِينَ إِلَى بِلَادٍ بَعِيدَةٍ

حَيْثُ فِي كُلِّ خُطْوَةٍ حَانَةٌ وَشَجَرَةٌ خَضِرَاءُ

وَفَتَاةٌ خَلَّاسِيَّةٌ³⁹².

فهو يجاهر بحرية الجسد المطلقة ليعبر عن رفضه لمفهوم المحرم الذي يقيد سلوكياته

وحريته، ويتخيل أنه يعيش في المجتمع البدائي المشاعي:

هذه شهوتي

سأبعثرها بقدمي

وأُتصرف بفيضها

كما يتصرف المنتصر بأسلابه وأسراه³⁹³.

وأصبحت الموضوعات المحرمة الشائنة والقبيحة والشاذة والمنحرفة مباحة في الشعر

من أجل الإبهار والإدهاش والإغراب، والخروج على المألوف وكسر القيم والأعراف "وسرت

في هذا الشعر الحدائي عشرات ألفاظ الجنس والإباحية والإثارة الجسدية الرخيصة سواء كان

المقام يستدعيها أم لا"³⁹⁴

ومما نتج عن هذا الشعر المتجريء على الأديان والقوانين والأخلاق والأعراف والمثل

العليا، النظرة المنحرفة إلى المرأة والهبوط بمستوى العلائق البشرية وتغليب الجانب الحسي

الحيواني في السلوك، وامتدت مفاهيم خلقية غير سوية تجعل من اللذة والمتعة والحب الشاذ

فلسفة للحياة وهدفا للوجود الإنساني³⁹⁵ وبدأت في شعرهم فلسفة بودلير الشعرية التي عرفت

بممارسة الخطيئة بكل أشكالها وكره الحياة وهدم قيمها من خلال ديوانه "أزهار الشر"³⁹⁶.

وكانوا يرون أن العفة والنقاء الشعوري والعذرية التي رسمها الشعر العذري ليس طبعاً عربياً

خالصاً بل سببته الحواجز الدينية والأخلاقية والقبلية. وكانت النظرة الغربية التي لا تتسجم مع

³⁹² الأعمال الشعرية، ص 14 - 15.

³⁹³ المصدر نفسه، ص 185.

³⁹⁴ جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 297.

³⁹⁵ ينظر: عمر فروخ، هذا الشعر الحديث، بيروت، دار لبنان، 1978، ص 17.

³⁹⁶ ينظر: عبد الغفار مكاي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، 1972، 1 / 78 وما بعدها.

الأصالة العربية والأخلاق الإسلامية، هي مصدر استفحال موضوع الإباحة والجنس في أدبنا المعاصر، شعر ونثرا.

3 - نبذ التاريخ:

ارتبط التاريخ بكلمة الماضي حيناً وكلمة التراث حيناً آخر، ومهما تعددت التسميات فهو بشكل تحدياً حقيقياً على المستوى الفكري والجمالي بوصفه منبعاً للقيم والرموز التي تحمل فكر الأمة وعقائدها وحصيلته مجهودها الحضاري. واجتمعت حوله تعريفات وتحديدات خلافية وغامضة تولدت عنها ثلاثة مواقف³⁹⁷:

— الموقف السلفي المحافظ الذي يرى ضرورة العودة إلى التراث والتمسك به لمواجهة الغرب ومخاطر العصر، والتطلع إلى الماضي باعتباره يمثل الحضارة والمجد الزاهر.

— الموقف الحداثي الذي يرفض الماضي (التراث)، ويقر بعدم جدواه ويضع حاجزاً بينه بين الحاضر والمستقبل، ويريد أن يستبدل به نموذجاً آخر³⁹⁸.

— الموقف الجدلي الوسطي الذي ظهر كرد فعل للاتجاهين، وقام على أسس ومبادئ تتناقض معهما لمواجهة رؤية النقد والتدريس. وحاول هذا الاتجاه إنتاج رؤية جدلية تربط بين الماضي والحاضر ولها القدرة على الاستمرار والتفاعل مع الواقع، وتقديم قراءة جديدة بأدوات معرفية معاصرة ترتفع بالتراث إلى مستوى المعاصرة الحقيقية.

وكان الموقف الحداثي القائم على مفاهيم الهدم والقطيعة والرفض والتمرد هو الذي تبناه شعراء حركة شعر في رؤيتهم للتراث والتاريخ تأصيلاً للقطيعة من خلال نبذ كل ما يتعلق بالعروبة والإسلام، وتزييف التاريخ الإسلامي بخاصة الذي يمثل وهج الحضارة العربية الإسلامية. هذه المعايير التي شوهوا بها الدين والمعتقد وكسروا من خلالها القيم والأعراف، لا يمكن أن تكون عناصر يُتوخى منها الإبداع والتجديد.

إن القراءة الموضوعية للتاريخ لا تتنكر للماضي المنفتح على المستقبل، بل تسهم في تكوين موقف صادق من الثقافة السائدة والأفكار الموروثة، ولا تغالي في تمجيده كنوع من العزاء والتعويض عن تراجع الحاضر وسقوطه، لأنه ليس بالضرورة أن يمثل في ذهن العربي صورة للكمال والمقدس اللذين قد يعيقان الفكر النقدي الهادف. لكن شعراء حركة "شعر" عمدوا إلى تمزيق هذه الهالة القدسية التي تحيط بصورة التاريخ، وتحريره في رأيهم من القالب

³⁹⁷ ينظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991، ص 162.

³⁹⁸ ينظر الفصل الثاني: حركة شعر والمرجعية الغربية، مبحث: الحضور الإشكالي للحداثة.

التقافي الجامد والطابع السلطوي، فاتحين أمامه لحظتهم الحداثيّة، وقراءتها المغايرة والمتحررة والجريئة ما دام شرط المعرفة الحداثيّة هو الحرية، فشككوا في الحقائق ورفضوا المسلمات وقلبوا الموازين والمعايير المتعلقة بهذا التاريخ والماضي ككل. فالطريق إلى المعرفة التاريخية لديهم "يبدأ بتفريغ الوعي من الأفكار المسبقة، والانطلاق من الصفر بحيث يقيم الشاعر المسافة بين وعيه والثقافة الموروثة ليتمكن من القيام بقراءته الخاصة للماضي"³⁹⁹. وأصبح هدف شعراء الحداثة مساءلة التاريخ ليس لـ "مجرد معرفته، بل وضع هذه المعرفة في خدمة الحاضر، وفي التأسيس لواقع جديد"⁴⁰⁰.

وعمل شعراء حركة "شعر" على تزييف التاريخ للتعبير عن نبذهم له، وذلك من خلال تعاملهم مع الشخصيات التراثية والأحداث التاريخية من منطلق كما يقول إحسان عباس "أنه لم يكن ثمة أي مبدأ غائي يمكن اكتشافه وراء أحداث ووقائع التاريخ"⁴⁰¹ معتمدين على الأقنعة التي كثر استعمالها في الشعر العربي المعاصر⁴⁰² لخلق أسطورة تاريخية — لا تاريخاً حقيقياً لأنها تعبّر عن التضايّق من التاريخ الحقيقي بخلق بديل له — الأسطورة — أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيد عن التحدّث بضمير المتكلم بعد الاختفاء وراءها وللتعبير عن الذات أو محاكمة الواقع والعصر من خلالها⁴⁰³. ومعتمدين كذلك على المرايا التي هي في حقيقتها صورة أمينة للأصل، ولكن في شعرهم تزوير للأصل والواقع لتأتي مראياهم صورة أمينة للصورة المشوهة، وإن كانت الصورة أمينة للواقع فإن معكوسها الزوايا المظلمة والعتمات.⁴⁰⁴ وعمقوا ذلك بثنائية ضدية يتقاطع فيها الزيف مع الحقيقة والسليبي مع الإيجابي بتفعيل السليبي وإبطال الإيجابي، أي بإضاءة المعتم وتعتيم المضيء. وكان توقفهم بصورة أساسية عند الملامح السالبة من التراث حيث "كانوا يرجعون إلى نماذج التمرد والتجديد في التاريخ العربي، ولكن

³⁹⁹ زهيدة درويش جبور، التاريخ والتجربة في "الكتاب" لأدونيس، ط 1، بيروت، دار النهار، 2001، ص 89.

⁴⁰⁰ المرجع نفسه، ص 96.

⁴⁰¹ المرجع السابق، ص 328.

⁴⁰² يعد البياتي أكثر الشعراء لجوءاً إلى هذه الوسيلة، وقد شمل القناع من الأشخاص: الحلاج، المعري، الخيام، طرفة، أبو نواس، هملت، نازم حكمت، ومن المدن: بابل، دمشق، نيسابور، مدريد، غرناطة (ينظر: المرجع نفسه، ص 121-124).

⁴⁰³ المرجع نفسه، ص 121.

⁴⁰⁴ محمد بن عمر، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، الرياض، 1407 هـ — 1987، ص 107.

هذا يترجم رغبة تبرير مبدأ المبادرة الثورية الجديدة أكثر مما تكشف عن إرادة في اكتشاف العلائق الأساسية بين هذه النماذج وضرورة التحول الحالي⁴⁰⁵.

أ - تعظيم المضيء:

صحيح أن تراثنا فيه الفاعل والخامل، والحسن والقبيح، والمضيء والمظلم، وهو خاضع المناقشة والنقد في ضوء قراءة موضوعية لا تتعسف ولا تؤدلج لتُحمّل النصوص ما لا تحتل، وهذا هو المحذور الذي وقع فيه شعراء حركة "شعر" لأن خطهم الحداثي مس وطلال الثوابت المحددة لفكر الأمة كنبد العروبة عبر إحياء الحلم الفينيقي القديم الذي يمثل صورة من صور التعصب العرقي، ونبد الإسلام بتشويه وتزييف رموزه وأحداثه التي مثلت مرحلة الارتقاء الإنساني.

وتعددت الصور العدائية الهادفة إلى تفجير وتقويض التاريخ الحضاري للأمة من خلال ربطه بصور التشاؤم والحزن والتخلف والجمود. ويخاطبه خليل حاوي:

أخرسي يا بومة تفرع صدري

بومة التاريخ مني ما تريد⁴⁰⁶.

إنها أسئلة تمنحه حق العصيان والانشقاق عن التاريخ المُمثّل في بعده السلطوي في أمه وأبيه وصوره التراثية المتمثلة في كتبه وصومعته لعل ذلك يمنحه الخلاص الحضاري الذي ينشده بعد مرارة اليأس والأسى يقول:

طول النهار

مدى النهار

ربي، متى أنشق عن أمي، أبي

كتبي صومعتي، وعن تلك التي

تحيا، تموت على انتظار

أطأ القلوب وبينها قلبي

وأشرب من مرارات الدروب بلا مرارة

ولعل تخصّب مرة أخرى

وتعصف في مدى شفتي العبارة⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 81.

⁴⁰⁶ ديوان خليل حاوي، ص 171.

لقد ضاق خليل حاوي درعا بهذا التاريخ الذي أصبح يبغض وينوء بصورته المهينة
والثقيلة بعد أن جمّد طاقات نهوض وبعث هذه الأمة التي راح يدعوها لتنفّض عنها العفن
واللعة والغيب والبور:

أمّا تنفّض عنها عفن التاريخ

واللعة والغيب الحزينا

تنفّض الأمس الذي حَجَر

عينها يواقيتا بلا ضوء ولا نار

وبحيرات من الملح البوار

تنفّض الأمس الحزينا

والمهينا⁴⁰⁸.

إن صورة العصيان وإسقاط مقومات التاريخ الثابتة يُصبح مبررا للاستهانة به ورفض
الانتماء إليه من منطلق زيفه وجموده الحضاري الذي أفرغه الشاعر يوسف الخال من رموزه
ومعالمه بنزعتة التشاؤمية رغم امتلائه المشهود عبر آلاف السنين:

لألف سنة وأنا أمضغ الفتات، لألف سنة وأنا

أركب جودا ميتاً، لألف سنة، وأنا بلا وجه قناعي

لوحة عبر قبر، واليوم أنا سائح بلا هوية نقودي

مزيفة ورأسي بلا شعر

وموكبي قصبٌ تُصفر فيه الريح⁴⁰⁹.

لقد بالغ شعراء حركة "شعر" في وصف التاريخ بشتى النعوت: العفن، الوباء، الركام،
المستنقع، السلحفاة ... وفي التأفف من كثير من رموزه: القبيلة، الخيمة، الوبر، الناقة، الرمل،
الهجير، النخيل، السيوف، الخلاخل، الوشم، السلطان، الخليفة، الإمام، الهلال ... ويحرصون
كل الحرص على إسقاط قرون الهجرة والحبور بسحر البحر وأعياد الميلاد وكل جسر قد
يوصلهم إلى الحضارة الغربية⁴¹⁰. فيريد يوسف الخال أن يتحرر من عبودية الماضي الذي يراه
ملينا بالخطايا والظلمات:

⁴⁰⁷ المصدر نفسه، ص 202 – 203.

⁴⁰⁸ المصدر نفسه، ص 126 – 127.

⁴⁰⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 284.

⁴¹⁰ ينظر: الفصل نفسه، مبحث: الانفصام عن العالم، محور: الاستلاب.

عبيد نحن للماضي، عبيد نحن
للآتي، من المهد إلى اللحد خطايانا
لعل الشمس لم تشرق لتحيينا:
هنا مقبرة النور، هنا الرمل،
هنا يستنسر البغاث، تقنى القمحة
الأولى، هنا يتعدم الشك⁴¹¹.

بل نلاحظ موقفه الفاتر وفكرته العنصرية التي ترى في الانتساب إلى العرب جرحاً لم
يضمد، وفي الفتح الإسلامي والحكم الأموي تاريخ صراع لم تتعود بلاده عليه:

بلادي... ويوم العرب
مددت يمين العطب
إلى من عدا
تقودين إثر الفتوح
فتوحا وتلك الجروح
أبت تُضمدا
فمنك أقلّ الشراغ
معاوية للصراع
وما عودا⁴¹².

ولعل أدونيس من أكثر شعراء حركة شعر تنكرا للتاريخ وتذمرا منه، وضلوعا في
تزييفه وتشويهه، ورسمه له ملامح جديدة لا تتماشى أو تتلاءم مع مقوماتنا الحضارية. هذا
التاريخ الذي يصفه في قصيدة "مرثية الأيام الحاضرة" بأنه الجيفة التي ينبغي تطهير الأرض
منها عبر مطر الانبعاث الذي يبشر بانبعثات تاريخ جديد منفتح على مستقبل السؤال الدائم:

وأنت أيها المطر، أيها المطر الذي يغسل الأنقاض والخرائب، أيها
المطر الذي يغسل الحيف، ترفق أيضا واغسل هذا التاريخ⁴¹³.

⁴¹¹ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 224 – 225.

⁴¹² المصدر نفسه، ص 75.

⁴¹³ الأعمال الشعرية، 3 / 22 – 23.

ويؤكد على تلوث التاريخ ببعض المفاهيم الغيبية والروحانية التي قلب أبعادها الحقيقية، مما جعله يضيف له صورة أخرى من الاستهجان والتحقير، فهو يريد أن يتصل من الانتماء إليه بل وبيعه بالمجان وبما يحمل من أجداد وأمجاد ورموز وتقاليد:

التاريخ يهبط المنحدر في حوار مع النمل راجلا على غباره مليئا
بالمخاط الحزنوني، مليئا بالأصداف.

وينادي حشود البشر من آبائه وأجداده ليبيعها بالمجان
من يشتري هذي الجموع مني، يأخذها بعيدا بعيدا
من يقبل هدية هذه الحشود، وليأخذ معها السيوف والخناجر
وليأخذ معها الخلاخيل، وليأخذ الوشم والودع⁴¹⁴.

وكان شعور أدونيس بالنفي والاعترا ب يعني غيابه عن حضور الواقع التاريخي واجتياز واختراق للحضور في عالم ذهني مجرد، وهو يريد أن يتصل من المكان والزمان والتاريخ والواقع الحضاري ككل ويعيش غربة وجود لأن ذلك الوجود لا يجد ما يسوّغه في المنظور الوجودي الذي يقوم على الفردية المعذبة التي تؤثر النفي والوحدة والرعب واليأس:

عربات النفي

تجتاز الأسوار

بين غناء النفي

وزفير النار

بعيدا تجرّ المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يتّعبها الرعب وسهول

من الشوك الوحشي

تعانق جزر الوحدة، تشمّ الغرابية المكر في قعر الهاوية ونسمع مراكبنا

ترسلّ حوارها اليأس، واليأس هلال طالع والشر في طفولته⁴¹⁵.

فأدونيس يرفض الماضي ويرى أنه مرعب وموحش ومفجع، وهذا ما يتطابق مع آراء الوجوديين الراضة للقديم، فالجديد لا يتخلّق من القديم بل من موته⁴¹⁶. وتتحقق العزلة والوحدة في قعر الهاوية، فهي سفر نحو الأسرار وعالم المجاهيل والرؤى العجيبة الخارقة التي تتحقق

⁴¹⁴ الآثار الكاملة، 29/3 - 31.

⁴¹⁵ الأعمال الشعرية، 22-21/3.

⁴¹⁶ ينظر: عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص 59.

بالانفتاح على عالم اللاوعي "والتخلي عن موضوعية الطبيعة والتاريخ بالانكفاء على الذات، وذلك لإنقاذ هذه الذاتية"⁴¹⁷.

وبذلك فدمشق ليست رمزا مكانيا لأمجاد التاريخ العربي الإسلامي بمعالمها ومناظرها، وإنما هي رمز للضياع واللامعنى، ولا نستطيع في كثير من المقاطع الشعرية أن نميز بين عدم حماسته الدينية وعدم غيرته القومية والوطنية:

يا مرايا الضياع الطويل

غيري صورة القمر

سويت تمثالا من الصلصال

حفرت في خطوط بيضاء

تاريخك الأسود يا دمشق⁴¹⁸.

وبما أن الحادثة هي فعل يسعى إلى اللاتشكل، أي أنها فعل يهدف قطعاً إلى نفي الفعل المنتج لعالم جاهز⁴¹⁹، جاء رفض الحضارة كبعد تاريخي لأن الحضارة تستق أيضاً من الحضور الباهر من فاعلية أسمى في الوجود الإنساني، هي فاعلية منح الشكل، وإعطاء الطبيعة الخام اللامتشكلة شكلاً وحضوراً شكلياً⁴²⁰. من هذا المفهوم سعى أدونيس وغيره على التهجيم على قيم الحضارة العربية الإسلامية وإتهامها بالجذب والاندثار والزوال، وبالتالي فهي تستحق المحو والحرق، محو حكمتها وحرق آياتها:

ماحيا كل حكمة هذه ناري

لم تبق آية ... دمي الآية

هذا بدئي

هات المس يديك ... اتبعيني زمني، لم يجئ ومقبرة العالم

جاءت عندي لكل السلاطين رماد

قادر أن أغير لغم الحضارة، هذا هو اسمي⁴²¹.

⁴¹⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص 116.

⁴¹⁸ الأعمال الشعرية، ص 2 / 98.

⁴¹⁹ كمال أبو ديب، الحادثة السلطة النص، ص 46.

⁴²⁰ المرجع نفسه، ص 46.

⁴²¹ الأعمال الشعرية، 2 / 223.

ومادام التاريخ حسب وصفه ركائماً للأسماء التي تأسست فوق الأشياء إما إقراراً أو إنكاراً ... فعليه يجب أن تخون التسمية وظيفتها الحضارية ليُغسل التاريخ من كل الأسماء والأشياء، وينصت لمعينه الأسطوري وإمكانات الحلم لديه بإشارات أخرى غير محددة، قادمة من الفجر لا يعرفها إلا الشاعر:

للأساطير التي تحضن أيامي وللحلم الذي يحنو علي

أغسل التاريخ — ما قال — وما أنكره

بالإشارات التي يرسلها الفجر إلي⁴²².

فخروج الأشياء من أسمائها عودة إلى العري الأول حيث تسعد الأشياء ببهاء البداية، وفي هذا الخروج إنكار لما راكمه الاسم على المسمى من معانٍ لم تعد تحبل بالاحتمالات، لأنها تماهت مع المسمى الذي يُريده الشاعر بل يمتنع عن فعل التسمية من جديد ليبقى الشيء في وضعية برزخية بين الاسم والمسمى. وامتناع الشاعر عن إعادة التسمية له بعد آخر غير رفض التاريخ والحضارة، هو تمجيد التأويل والخيال. وبهذا التوقع بين الاسم والمسمى يعيش التخلي عن اللغة بجذورها التاريخية والحضارية، وهو يفتح على الموجودات بأبجدية ثانية تسري في كل قصائده⁴²³:

تخرج الأشياء من أسمائها، لأسميها ولكن

سأقول الشيء ما أكرمه

هُوَ ذَا يأخذ أعماقي إلى وحدته

أبتكر ما صنّف الماضي، أعد

إعجابه

وأعد تصريفه

وأعد إعرابه⁴²⁴.

ويدعو بذلك إلى الهدم وتدمير كل تراث والبدء من جديد، بلغة جديدة:

هدمت مملكتي

هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي

ورحت أبحث محمولا على رثتي

⁴²² المصدر نفسه، 2 / 369.

⁴²³ ينظر: خالد بلقاسم، المرجع السابق، ص 181-183.

⁴²⁴ الأعمال الشعرية، 2 / 371.

واليوم لي لغتي⁴²⁵.

ولكي يتقياً المستقبل والحلم كرر في شعره عبارات تجاوز هذا التاريخ، فهو "بقايا جثث، شيخ يموت، تاريخ مشلول" ... وبالتالي لا بد من دفنه في كئيبان الرمال:

هو ذا التاريخ بقايا جثث

والأيام تهوّل في كئيبان الرمل، تقياً

حُلماً⁴²⁶.

هاتوا فؤوسكم نحمل الماضي كشيخ

يموت، نستشرف الآتي هياماً ورغبة⁴²⁷.

وكثيرة هي الشخصيات العربية والإسلامية التي نظر إليها شعراء حركة "شعر" نظرة سلبية حملت صور الذل والمهانة والذل والخيانة لتحطيم المعاني المثالية فيها. وغايتهم من ذلك تزييف الحقائق التاريخية وتشويهها من خلال زعزعة صورة تلك الشخصيات لدى المتلقي لتفقد وقارها وحضورها التاريخي ووهجها وصدقها الواقعي بعد صراعهم ضد ماضي الرمز وإيقاعه في غواية التسمية الحداثيّة⁴²⁸، سعياً منهم في النهاية إلى هدم الأسس التي تقوم عليها الذات العربية الإسلامية. وانطلقوا من إيديولوجيتهم إلى التاريخ العربي⁴²⁹ ليحاكموه ويحاكموا واقعهم في الآن ذاته، حيث اختاروا من الشخصيات التي لها أهميتها في التاريخ العربي: عمر بن الخطاب، عثمان بن عفان، علي بن أبي طالب، خالد بن الوليد، معاوية بن أبي سفيان، الحجاج بن يوسف الثقفي، هارون الرشيد، ولقب الإمامة والخلافة ... ووضعوها في وضع جديد مختلف كل الاختلاف عن موقعها وصورتها للوصول إلى المفارقة التي يريدون إثباتها وتقريرها⁴³⁰، ووقعوا أثناء التعامل معها في مزالق كثيرة منها الغموض لقصور أو تشويه الرؤية وطغيان الملامح المعاصرة بنزع الملامح التراثية عنها عن طريق التأويل الخاطيء

⁴²⁵ المصدر نفسه، 1 / 206.

⁴²⁶ المصدر نفسه، 2 / 300.

⁴²⁷ المصدر نفسه، 2 / 225.

⁴²⁸ علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص 45.

⁴²⁹ لأدونيس ديوان اسمه "الكتاب" صاغ فيه التاريخ العربي بطريقة شعرية. (ينظر: زهيدة درويش جبور، المرجع

السابق).

⁴³⁰ ينظر: أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص 338.

لها⁴³¹. لقد انتقد واقع الخلافة الإسلامية الممثلة في اسم الخليفة، بأن تهكم على سياسته الشرعية والرعية التي يحكمها:

وضع السيد الخليفة قانونا من الماء شعبه المرق الطين
سيوف مصهورة وضع السيد تاجا مرصعا بعيون الناس
هل هذه المدينة أي؟ هل ثياب النساء من ورق المصحف⁴³².

لقد غابت صورة الوفاق ونعمة الافتخار عند أدونيس لما استحضر بعض الشخصيات ليعبر عن نبذه لكل ما هو سني أو مرتبط بالصحابيات رضي الله تعالى عنهم — أو بالمفهوم الأوسع للخلافة أو إباسها مفاهيم تؤسس لدينية ضدية أراد من خلالها تلميع شيعيته المنحرفة بإشاراته اللازمة⁴³³. فعمربن الخطاب — رضي الله تعالى عنها — يمثل اليأس والرجاء غير المتحقق للواقع الإسلامي رغم وعود السماء:

صوت بلا وعد ولا تلة
يصرخ، والشمس به مظلة
متى تضرب يا جبلة؟
ويا صديق اليأس والرجاء
ألحجر الأخضر فوق النار
ونحن في انتظار
موعدك الآتي من السماء⁴³⁴.

أما علي — رضي الله تعالى عنه — فمثل الشقاء والفتنة والهزيمة في واقع إسلامي لم يتحقق أيضا:

وعلي فأتح أحزانه
لبهاليل الشقاء
للذين استسروا وانكسروا
وعلي لهب
ساحر مشتعل في كل ماء

⁴³¹ علي عشري زائد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار الفكر العربي، 1417 هـ 1997 م، ص 284 — 294.

⁴³² الأعمال الشعرية، 2 / 233.

⁴³³ أشارت بعض الدراسات إلى شيعية أدونيس، ينظر: جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 285.

⁴³⁴ الأعمال الشعرية، 1 / 308.

عاصفا يجتاح لم يترك تراباً أو كتاباً

كنس التاريخ غطى

بجناحيه النهار⁴³⁵.

كما هاجم أدونيس الحجاج وسخر منه في أكثر من موضع شعري، وعده رمزاً للقمع والبعد السلطوي الذي قد يتعارض مع مسيرة تاريخ الخلافة الإسلامية. فكان الحجاج نموذجاً للحاكم المستبد يعكس رفض أدونيس للنظم السياسية في الواقع العربي الإسلامي. وقد أصبح بالنسبة له ولغيره طاغية لكل العصور، حيث تتنامى صورته الدموية المرعبة ليمثل كل موقف قمعي تاريخي. فهو بالنسبة للشاعر يعدم الحرية والفكر والإبداع وكل أشكال الحياة الإنسانية:

كان اسمه الحجاج

وتقبوا فأرا

وتقبوا وراءه

ودهنوا بدمه الحجاج

ونبحوا تيساً

ودهنوا بدمه الحجاج

فالتدّ بالدماء

صارت له رضاعةً وأماً⁴³⁶.

ومن خلال كثير من الأحداث والشخصيات ارتبط التاريخ بصورة الدم والعنف التي تكررت بشكل واسع في شعر الحداثة كهذه الصورة التي قدمها محمد الماغوط:

يوم كان تاريخنا

دمًا وقارّات مفروشة بالجثث والمصاحف⁴³⁷.

ومن الأسماء اللافتة في الشعر العربي المعاصر، اسم عائشة الذي يستوقفنا توارده وتكراره، وبعده التاريخي والديني هو إحالة إلى عائشة أم المؤمنين رضي الله تعالى عنها، وإن أنكر البعض ذلك البعد. فنجد هذا الاسم يتكرر في شعر أدونيس دون الأسماء النسائية التراثية الأخرى، مستحضراً ضمناً قصة الألفك بطريقته الشعرية. ففي قصيدة "رماد عائشة"،

⁴³⁵ المصدر نفسه، 2 / 229.

⁴³⁶ المصدر نفسه، 1 / 391.

⁴³⁷ الأعمال الشعرية، ص 31.

بتهكم منها وبصورها عجوزا جاهلة تدعي التقى والعفاف وتؤمن بالقضاء والقدر، فهي في حين رمز للخطيئة والغواية والنفاق، وفي حين آخر رمز لتخلف الأمة الإسلامية وتخلفها:

عائشة جارتنا العجوز

مثل قفص معلق

تؤمن بالركام والفراغ والطرر

وبالقضاء والقدر

أهدابها منازل النجوم، كل نجمة خبر

عائشة تقول إن عمرنا سحابة بلا مطر

تقول إن الأرض أبشع الأكر

صورها الإله تحت عرشه

ومن عل دحرجها

خطيئة كأنها البشر ...

عائشة جارتنا نقية

يجبها القريب والبعيد

حياتها جلود صوف وخراف ورع

وحكمة تعود بالأرض إلى سديمها

تحتجز الحياة في تكيّة

من ورق الرمال وطحلب الليالي⁴³⁸.

ب - إضاعة المُعْتَم:

إن معايير الانتقاء في الخطاب الحدائي هي أن يكون المنتقى خروجاً عن الدين والمعتقد، أو كسراً للقيم والأعراف، أو شاذاً نابياً خارجاً عن المألوف، أو ماجناً عابثاً متمرداً على السلطة بمختلف أشكالها. وما أظن أن عز الدين إسماعيل قصد هذه النماذج من التراث عندما قال: "إن الشاعر المعاصر قد استخرج المواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث، لأن الشيء الباقي الفعال في أي تراث هو قيمته الروحية الإنسانية الكامنة فيه"⁴³⁹. وبالتالي فلا يمكن أن تكون الخلاعة والمجون والزندقة من القيم التي لها صفة الديمومة والخلود في أي تراث

⁴³⁸ المصدر نفسه، 2 / 74 - 75

⁴³⁹ الشعر العربي المعاصر، ص 29 - 30.

وبخاصة تراثنا العربي الإسلامي، لأنها تتعارض مع ما ينفع واقعنا ويلزم لحياتنا ونثري به نهضتنا وبنينا عالمنا المعاصر، فلا يمكن أن تكون عناصر إبداع وتجديد، لأنها لا تركز إلى قيم الحق والخير، ولا إلى تصور فكري وسلوكي سليم⁴⁴⁰. لكن شعراء حركة "شعر" حسموا خيارهم ومعاييرهم، فكما يرى أدونيس أن "مركز الإشعاع المضيء في تراثنا العربي الإسلامي، هي الحركات الثورية ضد النظام القائم بدءاً من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج، مروراً بالقرامطة، والحركات الثورية المتطرفة، والاعتزال والعقلانية الملحدة والصوفية على الأخص"⁴⁴¹. ويصرح في موضع آخر باعتراف دون مواربة، أن "هناك شعراء أعده شعراء عظيماء، سماه بعض النقاد للسخرية والتقص من قيمته، كشعر التهنك والخلاعة والمجون [...] إنه من أهم الشعر الذي كُتب في اللغة العربية، ومع ذلك فهو مكبوت ومقموع، هؤلاء الشعراء كانوا يحاولون أن يخلقوا ما يمكن أن نسميه بالجنة الأرضية"⁴⁴². وبالتالي فالتاريخ الذي يريد أن يتلمسه من "مئات العقول الخلاقة في تراثنا العربي التي غيرت ورفضت وتمردت على الألف والموروث والعادي والتقليدي، والتي خلقت وجددت وأضاف، ولسوف تكمل ما بدأه هؤلاء فنشك ونرفض"⁴⁴³. ورغم أن الشخصية التراثية رمز مثير للدلالات والمواقف تتسحب من الماضي لتلامس الواقع المعاصر، ولكن الانحراف في قراءتها قراءة تأويلية غير موضوعية تجعلها تخرج عن صورتها التاريخية الحقيقية، لأن الشاعر المعاصر يقتلع الرمز من منبته الأساس ليفرغه جزئياً أو كلياً من شحنته الرمزية الأولى ثم يملأه بدلالة مستمدة من تجربته الشخصية ومرتبطة بتوترات عصره. ولكن رغم صراع الشاعر ضد ماضي ذلك الرمز لم يستطع تحقيق توفقه الساحر على ماضيه، بل يضل ذلك الماضي يطل بين آونة وأخرى ويخالط دلالته الجديدة، ولا يبقى مشدوداً إلى دلالته المستقرة كاملة نتيجة ضغوط الشاعر ومساعده الدائم لإضافة معان مغايرة⁴⁴⁴. وكثيرة هي الرموز التاريخية التي واجهها أدونيس وغيره لكنهم لم يستطيعوا انتزاعها من دالاتها الثابتة. حيث أضفى على كثير من الشخصيات القلقة والمنحرفة المعروفة في التاريخ الإسلامي، صوراً مضبوطة في أفكارها ومبادئها وأخلاقيها وسيرتها، وأصبحت تمثل لديه رموزاً بطولية ثورية، لكن اشتهاها بظواهر فكرية وسلوكية عرفت بها جعلتها رموزاً للطائفية والشعبوية والزندقة لا يمكن تجاهلها. وبخاصة أدونيس الذي

⁴⁴⁰ ينظر: جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 326. كذلك: نعيم اليافي، أوهام الحداثة، ص 61.

⁴⁴¹ أدونيس، صدمة الحداثة، ج 3، ص 10.

⁴⁴² في قضايا الشعر العربي المعاصر، مؤتمر تونس، 1988، ص 159.

⁴⁴³ زمن الشعر، ص 239.

⁴⁴⁴ علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص 46 - 49.

جرد من التاريخ كل العنومات والأعباء المحسوبة عليه، جردها من سياقها وألفها في سياق جديد حسب الصورة التي تريدها المرايا الأدونيسية⁴⁴⁵.

ومن صور تشويه أدونيس وتزييفه للحقائق التاريخية خلافا للواقع والتاريخ، تقديمه لبعض الشخصيات على غيرها عرفت به، "فهو يشيد بكثير من الشخصيات المنحرفة وينسج من حولها هالة كاذبة من البطولة"⁴⁴⁶. من ذلك مثلا شخصية مهيار الديلمي⁴⁴⁷ التي احتفى بها الشاعر⁴⁴⁸ إلى حد تأليهه "فذكره في شعره مرات لا حصر لها، وأسبغ عليه من أوصاف البطولة والتنبؤ والحسد والثورة ما لا نظير له، وهي جميعا مما يشهد التاريخ بزيفها، بل إن أدونيس يتقنع بشخصية مهيار هذا ويجد نفسه في مرآته، ويسقط عليه ما يهجس به من الرؤى والتصورات"⁴⁴⁹ التي أضفاها عليه وصنع من زندقته بطلا حاملا راية تمجيد الفرس وتحقير العرب ومواجهها سلطة الخليفة والإمام:

ملك مهيار

ملك والحلم له قصرٌ وحدائق نارٌ

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرار

....

وجه مهيار نار

تحرق أرض النجوم الأليفة

هوذا يتخطى تخوم الخليفة⁴⁵⁰.

وضمن ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" مراثيات لرموز الشعبية والزندقة والصوفية المتطرفة مثل بشار بن برد وأبو نواس والحلاج الذين اعتبرهم رموزا للحرية والانطلاق نحو ألقِ الحداثة التي ينشدها أدونيس. ففي مراثيته لبشار الذي مات مقتولا لخروجه عن السلطة

⁴⁴⁵ محمد بن عمر، المرجع السابق، ص 107.

⁴⁴⁶ جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 28.

⁴⁴⁷ شاعر شعوبي منحرف، فارسي الأصل، قال عنه الزركلي: كان مجوسيا وأسلم على يد الشريف الرضي، تشييع

وغلا في تشييعه وسب بعض الصحابة (ينظر: الأعلام، 317/7).

⁴⁴⁸ ينظر: مبحث: "انتهاك المقدس" من هذا الفصل.

⁴⁴⁹ جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 287.

⁴⁵⁰ الأعمال الشعرية، 145/1.

السياسية القائمة، اتخذها رمزيا حدثا يبحث بوساطته عن جواهر الأشياء وقوة الشعر، وأعاد له

— حسب رأيه — مجده المهدور:

لا تنكه واطركه للسوط وللخليفة المجنون

وسمه الشيطان أوفسمه الطاعون

فهو هنا. هناك ما يزال

يهدر في الشوارع الصماء

يهدر في أغوارنا الخرساء

يهدر كالزلزال

وهو هنا. هناك ما يزال

أعمى بلا أرض ولا مدرية

يبحث عن لؤلؤة زرقاء

تحفظها أشعاره الأمانة

للسنة العجفاء⁴⁵¹.

وكان أبو نواس من الشعراء الذين اعتد بهم أدونيس لخروجه عن القيم العقدية والخلقية،

وعلى التقاليد الشعرية العربية، بمقدمته الخمرية معبرا له عن موقف تضامني يؤيد خروجه

وتحطيمه لقوانين السلطة السائدة قيميا وشعريا المتفقة مع تصور الحداثيين:

تائه والنهار حولك نهر من الدمن

شاعر كيف يشرب

على وجهك الزمن

عارف أنني وراءك في موكب الحجر

خلف تاريخنا الموات

أنا والشعر والمطر

خلنا يا أبا نواس

الليالي تلتفنا بالعباءات والدمن

وأحبأونا طغاة مراؤون كالسما⁴⁵².

⁴⁵¹ المصدر نفسه، 1 / 312.

⁴⁵² المصدر نفسه، 1 / 309.

كما استشعر من شخصية الحلاج رؤيته الصوفية وخطاباتها وحولها إلى تجربة حدائثة وجودية وسريالية⁴⁵³. فالحلاج عنده نموذج للفداء في سبيل المبدأ، ورمز للحضور التاريخي في أرض الضحالة والقحط الحضاري:

الزمن (كذا) استلقى على يديك

والنار في عينيك

مجتاحة تمتد للسماء

باكوكبا يطلع من بغداد

محملاً بالشعر والميلاد

يا ريشة مسمومة خضراء⁴⁵⁴.

لقد كانت نظرة حركة "شعر" للتاريخ العربي - الإسلامي تحديداً - نظرة عدائية وانتقائية، بتركيزهم على إظهار سيطرة السلطة والغيب ومظاهر العنف والقمع والهزائم والهتات، واستغرقوا في محاكمته، فلم يبرزوا وجهه المضيء بقدر ما أبرزوا وجهه المظلم، حتى من خلال دفاعهم عن بعض ملامحه السلبية وغير المضيئة. ليس المهم هو اتهام هؤلاء الشعراء بالخروج عن السياق التاريخي والحضاري بقدر ما يجب تنبيه المتلقي الواعي ليكون له رأيه الخاص حول حقائق لتاريخ ومفاهيمها الصحيحة، وبالتالي يمكن قبولها أو رفضها. وإن كان هناك من يدافع عن هذه القراءة الحدائثة على أن لولا ذاتية القراءة لانفتحت عنها الصفة الشعرية وتحول العمل الشعري إلى كتابة تقريرية تسرد الوقائع والأحداث⁴⁵⁵. لكن هذه القراءة الشعرية تجعلنا نتساءل: هل التركيز على إظهار التاريخ بهذه الصورة هو إسقاط للواقع والعصر يدخل القارئ في مناخ فجائي يستعذب الألم وتعذيب الذات ويستسلم لليأس واللاجدوى، أم على العكس مساعدته على تشخيص الداء وبالتالي معالجته. وهل هذه القراءة تعفيهم من حقيقة شعورهم النابذ للتاريخ، لكن يتضح عكس ذلك لما نجد صورة تجزئته للتصل من حقبة معينة والدعوة إلى حقبة أخرى أفصحوا عنها بالدعوة إلى تمجيد تاريخ ما قبل الإسلام والحنين إلى العالم الفينيقي والبابلي القديم. وهذا ما سنوضحه في محور "أسطورة العالم".

⁴⁵³ ينظر: خالد بلقاسم، المرجع السابق ص 183 - 186.

⁴⁵⁴ الأعمال الشعرية، 310/1.

⁴⁵⁵ زهيدة درويش جبور، المرجع السابق، ص 282.

ثالثاً: أسطورة العالم

- 1 - الحنين إلى العالم الأسطوري (القديم)
- 2 - حلم الانبعاث الأسطوري
- 3 - استحضار روح الأسطورة

لقد أجمع الباحثون على أن الأسطورة ليست سوى علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعية⁴⁵⁶. والأساطير في المعاجم العربية هي الأحاديث التي لا نظام لها ولا أصل⁴⁵⁷. وقد وردت لفظة الأساطير في القرآن الكريم لتدل على هذا المعنى: "وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا، إن هذا إلا أساطير الأولين"⁴⁵⁸. أي مما سطوروا من أعاجيب الأحاديث. وجاء هذا المنظور الإسلامي لتأكيد بطلانها ووثبيتها. كما أثارت الأسطورة إشكالات حول تحديد معناها وتاريخ نشأتها، فقد أثارت أيضا تساؤلات حول مدى أخلاقيتها، إذ اعتبرها العديد من المفكرين والأدباء الغربيين حكاية وثنية خرافية أو قصة قذرة وسخيفة لا يمكن أن تسهم في بناء مجد أدبي، بل دعوا إلى نبذها وتجاوزها⁴⁵⁹. وإن رأى البعض الآخر أنها ميراث الفنون، ومعين لا ينضب للأفكار المبدعة وللصور والاستعارات المبهجة، والمصدر الذي ألهم منه الأدب بتاريخيته وسيكولوجيته وأنواعه الأدبية من شعر وقصة ومسرح. وعبر عن التجربة المعاصرة⁴⁶⁰.

وحاول معظم دارسي الأدب الحديثي تلمس الأسباب التي دفعت الشعراء إلى إقامة هذا الترابط الأساسي بين الشعر والأسطورة ولاحظوا أنها تعود إلى تأثير الأدب الغربي حيث يعتبر إحسان عباس أن من أبرز أسباب دخول الأسطورة إلى الشعر العربي الحديث محاكاة الشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة منذ القديم سداً ولحمته⁴⁶¹، كما اعتبر أن استغلالها هو من أجراً المواقف الثورية فيه⁴⁶². ويرى أحمد كمال زكي أن صلة الأدباء العرب المعاصرين بالأسطورة الإغريقية أقوى من صلتهم بالأساطير العربية على الرغم من معرفتنا بمدى تأثير ألف ليلة وليلة على العالم بأكمله⁴⁶³. ويفسر شكري عياد سر الاهتمام الجديد بالأساطير القديمة أن جاء نتيجة انهيار الركنتين اللذين قامت عليهما الحضارة الغربية وهما الفردية والعقل، فوقف الشاعر الغربي إزاء هذا الانهيار متأملاً تلك المنابع الأولى للحياة التي عبر عنها الإنسان القديم

⁴⁵⁶ ينظر: ك.ك. راتقين، الأسطورة، ترجمة صادق جعفر الخليلي، بيروت، منشورات عويدات، د تا، ص 9.

⁴⁵⁷ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، 1979، مادة سطر، 3 / 2007.

⁴⁵⁸ سورة الأنفال / 31

⁴⁵⁹ ينظر: ك.ك. راتقين، المرجع نفسه، ص 52-53.

⁴⁶⁰ ينظر: المرجع نفسه، ص 75-82 وما بعدها

⁴⁶¹ المرجع السابق، ص 165.

⁴⁶² المرجع نفسه، ص.ن.

⁴⁶³ أحمد كمال زكي، الأساطير، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د تا، ص 64-65.

في أساطيره⁴⁶⁴. كما أجمع النقاد على أهمية تأثير "اليوت" في شعرنا الحديث، إذ يعد أبرز شاعر في العصر الحديث التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر نظريا وعمليا وبخاصة قصيدته "الأرض الخراب" التي حظيت بمنزلة مميزة عند النقاد والشعراء العرب⁴⁶⁵. وإن اختلف شعراء الحداثة في مقدار شغفهم بالأسطورة، فإنهم راحوا في عمومهم وفي توق حميم يبحثون بعد الأساطير الإغريقية على الأساطير البابلية والفرعونية والفينيقية والمسيحية والجاهلية القديمة بل تعاملوا مع القصص الإسلامية - القرآنية - تعاملًا أسطوريا وإنشاء أساطير جديدة من خلال توظيفهم للكثير من الرموز⁴⁶⁶.

إن الحداثة منذورة لاستكشاف التجريد ومعايشته كالمُجسّد والمحسوس. وهي نزعة مضادة للطبيعة والحنين المتعاطف للطبيعة المضاعة⁴⁶⁷. من هنا يبدأ حلم شعراء الحداثة ومنهم أعضاء حركة شعر بانقلاب جذري يقوض ويدمر وضع العالم لبناء عالم جديد على أنقاضه محاولة منهم للخروج من النهائي إلى اللانهائي، ومن المعلوم إلى المجهول عن طريق الأسطورة من حيث كونها حكاية خرافية تتصل بالجانب العقدي في حياة الإنسان البدائي ولا تخضع أحداثها لمنطق الواقع المألوف، فهي محاولة لتفسير هذا العالم المعقد الذي عجز الإنسان في بداياته الأولى عن وضع تصور منطقي يفك به رموز حقائقه الموضوعية، وهي تعبير عن حرية الإنسان في ابتداء حقائق بديلة لما فيها من نظرات فطرية للكون والطبيعة وأشائها والزمن وحيثياته⁴⁶⁸. وسيطرت أساطير الانبعاث على مخيلة هؤلاء الشعراء وإن كانت لا تتناسب مع طبيعة الثقافة والتجربة الحياتية التي ينتسبون إليها شعوريا وحضاريا. وقد سلكوا عدة طرائق لأسطرة العالم، فإما نقل الأساطير بحرفيتها دون تغيير في بنيتها ودلالاتها، وإما تحويرها بما يتفق وأغراضهم الشعرية الحداثية، أو استخدام الرموز الأسطورية لطبع العالم بطابع أسطوري من خلالها مثل: (الماء والنار والحجارة والهواء) وكل ما يتصل بحقولها الدلالية، أو ابتداء أساطير جديدة تمتزج فيها الظواهر الطبيعية والميتافيزيقية بالرؤيا الشعرية من خلال طبيعة اللغة المنفلتة من قبضة العقل والمخرقة لحدود خارقة غير مألوقة وصولا إلى عالم لا معقول، إذ "تقترب هذه الأساطير بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، بل هي

⁴⁶⁴ شكري عياد، البطل في الآداب والأساطير، ط 2، القاهرة، ص 164.

⁴⁶⁵ ينظر: عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 230. أحمد كمال زكي، الأساطير، ص 87، 94-96.

إحسان عباس، المرجع السابق، ص 165-166.

⁴⁶⁶ ينظر: محمد حمود، المرجع السابق، ص 158-161.

⁴⁶⁷ ينظر: هنري لوفيفر، ما الحداثة، ص 52.

⁴⁶⁸ ينظر: ك. ك. راثفين، المرجع السابق، ص 11.

في صفاتها وعموميتها ورموزها رؤى شعرية عميقة، وصل بها الإنسان الأول إلى جوهر الوجود⁴⁶⁹.

1 - الحنين إلى العالم الأسطوري (القديم):

نجمت هذه الروح الشعرية بعد الدعوة إلى إحياء التراث القديم السابق على الإسلام تحت تأثير النزعة الإقليمية التي تصاعدت في مصر باسم الفرعونية، وفي لبنان باسم الفينيقية، وفي العراق باسم البابلية والآشورية، وفي الشمال الإفريقي باسم البربرية. ولا يخفى المقصود من تعميق هذه النزعة منذ كتابات طه حسين وسلامة موسى وتوفيق الحكيم وسعيد عقل⁴⁷⁰. وكان ذلك من أكبر مهمات شعراء الحداثة ومنهم شعراء حركة "شعر" الذين راحوا يبحثون عن عالم بديل بالتعبير عن الحنين إلى الحضارة القديمة والالتقاء على أساطيرها ورموزها والدعوة إلى العودة إليها لبناء حياة جديدة، معتدين بفكر أنطوان سعادة الذي دعا إلى ربط الأدب الجديد بالمثل العليا التي تتبلور فيها خصائص هذه الحضارة القديمة وتجمع سوريا ولبنان تحت لواء الأمة السورية القومية التي يجب أن تنفصل عن العرب والعروبة، ويشهد لها بالسبق في قيادة الفكر الإنساني وتفوق الإبداع الفني قبل كل الأمم الأخرى. واتفقت كثير من النصوص على مبدأ واحد هو التأكيد على مركزية سورية القومية⁴⁷¹ من خلال تبني الأسطورة كرويا مشكلة لمفهومهم للكون والحياة والفن بعيدا عن المرجعية العربية والإسلامية ومختزلة في الأسطورة السورية التي أثارها ونبه إليها أنطوان سعادة وساهمت في تشكيل الرؤى الحداثيّة لحركة شعر⁴⁷².

يعود محمد الماغوط إلى ماض أبعد من الماضي الفينيقي ويتجاوز حلم الأمة السورية، فينشئ المجتمع البدائي بسذاجته وإباحيته، ويتمنى أن يكون عبدا مأمورا أسود عاريا، له ظفيرة وأقراط، لا يشعر بأي حب وانتماء:

أه كم أودُّ أن أكون عبدا حقيقيا
بلا حب، ولا وطن
لي ظفيرة في مؤخرة الرأس

⁴⁶⁹ أنس داود، المرجع السابق، ص 19.

⁴⁷⁰ شلتاغ عبود، الأدب والصراع الحضاري، دمشق، دار المعرفة، 1416 هـ - 1995، ص 217.

⁴⁷¹ ينظر: أنطوان سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، ط 3، بيروت، 1955، ص 60 - 61.

⁴⁷² ينظر: الفصل الثالث: حركة "شعر" والشعرية الغربية، محور: الأسطورة.

وأفراط لأمعة في أدني

أعدو وراء القوافل

وأسرج الجياد في الليالي الممطرة

وعلى جلدي الأسود العاري

يقطر دهن الإوز الأحمر⁴⁷³.

أما أدونيس فيسلم نفسه المغتربة وعصره المهتم لقلعة الغبار ويتمسك بحبال بلاده

القديمة، وأصبح العالم القديم عنده بديلاً للعالم المعاصر الذي غاب مجده وانطفأ وهجه:

أسلمت للصخور والأصداء

راياتي المخنوقة النداء

أسلمتها لقلعة الغبار

لكبرياء الرفض والهزيمة

لم يبق لي إلاك يا بلادي القديمة

أيتها الأسرار⁴⁷⁴.

ويجعل أدونيس الحلم أساساً في بناء نصه الشعري لتجسيد حنينه إلى الحضارة الفينيقية

القديمة مستحضراً رمز الفينيق ويستشعر روح البعث على أبخرة معابد بعلبك وتحت عظمة

هياكلها، فرماد احتراقه يبعثه إلى الحياة ليبدع قرطاجة العصور التي فجرت بنابيع العطاء.

وكان في اجتماع مفردات (الجمر، البخور، المذبح، بعلبك، قرطاجة) في صورة شعرية واحدة

يعيدنا ذلك إلى فكرة التضحية وتقديم القربان في الأساطير القديمة فداء للإله الميت الذي يُرتجى

بعثه⁴⁷⁵:

أحلم أن في يدي جمرة

آتية على جناح طائر

من أفق مغامر

أشم فيها لهبا، قرطاجة العصور...

أحلم أن رثتي جمرة

يخطفني بخورها

⁴⁷³ الأعمال الشعرية، ص 39

⁴⁷⁴ الأعمال الشعرية، 1 / 2004.

⁴⁷⁵ علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 11 - 12.

يطير بي لبعلك

بعلك مذبح

طائر موله بموته

وقيل باسم غده الجديد باسم بعثه

بجترق⁴⁷⁶.

أما يوسف الخال فيؤكد في كثير من قصائده أن الأمة السورية هي خلاص الشعوب جميعاً لما تميزت به من قوة وعطاء وتفوق وعلم⁴⁷⁷:

بلادي صفار الخلود

ثراك، ومهد الوجود

وسرُّ براه الآله

فكان محط رجاء

وكان هدى...

وكانت ربوع الشأم

يد المجد أنى أقام

وأنى بدا⁴⁷⁸.

وخرج يوسف الخال من أمجاد الرمل إلى مجاهل قبرص وقرطاجة، وهي محاولة مراوغة للانسلاخ من العروبة والتاريخ الإسلامي. فالحضارة الفينيقية والكنعانية هي واهبة الحضارة في البحر المتوسط:

غدا يعود سيدي

يعود، يا هلا!

من المجاهل وراء قبرص الحبيبة

...

أنا الجمال يا جداول النبيذ جدلت

على اللجين يا شواطئ العقيق يا فن

⁴⁷⁶ الأعمال الشعرية، 2 / 67.

⁴⁷⁷ مثال ذلك قصائد: بلادي، لبنان، هذه الأرض لي، الجذور، الدعاء، (أنظر الأعمال الشعرية الكاملة، ص 71، 81،

91، 207، 227).

⁴⁷⁸ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 71-73.

لسيد الحبيب يا هلا
من المجاهل الوراء⁴⁷⁹ قبرص
الوراء قرطاجنة يعود لي
مكللا بالنظر⁴⁸⁰.

ويعتز نذير العظمة بقوة هذه الحضارة القديمة التي عرفت كل الخفايا والأسرار وحطمت
كل الأسوار:

ما أحلى الأيام الأولى
كنا نقهر باسم المولى
جان العتمة
كنا نغزل سر الأرض
كل الأسوار نحطمها كل الأقفال
الغام أساطير نفجرها
بالأسرار والأحلام⁴⁸¹.

جاءت الدعوة إلى العالم القديم لتكرس الدعوات الغربية التي تريد تهيمش الواقع العربي
الإسلامي وترسيخ الواقع الانفصالي القائم على المفاهيم الإقليمية الضيقة التي تؤكد على
الاستقلالية المزعومة والأصالة المشوهة والاحتفاء بالإرث القديم الذي كان مجارة للغربيين
الذين دعوا إلى إحياء حضارتهم اليونانية والرومانية⁴⁸². وكان جبرا إبراهيم جبرا من الذين
آمنوا بالنزوع الإقليمي الضيق وراحوا يحلمون بالعودة إلى العالم القديم وإرثه، ويربطون له
خيوط وصل مع حضارة الغرب القديمة:

في القبو الفارغ شذقيه على خد السماء
جلست ملينا بالأيام والأسفار
عبر أروقة روما وبيزنطة
وقد هجعت بين جنبيك أخيرا
رياح فلسفات أثينا

⁴⁷⁹ الوراء: (ألي وراء) هي عبارة عامة يقصد بها: التي هي وراء، أو الذي هو وراء.

⁴⁸⁰ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 236 - 238.

⁴⁸¹ الأيام الأولى، مجلة "تنع"، ع 14/ 1960م، ص 20-21.

⁴⁸² ينظر: عمر الدقاق، الاتجاه القومي، ص 119.

وأنطاكيا وببيروت ...

رخام القدود كيف هجرته

وفتنة الإغريق والسوريين إذ جمعوا

بين العقل والحس، وسفّوها كل غيب⁴⁸³.

فهو يرفض ذكر الملوك والفتوح ويحلم بهياكل بابل وببلوس والبغايا المقدسات اللواتي

يقدمن أجسادهن لتخضر الروابي وترتعش السنابل والشقائق:

أور ونمرود والبغايا المقدسات

في هياكل بابل وببلوس

يقدمن للغرباء أجسادهن

لتخضر الروابي فوق أسوار المدن

وترتعش السنابل بالذهب

والشقائق بالنجيع⁴⁸⁴.

عكس شعرهم رغبة صريحة في العودة إلى النمط الاجتماعي القديم، وعبر عن فكرة

"القومية السورية من حيث انكفاؤها إلى الوراء، ومن حيث بناء المستقبل الاجتماعي من خلال

الماضي الغابر"⁴⁸⁵، بعد رفضهم لكل ما هو موجود رفضاً نهائياً وعدم انسجامهم مع واقعهم

ورغبتهم في العودة إلى الوراء بحثاً عن توازنهم المفقود في مكان آخر أو صيغة أخرى.

فكانت "رؤيا مبنية على وعي قاصر في فهم حركة التاريخ والتطور الاجتماعي ... وإلا فما

معنى أن يعود المجتمع البشري إلى الوراء وحركة التاريخ تتقدم ولا تتراجع"⁴⁸⁶، لأنه على

الرغم من تفكك العالم المعاصر وانقسامه بسبب صور الاغتراب والاستلاب والاستغلال، إلا

أنه في المقابل توجد حركة إيجابية يقرّها منطق وواقع التاريخ تمنع من سقوط هذا العالم

وانهيار قيمه وثوابته.

⁴⁸³ المجموعات الشعرية، ص 157 — 159.

⁴⁸⁴ المصدر نفسه، ص 41 — 42. و "أور": مدينة سومرية في الجنوب الشرقي من العراق. ونمرود في سفر التكوين

هو ابن كوش ابن حام ابن نوح، وكان أول الجبارين وابرع الصيادين، أسس مملكته في بابل ثم بنى مدينة نينوى

عاصمة آشور في العراق. ووردت "البغايا المقدسات" في ملحمة قلقامش. وببلس هي مدينة جبيل حالياً على الساحل

الليباني بين بيروت وطرابلس، وهي من أقدم المدن الفينيقية.

⁴⁸⁵ عبد الله عساف، المرجع السابق، ص 195.

⁴⁸⁶ المرجع نفسه، ص 197.

2 - حلم الانبعاث الأسطوري:

أقبل شعراء حركة شعر على الأسطورة إقبالا كبيرا، بل أصبحت ميزة من ميزاته، إن أن من الآراء المتميزة للأسطورة أنها تمثل إيديولوجية الإنسان القديم، وإن عُدت الفلسفة التمهيدية للفلسفة بمعناها المعاصر، إذ يرى ليفي شتراوس أن الفكر الأسطوري هو فكر عقلي منطقي لا يختلف عن التفكير العلمي الحديث لأن العقل الإنساني - بالرغم من الفروقات الثقافية - يمتلك الطاقات ذاتها، ورغم قدرته على إعطاء الإنسان تفكيراً علمياً إلا أنها تعطيه وهم القدرة على فهم الكون وأنه فعلاً يفهم الكون⁴⁸⁷. فهي قد عكست رؤية المجتمع البدائي حيث جسدت صراع الإنسان مع ذاته ومع الإنسان، ومع الطبيعة، كما عكست قلقه وخوفه وقضايا الوجودية الغامضة ودعمت وعيه الممكن وإمكانية تحقيقه. وأبرز ما في هذه الرؤيا جدلية الموت والانبعاث: فالموت كان هاجس الإنسان البدائي وهمه الدائم، والانبعاث عكس رغبته في الخلاص من أزمته. وهذا الخلاص تمثل بتجسيد الأساطير للانبعاث المتمثل في عودة الكائنات إلى الحياة بعد موتها، وقد برز هذا الانبعاث في نماذج جاءت على صورة آلهة وممن هم في مستواهم من البشر. فالإنسان البدائي ربط حلم الانبعاث بالإله بوصفه قوة خارقة تفوق قوى البشر، أملاً منه تجسيد رغبته وتحقيقها، ولذلك نجد دائماً في كل الصياغات التي ظهرت فيها الأسطورة أن ترسم جواً يتناسب وولادة الإله لتفسير عودة الطبيعة إلى الحياة يعكس احتفاءهم وفرحهم بمن يمثل تحقق الوعي الممكن. وإن كانت الديانات السماوية تؤكد على يوم البعث وعودة كل البشرية إلى الحياة، فإن الأساطير عبرت عن البعث بعد الموت للوصول إلى الخلود المطلق، وعبرت عنها بالهة الموت والانبعاث، وربطت ذلك بدورة الفصول. وأشهر تلك الآلهة: أدونيس اليوناني، وتموز البابلي، وبعل الفينيقي، وأوزوريس الفرعوني، والمسيح على اعتباره إلهاً أو ابن إله كما هو في العقيدة المسيحية. واشتركت معها إلهات إناث يرجع لهن الفضل في الانبعاث، ومنها: أفروديت اليونانية، وعشتار البابلية، وعشتروت السومرية، وعنات الفينيقية، وإيزيس الفرعونية، واعتبار مريم المجدالية لأنها إلهة للانبعاث لكونها عانت من صلبه وشهدت قيامته. وتتلخص تلك الأساطير في أنه مهما حل العقم والجمود فلا بد من عودة الخصب والنماء⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ ينظر: كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حريري، اللاذقية (سوريا)، دار الحوار، 1985،

ص 20.

⁴⁸⁸ مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

1998، ص 55 - 66.

إن فالأسطورة انعكاس لجانب محسوس جسديته في الموت، وجانب يقع ضمن الوعي الممكن الذي تمنى الإنسان البدائي تحقيقه وخلاصه من أزمته مرهون به وسر خلود الأساطير واستمرارها في اللاشعور الجمعي هو تفاعل وتكامل هذين الجانبين، فوجد فيها الشعراء مسوغاً أساسياً على المستوى الرويوي والفني ومخرجاً للتساؤلات التي لم يجدوا لها إجابة لأن الأشكال التي برزت فيها الحادثة الأسطورية كانت ذات طبيعة متميزة (الحدث الخارق، الشخصية الخارقة، عدم التجديد الزماني والمكاني، اللامنطق في بناء الأحداث، وجود المدهش الغيبي، الوهمي، اللامعقول، وتعدد الدلالات)، وهذا يغني جو العمل الشعري ويخصبه، حيث يتحد الحسي بالغبيبي، والفردى بالجماعي والرؤية بالرؤيا، والإنسان بالإله⁴⁸⁹.

كثرت الدراسات التي تحدثت باستفاضة عن أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر وظهرت في أكثرها بالأسطورة التميزية، أو وصف الشعراء بالتموزيين أو وصف الشعر بالتموزي، وإن رأيت بعضها أن توظيفها جاء تلبية لحاجات اجتماعية وسياسية ملحة فرضتها ظروف الواقع العربي، فجميعها أكدت على أنها نتاج تأثير ثقافي غربي ارتبطت بالأيديولوجيا التي ينتمي إليها الشعراء⁴⁹⁰.

فدراسة أسطورة الموت والانبعاث عند حركة "شعر" جزء من دراسة رؤيتهم للواقع الراهن الكائن والواقع الممكن⁴⁹¹، لأن مشكلة الموت والفناء هي مشكلة أزلية وإن اختلفت النظرة إلى الموت من عصر إلى عصر بحسب طبيعة الحياة الاجتماعية ومستوى الوعي الإنساني. فالموت المادي لم يعد هو الموت الوحيد وإنما أصبح الاستغلال والاستلاب والسببات وأزمة الفرد والمجتمع المعاصرين، هي أيضاً من أشكال الموت التي يسهم الشعر في تجاوزها. فجسدوا في شعرهم صورة الموت في المجتمع بالفراغ والسلبية والتخلف وعدم التطوع، وصورة الموت في الفرد بالاغتراب والخوف والانزمام. وقد حاولوا من خلال رؤاهم طرح البدائل على مستوى الفرد والمجتمع، وكانت تلك البدائل شكلاً من أشكال البحث عن الانبعاث الفردي أو الجماعي عن طريق أسطورة الموت والانبعاث. "فمثلما كانت الكائنات تحتفل بولادة إله الخصب في الأسطورة، فقد أصبحت في قصيدة الرؤيا تفرح وتنشئ وتصفق احتفاءً بالبعد الجديد الذي كان الفرد غالباً ما يمثل⁴⁹²". وتم استحضار أساطير الموت والانبعاث عند شعراء

⁴⁸⁹ ينظر: عبد الله عساف، المرجع السابق، ص 221.

⁴⁹⁰ ينظر: أسعد رزوق، المرجع السابق. أنس داود، المرجع السابق. ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في

الشعر العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 1978.

⁴⁹¹ ينظر الفصل الرابع: حركة "شعر" ورؤيا العالم، مبحث: الانقسام عن العالم.

⁴⁹² عبد الله عساف، المرجع السابق، ص 224.

المرحلة بأشكال مختلفة لتجسيد مقولة الانبعاث والتعبير عنه من خلال أحداث وأبطال تلك الأساطير. وفي رأيهم أن الواقع العربي يعاني العقم والجمود، وهو عقم يشبه عقم الطبيعة، فهو ينتظر انبعاثاً جديداً يخرج من الخريف إلى الربيع. وعبروا عن ذلك من خلال موقف اتخذ موقف جدلي من العالم هو البحث عن عالم آخر يختلف عنه، وهو عالم الأسطورة. وهكذا تغلغت أسطورة تموز في نسيج قصيدة "بعد الجليد" لخليل حاوي وما توحى به من انتصار للحياة على الموت. إذ تتألف القصيدة من مقطعين هما: عصر الجليد، وبعد الجليد. وحملت القصيدة عنوان المقطع الثاني منهما. يقدم لنا مقطع "عصر الجليد" حالة الموت التي تعاني منها الأمة العربية. وللتعبير عن أزمتها الحضارية رمز بالجليد إلى تجمد الحياة وتوقفها. ويسهب الشاعر في عرض حالة ضياع الأمة ويعتمد في ذلك على كلمة "عبثاً" إيقاعاً محدداً لبناء فكرته اليبانة من هذه الأمة:

عبثاً كنا نصلي ونصلي

عرفتنا عتمة الليل المهل

عبثاً نعوي ونعوي ونعيد

عبر صحراء الجليد

نحن والذئب الطريد

...

عبثاً نسكبها خمراً وجمراً

من بقايا في الوريد

عله يفرخ في أنقاضنا

نسل جديد

ينفض الموت، يغل الرياح

يدوي نبضة حرى

بصحراء الجليد⁴⁹³.

ويصل في المقطع الثاني إلى مرحلة انتظار الخصب وزمن العطاء، ولحظة الخلاص وبعث الحياة من خلال تأكيد فكرة الموت كوسيلة للانبعاث، لهذا صرح باسم (تموز وبعث) لتأكيد البعد الأسطوري بإحياء هذا الجانب الطقسي من أجل تحقيق الانبعاث المنشود من خلال عودة الحياة إلى الكائنات:

⁴⁹³ ديوان خليل حاوي، ص 120 – 123.

تبيغ ظلت شهوة الأرض
تدوي تحت أطباق الجليد
شهوة للشمس، للغيث المغنى
للبدار الحي، للغلة في قبو ودر
للإله البعل، تموز الحصيد
شهوة خضراء تأبى أن تنيد
ياحنين الأرض لا تقس علينا
لا تحرم الدم في الأموات فينا
موجع نبض الدم المحرور
في اللحم القديد

في عروق بعضها حمى ربيع⁴⁹⁴.

فبعد أن ساد الجليد وماتت عروق الأرض ويبست شرايين الإنسان، وأخذت الحياة تتلاشى هنا وهناك في الأرض والإنسان، رفع الشاعر الصلوات والتضرعات، وأقام النذر — وكأنه في معبد قديم — لمواجهة الموت الجماعي الذي ألمّ بمجتمعه وعالمه العربي، ويعني به إلى الموت الحضاري. وهل من المعقول أن يتضرع الشاعر إلى إله مرحلة ما قبل الحضارات المتمثلة في الماضي السحيق، وطفولة الإنسان البدائية لبعث حضارة مرجوة:

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد
بارك الأرض التي تعطي رجالا
أقوياء الصلب نسلًا لا يبيد
يرثون الأرض للدهر الأبيض
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد⁴⁹⁵.

كما كان رمز "تموز" — أدونيس "الأسطوري عند أدونيس خلاصا من الواقع المجذب بعد أن دفع دمه ثمنا لإخصاب الأرض وانبعث الحياة من جديد ورسم المستقبل الزاهر. ويبدو في

⁴⁹⁴ المصدر نفسه، ص 124 — 125.

⁴⁹⁵ المصدر نفسه، ص 128.

المقطع المعني الأسطوري المتواصل مع ما كتبه جيمس فريزر في "الغصن الذهبي" حيث ربط هذه الأسطورة بالطقوس الدينية لما تقوم به هذه الطقوس من دور أساسي الحضارة الإنسانية⁴⁹⁶. فبنى أدونيس المقطع على الحكاية النثرية الخرافية لأسطورة تموز - أدونيس، ليعبر عن حلم انبعاث حضاري لواقعه العربي:

تموز يستنير نحو خصمه
أحشاؤه نابغة شقائقنا
ودمه هادمه جرى
سواقيا صغيرة تجمعت وكبرت
وأصبحت نهر
ولا يزال جاريا ليس بعيدا من هنا
أحمر يخطف البصر
واندثر الوحش وظل خصمه الإله
ظل معنا شقائقنا
جداولا من الزهر
وظل في النهر⁴⁹⁷.

كما تقف في مقدمة أساطير الموت والانبعاث أسطورة "الفينيق"⁴⁹⁸. هذا الطائر الذي يعود إلى الحياة بعد احتراقه، كما يعود تموز أو أدونيس إلى الحياة بعد قتله ليمنح الحياة الخصب والنماء. وقد مزج بينهما الشاعر أدونيس ليزيل أدران الواقع المعيش من ركाम وفراغ ودجى، ويقيم حدود فاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل متأثرا بنموذج الشاعر الفرنسي إيف بونفوا⁴⁹⁹ الذي أكثر من استخدام أسطورة "الفينيق" لمجابهة الموت والفناء. وراح أدونيس يصلي للفينيق لكي يهب الحياة لهذه الأمة التي يلفها الظلام والتخلف لنرى الفكرة الأسطورية والوثنية التي انطلق منها لتشكيل رؤيته للعالم وتحقيق بعد أسطرته:

فينيقُ تلك لحظة انبعاثك الجديد
صار شبه الرماد، صار شرورا ولهباً وكواكباً

⁴⁹⁶ ريتا عوض، المرجع السابق، ص 19.

⁴⁹⁷ الأعمال الشعرية، 2 / 81.

⁴⁹⁸ ينظر: مختار علي أبو غالي، المرجع السابق، ص 61 - 62.

⁴⁹⁹ ينظر: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 148-149.

والربيع يب في الجذور، في الثرى

أزاح رمل أمسا العجوز والثلاثة

الركام والفراغ والتجى

فينيق ممت، فينيق ممت

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

فينيق، يا رماد، يا صلاة⁵⁰⁰.

وسيطر على قصائد أدونيس المرتبطة بالأسطورة جو طقوسي تعبدي بدا من خلال عاوين مقاطعها: (البعث والرماد، الحلم، نشيد الغربة، رماد عائشة، ترتيلة البعث). وكلها إشارات توحى بأننا في حضرة أحد المعابد القديمة. كما شكل منها دورة تجدد الحياة وحلم الانبعاث الأسطوري، فمزج بين أدونيس وتموز والفينيق، لتحقيق ذلك الحلم، فاجتمعت صورة الدم (المقتل) والرماد (الاحتراق) والحلم (الغربة)، وعكست الصراع بين "القوة التي تؤمن بأن الحاضر فاقد لجميع قوى الحيوية والإبداع، وأنه مجرد تراكم للتاريخ والتراث، وبين القوة التي ترى أن الخلاص منه يتم عبر عملية احتراق كلية، احتراق أسطوري منقذ"⁵⁰¹. ويصعب التمييز بين تلك الرموز الأسطورية نظرا إلى شدة التداخل بينها في مواجهة الرثابة والسكونية والموت، والالتقاء في الفداء والتضحية، والرغبة في التجدد والبعث. وتشارك في تحديد البعد الذي عبر عنه أدونيس بأسلوب ساخر في نشيد "عائشة" التي كانت رمزا للثبات المجتمع القديم وافتقاده للفاعلية، ومن صفاته أنه ركام، صدا، مغارة، يكبر كالحصى، مفاصله مسامير، ركبتة خشب. وهذا المجتمع المتحجر يريد له التجدد الذي لا يكون إلا بالموت حرقا وافتداء، حيث يستفيق إله الخصب الفينيق ليبعث الحياة ويزيح عن الواقع الركام والفراغ والدجى، لتغدو عائشة العجوز — رمز أمتة — إلى فينيق جديد يعود إليها شبابها ورونقها بعد فعل الاحتراق الذي تكرر بعدة دلالات (النار، الحرق، الحر، الاشتعال، اللهب، الشرر، الرماد، الترمد...) ليؤكد حتمية اشتعال الثورة التي سيتحول رمادها إلى خلق جديد يعيد صياغة ذلك الواقع ويغير صورة العالم بإعطاء البديل الأسطوري:

عائشة جارتنا، فينيقنا الجديد في حياتنا

⁵⁰⁰ الأعمال الشعرية، 2 / 76 — 77.

⁵⁰¹ كمال أبو ديب، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، البنية والرؤيا، مجلة "الأقلام"، ع 5 / 1987، ص 13.

كبيرة فارعة الفوام تأخذ البصر

وتأخذ القلوب، يا فينيق، والفكر

كأنها القمر⁵⁰².

إن هذه الرؤية لم تكن المعبر الأصيل عن حركية الواقع، لأن فهم العالم من خلال هذا المنظور هو انبعاث مشوه وعدمي انقاد إليه الشعراء من خلال رموزهم التي أخفقت في تحقيق رؤية تفاؤلية للواقع الإنساني، ولم يبقوا إلا على فكرة الموت المعبرة عن وضعهم اليأس واعترايهم الوجودي. إذ يُحوّل حاوي العازر الذي بعثه السيد المسيح بعد ثلاثة أيام من موته إلى مأساة موت الحضارة العربية وانبعاثها المشوه بحيث أصبح رمزا جديدا للإنسان المغترب الجديد الذي يعاني من آلام الانبعاث المشوه بعد أن عجز عن تغيير الواقع، فرفض أن يُبعث ويكون رمزا للخصب والحياة، ولا بطلا منقذا، وأراد أن يهجع في حفرة عميقة خلف مدار الشمس ليس لها نهاية يعاني موتا بطيئا ومريرا. وتجسد ذلك الرفض في تقديم صورة العازر بعد أن عاد إلى الحياة وهو غير قادر على مواصلة الحياة، وقد عاد شبحا أسودا كثيبا كما تصفه زوجته التي يقول على لسانها:

كان ظلا أسودا

يغفو على مرآة صدري

زورقا ميتا

...

ولماذا عاد من حفرة

ميتا كئيب

غير عرق

ينزف الكبريت مسود الذهب⁵⁰³.

إن الخصب الذي انتظره حاوي⁵⁰⁴ هو خصب مزيف مشوه غير قادر على بث روح الحياة، وبذلك عجزت أسطورة الموت والانبعاث عن تحقيق حلم الانبعاث الحضاري، فعم الموت والرماد والحريق في كل مكان، وبقي يتساءل عن إلى الخصب:

⁵⁰² الأعمال الشعرية، 2 / 75.

⁵⁰³ ديوان خليل حاوي، 346 — 349.

⁵⁰⁴ انتحر الشاعر في شهر حزيران من عام 1982م غداة اجتياح إسرائيل للبنان نتيجة قنوطه من وقفة عربية تغير

وأرى، ماداً أرى

موتاً، رماداً وحريق ...

نزلت في الشاطيء العربي

حنق ترها ... أم لا تطيق⁵⁰⁵.

ولفت الرؤية السوداوية قصائد أدونيس وهو الشاعر الذي عمق استخدام رموز الانبعاث على نطاق واسع في الشعر العربي ووصل إلى نهاية وموت البطل الانبعاثي بعد أن عمّ الطوفان عالمه:

اذمبي لا نريدك أن ترجعي يا حمامة

إنهم أسلموا لحمهم للصخور

وأنا ها أنا أتقدم نحو القرار السحيق

عالقاً بشراع السفينة

إن طوفاننا كوكب لا يدور⁵⁰⁶.

ولم يجد إلا استحضار صورة العنقاء⁵⁰⁷ التي أحرقت نفسها لشعورها بالعجز عن تخليد نسلها وإن بُعثت من خلال الرماد. فكذلك الإنسان العربي الذي عجز عن بعث نهضته من رماد احتراقه، إذ مازال يحلم في خضم أزماته بذلك الانبعاث:

إن يكن رباب

لا يُحيي عروق الميتين

غير نار تلد العنقاء نار

ما بمنحنا البعث اليقينا⁵⁰⁸.

3 - استحضار روح الأسطورة:

حين استنفذ شعراء حركة "شعر" الشخصيات الأسطورية التي استمدوها من الثقافة اليونانية الرومانية ومن الثقافة الشرقية القديمة، تقدموا خطوة أخرى جديدة نحو إبداع أساطير أخرى، أو إكساب أمكنة وأحداث وشخصيات دينية وتاريخية وواقعية أبعاداً أسطورية نُسبت

⁵⁰⁵ ديوان خليل حاوي، ص 45.

⁵⁰⁶ الأعمال الشعرية، م 1/ 285.

⁵⁰⁷ ينظر: مختار علي أبو غالي، المرجع السابق، ص 63.

⁵⁰⁸ الأعمال الشعرية،

إليها أحداث خارقة أخرجتها عن حضورها الحقيقي بمنحها صفات تجريدية غير مألوفة، ملغين عنها عناصر الزمان والمكان وبعدها الإنساني والكرني عن طريق التحويل الأسطوري⁵⁰⁹. إن استحضر روح الأسطورة ينتج شخصيات وعوالم غير مندرجة تحت إطار الواقع، لكنها تتفاعل مع الشعور الإنساني لتوحي بواقعيتها في هذا العالم، إذ تخرج الشخصيات عن إطارها الإنساني لتدخل المجال الألوهي والأسطوري، كما تخرج الحوادث عن سببيتها الإنسانية لتدخل السببية الأسطورية انفلاتاً من المحدودية الإنسانية⁵¹⁰. وقد وجدوا في العالم الأسطوري السحر والخرافات والحكايات وسواها من المظاهر التي تتضاد مع المؤلف وتتمرد عليه وتدمره أحياناً ليس بوصفها بدائل للواقع بل وسائل لاستعادة مناخات البداء الإنسانية ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية، والاستعانة بما هو مفارق لهذا الواقع، وفي رأيهم ليمعنوا في هجاء العقم والفوضى اللذين يصدعان المعنى الإنساني فيه⁵¹¹، فابتكروا أسطورتهم الخاصة، ويؤكد ذلك مقولة بروكس: "الشاعر صانع للأسطورة" من خلال احتفائه بالقديم من جديد⁵¹². وقد اقتدوا بالشعراء الغربيين المحدثين الذين اقتفوا أثر الشاعر الإيرلندي "ييس" الذي صنع أساطير ضبابية مجهولة عكست خيال إيرلندا ونبض تاريخها العاصف، فأرادوا خلق روح أسطورة بعفويتها وبدائيتها، وراحوا يجرون سياق الواقع والموروث، أي الحاضر والماضي، إلى مناخ الأسطورة الأسر ومنحه النبرة الأسطورية الفاعلة والمفجرة⁵¹³.

ونجد أن أدونيس هو الشاعر الأكثر بروزاً في استخدام هذا الأسلوب، فهو مفتون بالغموض والقلق والعصي، وولعه هذا امتد إلى بداياته الأولى "لما اختار أن يكون مموها منذ البدء وكان اسمه مفتتح هذه الحيرة أو شرارتها الكامنة، أدونيس في اسم هذا الشاعر يبدأ الوقوع الأول في الكمين الرمزي. تبدأ الغواية الأولى والافتتان الكبير، افتتان الشاعر باسمه وما فيه من نرجسية طاغية وعبادة للذات"⁵¹⁴.

⁵⁰⁹ ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص، ط 1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر، 1988م، ص 5.

⁵¹⁰ سعد الدين كليب، الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سوريا (1960 - 1980)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة حلب، 1406 هـ / 1986، ص 99.

⁵¹¹ نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 149.

⁵¹² وليام ك. ويمزات، وكانت بروكس، النقد الأدبي: تاريخ موجز، ج 4، ترجمة حسام الخطيب ومحبي الدين صبحي، دمشق، 1976، ص 222.

⁵¹³ المرجع نفسه، ص ن.

⁵¹⁴ علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص 61.

فصنع من ذاته أسطورة معاصرة بعد أن اختار لنفسه اسما أسطوريا، وأصبح شخصا أسطوريا بأفعاله الخارقة وكلماته السحرية التي أعطى بهما تفسيرات جديدة للعالم وهيئات وأمكنة لا واقعية ولا منطقية:

لنحمل الأمانة

مازجين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كقطيع من الأحصنة⁵¹⁵.

يعلن أدونيس عن توجهه الحاسم نحو المستقبل متجاوزا الماضي والحاضر "حيث يمكن أن يحدث كل شيء وحيث يتولد كل شيء ... وعندئذ لن نكون في حضرة زمن معين ومكان معين بل في مطلق الزمان والمكان، وأهم من ذلك كله مطلق التحول والسيرورة"⁵¹⁶. فاندفع إلى الخلق وتصور المستقبل باحثا خارج حدوده عن الغد الآتي والعالم المشروط بألية التحول:

أنا الذي لم تتبدىء دربه

بعد، ولم يرصد له منجم

أمشي إلى ذاتي

إلى الغد الآتي

أمشي وتمشي خلف الأنجم⁵¹⁷.

إن خلق الأسطورة الذاتية بدأ من فكرة تأليه الإنسان والانتقال من الإنساني إلى الإلهي أو المزج بينهما للدخول إلى عالم أسطوري يتأله فيه الإنسان ويتأنس الإله⁵¹⁸. واعتبرا الذات الشاعرة بديلا للخلق والإبداع. كما اعتبروا المرأة كجزء من الذات والإنسان، إلهة أسطورية يتخذها الشاعر وسيلة للعباء والنماء والخصب، وكان اتحادهم بها يعني خلاصهم من الخوف والضيق بعد أن استقوا من مخزونهم اللاشعوري ملامحها غير المتلائمة مع الواقع الخارجي يعيد لهم شيئا من توازنهم المفقود. فخالدة⁵¹⁹ — على سبيل المثال — في مرآة أدونيس الأسطورية هي:

⁵¹⁵ الأعمال الشعرية، 227/2.

⁵¹⁶ جابر عصفور، أفقعة الشعر المعاصر، مجلة "قصود"، مج 1، ع 4 / 1981، ص 128 — 129.

⁵¹⁷ الأعمال الشعرية، 1 / 72.

⁵¹⁸ ينظر: مبحث: تقويض العالم، محور: انتهاك المقدس، من هذا الفصل.

⁵¹⁹ هي خالدة سعيد زوجة الشاعر.

لقد أبدع أدونيس شخصيات دينية وتاريخية حقيقية لتكون أساطير ذاتية، فبدت قريبة من الآلهة أو في درجة عالية من القداسة والتعالي من خلال الإسقاط المتبادل بين البطل الواقعي والآلهة الأسطورية ليكتسب البطل الواقعي ملامح أسطورية خارقة والأسطورة تكتسب دلالة إنسانية تحمل مع الشاعر عبء التجربة المعاصرة⁵²¹. ولما يلتقي الواقع بالأسطوري يحفل الشعر بالغموض والتفرد. هذه المسحة الأسطورية أضفاها على كثير من الشخصيات الأخرى مثل علي وحسين وعائشة والحلاج وعبد الرحمن الداخل ومهيار الديلمي، حيث ارتبطت عائشة برموز أسطورية مثل عشتار أو أوفيليا:

عائشة مرت، فكل ليل

تختن، وكل ناقة مصباح

للجسد الضريب أو للزمن الضريب

عائشة تجتاح لون الشهوة اجتياح⁵²².

كما حول شخصية الحسين إلى شخصية أسطورية عبّرت عن اتحاد الطبيعة مع الإنسان بحيث يغدو ظاهرة من ظواهرها متحدًا مع الحجر والزهر والنهر، ليعبر عن عمق مأساته التي استثمرها الشاعر ببعد أسطوري:

وحينما استقرّت الرماح في حُشاشة الحسين

⁵²⁰ الأعمال الشعرية، م 1 / 422.

⁵²¹ يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ط 1، بيروت، دار الآداب، 1994، ص 247.

⁵²² الأعمال الشعرية، 1 / 383.

رَأَيْتُ بِجَسَدِ الْحُسَيْنِ

وَدَاسَتْ الْخَيُولُ كُلَّ نَقْطَةٍ

فِي جَسَدِ الْحُسَيْنِ

وَاسْتَلْبَتْ وَقَسَمَتْ مَلَابِسُ الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ حَجَرٍ يَحْنُو عَلَى الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ زَهْرَةٍ تَنَامُ عِنْدَ كَتِفِ الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ نَهْرٍ

يَسِيرُ فِي جَنَازَةِ الْحُسَيْنِ⁵²³

كما صور شخصية عبد الرحمن الداخل في قصيدة "الصقر" بشكل جعلها غير متحققة واقعياً بإضافته عليها بعداً أسطورياً، فوجهه يتقدم مخترقاً المتاهات والصخور تتحول فيه الشمس إلى حوزية، والفضاء إلى موقد، والرياح إلى عجز. وأمام هذه الشخصية الأسطورية لا تصمد السماء، وكل شيء تضاعل أمام عظمة الصقر لتذكرنا بالآلهة الأسطورية، مما جعل شخصية الصقر — عبد الرحمن الداخل — غير محدودة بالزمان والمكان، ولم تبق ضمن إطار تاريخيته، بل اكتسبت ملامح أسطورية حولته إلى طاقة إبداعية مستمرة⁵²⁴. وحملت القصيدة روح المغامرة التي كانت طريقة من طرق تحويل المستحيل إلى ممكن:

مَتَعِبَ حَمَلْتُهُ مَتَاهَاتِهِ، حَمَلْتُهُ الصَّخُورَ

فَحَنَّا فَوْقَهَا. يَغْذِي مَتَاهَاتِهِ وَيَغْذِي الصَّخُورَ

وَجْهَ يَتَقَدَّمُ، وَالشَّمْسُ حَوْزِيَّةٌ

وَالْفُضَاءُ

مَوْقِدٌ

وَالرِّيَّاحُ عَجُوزٌ تَقْصُ حِكَايَاتَهَا

وَالصَّقُورُ

مَوْكَبٌ يَفْتَحُ السَّمَاءَ⁵²⁵

كما صنع من شخصية مهيار الديلمي التاريخية بطل ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي"، أسطورة عكست همومه وتطلعاته الحداثية بعد أن حولها من واقعيتها إلى شخصية أسطورية

⁵²³ المصدر نفسه،، 1 / 394 — 395.

⁵²⁴ اليوسف يوسف سامي، الشعر العربي المعاصر، ص 142.

⁵²⁵ الأعمال الشعرية، 2 / 93.

من خلال تراكييب لغوية "ذات نكهة أسطورية خارقة تتجاوز المؤلف والمعتقد"⁵²⁶، فقدرة مهيار العجيبة جعلته قادرا على بعث الحياة في الأشياء من بعد موتها. فقوته هي قوة إله تعيد الروح من خلال مناخ أسطوري مرتبط بمفهوم الموت والانبعاث:

يهبط بين المجانيف بين الصخور

يتلاقى مع النانهين

في جرار العرائس

في وشوشات المحار

يعلن بعث الجنور

بعث أعراسا والمرافئ والمنشدين

يعلن بعث البحار⁵²⁷.

ومثلت شخصية مهيار الدمشقي نموذجا لاستخدام الشخصية الصادرة عن الموروث التاريخي وتوظيف إمكاناته الدلالية في التعبير عن زاوية الانبعاث الأسطوري القائمة على مبدأ الارتكاز على الفرد المتفوق الذي يتسم باللامألوف ويتصف بالقوة الخارقة. إن مهيار كائن من كائنات الرياح يسكن أرض الأسرار، ويهدم كل ما هو موجود ويسعى إلى ما هو غير موجود، له قدرة عجيبة على بعث الحياة في الأشياء من بعد موتها كقوة إله أسطوري يعيد الروح ويجدد الكون من خلال بناء مناخ أسطوري. ويجسد أدونيس في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" خلاص الأمة بفرد يملك قدرة أسطورية، وهي رؤية تتجاوز منطق الواقع لتعبر عن رؤية يختلط فيها الشك باليقين وعدم القدرة على تحقيق الهدف المنشود من أجل تغيير الواقع لبناء المستقبل:

ملك مهيار

ملك والحلم له قصر وحدائق نار

...

ملك مهيار

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرار⁵²⁸.

⁵²⁶ عدنان حسين قاسم، المرجع السابق، ص 154.

⁵²⁷ الأعمال الشعرية، 1 / 151.

⁵²⁸ المصدر نفسه، 1 / 145.

كما قدم خليل حاوي صورة المسيح والخضر والمهدي في عدة قصائد بعرض صفاتهم الخارقة واجتيازهم الموت والعودة إلى الحياة من خلال بناء فكري أسطوري يعتمد على فكرة الإله الميت المنبعث أو الإله الذي يملك القدرة على الخلق وإحياء الموجودات:

بطل بيارك رحمة

الموت الرحيم

يجتازه ويعود يحمل

ظله وصداه

بلورا وخمره

وبيارك الشمس التي تحيي،

تميت، تعيد ما تحييه

من رحم السديم⁵²⁹.

لقد تمت أسطورة العالم من خلال اللغة التي أصبحت قوة أسطورية تحرق الأشياء والمفاهيم القديمة تبني على أنقاضها ومن رمادها عالما جديدا لا قوانين له⁵³⁰، بل تصبح بالفعل الأسطوري خالقة لطبيعة جديدة متأثرين بسحر اللغة وتفاعلاتها التي اعتمدها رامبو وبودلير، وتؤدي إلى الشغف بالمجهول الذي يؤدي إلى تحطيم الواقع، ويكون هذا الواقع المحطم على طابع المجهول المستعصى على الإدراك⁵³¹. وتجسد هذا المفهوم على نحو جلي في قول أدونيس:

إنها ساعة الولادة،

أسعفيني يا سلالة الكلمات، واخلفني

لشعري أبعادا أخرى من السر والإشارة⁵³².

من هذه اللغة أراد الشاعر أن يطل على عالم آخر مجهول، تحقق له اللغة فيه عالما منفردا تجتمع فيه المتضادات والمتناقضات وتتوحد فيه الكلمات والأشياء:

غيروا صورة الطبيعة

امزجوا الصخر بالجنح وبالغبطة الفجيعة

⁵²⁹ ديوان خليل حاوي، ص 474 — 475.

⁵³⁰ عدنان حسين قاسم، المرجع السابق، ص 269.

⁵³¹ محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، مج 4، ع 3 / 1984، ص 14.

⁵³² الأعمال الشعرية، 3 / 18.

كل شيء جديد على الأرض، وجهي فضاء، والمدى أول

العيون⁵³³.

وأصبحت بذلك وظيفة اللغة غايتها أسطرة الوجود لا إنقاذ الوجود. أفصحت عن وجود المطلق لا يُحدد بنوع ولم يقيد بغاية، فنوعه هو مجموع إمكاناته، وغايته في ذاته أو في عملية الكشف الدائم عن تلك الإمكانات، وبدا الوجود نوعاً من الكشف الذاتي أو التمثيل في العالم حيث لا يكشف الموجود — الذات الشاعرة — عن وجوده المفقود أو الغائب وإن كان يزعم أنه يكشف عن وجود مجهول غير متحقق إلا عبر إمكاناته اللغوية الإبداعية⁵³⁴. وهكذا وصف أدونيس لحظة وجوده في هذا العالم:

أسكن في الأزهار والحجارة

أغيب

أستقصي

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشارة⁵³⁵.

كما بدت رؤية الكشف والتمظهر في العالم المجهول الذي تقود إليه اللغة الأسطورية وتؤدي به إلى عالم مطلق يستحيل فيه الانتظار والأمل عند يوسف الخال:

وجودنا انتظار ما يجيء

حين لا نكون في انتظاره

نهاية المسير قمة

ونحن لا نسير

تظل في السفوح كومة

ترحف أو تموت؛

ينسج ثوبها الأخير عنكبوت

ولا يقال للجبال انتقلي

إلى البحار، أو فاقبلي

⁵³³ المصدر نفسه، .

⁵³⁴ عبد الواسع الحميري، المرجع السابق، ص 108.

⁵³⁵ الأعمال الشعرية، 1/ 322.

إن استدعاء الأسطورة اعتبر ضرباً من التشوف لوجود متخفٍّ أكثر عمقا من الوجود اليومي الخالي من الشعرية⁵³⁷، لكن التسليم بأن الوجود اليومي لا شعر فيه هو في حد ذاته تسليم بأن الوجود طاله البلى وغالته التثبيؤ، وهاهنا من المفروض أن يلعب الشعر أشد أدواره خطورة لأن النص الأصيل المؤسس لا يكون فعل هروب وإنما يكون حدث مواجهة للحظة التاريخية وفعل امتلاء بها⁵³⁸، وبالتالي فالأسطورة لم تستطع أن تعبر عن أزمته ولم تُعد تقييم تجربتهم الإنسانية في ضوء حاضر متقل بالمشكلات الحضارية والتي لم تكن إلا ردة عن الواقع المعاصر إلى ماضٍ سحيق مندثر لا يمكن أن يعيدهم إلى ينابيع البهجة والحيوية، ولم يبق للحدث بهذا المعنى الأسطوري إلا مستقبل حُلُمي خيالي ليس له القدرة على صنع الحدث التاريخي، بعد العودة إلى وثنية الأسطورة وبدائيتها التي أسهموا بها في تغييب البعد العقدي والحضاري.

كانت رؤيا العالم عند حركة "شعر" تحمل بعداً إيديولوجياً وموقفاً كيانياً من الحياة والإنسان والعالم، بحيث نجد الأصل المرجعي لهذه الرؤيا من حيث هي نظام معرفي للوجود في فلسفة الوجودية والتي تشكلت من خلال عدة منطلقات، منها: انهيار المطلق بصورة أساسية وحاسمة (موت الإله)، وعرضية الوجود القائم على المصادفة المطلقة، ولامعقولية الحياة الخالية من النظام والغاية والتدبير الكوني والمُثَلَّثَة بالبعث واللامعقول⁵³⁹، وبذلك كان هذا النظام الفلسفي للوجود هو نظام مرجعي لرؤيا العالم عند حركة "شعر"، حققت من خلاله حضوراً اتصف بأنه حضور لواقعي، هو حضور وجود العالم الميتافيزيقي، وحضور فردي ومتفرد ضد المتعارف عليه والمعتاد (الإنسان كائن لاجتماعي)، وحضور متعال ومتجاوز قائم على تقويض العالم وخرق أسسه وتفجير قيمه، وتوقع اللامعقول واللامحدود، وحضور مفتوح للحرية والاحتمال والتعدد وجمع المتناقضات والتآلف مع طاقات أخرى للكشف عن العالم المجهول والأسطوري.

⁵³⁶ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 326 – 327.

⁵³⁷ محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 97.

⁵³⁸ المرجع نفسه، ص 97 – 98.

⁵³⁹ ينظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص 12.

الفصل الخامس

«حركة» شعر» والمنجز الفني

أولاً: تفجير اللغة

ثانياً: تهشيم الصورة

ثالثاً: فوضى الإيقاع

رابعاً: لعبة التشكيل

إذا كانت الحداثة قلق النمذجة بالقياس إلى القديم المتشكل المقنن الكامل، فإنها تعاني من درجة أعلى من التوتر والقلق، إذ تقف بإزاء المواجه لها مستقبلا، بإزاء آخر خارج نفسها، خارج جذورها التاريخية، آخر غربي. وفي هذا الموقع ليست الحداثة قلق النمذجة فقط بل إنها قلق مواجهة العالم المتفوق، أي أنها قلق الصراع مع نموذج أسمى تحاول أن تتمثله بقدر ما هي قلق الصراع مع نموذج أدنى تحاول الانفصام عنه، فبدأ قلق الصراع مع سلطة النموذج المتشكل تاريخيا في الماضي المتمثلة في رفض النموذج القيمي المرتبط بتصور العالم ورفض النموذج الفني المتجسد في تمزيق بنية القصيدة وقلبها وإعادة تشكيلها بحثا عن اللانهائي واللامتشكل¹. وأصبح النص الحداثي في رفضه للتشكل كما يرى كمال أبو ديب ما زال يبحث عن نظام، غير أنه في هذه الحالة يرفض تشكيل نظام محسوس مؤسسا بدل ذلك نظاما تحتيا أو داخليا ميزته أن يظل نظاما فرديا للنص المفرد، غير قابل للتحويل إلى صبغة مولدة لنصوص أخرى متطابقة معه، أي أن النص ينفلت من أسر نظام مرئي ليؤسس نظاما لامرئيا².

إن سعي الحداثة الشعرية إلى اللاتشكل من خلال رفض الجاهز والواضح والبسيط إلى تحقيق التشابك والتعقيد بشكل متسارع بحيث أن "المسافة الزمنية التي شغلها شكل القصيدة القديمة قد تبلغ ألفا وخمسمائة سنة، لكنها خلال ثلاثين سنة حدث نمو هائل في تعدد الأشكال فجمعت بين فاعلية نفي الشكل وفاعلية خلق اللامتشكل"³.

وشهد بذلك الشعر العربي انعطافا ببنيته المعروفة التي انفجرت انفجارا لا عهد لها بمثله، وكان هذا الانعطاف "بمناوبة الصدى المباشر للمفارقات التي هزت الذات العربية لحظة التصادم مع الغرب واكتشاف الذات في مرآته عزلاء عاجزة عن الصمود في وجه طاقاته الهائلة على إيقاع آخر في نوع من الإرباك الحضاري [...] ونتيجة لذلك الإرباك الحضاري نفسه انبثقت الأسئلة عن سبل الخلاص مُضعة عاتية، فجاءت إعادة النظر في القيم والمفاهيم الموروثة عاتية أيضا، وبدأت مسلمات الماضي وبديهياته ومؤسساته تتهدم تاريخيا منذ عصر النهضة"⁴. إذ لم يأت هذا التحول من قبل الطفرة بل بدأت إرهاباته تظهر على مستوى

¹ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، مجلة فصول، مج 4، ع 3 / 1984، ص 41 — 42.

² المرجع نفسه، ص 44.

³ المرجع نفسه، ص 46.

⁴ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط 3، تونس، سراس للنشر، 1996، ص 11.

الشعر بدءاً من مدرسة الإحياء وصولاً إلى مدرسة الديوان وأبولو والمهجر، ثم كان الانعطاف الحداثي الذي فجر الشكل الشعري وأسس بدله مفهوماً جديداً للشعر ولحدث الكتابة عموماً، "وانبنى التأسيس على إعادة النظر في الصرح الثقافي العربي بدءاً بالجذور"⁵.

وكنا قد رأينا الجانب التنظيري لـ "حركة «شعر»" الذي يدعم التجربة الشعرية الجديدة وأصول الكتابة الجديدة محرضاً المتلقي على تجاوز القيم الجمالية الموروثة والذائقة الفنية القديمة، حيث ارتبط خطابها النقدي بتحويلات جمالية لها دورها في تغيير الرؤى والقيم النقدية بالاستناد إلى أدوات النقد الحداثي الغربي الذي وضع الحساسية العربية أمام أزمة جمالية حادة مع الإصرار النقدي على كسر لشكالها التقليدية والبحث عن أشكال مغايرة لها⁶. وانبنت جوهرها على نزعة تجريبية تهدف صراحةً إلى تأسيس حدث الكتابة على نحو جديد من الثقافة العربية. والامعان والمبالغة في التجريبية جعلت المتلقي عاجزاً عن الإحاطة بأبعادها التي تجاوزت مجرد البحث عن شكل جديد ومضت بعيداً على دري الاستلاب الثقافي، بعد أن حاولت أن تعطي أولوية لفكر مغايرة الشكل "باعتباره مظهر الانتماء التاريخي للتراث العربي"⁷.

لقد مس التجريب⁸ عند حركة «شعر» كل جوانب البناء الشعري وعناصره مما أبعد عن شعريته المتوارثة وذلك من خلال هدم مرتكزاته الجمالية العربية وبناء مرتكزات أخرى مغايرة تنشد التفرد والتغاير⁹، قائمة على تصورات نقدية وفنية أوروبية ذات أبعاد فلسفية وذات جذور تضرب في أعماق الفكر الأوروبي عكست ما يسميه "هازلت" بروح العصر، وهي روح تنشد حرية جديدة وتعيد النظر في مفاهيم الزمان والمكان والمعرفة والطبيعة وحركة الحياة وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعاني والقيم"¹⁰.

⁵ المرجع نفسه، ص ن.

⁶ ينظر: الفصل الثالث: حركة «شعر» والشعرية الغربية.

⁷ محمد أحمد العزب، ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1978، ص 68.

⁸ ينظر الفصل الثاني: حركة «شعر» والمرجعية الغربية، محور: حركية الحداثة الشعرية عند حركة «شعر».

⁹ ينظر الفصل نفسه، المحور نفسه.

¹⁰ ينظر: بيتر بيرجر، المؤسسة الأدبية والتحديث، ترجمة محمد عناني، مجلة "قصور"، مج 5، ع 3 / 1985، ص

في مرحلة سابقة كان من الصعب تقويم منجزات الحركة الحداثيّة في الشعر العربي في ظل التغيّرات الكبرى التي شهدتها العالم العربي في كافة المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية ومنها الشعر الذي احتاج فيه إلى مرحلة لاحقة لتقويم منجزه الفني حيث يزداد كما ترى "سلمى الخضراء الجيوشي" وضوح القيمة الحقيقية للمساهمات الشعرية بعد أن يتلاشى كثير من الضجيج المفتعل الذي أثاره كثير من النقاد والشعراء¹¹. ومن هذا المنطلق سنحاول معرفة مدى نجاح أو إخفاق أدوات التشكيل البنائي الحداثيّة، معتمدين في ذلك على نصوص حركة «شعر» باعتبارها نموذجاً للدراسة التطبيقية.

¹¹ سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2001، ص 661.

أولاً: تفجير اللغة

- 1 - التحول عن المعجم
- 2 - تدمير الجملة
- 3 - خرق الدلالة

الحدث في كل تجلياتها وعي ضدي حاد للغة، وفي هذا الوعي «تبدو اللغة أرضاً خراباً، ساقية جفت ولم يبق في قاعها سوى الرمال المتشققة، شجرة يابسة في صحراء رمادية، وفي هذا الوعي يصبح السؤال الباهر هو كيف تعمّر هذه الأرض الخراب من جديد؟ كيف تدور الساقية، يفيض منها الماء الحي ثانية؟ كيف تورق وتزهّر أغصان الشجرة اليابسة؟ ويأتي جواب الحدث بآهرا: تفجير اللغة، نفس اليأس والخراب من الداخل من أجل أن تتفجر فيهما حياة جديدة»⁽¹²⁾.

بهذا النص يقدم كمال أبو ديب مبررات التفجير عند شعراء الحدث على أنها «لغة مكسدة محشوة بالسلطة، لغة يتغلها تاريخ الإيديولوجيات السلطوية التي صنعت تاريخ الثقافة. هكذا تبدو اللغة عبثاً هائلاً، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف التراكمي السلطوي»⁽¹³⁾. وبالتالي فهي بحاجة ماسة إلى حركة التفجير، «فاللغة - الجثة - السلطة التي تواجهها هذه الحدث هي لغة الماضي المتكسد الجاثم بوصفه كتلة واحدة متجانسة هائلة، لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل، حركة التفجير للغة الحاضرة، والتجريب المنهك بحثاً عن لغة جديدة، وفي هذا البحث قد تفاجأ بلغة تكون مطوية في ثنايا جسد الماضي، في الهوامش الثانوية منه، نقيّة من سلطويته وجرثومة موته، فتحتضنها بحنو وتقذفها إلى مسارها الجديد، لا دلالة على حيوية لغة الماضي، بل دلالة على عنف قمعها وسلطويتها»⁽¹⁴⁾.

تفجير اللغة إذن يعني خلق لغة جديدة أمام - حسب تبريراتهم - عجز اللغة أو قصورها عن التعبير، وبخاصة التجارب المعاصرة المعقدة. وهذا التبرير هو الذي حرض على فكرة التفجير اللغوي، لأن اللغة بألفاظها المألوفة وأدواتها التقليدية غير قادرة على تصوير تجربة الشاعر المعاصر الذي يعيش بحساسية شعرية جديدة لا تخلو من التوتر والقلق والاضطراب وهو يتطلع إلى رؤية اللامرئي واكتشاف المجهول والتعبير عما لا يمكن التعبير عنه⁽¹⁵⁾، بحيث أصبح الوجود اللغوي الممكن لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال تفجير مستمر للغة بالهدم وإعادة الصياغة لتبرز من ثمة عملية التفجير وكأنها هي غاية الوجود

(12) كمال أبو ديب، الحدث السلطة النص، مرجع سابق، ص 43.

(13) المرجع نفسه، ص ن.

(14) المرجع نفسه، ص ن.

(15) ينظر: عبد الرحمن محمد القاعود، الإبهام في شعر الحدث، ص 251 - 252.

اللغوي أو الوظيفة الرئيسية لعملية الوجود الممكن في اللغة لتكشف عن رؤيا العالم الممكن تحقيقه في اللغة¹⁶.

ولعل أصل مفهوم فكرة تفجير اللغة هو ما قام به الدادائيون والسرياليون في إطار تحطيم وسائل الاتصال والتعبير، وذلك بإفراغ اللغة من معناها، أي فصل الكلمات في السياق عن معانيها المعجمية والمألوفة، واستخدامها في أجزاء غير مترابطة بين الكلمات والعبارات. ويذهبون إلى أن هذه التحريفات الاعتبارية في الكلمات، تظهر أن اللغة تتيح للعقل البشريولوج إلى عالم البدائل المدهش اللاعقلاني للدلالات⁽¹⁷⁾. وإن إفراغ الكلمات من دلالاتها القديمة وحققها بأخرى جديدة يبتعد بها عن إحالاتها ومرجعياتها، لأن القيمة الحقيقية للغة الأدب عند السرياليين تكمن في قدراتها التعبيرية الباطنية أكثر من قدراتها المرجعية⁽¹⁸⁾. ومع هذا النظام اللغوي الجديد يتم بناء نمط دلالي جديد تتحقق فيه "اللامعقولة الشعرية" التي لا يمكن أن تتحقق بالدلالات العادية للكلمات، بل بإفراغها من محتواها المألوف وشحنها بمحتوى جديد ذي علائق دلالية جديدة. فالكلمة على حد تعبير رولان بارت هي «كنز لا ينضب من الدلالات التي لا تُحَد، إنها شحنة من الطاقة تنتظر دوماً من يفجرها»⁽¹⁹⁾ بإفراغها من دلالاتها الشائعة القديمة، وتكون — حسب تعبير فاليري — لغة داخل لغة، أي نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم²⁰.

إذا كان الشعراء الكلاسيكيون يتطلعون إلى لغة مقدسة مستوحاة من لغة القرآن الكريم، ومن البلاغة القديمة أو من عمود الشعر الذي يفترض جزالة اللفظ واستقامته، فإن شعراء حركة «شعر» ينزعون إلى تأكيد حضورهم اللغوي عبر موقف قائم على النقد والرفض وإعادة الخلق، ويستعيدون «البحث الرمبوي عن لغة ضدية وعن احتجاج اجتماعي وجودي، لغة أرضية أو تجذيفية، هي لغة الانتهاك»⁽²¹⁾ التي تتخذ نبرة عنيفة في شكلها اللغوي والأسلوبي ومحتواها الدلالي، وذلك من أجل التأكيد على حرمتهم وحضورهم الإنساني والإبداعي الذي يبيح لهم الاحتجاج على ما هو قائم والتطلع نحو المستقبل ما دامت

¹⁶ عبد الواسع الخُميري، الذات الشاعرة، ص 94 - 95.

⁽¹⁷⁾ جاكوب، كورك، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، بغداد، دار المأمون، 1989، ص 115 — 120.

⁽¹⁸⁾ المرجع نفسه، ص 120.

⁽¹⁹⁾ عبد الرحمن محمد القاعود، المرجع السابق، ص 256.

²⁰ جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط 3، القاهرة، دار المعارف، 1993، ص 156.

⁽²¹⁾ كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 130.

كلمة "الخلق" ترادف لديهم كلمة "المستقبل"⁽²²⁾ الذي يجب أن يكون محررا ومطهرا من التقاليد القائمة وقيم الماضي الثقافية والتعبيرية والجمالية، ويؤكد ارتباط شعراء حركة «شعر» بالتيارات الفكرية والأدبية الغربية وافتتانهم بشرارات التمرد الدادائي والسريالي، هبوط اللغة عندهم من «الألواح السماوية ومتحف الموروث المقدس، ومن الأبراج العاجية»⁽²³⁾، لتلتحم بتناقضاتهم وأمزجتهم وأفكارهم ورؤاهم.

1 - التحول عن المعجم:

لقد بدت كثير من الظواهر المعجمية للغة الشعرية من خلال التحول الذي طرأ على اللفظة في ضوء التصور الخلاق الذي آمن به شعراء حركة «شعر» وغيرهم من شعراء الحداثة، وإرادتهم في تجديد العالم وإعادة تنظيم أنماطه التعبيرية حتى يتبين حذف عناصر قديمة من المعجم الشعري وإضافة عناصر جديدة تعطي الأفضلية لقيمة الانفعال والتجربة. فأدونيس يفترض في هذا المعجم «أن يساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر وبأبعادها كلها»⁽²⁴⁾. ودرس كمال خير بك جوانب التحويل اللفظي التي طرأت على الكلمة في الشعر العربي المعاصر وتحديدا عند حركة «شعر» ، فلاحظ اختفاء ثلاثة أنواع من الكلمات المعجمية:

— الكلمات المبتة أو الوعة المبتوثة في المعاجم والنصوص القديمة والتي يصفها يوسف الخال بأنها باهتة ومصابة بفقر الدم وظلت تتردد في الشعر الكلاسيكي.

— الكلمات المفخخة الرنانة ذات الطابع الخطابى والتي يراد منها إثارة الاحتدام والحنين التقليدي، واحتكرها الشعر الكلاسيكي أيضا.

— الكلمات الرومانطيقية النموذجية كالكلمات الهامسة والرفيقة التي تولد مناخا من المبالغات العاطفية التي خلقها شعراء الطبيعة، ويدعوها يوسف الخال بانفعالات الروح⁽²⁵⁾.

واتجه شعراء حركة «شعر» نحو استخدام لغة غير متداولة وشائعة في الشعر العربي، اعتبرها كمال خير بك جوانب إيجابية لهذا التحول اللفظي في مقابل الجوانب السلبية

(22) المرجع نفسه، ص 131.

(23) المرجع نفسه، ص 132.

(24) المرجع نفسه، ص 135.

(25) يوسف الخال، في تعريف الشعر الحديث، ضمن: أعمال مؤتمر روما، ص 177.

التي يراها مرتبطة بالمعجم الشعري السابق. وتمثل هذا التحول الإيجابي في رأيه في استخدام هذه الأنواع من الألفاظ⁽²⁶⁾:

— الألفاظ العامية أو الدارجة: أعطى شعراء حركة «شعر» لمفردات المحادثة اليومية شحنة تعبيرية جديدة لتحقيق النزعة الواقعية والبساطة الشعرية التي نادوا بها.

— الألفاظ المبتذلة والمرذولة: تجاوز شعراء حركة «شعر» استخدام المفردات التي تشكل عتبة وسيطة بين السمو والابتذال، تتسم بالصفافة لأنهم يُسمون — بصورة مباشرة — أشياء أو أفعالا أو أفكارا غير مناسبة للتعبير الشعري لتتلاءم مع حرية التعبير عندهم، والرغبة في صدم جمهورهم بتسمية الأشياء بأسمائها، وباختراقهم محرمات الماضي، أي حياة الأسلاف التي تقيم حاجزا قاهرا بين الدال والمدلول. وإن كان يرى أنها المرة الأولى في تاريخ الشعر العربي التي تنتشر فيها أعمال شعرية تضم كلمات صفيقة فاحشة ونابية لشعراء عرفوا بالشعراء الغاضبين، ويشير إلى شعراء "حركة «شعر»". كذلك لجوؤهم إلى كلمات فظة لا تشكل مساسا بالأخلاق العامة لكن تعد خرقا للطهيرة والمثالية في التعبير الشعري.

— الألفاظ المحدثّة أو الجديدة: أعادوا الاعتبار لمفردات قائمة في العربية كانت مستخدمة من قبل من خلال التوليد الدلالي الشعري الحديث، أو ألفاظ مستعارة دلالتها من اللغات الحديثة في مجال الفلسفة أو علم النفس أو اللاهوت أو الميثولوجيا، متخلصة من دلالتها اللغوية المألوفة وما يقترب بها عادة من مشاعر وأفكار لتتحول إلى إشارات في التعبير الشعري الجديد، وأصبحت مفاتيح النص الشعري التي لا غنى عن معرفتها لتتمين خصائصه الجمالية والتركيبية.

— الألفاظ الأجنبية الدخيلة: وهي كلمات ليس لها أصل في المعجم العربي، وهي ناتجة عن تبني مفردات أجنبية بحسب شكلها الأصلي أو بعد تعريبها أو استعارتها من اللهجات المحلية.

ويمكننا أن نحدد هذا المستوى المعجمي في شعر حركة «شعر» بانتهاء إحصاء تقريبي نسبي لأنه يصعب المسح الدقيق لكل استعمالات هذه الجوانب المعجمية لكثرة شيوعتها وانتشارها وتكرارها في شعرهم، مستفيدين من التفصيلات والتصنيفات السابقة، ومتخذين منها رأيا مخالفا متمثلا فيما يلي:

(26) ينظر: كمال خير بك، المرجع السابق، ص 138-145.

— لماذا تجاوز المعجم العربي التقليدي التراثي الزاخر الذي سار عليه القدماء والكلاسيكيون، باعتبار لغته قديمة جامدة، وهي اللغة التي فرضت قداستها الدينية ووجودها الحضاري بسماتها البيانية والجمالية التي تجتمع فيها القوة والجزالة، والرفقة والسلاسة، والسمو والمثالية. ونهل من نغمتها الخطابية الكلاسيكيون، ومن نغمتها الهامسة الرومانسيون. فلا يمكن أن ننكر إيجابيات اللغة التراثية وإسهاماتها في الإبداع الفني، فلماذا لم يفكر أحدهم في استخدام حصيلة من المفردات التراثية بطرائق جديدة تتفق مع تجارب الحياة المعاصرة وتحمل سمات التفرد الشعري الحقيقي، لا عن طريق تشويهاها وهدم بنيته السماعية والقياسية، أو التخلي عنها باستخدام ألفاظ عامية أو دخيلة بديلة عنها.

— لماذا اعتبار الكلمات المبتذلة من إيجابيات اللغة الجديدة في الشعر الحديث، وهي أكثر ألفاظ الجنس والمجون والقفارات، لأحداث الإدهاش والإثارة حتى وإن لم يتطلبها المقام. كما أن الصدمة التي يحدثها للقارئ لا تعود دائما بالإيجابية على النص لابتعادها عن الشاعرية التي تتحول في النص إلى نوع من الصفاقة غير المفضلة عند غالبية القراء⁽²⁷⁾. وإذا كان مبرر الاستعمال الجريء هو تسمية الأشياء بأسمائها، فإن في بلاغة العربية ما يسمى بالأسلوب الكنائي الذي حفظ للغة طهرها وشاعريتها، وهذا ما لا يروق شعراء الحداثة، ومنهم شعراء الحركة²⁸. وإنما مع ذلك لا ننكر وجود لغة الشعر الماجنة والفاضة في الشعر العربي، ولكن هناك تحفظ ونحرج في تداولها وروايتها لأسباب دينية وأخلاقية⁽²⁹⁾. وقد فسر البعض ظاهرة البذاءة عند شعرائنا المعاصرين بأنها بذاءة تمرد وثورة وكبت، أرادوا من خلالها إيجاد طريقة جديدة في التفكير والحياة⁽³⁰⁾، وكان ذلك بسبب تأثرهم بالشعر الأوروبي الحديث الذي اتجه إلى الإبهار والإدهاش والاهتمام بكل شاذ وغريب بغية إحداث الصدمات لدى القارئ، والعمل على تشويه العالم ونقله إلى صعيد المذهل وغير المؤلف وتغيير مفهوم الجمال والقبح، بعد أن أصبحت الموضوعات الشائنة والقبیحة والشاذة

(27) جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 297.

²⁸ ينظر: الفصل الرابع، مبحث: تقويض العالم. مع الإشارة بأن تلك الألفاظ المزدولة هي شائعة كثيرا في دواوينهم إلى حد الابتذال.

(29) مثل التيار المكشوف في الشعر العربي القديم شعراء الزندقة والشعبية الذين مجّدهم شعراء حركة "شعر" (ينظر: الفصل الثالث، محور التقويم الحداثي للشعر العربي).

(30) أحمد بسام باعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دمشق، دار المأمون للتراث، 1398 هـ / 1978 م، ص 217-218.

والمحرمة تستحق الاحتفاء⁽³¹⁾. فشاع ورود تلك الألفاظ في الشعر الحديث شيوعاً منقطع النظير بفعل عدوى بودلير ورامبو واندريه بريتون وغيرهم⁽³²⁾. ومهما كانت تبريرات الإسراف في توظيفها وأي كانت الدلالات التي توازيها، كأن الشاعر ليس لديه غير هذه الألفاظ لأداء ما يريد التعبير عنه من مفارقات⁽³³⁾. كذلك الأمر بالنسبة إلى الألفاظ الفظة التي أسقطت شعرهم في متاهة فلسفة القبح المضاد للجمال والمثال، من خلال الإكثار من توظيفها، ومنها على سبيل المثال: القيء، القمل، النعل، المعدة، الدم، الذباب، الفأر، الضفادع، الجراد، الأفيون، الغثيان، الغول، الأنياب، الذئاب، الوحل، المستنقع، البول، البراز، المرحاض، الحبل، البصاق.

— لماذا الدعوة إلى تبسيط الخطاب الشعري عن طريق استعمال المفردات العامية³⁴. فإن دعوى "شعرنة المفردات الشعبية"⁽³⁵⁾ ما هو إلا اتهام للغة الفصحى بالجمود والاستعلاء، والعمل على تهجينها بتحوير الأصلي فيها. فاعتماد شعراء حركة «شعر» على اللهجات العربية وتحديدًا اللهجة اللبنانية والسورية على الرغم من تشابهها عندهم، جعلتهم يلقطون كل ما هو عامي ومرتبطة بالابتذال والسوقية والمباشرة والسطحية والنثرية الممجوجة، مع تضمين أشعارهم مقاطع وتراكيب للأمثال والأزجال والأغاني الشعبية، فأفقدوا بكل ذلك وهج الشعر الإيحائي وقيمته الفنية السامقة، وتجاوزوا فصاحة اللغة العربية، لأنه لو كانت لهم نية البناء المقدس لا الهدم — على حد تعبير أنسي الحاج — لاتصفوا بالاحترار والحيطة الفنية في استعمال العامي والأجنبي والدخيل والمحدث. فاللغة الشعرية في مراحل سابقة تعاملت مع هذه الاستعمالات لكن بحدود وضوابط لم تقض على منطقيتها وفصاحتها وجمالها.

— ماذا يعني إدخال الألفاظ والتراكيب الأجنبية³⁶ — الفرنسية والإنجليزية — إلى اللغة العربية؟ ألا يمكن التعبير عنها بألفاظ عربية تحمل أبعاد السياق العربي اللغوية والحضارية، «فالنصوص الأجنبية، وإن كان لها إحاؤها في ذهن الشاعر صاحب القصيدة، تظل شاخصة،

(31) جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب: الأصول والمرجعية، دمشق، دار الفكر، 1426 هـ /

2005 م، ص 310.

(32) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج1، ص31-45.

(33) مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، ص 89.

³⁴ ينظر الجدول رقم 1 في الملحق.

(35) ينظر: أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص114.

³⁶ ينظر الجدول رقم 1 في الملحق.

مقحمة على النص، زائدة عليه، وليست نابعة منه، إذ بانتراعها من النص لا يعلن عن احتياجه له»⁽³⁷⁾.

وكان شيوع المفردات الدخيلة من اللغات الغربية وما تحمله من الإشارات الثقافية القديمة والحديثة، من باب تثمين الثقافة الغربية. وذلك على الرغم من أن تلك المفردات تظهر غريبة في النص الشعري لصعوبة معرفتها وضعف إحساس الوجدان العربي بها وجفاف إحياءاتها له³⁸. وكان ذلك وجها من وجوه الإعراض عن فصاحة اللغة العربية طلبا للتحديث والتفجير اللغوي، وإن كانت ظاهرة تفشي المفردات الغربية تستدعي نقصاً تأصيلي يُميز المفردات ذات الأصل الغربي وتبين قيمتها الجمالية أو ضرورة مشاركتها في وضوح المعنى، بينما بدا استخدامها في النماذج استخداماً اعتباطياً فيه كثير من النشاز والخلل اللغوي والتعقيد الدلالي الذي زعزع اللغة الفصيحة بغير الفصيح. وهذا العامي والدخيل هو الذي عمل على خلخلة الفصيح دون مراعاة خصوصية اللغة وخصائصها، بل حتى أبعادها المعنوية أيضاً مثل المفردات الوجودية التي كانت من قبل محدودة بدلالاتها في السياق ثم اكتسبت مع "حركة شعر" " أبعاداً فلسفية ونفسية واجتماعية ارتبطت بألفاظ الاغتراب والعبث والعنف والتمرد والرفض، التي عكست صورة الانفصام عن العالم من خلال إسقاط صور الفوضى والدمار والفحط على جو العالم العربي⁽³⁹⁾. ومن هذه الألفاظ: الفراغ- الضياع- لتمزق- العبث- العدم- السأم- الملل- الخراب- اليباب- العقم- الجذب- الحطام- الانقراض- الفضاء- الشك- الضجر- القلق- الحيرة- الألم- الجحيم- الذعر- العويل- الخوف- الرعب- الجرح- العذاب- القرف- الوحدة- الوحشة- المنفى- التناوب- التسكع- الحصار- السجن- الاسحاق- السرداب- النفق- الكهف- الهاوية- الخلاص- الهروب- الضرار- الأثراب- التشرد- الغرق- الكآبة- اللاجدوى- الانتحار- اللامكان- اللامعنى- الصمت- السكون- التيه- المتاه- السراب- الظلام- الدجى- السقوط- المأساة- الرماد- الصدى- المحال- الذئاب- الوحوش- الغول- المخالب- الأنياب- الخناجر- القيود- السلاسل- النار- الطوفان- الدم- الصراخ- الهدم- الهتك- الحرق- التفجير- اللهب- الرعد- الغضب- الصاعقة- العاصفة- البرق- الرفض- الموت- اللعنة- مغلوم- الهول- الحمى- محتقن- السموم- الحية- الحريق- الزوبعة- الغاز- الحية- الأفعى - الزلزال- النيران - العض- الكي ...

(37) مصطفى السعدني: المرجع السابق، ص38.

38 محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، 1984، ص 67.

(39) ينظر: سلمى الخضراء الجيوشي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، "عالم الفكر"، مج4، ع2 /

1973، ص47-48.

وكذلك كثير من المفردات التي ارتبطت بأسماء وأماكن ومواضع ورموز استطاعوا أن يشحنوها بطاقات رمزية جديدة فضلاً عن اقترانها بمراجع تاريخية أو أسطورية استمدوها مباشرة من الموروث الأجنبي. سيزيف - أدونيس - إيكار - أورفيوس - نرسي - هرقل - يهوذا - غنيمد - أولمب - أبولو - أتي - زيوس - أوديب - جوكست - افروديت - هيلينة - عوليس - بريسفون - أخيل ...

2 - تدمير الجملة:

إن الدعوة إلى تبسيط الخطاب الشعري هي التي قادت يوسف الخال إلى اعتماد اللغة العامية أو الكلام المحكي. كما قادت أنسي الحاج إلى الهدم الحيوي المقدس، وقادت ادونيس إلى اعتبار جمال لغة الشعر يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة⁽⁴⁰⁾. وكل هذه الآراء بدت منسجمة مع فكرة التفجير والتفكيك والهدم التي شملت المستويات اللغوية والمعجمية والنحوية والدلالية عن طريق هدم الترابط المنطقي في اللغة وقولها القديمة، وهدم قواعد النحو وأصوله. وكان ذلك ناتجاً عن التجريب اللغوي المعتمد على ما أشاعته الدادائية والسريالية من جمل شعرية فوضوية .

لجأ شعراء "حركة «شعر»" إلى فوضى التركيب اللغوي من خلال تدمير بنية الجملة التقليدية المنطقية، لأن اللغة تولد سلسلة من القواعد الملزمة، وتدميرها من الداخل هو «تدمير للقواعد فيها ومحاول لإعادتها إلى بُناها اللاحادية اللامتشكلة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنفذة، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات»⁽⁴¹⁾. تجعلنا كما يرى كمال أبوديب نتساءل من أين تبدأ الجملة وأين تنتهي؟ ما العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة. بل ما المكونات نفسها؟ بل ما الجملة ؟ هنا تصبح الجملة هُيولى قابلة للتشكل في أكثر من شكل، أي تصبح لا متشكلة⁽⁴²⁾. وهذا في مفهوم الحداثة التي تمارس اختراقها وتدميرها للشكل المرتبط بمفهوم القداية، ولعل هذا ما يشار إليه ضمناً إلى تحطيم الجملة العربية القرآنية. ويبرر كمال خير بك تمرد هؤلاء الشعراء على الجملة العربية، بأنه كان من أجل تأكيد إحساسهم بالفردية بعد معارضتهم

(40) ينظر: الفصل الثالث، مبحث: بنية الشعر، محور: اللغة.

(41) كمال أبوديب، الحداثة السلطة النص، ص 47.

(42) المرجع نفسه، ص ن.

لمجتمعهم ومقدساته. وهذا التمرد «يمكن أن يجد تفسيره النفسي في جمود المجتمع التقليدي وإطلاقيته الطاغية التي تثبت نفسها في أوامر تنتهي على النطاق التعبيري إلى شعارات وصيغ بلاغية ومنطقية مقدسة»⁽⁴³⁾. وبذلك اخترق شعراء حركة «شعر» القواعد اللغوية من أدق ثغرة فيها لجعلها بوابة عريضة تفتح أمامهم ميادين واسعة في التجديد اللغوي-حسب رأيهم- دونما قاعدة صلبة يتكئون عليها، فأوقعوا القصيدة في فوضى لغوية لا نستطيع معها أحيانا تمييز الخط من الصواب، أو تحقيق غايات دلالية طالما فقدت القواعد والأصول دورها في تحديدها أو تجليتها. ويشير إهمالهم لقواعد النحو وخرقهم لها كما يرى كمال خير بك، إما إلى انعدام المعرفة الكافية بالنحو، وإما إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة، وفي الحالتين ثمة امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم، والمتناقل عبر التراث، وتتخذ هذه اللامبالاة لدى بعض الشعراء صيغة فعل إرادي أو عمدي، يبدو كما لو كان يشكل جانبا من هذا الديالكتيك الإبداعى القائم على الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية⁽⁴⁴⁾ إلا أنه يرجح تعمّد خرق الشعراء المجددين أو اللامبالين النظام القاعدي للغة⁽⁴⁵⁾. وهو يستغلها للتعبير عن انفصام العالم الخارجي وتفتته، أو الإشارة إلى تمزقه الباطني أو الإعراب عن توقه الجارف إلى تقويض واقع اجتماعي لا يمكن القبول به، واقع تحصنه أسوار منطق متخبط وعاجز، مؤكدا بكل ثقة أن هذه التلاعبات إنما ترمي إلى هدم العبارة الكلاسيكية أو الجملة التامة⁽⁴⁶⁾.

كما ساهمت الترجمة والنصوص الأجنبية في انحراقهم النحوي بإدخال العديد من التعابير البسيطة والموجزة والمفككة إلى النص الشعري العربي ومحافظتهم في الوقت ذاته على بنية النص الأصلي الحرفية، وذلك من أجل القبض على الخصائص البنائية والأسلوبية لتركيبه الشعري. في حين اعتاد كثير من المترجمين العرب على ترجمة النص الشعري ترجمة تقريبية وصياغته ليتناسب مع مقتضيات الوزن والقافية إذا كان الأصل موزونا مَقْفًى⁽⁴⁷⁾.

(43) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص132.

(44) المرجع نفسه، ص149.

(45) المرجع نفسه، ص150.

(46) المرجع نفسه، ص151-152.

(47) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، بيروت، دار الفكر الجديد، 1996، ص171. وكمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص164.

وإلى جانب ذلك فقد أسهمت ملامح جديدة في كتابة القصيدة وخاصة قصيدة النثر⁽⁴⁸⁾. وتتصل تلك الملامح بالتنصيد والتنقيط والتوزيع في تحطيم الجملة كالإغاء الفواصل بين الجمل، وعدم وضع إشارات الفصل اللازمة، لغياب كثير من أدوات الربط والتحديد البنائي والمنطقي للجملة. وكان «هذا النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع الذي استثمرته حركتا الدادائية والسريالية بصورة كبيرة هو واحدة من الوسائل الناجحة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية»⁽⁴⁹⁾.

وبذلك تكون الجملة العربية قد فقدت طاقتها ووهجها وجوهرها التركيبي والبياني الذي حفلت به في الشعري العربي القديم، بعدما تعرضت إلى التفكيك والهدم بدعوى التبسيط والتحديث. واختزلت فكرة الإبداع في تفجير اللغة الذي يعمل على تدمير بنية الجملة وتفكيكها من خلال حذف عناصرها الأساسية المكونة لوحدة الجملة واكتمالها بعد التوجه نحو المفهوم الحداثي الذي نفي المعيار النحوي سعياً لتشكيل لغة لا قاعدية، مخالفين بذلك مفهوم النظم الشعري الذي أسس نظريته عبد القادر الجرجاني⁽⁵⁰⁾ وأكد بأنه ليس معناه ضم الشيء كيفما جاء، لأن عملية النظم ليست رصاً اعتباطياً للكلمات إنما هي مهارة وتفنن وصناعة أساسها الأول هو الكلم (أي الجملة)⁽⁵¹⁾.

وأخذت فكرة التفجير اللغوي أبعاداً متطرفة جسدها الإبهام الذي غلف العلاقات اللغوية في شعر الحداثة من خلال هدم أسسها اللغوية وتفجير بنيته من الداخل وتدمير القاعدة النحوية، فبدت القصيدة ألفاظاً سريالية منثورة⁵² بعد تحطيم الأطراف الثابتة للغة وقواعد النحو⁵³.

وتمثلت بعض ظواهر تدمير بنية الجملة العربية فيما يأتي:

(48) ينظر: مبحث: لعبة التشكيل من هذا الفصل.

(49) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 150.

(50) يقول عبد القاهر الجرجاني: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تخل بشيء منها». (دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبده ورشيد رضا، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1409 هـ / 1988 م، المدخل، الصفحة ق).

(51) يقول الجرجاني: «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم، وفعل، وحرف، وللتعلق فيما بينها طرق معلومة»، دلائل الإعجاز، ص 48.

⁵² عبد الرحمن محمد القاعود، المرجع السابق، ص 260.

⁵³ جون كوين، المرجع السابق، ص 210.

1- غياب الربط عن الجملة غياباً كلياً من خلال حذف الروابط والحروف والأدوات الخطابية والندائية والفواصل والنقاط، لتتخللها نقاط وعلامات أخرى غير نحوية تمثل فجوات نحوية ودلالية تتخذ «شكل تَمَنّات غرائبية، تدخل في باب الشعوذة اللغوية»⁽⁵⁴⁾. والابتعاد عن إحكام العلاقات النحوية بين أطراف تركيب الجملة من استثناء وشرط وجزاء وأدوات داخلية عليها كالضمائر وأسماء الإشارات وحروف العطف والجر وغير ذلك. وكُسرت بذلك قاعدة الربط التي تعد قرينة نحوية ودلالية تساهم في إحكام العلاقات اللغوية ووضوح الدلالة. وعمل الشعراء على حذف تلك القرائن لتدمير بنية الجملة الدالة وإلغاء وحدتها المنطقية، وتجانسها الشكلي المولد لتفجير دلالي مُحطَمٌ للألفة النحوية القابعة في الحساسية العربية الجمالية، وتتوالي الجمل في شكل تراكمي معقد⁽⁵⁵⁾. ويزداد التفجير حدة بعد تحطيم آخر لقاعدة المرجع بإلغاء وظيفته وإبقائه في حالة مجهولة بغية إثارة الإحياء كإخفاء الضمائر أو استعمال صيغها بشكل مفاجئ، بالانتقال من الغائب إلى المخاطب إلى المتكلم. ذلك فضلاً عن عدم مراعاة الرتبة بتجاوز موقع الكلمة المعلوم كأن تأتي سابقة أو لاحقة، وخلخلة مسألة التقديم والتأخير بطريقة عشوائية مخالفة لقوانين النحو ولطائفه وفوائده⁽⁵⁶⁾.

2- حذف الفعل الرئيسي في الجملة هي ظاهرة مستفحلة في الشعر الحدائي وعند حركة «شعر» تحديداً، وذلك باستبعاده من العبارة بغض النظر عن الجملة الاسمية التي تقدم لوحدها دلالة كاملة، لكن تم استخدامها بشكل مكثف غير ترابطي-كأسماء موصوفة- أو استخدام شبه جمل بتغيب فعلها الرئيسي الموجود في الأصل النحوي، أو إحالة الجملة إلى مجرد صيغ أو كلمات متتابعة مكررة ومتجاوزة دونما نظام أو منطق، كما حققوا غاية الحذف من خلال إدخال أداة (الـ) التعريف على الفعل بصيغة الاسم الموصول لاستهداف الفعل والهجوم عليه. ونجد ذلك بوفرة في شعر يوسف الخال عبر إحالة الفعل إلى اسم أو حذفه، ويبدو كأن أداة التعريف (الـ) هي اختصار لـ (اللي) والتي اقترحها يوسف الخال كاسم موصول ينهي أيضاً مشكلة المذكر والمؤنث، والمفرد والجمع في استخدامات هذا الاسم، وهي محاولات لتطعيم اللغة الفصحى باستعمالات منتقاة من البنية اللغوية للهجات المحلية. ومثلت نازك الملائكة على دخول (الـ) التعريف على الفعل بنصوص نذير العظمة

(54) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د. تا. ص 179.

(55) المرجع نفسه: ص 194.

(56) ينظر: حول مسألة التقديم والتأخير: عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص 83 وما بعدها.

ومنها قصيدة "اللحم والسنابل"⁽⁵⁷⁾، وانتقدت دفاع بعض هؤلاء الشعراء عن هذه الأساليب السقيمة، وتساءلت عن المكسب التعبيري الذي يحققه الشاعر من إدخاله (الـ) على الفعل، واعتبرت أن ذلك ليس سوى إطاعة لنزوة لغوية عابرة، وحللت في ذلك بإسهاب القاعدة النحوية وكيفية خضوعها للمنطق العقلاني الذي يتجاهله هؤلاء الشعراء⁽⁵⁸⁾. فكان إدخال (الـ) على الفعل في أبيات الشاعر السابق «يعني حتماً أن يكف الفعل عن أن يكون فعلاً ويكتسب جمود الاسمىة. وإذا تأملناه يتحول إلى نوع من الصفة ويفقد طابع الامتداد الزمني، وذلك هو السبب في الخفاف الماحل واليبوسة القاسية التي نجدها في الأبيات»⁽⁵⁹⁾.

3 - إلغاء مسألة الإعراب الذي طال تجارب كثير من شعراء الحداثة كظاهرة التسكين التي يفسرها علي يونس بأنها «وجه من وجوه التقارب بين الشعر الجديد ولغة الكلام العادي، كما أن هذا التسكين عامل من عوامل خفوت الموسيقى»⁽⁶⁰⁾. وقد عملت كثير من الدراسات على استقرار دقيق لحركات الرّوي في دواوين مشاهير الشعراء في مختلف العصور، فوجدت أن السكون يأخذ فيها آخر نسبة تنازلية، بينما يأخذ في الشعر الحداثي أعلى نسبة لتحطيم التقليد المألوف وفتح التركيب النحوي على انسياب دلالي يقوم على إلغاء الوقفة الواضحة والقراءة المحددة⁽⁶¹⁾.

إنه من الصعب أن ندرس جوانب هذه المسألة اللغوية بكل أبعادها ونجيب على مجمل مشكلاتها⁽⁶²⁾ لأنها تستوجب دراسات منفصلة معمقة. لذلك فما يهمنا هو الإبانة على بعض تلك الظواهر اللغوية التي توضح نمرد حركة «شعر» وتبين اتجاهاتها الأدبية التي أرادت تحقيقها من زاوية التجريب لتأمين قواعد تحيا ضمن ثنائية السورالية والتجريد، ونحدد ذلك في الجداول الموجودة بالملحق (2).

نخلص إلى أن الشاعر في كل عصر يحاول أن يقدم تجربته الخاصة مع اللغة مستخدماً نظمها الصوتية والصرفية والنحوية.

(57) مجلة "شعر"، ع3 / 1957، ص 47.

(58) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 6، بيروت، دار العلم للملايين، 1981، ص 329.

(59) المرجع نفسه، ص 330.

(60) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 177.

(61) ينظر: إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 199-200.

(62) ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، ط 1، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1990، ص 44-116.

ولكن شعراء حركة أصبح همهم القيام بالانتهاكات والانحرافات عن المستوى المعياري للغة، معتدين بمقولة بما يعبر عنه "رولان بارت" بدرجة الصفر في الكتابة⁽⁶³⁾. رغم أن محاولة الاقتراب من عالم الشعر تدعو إلى افتراض أن هناك درجات من الميل أو الانحراف عن المستوى الحيادي. إذ أننا قد نكون مع الشاعر على نقطة حيادية واحدة سماها القدماء "أصل المعنى"، وقال عنها الجاحظ إنها مطروحة في الطريق ويعرفها الجميع. لأن الشاعر يتميز بأنه يبنى كلماته بطريقة مخصوصة تجعلها شعرا، مع بقاء افتراض الاتفاق في نقطة حيادية لتحديد درجات الانحراف ابتغاء فهم طريقة البناء الشعري. وإن اعتبر بعض الأسلوبيين المعاصرين أن الشعر نفسه انحراف، لأن الخروج عن مستوى الكلام العادي مشروع ومطلوب، بل هو مشروع لتحقيق نظم الشعر⁽⁶⁴⁾. وهذا النوع من الانحراف يتم بناء على إنشاء علاقات جديدة بين كلمات من مجالات دلالية مختلفة لا علاقة بينها في الواقع، وهو الذي يؤدي إلى ما يُسمى بـ "المجاز"، وهو الذي يحقق الشعر.

وقد يلجأ الشاعر أحيانا إلى مخالفة المؤلف في استعمال بعض الصيغ النحوية، وهذه الظاهرة قديمة متجددة، لجأ إليها كثير من الشعراء القدماء. وقد تناول النحويون ما فعله بعض الشعراء من مخالفات نحوية وصرفية من منظور الضرورة الشعرية، واكتفوا بإضفاء هذه الصفة عليها، ورفضوا بعضها الآخر ورموه بالخطأ والغلط⁽⁶⁵⁾. وتابعهم نقاد الشعر القدماء في النظر إلى هذه الاستعمالات على أنها من المآخذ التي تلاحظ على الشعراء، بينما هي في الواقع أجازها النحاة للشعراء في حدود عدم اللحن، وذلك على الرغم من استهجانهم لها وتقبيحها والنفور منها، وإخراجها من دائرة الاحتجاج اللغوي⁽⁶⁶⁾. وأما المحدثون فنظروا إليها على أنها خصائص أسلوبية يمكن أن نتلمس فيها بصمات الشاعر. ونادى بذلك شعراء حركة "شعر" بموت لغة النحو والقواعد، وفي ذلك يقول أدونيس "بلغته الساخرة:

مات الكوفيون، ومات البصريون

وفي أنفسهم شيء من حتى⁶⁷

⁽⁶³⁾ المرجع نفسه، ص 13.

⁽⁶⁴⁾ ينظر: المرجع نفسه، ص 14-15.

⁽⁶⁵⁾ ينظر بعض المصادر، ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة، دار الكتب المصرية، 1955،

1/ 357. المبرد، المقتضب، تحقيق عبد الخالق عظمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1388 هـ، 3/ 354.

⁽⁶⁶⁾ ينظر حول ذلك: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، ص 88. وكذلك:

ابن طاطبا، عيار الشعر، تحقيق محمود زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، د تا، ص 9.

⁶⁷ الأعمال الشعرية، 2 / 310.

3 - خرق الدلالة:

لقد أطلق الحداثيون على المفاهيم والفروق التي تميز لغة الشعر مصطلح الانحراف⁽⁶⁸⁾، ويقصدون بذلك أن شعرية اللغة تقتضي خروجها عن العرف اللغوي السائد وكسر قواعد الأداء المألوف لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير⁽⁶⁹⁾. وبذلك أصبحت فكرة الانحراف خرقاً منظماً لشفرة اللغة، إذ أن الشعر لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى. فبعد فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي، تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد⁽⁷⁰⁾.

وأصبح من أهم المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لنمطية اللغة واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب الجامدة بدءاً بألفاظ النص الشعري التي أصبحت تقاس شعريتها بمدى انحرافها اللغوي والتركيبية والمنطقي الدلالي ومدى تعبيرها عن مكونات اللاوعي. وإن كان اللاوعي لا يعني اللامعنى أو اللادلالة، لأن اللاوعي الشعري مفعم بالإيماءات الدالة، مشحون بالإشارات الموحية التي تقتضيها طبيعة أي عمل أدبي. واللاوعي الإنساني الذي يشحنه الهاجس الشعري والكلمة المجنحة، ليس في واقعه إلا انعكاساً متوهجاً لنبض الروح، وبؤساً شجياً بخفقات النفس⁽⁷¹⁾. وكانت غاية الحداثيين من ذلك تجديد الموضوعات والتجارب الشعرية التي انساقَت إلى تحطيم اللغة وعلائقها اللغوية السائدة.

ووجد عز الدين إسماعيل أن مبرر التجديد - المقابل في رأيه للتحطيم - هو إدراك الشعراء المعاصرين أن «الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء بل ربما كان غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة. لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة»⁽⁷²⁾.

(68) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1993، ص 240.

(69) لقد تعددت صيغ الانحراف عند النقاد منها "العدول" وشاع أكثر الانزياح نقادياً للإيحاء الأخلاقي المقصود في كلمة الانحراف. (ينظر: علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص 142).

(70) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1992م، ص 58.

(71) علاء الدين رمضان السيد: المرجع السابق، ص 135.

(72) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية، 1981، ص 174.

كما رأى عبد الحميد جيدة أن خصائص اللغة الشعرية الجديدة تمثلت في سيمياء اللغة التي تعتمد على عبث اللغة في اللغة (أي الاشتقاقات الجديدة)، وعلى الرموز الباطنية والأسطورية والرياضية، وتفتتت الصياغات الفنية القديمة، وعلى التجريد اللغوي⁽⁷³⁾. وأكد يوسف الخال أن الشاعر «ينشيء لغة جديدة، وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة [...] ولكن في قدرته أن يتناول اللغة الكائنة، والطريقة المتوارثة، ويرغمها على التفاعل كمبني مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته»⁽⁷⁴⁾. كما ألح أدونس في أكثر من موضع على أن مسألة خصوصية اللغة الشعرية تتمثل في خرقها للواقع والمنطق والدلالة، فيقول: «كأن اللغة مستقلة تمام الاستقلال عن البنية الفوقية، بمعنى أننا لا نستطيع أن نبتكر اللغة أو نميت اللغة، ماذا يفعل الشاعر؟ كل لغة تمثل ماضياً، كيف نوفق؟ هذه مشكلة الشاعر. هذه أهم المشكلات التي أعيشها لدرجة أنه يخطر لي أن أكتب. لكي أحل هذه المشكلة أستعين بطرق تجعلني أخلخل هذا الماضي، مثلاً أحاول أن أتصور اللغة مثل أنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماض، بل أكثر من ذلك أنني أجدها في شكل ماض. أول ما أعمله أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي. ثانياً: أبطل علاقاتها بجاراتها. ثالثاً: أغير جذريا النسق الموضوعية فيه كنضيدة. وبهذه الأفعال الثلاثة يخيل إليّ أنه يمكن أن تبتكر لغة جديدة. وهذا ما يفصلني في الواقع عن الاستجابة لدى من لا يستطيع أن يتلقى خارج ماضيه. القصيدة عندي صارت نوعاً من السياق...»⁽⁷⁵⁾. وقد انتهى به هذا البحث إلى الكشف عن لغة الوجود واتخاذها لغة خاصة له⁽⁷⁶⁾ قائلاً:

اليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي⁽⁷⁷⁾.

وأصبحت لغة أدونيس أو لغة أي شاعر آخر في رأى عز الدين إسماعيل، عنصر توحيد أو اندماج مع الوجود بشكلها المثير وقراننها ودلالاتها الغريبة، وقد خلق في الكلمة —

(73) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980، ص 341-

342.

(74) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 21.

(75) أدونيس: الافتتاحية، مجلة "مواقف"، ع 13 — 14 / 1971م، ص 4.

(76) الأعمال الشعرية، 1 / 206.

(77) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 182.

كما يرى رجاء عيد — "قدرة روحية"⁽⁷⁸⁾. وانتبه إلى دورها «في تفجير قشرة الواقع وتجاوزه إلى ما فوق الواقع، شأنها شأن الصورة، بل إن الكلمة في تركيبها الجديدة صورة، ولكن من نوع آخر، إنها صورة لغوية تؤدي الدور نفسه الذي تؤديه الصورة العادية، وإن كانت أشد غموضاً وتعقيداً منها»⁽⁷⁹⁾.

ويحقق الشاعر من خلال شكلها المثير وقرائنها ودلالاتها الغربية ثورته الشعرية، وهي — على حد تعبير تشارلس باورا — ثورة في القاموس اللغوي المعاصر، فالكلمات هي كل شيء بالنسبة إلى الشعر⁽⁸⁰⁾. واتضح مسعى الشعراء الكلاسيكيين في تخلص الشعر العربي من المثالب «التي هيمنت على لغته من الألفاظ الفخمة والجهورية البليغة، ومن ألفاظ الرومانسيين التجريدية والرقيقة المائعة، وألفاظ الرمزيين الموسيقية المنتقاة. وسعوا إلى استعمال لغة مغايرة لم يعد فيها «اللفظ الرقيق هدفاً للخلق، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه»⁽⁸¹⁾. واتجهوا إلى «إلغاء ما يمكن أن يُسمى بالمعجم الشعري الذي كان يضم المفردات الشعرية التي حرصت عليها القصيدة العربية التقليدية والرومانسية، فلم يعد أمام هذا الشاعر الجديد ما يمكن أن يسمى باللفظة الشعرية، وإنما أصبحت كل لفظة قادرة في مكانها على التعبير»⁽⁸²⁾. وتجسد التوحد المطلق لتجديد اللغة بتجديد الحياة في صورتها الأعمق حين يصبح هاجساً ذا ديمومة يتخلل شعر الحداثة، الذي غدت فيه الكلمة أحد المجالات الأساسية لفاعليتها وشكلها وتساؤلاتها وتوقدها وبحثها المحموم في مرحلة لا سابقة لها في تاريخ الشعر العربي أو الكتابة العربية⁽⁸³⁾.

إن خرق العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء أدى إلى أن الكلمة لم تعد إشارة إلى الشيء وتسمية له، بل أصبحت إشارة لسياقات مختلفة من التجربة يتواشج معها الشيء لا في العالم الخارجي فحسب وإنما في عالم الذات المعانيمة المجربة أيضاً. فاللغة في النص الحدائي لا تستحضر الحدث، ولا ترصده في وجوده الفعلي من خلال شبكة معقدة من العلاقات التي يدخل فيها، وإنما تحوِّله إلى وجود رمزي صرف يختفي فيه الحدث اختفاء

(78) رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، الاسكندرية (مصر)، منشأة المعارف، 1985، ص 39.

(79) أحمد بسماع، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دمشق، دار المأمون للتراث، 1398 هـ / 1978 م، ص 333.

(80) نقلاً عن: سلمي الخضراء الجبوشي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، ص 46.

(81) المرجع نفسه، ص ن.

(82) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية، 1984، ص 133.

(83) حدد كمال أبوديوب هذه المرحلة بين: 1955-1980.

شبه مطلق، ويصبح النص نصا للغيب أو تغيبا للحدث⁽⁸⁴⁾. من خلال عملية التفتيت وإعادة التركيب والتضاد والمفارقة التي تشحن بطاقات تعبيرية ودلالية جديدة، وتضع ذلك الحدث في سياق جديد منفصل عن مستوى الواقع، وبذلك يتم انقسام حاد بين النص في وجوده الفعلي والحدث على مستوى الواقع، ويتحقق بذلك تدمير الواقع وتغييبه، ويبدو ذلك كخاصية جوهرية للنص الحديث، وهو الانتقال من الحضور إلى الغياب، ومن المؤلف إلى الخارق اللامألف⁽⁸⁵⁾.

ارتكزت عملية خرق الدلالة في الشعر العربي المعاصر لدى "حركة «شعر»" على مستويين من الانزياح: الأول تركيبى والثاني دلالي. وظهر الأول من خلال هدم اللغة التقليدية، وحتى اللغة المتداولة في الشعر المعاصر عموما، مما أدى إلى تعقيد الأداة اللغوية وبالتالي إلى عدم الفهم. وتبين الثاني من خلال تركيب بناء معقد مثقل دلاليا بمخزون ثقافي ومدّ هائل من الإشارات والإحالات الفلسفية والفنية والأسطورية التي بدت في صيغ بنائية أو لفظية جديدة مأخوذة من اللغة الفرنسية أو الإنجليزية، أو عن طريق تحريفها عن دلالاتها مما أبعدت رسالة الشاعر عن التلقى الثقافي السائد من خلال عدم فهم تعقد النص الشعري⁽⁸⁶⁾.

فالجملّة الشعرية تتفق من وجهة نظر بعض الحداثيين مع الجملة العبثية، وتتصفان في رأي "جون كوين" بالخروج أو الخرق. ويتشابهان أيضا من خلال خرقهما النظام القائم⁽⁸⁷⁾، بحيث تبعد اللغة الشعرية عن دلالاتها المألوفة وما يتفق عليه القاموس، بل حتى عن مفهوماتها الشائعة في اللغة الأدبية والشعرية لتصبح رموزا مكثفة وإماعات موحية يفصل ظاهرها عن باطنها بعضا عن بعض بمسافة متعاطمة⁽⁸⁸⁾. فلنؤكد حضورهم الشعري عبر موقف قائم على النقد والرفض وإعادة الخلق استعادوا البحث الرأسمالي عن لغة ضدية، وعن احتجاج اجتماعي وجودي، لغة أرضية أو تجذيفية تعلن عبث العالم وتتخذ نبرة عنيفة في محتواها الدلالي شكلها اللغوي والأسلوبي. وقد تحولت الحمولة الدلالية من المستوى اللغوي إلى المستوى الشعري عن طريق تكسير اللغة من أجل تغيير العالم. ورأى كمال خير بك أن

(84) كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص53.

(85) المرجع نفسه، ص54.

(86) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص173-174.

(87) بناء لغة الشعر، ص202.

(88) حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت، مكتبة المعارف، 1988، ص357.

مسألة شحن المفردات مجرد انزياح يحتاج فقط إلى ترجمة وإيضاح⁽⁸⁹⁾. ولكن من يستطيع — على سبيل المثال — أن يحقق الصلة بين الدلالات في قراءة قصيدة من حجم "هذا هو اسمي"⁽⁹⁰⁾ لأدونيس، فيجد كل كلمة فيها تؤدي إلى متاهة لغوية لا مخرج لها ولا يستطيع القارئ المتوسط أن يقبض على مفاتيح الشحنات الدلالية الموجودة فيها. واعتبر ناقد حركة «شعر» "رينه حبشي" أن مسألة الشحن هي «آلية سرية تعمل وفق رؤيا موحدة للعالم، تفرض نفسها على وعي الشاعر، وهذا الوعي هو الذي يكشف وحدة الأشياء وتآلفها في قلب التباين»⁽⁹¹⁾. كما تجعله — كما يرى يوسف الخال — يفضل التضحية بالقيمة الأصلية للكلمة بغية إعطائها معنى جديداً إيحائياً وخلاقاً⁽⁹²⁾. وتمثل هذا الخرق الدلالي في عدة مستويات: لغوي ونحوي وبلاغي.

أ — الخرق اللغوي (المعجمي):

لم يعد المعنى المعجمي هو المنطلق في تشكيل دلالات محكمة بقاعدة قديمة ولا ضابط منطقي ولا ذوق جمعي، بل غدت تصدر «عن جماليات الذات في تفرداها المطلق، في هوسها بالجدّة والغربة في تركيبها لنموذج لغوي لم يسبق إليه»⁽⁹³⁾. وحل التجاوز الدلالي كمبدأ جوهرى مؤداه الحركة دون ثوابت، والحرية بلا ضوابط، والماهية المضادة للماهية⁽⁹⁴⁾. وأصبحت الكلمة في الشعرية العربية الجديدة تأخذ أبعاداً مغايرة لمعناها التقليدي الشائع، وأصبحت تقاس شعريتها بمدى انزياحها وانحرافها عن دلالة المعجم. فأدونيس يسمي الأشياء في شعره «تسمية مضادة للتسمية التقليدية، ثم تسمية نوعية ثانية بها يتأسس الشعر ويستحق أن يكون شعراً»⁽⁹⁵⁾. وتتحول الكلمة من كلمة شائعة مكررة إلى كلمة مشبعة

(89) حركة الحداثة في الشعر الحديث، ص 186.

(90) للاطلاع على قراءة حداثيّة مفصّلة لهذه القصيدة، ينظر: أسيمة درويش، مسار التحولات، ص 115 وما بعدها.

محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإدالاتها، ج 3: الشعر المعاصر، ص 193 وما بعدها.

(91) مجلة "شعر"، ع 2/ 1957، ص 97.

(92) الأديب العربي في العالم الحديث، ضمن: أعمال مؤتمر روما: الأدب العربي المعاصر، ص 101.

(93) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 176.

(94) المرجع نفسه، ص 176.

(95) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإدالاتها، ج 3، الشعر المعاصر، ص 248.

بالدلالات. لأن أدونيس أخضعها «لقانون الحوار، القائم على قلب المشهد وتغيير اتجاه النصوص المتداخلة بفعل السياق النصي للدوال ذاتها»⁽⁹⁶⁾، ومنها: النار، الجرح، الجسد، السفر، الحجر، الطوفان، الماء، التراب، وغيرها كثير.

ويعد أدونيس من أبرز شعراء "حركة «شعر»" الذين قاموا بخرق الدلالة اللغوية بصياغة دلالات لا يمكن الوصول إليها دون التفجير العلائقي للغة المعجمية وإحالتها إلى احتمال دلالي متنوع لا يستقر على تأويل، «فنلاحظ أن بنية الدلالة مشعبة بالغرابة والمفاجأة والتداخل والتنامي وفق إيقاع مشوه الملامح وتركيب توارى لا ترابطي، يكتفي بذاتة سياقاً كاملاً دون الحاجة إلى إطار مرجعي بحيث يكاد يكون السياق النصي تفيضاً للسياق الخارجي»⁽⁹⁷⁾ الذي تؤمن الحداثة بتحطيمه كآلية من آليات الواقع المتعددة والمهيمنة عبر المؤسسة اللغوية: إنه كاهن حجري النعاس⁽⁹⁸⁾، ينبغي أن أسافر في جنة الرماد⁽⁹⁹⁾، ألبس الدهشة الأسيرة⁽¹⁰⁰⁾، الزمن فخار والسماء طحلب، ماذا نفعل⁽¹⁰¹⁾، جبهة الحضارة قاع طحلي⁽¹⁰²⁾. وتابع كذلك أنسي الحاج الأسلوب نفسه، وهو خلق الدلالة اللغوية المعجمية: الشبح الأجرد¹⁰³، العين درج، العين قصب¹⁰⁴، المرأة غابة، الدمعة فدائي¹⁰⁵، أغصان الأزل¹⁰⁶، الشتم مقفل¹⁰⁷.

ب - الخرق النحوي:

تحدد هذا الخرق الدلالي أيضاً على مستوى نحوي تركيبى عن طريق الاستعمال العشوائي الهدام للقواعد المنظمة للاستعمال اللغوي⁽¹⁰⁸⁾. وحدث هذا الخرق بعد صعوبة

⁽⁹⁶⁾ المرجع نفسه، ص 223.

⁽⁹⁷⁾ إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 178-179.

⁽⁹⁸⁾ الأعمال الشعرية، 1 / 154.

⁽⁹⁹⁾ المصدر نفسه، ص 1 / 317.

⁽¹⁰⁰⁾ المصدر نفسه، 1 / 318.

⁽¹⁰¹⁾ المصدر نفسه، 3 / 81.

⁽¹⁰²⁾ المصدر نفسه، 2 / 229.

¹⁰³ ديوان لن، ص 24.

¹⁰⁴ المصدر نفسه، ص 25.

¹⁰⁵ المصدر نفسه، ص 26.

¹⁰⁶ المصدر نفسه، ص 42.

¹⁰⁷ المصدر نفسه، ص 53.

⁽¹⁰⁸⁾ ينظر: محور: تدمير الجملة، من هذا الفصل.

التفريق بين البعد الدلالي والبعد النحوي في النص العربي الحديث، بحيث أن الدلالة وليدة التركيب، ويتسند علم التركيب مع علم الدلالة في تحليل النصوص الشعرية في الدراسات الحديثة القائمة على قوانين النحو التوليدي-التحويلي الذي بسط فيها جاكبسون وتشومسكي أعمالهما الإجرائية⁽¹⁰⁹⁾. وهذا الانتقال من مستوى التقعيد النحوي إلى مرحلة الاستعمال الجمالي لم يكن غائبا عن الخطاب النقدي العربي، وتبين من خلال مزج عبد القادر الجرجاني بين النحو البلاغة أو ما يسمى بالنحو البلاغي، وهو مجال علم المعاني الذي اهتم بالأبعاد الجمالية من خلال إقامة جسر تواصل بين السطوح والأعماق في بنية الجملة، وجاء فيما بعد النحو التوليدي وعمل على تحديد هذين المستويين: المستوى السطحي وهو أصول النحو وقواعده، والمستوى العميق وهو جمالية التركيب اللغوي⁽¹¹⁰⁾. وإغراق هؤلاء الشعراء في اللانحوية أدى إلى تشويه هوية الشعر القائم على حركة متوترة بين القاعدة والأداء، أو بين المعيار والاستعمال. وعندما توصف قواعد اللغة بدقة في مستوى معين من مستويات استعمالها، وتحدد في هذه القواعد مواضع مكونات الجملة والعلاقات بينها، يصبح من السهل قياس درجات الميل عند هذا المعيار الدقيق. ومعنى ذلك أن الدراسة الأسلوبية تصبح رسدا كما يختاره الشاعر، من أوجه الاستعمال الممكنة، واتخاذ الأصل المقرر معيارا يقاس عليه ويوزن به. وهكذا يمكن التمييز بين المخالفات في الخصائص الاختيارية والانحرافات عن القواعد النحوية، وبين العلاقات الدلالية غير المقبولة التي وقع فيها كثير من الشعر الحديث، وإن اعتبرها البعض هداما للقواعد النحوية والدلالية، ولكن البض الآخر اعتبرها إحياء لأسلوبية الانحراف في إطار النحو التحويلي التوليدي⁽¹¹¹⁾. وبذلك أصبحت ظاهرة التجاوز والانحراف لها أهميتها في دراسة الشعر وفهم بنائه في البحث الأسلوبي وأبعد من أن تكون خرقا أو هداما⁽¹¹²⁾.

ج - الخرق البلاغي:

ارتبط بالانفجار المجازي الكبير على آليات اللغة، حيث أدى الحشد والتكثيف اللغوي إلى درجة الغموض والإبهام الدلالي¹¹³ الذي اتضح من خلال خرق الدلالة عبر محاورة

(109) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص140

(110) محمد عبد المطلب، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة "قصود"، مج 5، ع 1 / 1984 م، ص34.

(111) ينظر: شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، بيروت، المطبعة العالمية، 1988، ص78-90.

(112) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص192.

¹¹³ عبد الرحمن محمد القاعود، المصدر السابق، ص 282.

الضدين والمتباعدين من خلال جمع ما لا يجتمع وقرن ما لا يقترن، بغرض إحداث الدهشة لدى المتلقي التي تأخذ شكل تناقض وتضاد كبيرين ليشكلا صور لغوية تنير في ذهنه تفجرات فكرية لا يقدر على استيعابها أو إعطاء أبعاد دلالية لها. «فالكلمة تحرض الكلمة والصورة تحرض الصورة بموجب علاقة التضاد، تجعل الطرفين حذرين لفعل واحد دون أن تنتهي بهما إلى استقرار أو تأليف»⁽¹¹⁴⁾. نورد منها أمثلة من شعر أدونيس: الحجر الأخضر فوق النار⁽¹¹⁵⁾، ريشتك المسمومة الخضراء⁽¹¹⁶⁾، لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج⁽¹¹⁷⁾، أيتها الخاطئة القديسة الخطايا⁽¹¹⁸⁾، كل رمح حمامة كل أرض سماء⁽¹¹⁹⁾.

إذ نلاحظ أن طابع التضاد هو الفعل المؤسس للفاعلية الشعرية بإخراج اللفظ من نسق متجانس إلى آخر لا متجانس بغرض إحداث الدهشة وإلغاء خلخلة التوقعات التي تنصدر الملتقي أثناء القراءة من خلال فكرة التماثل والتوحد بين اللغة - الكلمات - والأشياء لإبداع عوالم جديدة. وقد تأثر في ذلك بـ"سان جون بيرس" الذي أكد على دور الكلمة في تجسيد الأشياء وتحويلها من واقع محسوس إلى واقع داخلي تتوحد فيه، بحيث تغدو لغة الشاعر عالما متفردا تجتمع فيه الغبطة بالفجعية، والصخر بالجناح، والنيران بالثلوج، والصيف بالشتاء، والأرض بالسماء «على الرغم من تعذر الإمكان الواقعي قبول تصالح هذه المتضادات»⁽¹²⁰⁾. وإن كانت غاية أدونيس وغيره من الشعراء اكتشاف سر طاقات اللغة الرؤيوية والسحرية، فإنهم أفرطوا في ابتكار ببنى مفتعلة خالية من أي تماسك أو محتوى، لأن وحدة المضمون مستحيل وجودها خارج الشروط الدلالية والنحوية⁽¹²¹⁾.

إن خرق الدلالة الشعرية أدى إلى إفراغ اللغة من شحنة الحياة الحسية من جراء طغيان المجرّد والذهني الذي أضعف انتماءها للتجربة الحياتية التي تفيض بالحسية والوجدانية والفكرية. وهذا الغياب الحسي يعني «أن مجموعة عناصر الأداء المحتدم الحار قد تمّ نفيها خارج الفاعلية الشعرية وأننا أمام غياب كامل لجمر الشعر وغباره الحافل بالدلالة

(114) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 15.

(115) الأعمال الشعرية، 1 / 308.

(116) المصدر نفسه: 1 / 310.

(117) المصدر نفسه، 1 / 322.

(118) المصدر نفسه، 2 / 303.

(119) المصدر نفسه: 2 / 117.

(120) عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 271-272.

(121) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، 1979م، ص 176.

[...] وسيخلف فراغا بشعاً، أبنية منحوتة سطوا على متحف الذاكرة، واستدعاء قصدياً للذهني والمجرد»⁽¹²²⁾ الذي يبدو في لغة القصيدة عاجزا عن «الارتفاع بهذا التجريد إلى أن يكون جزءاً من أداء رؤيوي كلي يتوحد فيه الملموس والمجرد، الأرض والحلم، التجربة والذاكرة في دلالة نهائية فياضة»⁽¹²³⁾ مثلما نجد عند أدونيس الذي يعكس معاناته الوجودية على الوجود بوساطة مفردات اللغة المجردة، فيقول:

إننا زبد يتبخر في نهر الكلمات

صدأ في السماء وأفلاكها

صدأ في الحياة⁽¹²⁴⁾.

أو يتم تحقيق هذا التجريد عن طريق خلق العلاقة المألوفة بين الأشياء-كعلاقة الصفة بالموصوف- بمزاوجة شعراء "حركة" «شعر» " بين صفات الأشياء من حقول دلالية متباعدة. وظهر من هذا النوع أمثلة لا حصر لها في دواوينهم: جوهر الزجاج، عسل النحل، قبل طينية، وردة وثنية، مدرسة العشب ... وتقتلع الكلمة من جذورها الغائرة في تربة الماضي والمجتمع، ويُمحي كل أثر دلالي لها، وتتجاوز حدود الرمز المكثف الإيحائي من خلال توليد رمز مفاجئ في حمولته المجازية، وغريب في تركيبته السياقية، ومختف في وحدته الباطنية. وذلك ما يجعل الدلالة تزداد غموضاً وتتضخم نسبتها إلى حد إشكالي في ضوء الشروط المعرفية الجمالية للنص الشعري التي أصبحت ترى أن وظيفة الشعر هي الخلق لا التعبير. وخرق الدلالة بمستوياتها الثلاثة الذي لم يقتصر على علاقة مفردة بأخرى وإنما علاقة جمل وأسطر شعرية بعضها ببعض، وأصبح من الصعب التحكم في سياق تنتظم فيه تلك القصائد والمقاطع الشعرية بعد تفكك أسلوبها وعدم وضوح دلالاتها مثل هذه النماذج وهي كثيرة، وتبدو أقرب إلى التدايعات السريالية منها إلى نص شعري إيحائي، وهي سمة غالبية في الشعر الحدائي، فليست الدلالة هي ما يحرص عليه السرياليون، فالشعر عندهم يعبر عن نشاط نفسي لا عن أفكار أو عواطف أو قوالب معرفية، إنه في تناول اللاواعين¹²⁵:

— أعود خصري قنر

وبين أثوابي ينز السفر

⁽¹²²⁾ علي جعفر العلق، في حداثة النص الشعري، ص 27.

⁽¹²³⁾ المرجع نفسه: ص 28.

⁽¹²⁴⁾ الأعمال الشعرية، 2 / 226.

¹²⁵ عبد الرحمن محمد القاعود، المرجع السابق، ص 280 — 281.

أعود، لا معي سنونو لا معي

وكلُّني أدخنة كالحوت:

خَوْ، خَوْ

أت من القفار¹²⁶.

— الخيط يشد الأعضاء الناشفة والمضحكة، ينصيني في باب

الجحر. في ممر خطوات المصلين — أنت يا من تسمعي —

باتجاه الرسوم المحفورة، أعد من البياء إلى الألف. ويجركني

الصوت من جديد. يدرج نحوي المأساة¹²⁷.

— غرقت حتى الفجر حتى ارتفعت

بمامة في رقبها إشارة

بكيث إذ شممتها

شممت في تهويمها

سياج أرض الله والبقارة¹²⁸.

ويكون بذلك شعراء "حركة «شعر»" قد مثلوا احتيالا على اللغة حين عمدوا إلى تبني تفجير الدلالة اللغوية وجعلوها تكتفي بذاتها سياقاً دون الخضوع إلى المرجعية التي تحافظ على مشروعية الدال والمدلول حيث انزاحت الدلالة من إطار الخيال الإنتاجي إلى حيز الوهم الذي يعمل على تحطيم المألوف وتعطيل البعد الدلالي والحد من قيمة الإيحاء. وتجاوزوا لغة التعبير إلى لغة الخلق لتحقيق التفرد الذي لا يمكن في منظورهم أن يحققه إلا سياق لغوي غير مسبوق إليه من خلال بنية شكلية غير معروفة وتراكيب غريبة، أرى بأنها مثلت محنة الشعر وأزمته في الدرس النقدي المعاصر. وتكون بذلك لغة التفجير قد حققت لغة فردية من خلال الثورة على اللغة السائدة التي مثلت الجهاز الاجتماعي المنظم الأكثر خصوصية. وخلص كمال أبو ديب إلى أن «محاولة تأسيس لغة فردية متجددة لدى الفنان الفرد، تصبح المحور الذي تتبلور فيه أزمة علاقة الحداثة بالجماعة [...] بحيث تبتعد عن اللغة الجماعية الموروثة كلما أصبحت أكثر دخولاً في الحداثة، وكلما ازداد تمرد الحداثة

¹²⁶ شوقي أبي شقرا، عودة محنقة، مجلة "شعر"، ع 11 / 1959، ص 7.

¹²⁷ عصام محفوظ، الجرد، مجلة "شعر"، ع 28 / 1963، ص 25.

¹²⁸ فؤاد رفقة، عندما تبدأ، مجلة "شعر"، ع 23 / 1962، ص 56.

على اللغة - النظام الموروث - ازداد الشرح عمقا بينها وبين الشريحة التي تنتمي إليها»⁽¹²⁹⁾.

اتضح من خلال ما سبق أن اللغة الشعرية حملت عبء التعبير عن التفكير الحداثي بل «إن هذا التفكير لم يتحقق إلا عبر اللغة بتشكيلاتها وألفاظها. فحين عجز أصحاب الحداثية عن تغيير الواقع الخارجي، لجأوا إلى اللغة فأعملوا فيها هدمًا ونقداً وإعادة بناء على نحو أفقدها تماسكها وقواعدها وعلاقاتها التي تنتج دلالاتها. وقد وحدوا بين اللغة والعالم الذي تعبر عنه، فأصبح أي تغيير أو نسف للنظم اللغوية نسفاً وتغييراً لنثریات الواقع الذي تعبر عنه»⁽¹³⁰⁾.

وأكد كثير من الدارسين أن لغة التفجير هي لغة الدلالة لانقطاعها النهائي عن حركة التراث، فلا علاقة لها بالمعاجم ومواضعاتها المألوفة، والتراث اللغوي في عمومهم عندهم «أشبه ما يكون بكومة مرتفعة من الرمل، تتكون من حبيبات لا حصر لها من الكلمات المعجمية أو غير المعجمية أحياناً، وعن طريق تفجيرها وتطير شطايها تتكون كومات جديدة وعلى هيئات لم يألّفها الناس في حياتهم»⁽¹³¹⁾. أما لغة الدلالة الحقيقية فهي لغة قائمة على الإيحاء، تتسع حدودها على قدر قوة اكتناز الكلمات وتراكيبها السياقية، وهي غير محصورة في إيسار معاجم اللغة، وهي كائن حي يحمل نغم التجربة ويوسع رقعة الخيال، تجعل الشاعر يغيّر حدود العالم الذي يتحرك فيه وأقعياء، ويحطم كل موانع الانطلاق من الواقع الضيق المحدود، على ألا يفجر الشاعر العلاقات بين الأشياء وينسجها بوضع بدائل لها، أو يخلق عالماً مخالفاً للعالم الواقعي⁽¹³²⁾. وفي لغة الدلالة غير المحدودة يلعب موقع الكلمة في السياق دوراً أساسياً في رسم الأبعاد الفنية العميقة للخواطر والأحاسيس، وتكتسب قيمتها الفنية من موقعها في السياق، وتتطابق مع البعد الدلالي الإبداعی للكلمة الذي أدركه عبد القاهر الجرجاني: «إنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك في موضع آخر»⁽¹³³⁾.

(129) كمال أبو ديب: الحداثية السلطة النص، ص44.

(130) عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص267.

(131) عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي: أصالة التراث في مواجهة التفجير، طرابلس (ليبيا)، المنشأة العامة

للنشر والتوزيع والإعلام، 1981م، ص27.

(132) المرجع نفسه، ص24.

(133) دلائل الإعجاز، ص46.

ولعل اللافت للانتباه أن التجريب عند شعراء حركة الشعر أفضى إلى تمثل المنظومة القائلة بأن الإبداع هو عبارة عن رفض للتقليد المقصود به رفض للشكل الثابت، أي اللغة الجاهزة، وهو انقطاع عن واقع قائم وطموح إلى واقع غير محقق. وبمعنى آخر أن الإبداع ليس سوى توتر بين راهن ومحتمل، بين قديم للغة فيه طبيعة الوصف وإعادة إنتاج ما هو موجود، وبين جديد مهمة اللغة فيه هي الكشف الذي يعني تجاوز المثال المحقق بابتكار مثال ما يلبيث أن ينقضي، لأن كل متحقق يصبح منطلقاً، وكل إبداع إنما هو صيرورة دائمة، أي تجريب دائم⁽¹³⁴⁾. لكن الدعوة إلى التجريب قامت على مغالطة خطيرة بخلطها بين التطور بشكل عام، وبين التطور في مجال اللغة الشعرية بصفة خاصة. وقد تجاوز بها التجريب عتبة الفهم إلى الإبهام دون تحديد للكيفية ولا للوسائل الفكرية والثقافية والفنية الكفيلة بمثل هذا الانتقال القائم على فكرة التجاوز والتخطي. فلم تعد الحاجة ماسة إلى اللغة الأصل ما دامت في رأيهم لغة جامدة يمكن تجاوزها وتخطيها إلى لغة معلقة بين حلم المثال والواقع، فيلجأ الشاعر إلى ما يمكن تسميته بالاعتباط⁽¹³⁵⁾ الذي يمكن أن يُعبر عنه بالرغبة المسبقة في الخرق، والخروج من الغموض المستحب إلى الاستغلاق والتعقيد الدلالي الذي عبر عنه جون كوين بـ"تجاوز عتبة الفهم" الذي يفقد القصيدة فاعليتها كلغة دالة⁽¹³⁶⁾.

(134) ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص 10.

(135) خالدة سعيد، السريالية، دار العلم للملايين، بيروت 1970، ص 45.

(136) بناء لغة الشعر، ص 155.

ثانيا: تهشيم الصورة

1 - هدم التشبيه والاستعارة

2- التناقض والتنافر

3 - الغرابة والإبهام

عبد القادر للعلوم الإسلامية

لما كان الشعر رؤياً، والرؤيا عالم مغاير، فقد استعصى على شعراء الحداثة التعبير عنها بالطرائق المستنفدة والصور المألوفة الجاهزة، لذا لجأوا إلى صورة جديدة "تعد المجال الأساسي للرؤيا الشعرية، لأنها تشكل مسار هذه الرؤيا، فيصبح العالم في أشيائه وعلاقاته ميدان فعل جديد، أي أن الصورة هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري"¹³⁷. ولما كانت الصورة تعبيراً إيحائياً عن موقف أو حالة أو عن حلم ورؤيا امتنع عنها لتكون تجسيدا حياً، وتجد في النسق المألوف والعادي ما يجسد غير المألوف وغير العادي، وذلك ببعثة عناصرها مما يفقدها تماسكها وانسجامها الظاهري. وهذا ما ذهبت إليه السريالية حيث يكون ابتداع الصورة من عناصر متباعدة جداً ومثيرة للدهشة وغير خاضعة للمنطق والعقل بل خاضعة للتجربة والحلم¹³⁸، وتوحد بين حقيقتين متباعدتين في المكان لتعبر عن عالم جديد، تعيد الوحدة والانسجام لهذا الكون المتناقض والمتباعد والمشتت. وكما يقول رينه حبشي: "الصورة رمز الوحدة التي يبحث الشاعر عنها كفردوس مفقود"¹³⁹.

لقد أصبحت الصورة عند شعراء الحداثة عنصراً بنائياً يشارك في عملية السحر الشعري، مرتبطة بخيال معقد، وإحساس مدهش، وبعد رمزي أسطوري، وبيئة قلق، وفعل وجود، وحالة حضارية، بعد استغلال المخزون الفكري الغربي وفلسفته الجمالية. ولم يعد بإمكان هؤلاء الشعراء كما تبرر سلمى الخضراء الجبوشي: "أن يعبروا عن الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلجأوا إلى الصور والأساليب الحوارية من إشارة ورمز وفلكلور وأسطورة. وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الغني بالصور في اجتياز العتبة من الأساليب القديمة إلى أسلوب جديد"¹⁴⁰. فجنحوا بذلك عن الصورة الشعرية القديمة بأنواعها البلاغية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وتجاوزوها إلى حد تهشيم¹⁴¹ ما هو متعارف عليه في الصورة الفنية. وكان التوجه نحو الآداب الأوروبية تأثراً وتقليداً هو حصيلة ذلك التهشيم والتجاوز في مجال خلق الصورة وإيجاد العلاقات البلاغية الجديدة، وبخاصة أثر المذاهب الرمزية والسريالية التي تعتمد أساساً على التفكك اللغوي، وعوالم ما وراء الطبيعة، وعوالم النفس الخفية المرتبطة باللاشعور والأحلام والهذيان، وعلى الرموز

¹³⁷ محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، ط 1، بيروت، الشركة العالمية

للكتاب، 1996، ص 99-100.

¹³⁸ المرجع نفسه، ص 103.

¹³⁹ رينه حبشي، الشعر في معركة الوجود، مجلة "شعر"، ع 1 / 1957، ص 92.

¹⁴⁰ سلمى الخضراء الجبوشي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، ص 49.

¹⁴¹ مصطفى وظفه: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، 2005، ص 101.

والأساطير. ولا يمكن أن تفهم الصورة إلا بالرجوع إلى هذه المصادر التي عدها عز الدين إسماعيل بلاغة جديدة أوسع نطاقا وأخصب من مجرد الاستعارة والتشبيه¹⁴². وتنمى في تحديد إطارها الجديد البحث في مستويات فاعليتها، منها المستوى النفسي والمستوى الدلالي اللذين يؤكد عليهما كمال أبو ديب في تحليل الصورة وكشف علاقاتها الحبوية، إذ يرى "أن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بعد تلو بعد من الإحياءات في الذات، ترتبطان بالإنسان والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة"¹⁴³ بحيث لا يمكن تطبيق ذلك إلا على الصورة الشعرية الجديدة. من هنا كان إجماع كثير من آراء النقاد المحدثين على هدم الصورة الشعرية القديمة ورفض القوانين التقليدية، حيث رفضوا الوضوح والدقة، وأصروا إجمالا على أنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة، بل كانت ثوبا مفضلا سلفا¹⁴⁴، وشينا حسيًا حرفيًا شكليًا¹⁴⁵ وعنصرًا خارجيًا زخرفيًا تزيينيًا، وتركيبًا رياضيًا جافًا غير قادر على إثارة العواطف¹⁴⁶.

وإن كان في الحقيقة أن الشعر العربي يعج بالصور المرتبطة بالنفوس والتجربة العاطفية. ويمكن البرهنة على ذلك من خلال الرجوع إلى التحليلات النقدية المبدعة حول الصورة والسياقات الشعرية النفسية والدلالية التي قدمها في تراثنا النقدي عبد القاهر الجرجاني من خلال الدلائل والأسرار كما أشاد بذلك الحداثيون أنفسهم، واتفقوا على أهمية أرائه في الصورة من حيث تأثيرها وتكاملها¹⁴⁷.

ونالت الصورة الشعرية نصيبًا وافيا من تجريب الشعراء وتطلّعهم نحو إيجاد عرف شعري جديد أدّى بهم إلى تجنب الصورة القديمة المستهلكة والإصرار على الطرافة والابتكار، فنجحوا أحيانًا وسقطوا أحيانًا أخرى في التمثل والترقيع والغموض¹⁴⁸، وكانت غايتهم هدم البلاغة القديمة دون أن يكون لديهم البديل الواضح¹⁴⁹. وأصبح من المهم معرفة

¹⁴² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 137 - 139.

¹⁴³ في الصورة الشعرية: دراسة في البنية، مجلة "مواقف"، ع 27 / 1974، ص 19.

¹⁴⁴ ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس، د تا، ص 190 - 191.

¹⁴⁵ ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط3، القاهرة، 1965، ص 109-110.

¹⁴⁶ إيليا حاوي، الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر، مجلة "الأدب"، ع 3 / 1960، ص 53-54.

¹⁴⁷ ينظر: كمال أبو ديب، في الصورة الشعرية، ص 29-39.

¹⁴⁸ سلمى الخضراء الجيوشي، الشعر المعاصر: تطوره ومستقبله، ص 48 - 49.

¹⁴⁹ محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، 1996،

الآليات التصويرية الجديدة التي تم بها تحطيم الصورة الشعرية العربية وتأثيرها "بنوعية الخيال الشعري الأوروبي، وهو بطبيعته خيال مركب، ابن بيئة خاصة هي التي أفرزته، وأعطته خصائصه الذاتية المناقضة لطبيعة الخيال الشعري العربي الذي يؤثر بساطة الصورة وقرابة النسب والانسجام بين عناصرها"¹⁵⁰.

ولقد حاول نقاد الأسلوبية إنقاذ أزمة الصورة الفنية في الشعر الحداثي بعد محاولة تفكيك العلاقات البلاغية القديمة متأثرين بالمدارس الأدبية الحديثة في أوروبا، وقد استحضرت خصائصها العامة صلاح فضل لتستطيع اختراق الواقع الرويوي لشعراء الحداثة. ومن تلك الخصائص¹⁵¹:

— تقوم فيها علاقات متبادلة بين أشياء مخلوقة وتصبح أشد حساسية كلما تعلقت بالإنسان.

— تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد.

— تطلق الذهن نحو آفاق من الحرية والتماس المتعة في استخدام الملكات التي لم يسبق للغة العقلية تحريرها.

— تسمح بتواكب الإحساس بما هو عفوي عابر وجوهري، ويتجاوز عندها الشعور بالزمان والمكان، وكلما كانت فريدة غير مألوفة أصبحت أشد فاعلية.

— تكون غامضة، إلا أن لغة الشعر قابلة لتوصيلها.

— ليست الصورة مجرد نتيجة لحساسية الشاعر بل هي القصيدة نفسها لأنها حركة توحيد الأشياء بين الأعماق واستقرار التيار.

وبذلك أصبحت الصورة الحديثة تعكس بعدا فلسفيا وجماليًا بعد الاستفادة من إنجازات المعارف الحديثة في كثرتها وتشعباتها الألسنية والنفسية والأسطورية، وغدت تركيبا معقدا يقوم على تراسل الدلالات وانصهار التناقضات وتجريدية الرموز، وحلت فيها العلاقات اللامنتطقية واللاواقعية على نحو جديد، جعل منها كشفا للمجهول واستنباطا للماورائي، واختراقا للعادة، وبعداً عن الألفة السائدة¹⁵².

¹⁵⁰ كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 173.

¹⁵¹ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص 357.

¹⁵² ينظر: إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 258.

1 - هدم التشبيه والاستعارة:

إن الذي ساهم في تحطيم البنى التقليدية للصورة التشبيهية والاستعارية هي فلسفة الحلم واللاواقعية التي أنشأت صوراً وهمية تنطلق من رؤيا ميتافيزيقية تعمل على تحطيم المدلول وتغييب المعنى لا على شرح وتوضيح الدلالة، بل على تغييرها وإيهامها التي تجاوزت حتى حدود الاستعارات البعيدة والتشابه الغريبة بعد رفض الدور البارز للصورة في الشعر القديم المتمثل في الإصابة والوصف والمقاربة والإيضاح والتقوية والتحديد¹⁵³، واتباع الأسلوب البلاغي الغربي الذي يعتمد - كما ترى خالدة سعيد - على عناصر مهمة منها: التعبير الجمالي والمدهش الذي يجعل الصورة معبرة بعيدة عن الوصفية، ومن اعتماد طرفين أحدهما لا يشبه الآخر رغم اعتمادها كاف التشبيه، كما أشارت إلى أن تفسير الصورة من خلال حلّها إلى أوصاف أو تشابه يغدو عملاً عقيماً لأن الوقوف في الشعر الحديث على حدود الوصف يفقد هذا الشعر تأثيره، خصوصاً وإن الوصف يعقبُ صوراً سكونية تقريبية¹⁵⁴. وأكدت أن خلو الشعر من صورة أو تشبيه ما لا يفقد الشعر قيمته الفنية مثلما وجدته في شعر يوسف الخال الذي ترى أنه عاش برودة هذا العالم واحتمال سقوطه، فأعطى شعراً جميلاً مع خلوه من الصور البراقة¹⁵⁵، بل عدّت التشابه كعناصر صورية من أضعف أنواع التصوير¹⁵⁶. واحتفلت في المقابل بالصور الشعرية الجديدة في نقدھا التطبيقي على صور محمد الماغوط¹⁵⁷ وأدونيس¹⁵⁸. وهو في نظر إيليا حاوي "عاجز عن التعبير الكلي وهو في أحسن حالاته سمو بالواقع في الحدود التي يقرّها العقل"¹⁵⁹. وبذلك تجاوز شعراء حركة «شعر» الأنواع البلاغية المعروفة ومحو كل العلاقات البلاغية والدلالية، وخرقوا قوانين اللغة المرتبطة بها، ونفوا علاقة التشابه بين طرفي الصورة لنفي وجهة النظر المنطقية فيها واستعملوا المجازات غير المألوفة بشكل متلاحق ومستمر لتحقيق الغرابة واللامألوف، وهو ما أدى إلى تشكيل صور فنية غير فاعلة أو موضحة أو مؤثرة، بل مهشمة من الناحية اللغوية والجمالية، يكتنفها الغموض وغرابة التكوين. وضاعت بذلك كثير من القيم

¹⁵³ ينظر: مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص 186.

¹⁵⁴ البحث عن الجذور، ص 105.

¹⁵⁵ المرجع نفسه، ص 61-62.

¹⁵⁶ المرجع نفسه، ص 76-79.

¹⁵⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص 77-78.

¹⁵⁸ ينظر المرجع نفسه، ص 91-98.

¹⁵⁹ إيليا حاوي، في النقد والأدبي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1980، ج5، ص 58.

الفنية المرتبطة باللغة والصورة بعد أن وسّع الشعراء — كما يرى سيد بحراوي — الهوة إلى أقصى حد بين أطراف الصورة، وبدت بينها في كثير من الحالات علاقات عشوائية غير مترابطة وغير متنامية، وإنما متجاوزة، مما جعل القصيدة تفتقد إلى البناء النامي أو الدرامي القادر على جذب المتلقي وتوحيده معها على النهاية¹⁶⁰. فكان التشبيه في نظر أدونيس عاجزا عن التصور الخلاق، وخاضعا لسلطان العقل¹⁶¹. فكان بذلك من أكثر الشعراء خروجاً عن حدود الصورة القديمة وقواعدها البلاغية، واستعمالاً لصور تجمع بين أشياء لا تشابه منطقي بينها ولا تجانس:

— ماش على أجفانه سادراً

يجرّه مديد آهاته

تلطمه الحيرة أنى مشى

كأنها سكنى لخطواته¹⁶²

— غد والكون ترتيلة

تذوب في وجهي وخبي تذوب¹⁶³

إن الصور في هذه النماذج الشعرية تخرج عن مألوف الصور بحيث يصعب تحليلها انطلاقاً من القواعد القديمة بعد أن صارت الحيرة تسكن خطواته، والزمن يرتخي في جفونه ويرتمي كالسكون، والكون الذي أصبح ترتيلة دائبة، بل تجدنا نترك هذه الصور بعيداً عن أي تحديد بلاغي أو منطقي.

ومن خطوات التخلي عن الصورة القديمة تجاوز الشروط التقليدية في طرفي التشبيه كالتقارب بين المشبه والمشبّه به أو وجود شبه حقيقي بينهما، بل نفاجاً بغيبه تماماً في الصورة التي أصبحت "تقلّ من التشابه بين الأشياء أو تقضي عليه تماماً، وهي لا تعبر عن الترابط بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لا ترابط بينها في المنطق أو الواقع"¹⁶⁴. كذلك تم الخروج النهائي من زاوية الطرفين التقليديين (المشبّه والمشبّه به) إلى أطراف ثلاثية أو رباعية أو أكثر، وهو ما "ينفي تماماً فكرة البحث عن تلاقٍ بين حدود هذه الأطراف. فالمسافة بين أجزاء الصورة تصبح ذات أبعاد متعددة بعد أن كانت ذات بعد واحد هو

¹⁶⁰ مجلة "الشعر"، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ع 55 / 1989، ص 54.

¹⁶¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 154.

¹⁶² الأعمال الشعرية، 1 / 53.

¹⁶³ المصدر نفسه، 1 / 93.

¹⁶⁴ عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق، 313/1.

المسافة الفاصلة بين المشبه والمشبّه به¹⁶⁵. وكان أدونيس أكثر من بالغ في الخروج بالصور عن المألوف التقليدي، فتبدو الصورة ذات البعدين أو الثلاثة عادية عنده، إذ بإمكاننا أن نعثر لديه على صور رباعية أو خماسية. ومن هذه الصور هذا المقطع من قصيدة "فارس الكلمات الغريبة":

تولد عيناه

في سفر بيسيل كالنزيف

من جثة المكان¹⁶⁶.

إنها صورة خماسية الأبعاد ذات ستة أطراف: (العينين، الولادة، السفر، النزيف، المكان، الجثة). وأبعادها تقع بين العينين والولادة، الولادة والسفر، السفر والنزيف، النزيف والمكان، المكان والجثة. وقد تجاوز من خلال حرية الخيال المطلقة الواقع بإنشاء علاقات جديدة لهذه الأشياء، وقلب من خلالها الحقائق الزمانية والمكانية.

وأغلب شعراء الحداثة مقلّون في استعمال التشبيه مفضلين عليه أشكالاً أخرى من أشكال المواردية. فإيليا حاوي يرى أن الصورة التي تقوم على "التشبيه تخالف في الغالب طبيعة التجربة الشعرية لأن التقاط الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أصلاً على نهج منطقي ينفذ من المقدمات إلى النتائج من دون الشعور والمعاناة"¹⁶⁷ ورغم المغالاة في تجنب استعمال التشبيه فإنهم قد يوردونه من خلال سرد التشبيهات المتلاحقة التي تُسمى بالتشبيهات المجمعة أو الصور العنقودية¹⁶⁸ التي تتجاوز البساطة والتقليدية لأن حشد التشبيهات في رأيهم يمنح النص كثافة وشاعرية أكثر. يقول باورا (Bawra): "عندما يُريد الشاعر إحداث أثر شديد البروز، فإنه قد يكسّر التشبيهات قاصداً أن يضيف في كل منها شيئاً جديداً"¹⁶⁹. وقد استعمل شعراء حركة «شعر» هذه الصور بشكل مفاجئ غير مألوف، نورد منها هذين النموذجين:

- أيها الحكيم! إليك وصفي: إنني مطوي كعجوز بال

كعفريت، مكسور كملك مغلوب، مغلوب وحقوق¹⁷⁰.

— جائئاً كالهَمِّ، كاللعة، كالخوف

جائئاً كالموت في الثبرمة في كل مكان¹⁷¹.

¹⁶⁵ أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص 327.

¹⁶⁶ الأعمال الشعرية، 1 / 148.

¹⁶⁷ إيليا حاوي، الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر، ص 53.

¹⁶⁸ سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 780.

¹⁶⁹ المرجع نفسه، ص. ن.

¹⁷⁰ ديوان لن، ص 46.

¹⁷¹ يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 200.

ولا توجد صيغة بلاغية كانت موضع نقاش لدى النقاد العرب القدامى أو نقاد الغرب المحدثين كالاستعارة لما فيها من حيوية وجمال، ولطافة وغموض، وتصوير وتأثير، إلا أن كل المحرمات الشعرية القديمة — كما تقول سلمى الجيوشي — قد تهاوت أمام التحرر المفتوح في التجربة الشعرية والذي تولد عنه جرأة جديدة أتاحت للشعراء قوة الاستعارة الكامنة في جميع الأشياء التي تؤدي إلى تعقيدات وتناقضات في التعبير عنها وتصويرها. وأصبحت الصيغة البلاغية التي تعوض الاستعارة هي النقيضة (Paradox) أو المفارقة (Irony)، وأصبحت الحقيقة التي ينطق بها الشاعر لا يمكن مقاربتها إلا عن طريق النقيضة¹⁷¹ التي لجأ إليها شعراء حركة «شعر» بشكل متكرر مثير للانتباه، فأدونيس يمزج الحب بالموت في قصيدة جنازة امرأة:

الموت وجه شاعر أو كلمة

منذورة للأرض

الموت حضن عاشق وتمتمة

أنى في عروقه قصيدة أو نبض¹⁷².

كما اتضح إدراك التجربة بواسطة النقيضة عند توفيق صايغ أيضاً، فقصيدته "من الأعماق صرخت لك يا موت"¹⁷³ مثال واضح على صورة تقوم على نقيضة الموت والحب، ورحلة الشاعر نحو الموت على صهوة مهرته، تندمج بشكل رهيف مع تجربة الحب¹⁷⁴. كما أن الاستعارة التي كانت مقارنة بين شينين ابتعدت عن "المألوف من الأشياء بإسقاط دلالة الصورة الأولية المعلومة، وتوليد لدلالة ثانية مجهولة"¹⁷⁵ لتصبح بعض الدلالات الاستعارية غير المألوفة — كما يقول عزرا باوند — "دائمة مشعة تعصف خلالها أفكار تتردد أصدائها تردداً غير متناه"¹⁷⁶. ومن هذه النماذج نجد الكثير منها في شعر الحدائث، يقول أدونيس:

طائر

باسط جناحيه... هل يخشى

¹⁷¹ سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 749.

¹⁷² الأعمال الشعرية، 2 / 133.

¹⁷³ توفيق صايغ، معلقة توفيق صايغ، بيروت، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، 1963.

¹⁷⁴ ينظر: سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 751.

¹⁷⁵ إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 260.

¹⁷⁶ عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق، 1 / 313.

سقوط السما؟ أم أن لـ
الريح كتابا في ريشته؟ لـ
عنق استمساك بالأفق
والجناح كلام.

سابع في متاهة¹⁷⁷.

نلاحظ في هذا النموذج أن الصورة تتركب من ترابط علاقات دلالية غريبة أزاح فيها الشاعر وجه الاستعارة عن مدلوله الواقعي ووضعه في سياق مدلولات متعارضة، وإلا فما وجه الرابط بين (الطائر/الشاعر) وبين (الريح/الكتاب) وبين (الجناح/الكلام) غير محاولة لاستعارة دلالات غير منطقية يصعب تحليلها أو فك رموزها حيث حرص شعراء الحداثة على "إقامة تشكيل شعري مفتوح ذي وجود هلامي سائب، تتراكم فيه الاستعارات والمفارقات المرتجلة بحيث يبدو بعضها مقحماً ويمكن الاستغناء عنه"¹⁷⁸. وعلى الاستغراق في توليد المجاز باستخدام استعارات بعيدة آتية من مدار المستحيل الذي يطغى عليها الإبهام، ويؤدي إلى إفراغ اللغة من دلالاتها، لأن الاستعارة أصبحت ذات تركيب تجريدي يرتاد من خلاله الشاعر أفقا جديدا. كما نجد ذلك عند أنسي الحاج الذي يقتصد في استعمال التشبيه ويكثر من الاستعارة لأنها تذيب المسافة من خلال حذف أدوات التشبيه بين حقيقتين وتوحدتهما. وتقوم على استعارات محولة أو متحوّلة بين الصفات والأسماء¹⁷⁹:

— نيرانك سهرة البرد، الشتاء حانة البحار، أما أنا فأصّب من ذعري¹⁸⁰.

— يا هربي بربّ إليّ، بنام علي¹⁸¹.

— يا ليل الصيف أنا أتيك ! على الطريق ادفع

الضرائب أفعّل العجائب، اجلس تحت عينك أنت ! أرجع أرنباً ملطخاً

وزمرة¹⁸².

وتخرج الصورة عند أنسي الحاج عن دورها الزخرفي من خلال الاستعارة والتشبيه إلى تحويل الكون إلى مواد أولية، بحيث نجد في صورته افتراس الذات للعالم الموضوعي

¹⁷⁷ الأعمال الشعرية، 1 / 472.

¹⁷⁸ عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، ص 122.

¹⁷⁹ بول شاوول، حركة الصورة الشعرية في لن لأنسي الحاج، ص 129.

¹⁸⁰ ديوان لن ص 46.

¹⁸¹ المصدر نفسه ص 65.

¹⁸² المصدر نفسه ص 70.

وتحويله، بل تمزيق ستور العالم الخارجي وتكسير لوحته المألوفة لتعطينا هذا الشعور بالمجهول¹⁸³:

— رفعت ضحكك وهربت¹⁸⁴.

— عدوت ألنقط ثأراً سبقنتني على رجائك دقة عيني الهمجية¹⁸⁵.

— أردت نعمة القدرة على القتل لأفتك بالكلمات من فجرها إلى أبدها¹⁸⁶.

— أحشائي تهاجم الأنية تنسفاً، صراخي يسخن تحت الشمس والخوف¹⁸⁷.

كما تفتتح الصورة القائمة على التشبيه أو الاستعارة على نوع من الوصف التفصيلي لجزيئات متعددة تتداخل جميعاً فتتشأ بينها علاقات متنوعة داخل إطار محدد، وتتسع الصورة وتستنفذ كل طاقاتها وإمكاناتها وتنفجر من الداخل في شكل صور وصفية متتابعة تؤدي إلى حركة جدل عنيفة صاخبة تهدأ ثم تُشحن بطاقات أخرى تدفعها نحو الصراع من جديد لتؤدي إلى عملية انفجار الصورة من الداخل، وأطلق عليها بعض الدارسين "الصورة الانتشارية"¹⁸⁸، وبينوا حدودها من خلال شعر أدونيس الذي عكست توحده مع الأشياء التي يتكون منها عالمه واغترابه في نبرة صوفية سريالية ومشاهد رؤياوية تتصالح فيها الأضداد والمفارقات¹⁸⁹، وإن كان في الغالب استعمال هذه "الصورة الموسعة" كما تسميها سلمى الخضراء الجيوشي¹⁹⁰، أو "الصورة الطويلة العريضة" كما يدعوها إحسان عباس¹⁹¹ وتتكون هذه الصورة من عدة وحدات تتطور ديناميكياً من خلال أسلوب تيار الوعي الذي يتلاءم مع الأساطير والرموز، لأنها تخلق صور تطول وتستمر وتمنح شبكة من الترابطات والعلائق مليئة بالحركة والمشاهد¹⁹² التي تمتليء بها قصائد حركة «شعر»، كقصيدة خليل حاوي: "البحار والدرويش"¹⁹³، وقصيدة يوسف الخال: "البئر المهجورة"¹⁹⁴، وقصيدة

¹⁸³ بول شاوول، حركة الصورة الشعرية في "لن" لأنيس الحاج، ص 128-129.

¹⁸⁴ ديوان لن ص 67.

¹⁸⁵ المصدر نفسه ص 68.

¹⁸⁶ المصدر نفسه ص 87.

¹⁸⁷ المصدر نفسه ص 70.

¹⁸⁸ محمد لطفي اليوسفي، المرجع السابق، ص 128-129.

¹⁸⁹ ينظر: المرجع نفسه، ص 129-130.

¹⁹⁰ سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 746.

¹⁹¹ المرجع نفسه، ص 769.

¹⁹² المرجع نفسه، ص ن.

¹⁹³ ديوان خليل حاوي، ص 39.

أدونيس: "البعث والرماد"¹⁹⁵، وقصيدة جبرا إبراهيم جبرا: "تموز في المدينة"¹⁹⁶. وعكس هذا النمط من التصوير صوراً منفردة متوترة تعبر عن معاني الخراب والعدم، وصفتها سلمى الجيوشي أيضاً بـ "الصور العنيفة"، والتي ترى بأن حاوي بالغ فيها وهي تبدو تراحم بعضها في دفع عنيد متلاحق كما في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة"¹⁹⁷ التي تتشكل من الألفاظ العنيفة. وتعلق الناقدة على أنه بهذه الصور تجاوز مبرر الاحتجاج في الحياة العربية المعاصرة إلى حد الافتقار إلى المشاعر الطبيعية، لأن الاحتجاجات المتطرفة لا يمكن أن تكون مقنعة¹⁹⁸. وترى أن هذه الصور العنيفة المنفردة وأيضاً المعتمدة والجامحة، من أعنف الصور وأقدها في الشعر العربي المعاصر¹⁹⁹. نورد منها:

أخاف من كبريت صاعقة

يفجّر فيهما ضحك الجنون²⁰⁰

وربما انشق ضمير الصمت عن شمس بلا ضوء

وحمّى أنجم محمّرة يغزلها الجنون

وربما توجّك الجنون²⁰¹.

ويسير على الدرب نفسه أنسي الحاج مع فارق أن حاوي "يهدف على بناء عالم على أنقاض التعاسة والقبح بينما يهدف الحاج في تمرده المطلق إلى تدمير جميع القيم القائمة وإظهار تلوثها"²⁰²:

'لا تقفيس الصرخة. لا دحرجة البجع. لا دربكة الدم. لا سمّنة

الدوبيات من البدء ملوكها في الخرائب عن باب الشعوذة السابع. لا الجريمة

لا جندلة النار والكناري²⁰³.

¹⁹⁴ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 203.

¹⁹⁵ الأعمال الشعرية، 2 / 65.

¹⁹⁶ المجموعات الشعرية، ص 22.

¹⁹⁷ ديوان خليل حاوي، ص 253.

¹⁹⁸ الحركات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث، ص 741.

¹⁹⁹ سلمى الخضراء الجيوشي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، ص 51.

²⁰⁰ ديوان خليل حاوي، ص 311.

²⁰¹ المصدر نفسه، ص 184.

²⁰² نهاد خياطة، رأي في قصيدة النثر ومجموعة لن أنسي الحاج، مجلة "شعر"، ع 25 / 1963، ص 107.

²⁰³ أنسي الحاج، الرأس المقطوع، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1982، ص 46.

2 - التناقض والتنافر:

تعتمد السريالية على الصورة الشعرية اعتمادا أساسيا حيث يرى "أندري بریتون" أنه "يكفي أن نفتح كيفما اتفق أية مجموعة سريالية أو قريبة من السريالية، لنذكر أن الصورة فيها هي المادة الأولى للغة الشعرية"²⁰⁴. كما أن "السمات الخاصة للغة السريالية تنجم مباشرة عن وظيفة الصور. فكل نص سريالي يبدو كما لو كان سلسلة من الصور"²⁰⁵. فتأثرت الصورة الشعرية الحدائية بالبعد السريالي، فلم تعد محاكاة للواقع أو قياساً منطقياً متناسب العناصر، واضح المعاني، وإنما ابتعدت عن البساطة والوضوح، والقرب والفهم، وغدت تركيباً معقداً يعبر عن واقع خيالي يجمع بين المتناقضات ويقرب المتنافرات من خلال ترأسل الدلالات والأشياء، وانصهار العلاقات المحسوسة والمجردة في بوتقة التجربة الكلية القائمة على اللاوعي واللاشعور. واختلفت عن الصورة في القصيدة القديمة في مفهومها وغايتها الفنية، وطريقة تشكيلها وطبيعة العلاقات بين عناصرها نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال واختلاف مفهوم الشعر بشكل عام بينها. ولم تعد العلاقات بين عناصر الصورة القديمة القائمة على الوضوح والقرب والمباشرة أساسية في القصيدة العربية الحديثة إذ أصبحت الصورة "لا يمكن أن تتولد من التشابه وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير وأغنى بالحقيقة الشعرية"²⁰⁶. وغدت بالمفهوم السريالي "تنتجاً إبداعياً لللاشعور ووسيلة لتحريره وإطلاق مكبوتاته"²⁰⁷، وهي تقوم بالدرجة الأولى على فلسفة الحلم لرؤية الذات الباطنة على نحو مغاير للساند لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان، وينفي العالم الخارجي، وهذا ما يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية"²⁰⁸.

ومن هنا تجاوزت الصورة السريالية الواقع المادي المحسوس والتحليل المنطقي العقلي، وعملت على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها لإيجاد علاقات جديدة، والاعتماد على ما سمّاه رامبو بكيمياء الكلمة أو الفعل عن طريق المزج بين العناصر والأشياء المختلفة لإنتاج مركب جديد مختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي

²⁰⁴ علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، القاهرة، مكتبة ابن سينا، 1423 هـ / 2002 م،

ص 65

²⁰⁵ المرجع نفسه، ص ن.

²⁰⁶ المرجع نفسه، ص 69.

²⁰⁷ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 133.

²⁰⁸ المرجع نفسه، ص 138.

يتألف منها بالعملية الكيميائية وتكون الصورة أكثر إيحائية وتعبيرية كلما تشكلت من عناصر ومكونات متباعدة في منطق الحس والعقل، وقامت على أساس التداخي الحر التلقائي أو ما يسمى بالكتابة الآلية، وحققت هذه الظواهر التناقض والتنافر والغرابية، لتأخذ الصورة بذلك طابعا حلميا مدهشا دون تنظيم أو ترابط منطقي²⁰⁹، فمزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء ونقيضه ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه للتعبير عن الحالات النفسية المبهمة والأحاسيس الغامضة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل²¹⁰. وتبدو الصورة التي تتولد من جمع حقيقتين متباعدتين محاولة لـ "تشويه المكان وبعثرته وإعادة صياغته"²¹¹. ولكي يتحقق التناقض والتنافر اعتمد الشعراء الرمزيون والسرياليون بعد إحساسهم بضيق الثروة اللغوية وقصور الدلالة الوضعية عن تجسيد حقائق الأشياء وتمثيلها في نفوسهم، على تراسل معطيات الحواس والمدرجات حيث تُصفى اللغة من دلالتها وعلاقتها المنطقية وتصبح الحواس وسيلة لصهر العناصر المتباعدة والمتنافرة بين العالم المادي والعالم المجرد. ليصبح "الكون كله وحدة تتعدد وسائل إدراكها، وتستعير إحداها من الأخرى ما يعين على الإحياء بحكم أن جواهرها متشابهة"²¹² لأن عالم المنطق والعقل متناقضة مع المواقف المؤيدة للنزعة السريالية المعتمدة على الحلم والجنون وإلغاء المنطقي والعقلي. فـ "الحالة الشعرية بالنسبة إلى السرياليين ليست إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق ويعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة وقد تحررت من طغيان العقل أن تقيم بين أجزاء الواقع صلات جديدة ونظاما آخر، وهو غير متوقع تماما"²¹³. وكما يرى أدونيس أن الصورة التي توحد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل، هي شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة، وتتفد إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة "مفاجأة ودهشا" تكون رؤيا أي تغيير في نظام التعبير عن هذه الأشياء²¹⁴، لأن الجمع بين التناقضات والمتناقضات لا يتصلح إلا في مملكة العقل الباطن الذي يؤمن به السريالية.

²⁰⁹ علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 75.

²¹⁰ المرجع نفسه، ص 80.

²¹¹ محمد العبود حمود، الدائرة في الشعر العربي المعاصر، ص 105.

²¹² محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1977، ص 134.

²¹³ فيليب فان تينغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونينوس، ط 3، بيروت، منشورات

عويدات، 1983، ص 313.

²¹⁴ زمن الشعر، ص 154-155.

وهذا النمط من التصوير يسميه كمال أبو ديب بفاعلية التضاد، ويرى فيها أبعاد مثيرة وفاعلية تتحول الصور عبرها إلى عالم فريد من الكثافة والغموض، ومن الضوء والكشف في أن واحد²¹⁵. وجسد هذه الكثافة الخلق الشعري عبر صورتان تتبعان من نقطة تفجير الرموز والترابطات المتأصلة في اللاوعي الجماعي لإعادة خلق معطيات الوجود وصياغتها في شكل جديد كصورة الاخضرار عند أدونيس وخليل حاوي²¹⁶، إذ يفقد الاخضرار كل ما له من دلالات ليكتسب دلالة شعرية جديدة²¹⁷. ودعم دراسته بمقاربة أخرى في تحليل نماذج من الشعر الغربي لإيجاد علاقة ترابط وتشابه بينهما وهي تحقيق الغرابة²¹⁸.

وسميت هذه الصور الجديدة الناجمة عن صياغة شعرية جديدة وعن رؤيا تعيد بناء الواقع من جديد "بالصور السيميائية"²¹⁹ التي تعتمد على سيمياء اللغة، وتمتاز بالحركة الحية المستمرة المتتابة، والمتشكلة بصياغة ولغة جديدتين تجمع بين النقيضين والضدين في وحدة فنية، كما في قول أدونيس:

— أتدحرج بين أنا الجمر وأنا الثلج

وبين الباء والألف أتدلى²²⁰.

— أيتها الأرض الوحى ولا حبل²²¹

— أخذك حيوانا ملائكيا

يضم السم في شفة

والبلسم في شفة²²².

في هذا النموذج حوت الصورة على بعث الفوارق والمتناقضات والصيغ والاستقاقات الجديدة، وقد جمع بين (الجمر والثلج) (الباء والألف) (الوحى ولا حبل) (الحيوان والملاك) (السم والبلسم)، حيث يداخل بين الألفاظ بطريقة سحرية سيميائية تتكرر كثيرا في شعره²²³.

²¹⁵ في الصورة الشعرية، ص 43.

²¹⁶ ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة لعازر، ص 333.

²¹⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص 40-43.

²¹⁸ ينظر: المرجع نفسه، ص 44-51.

²¹⁹ عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص 370.

²²⁰ الأعمال الشعرية، 3 / 269.

²²¹ المصدر نفسه، " / 309.

²²² المصدر نفسه، 3 / 294.

²²³ ينظر: عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص 372-374.

أما تتافر عناصر الصورة فيتمثل في أن يكون الواقع النفسي لأحد طرفي الصورة مناقضا لواقع الطرف الآخر الذي مفروض فيه أن يدعمه ويقويه. وهذا النوع من التناظر غالبا ما يكون نتيجة لولع الشاعر برصد التشابه بين الأشياء وفرض علاقات بينها على الرغم ما في عناصرها من تناظر نفسي²²⁴، بعده يرى أدونيس من أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمقا²²⁵. ولكن هناك من يرى أن التناظر عيب من عيوب الصورة أفدح من التناقض الذي يقصده الشاعر، لأن العناصر المتناقضة قد تبرز بعضها ببعض وتفقد استقلالها وتميزها، وينتج من مزجها مركب جديد. أما التناظر فيتم بدون قصد ووعي من الشاعر. كما أن الأطراف المتناقضة فيه لا تبرز وإنما تتوازي وتظل لكل منها استقلاله وتميزه. ويبعد التناظر بين عنصر وآخر من عناصر الصورة، أو التناظر بين صورة وصورة، عن المسار الشعوري والفكري العام للقصيدة أو لجزء من أجزائها²²⁶. وبالتالي يحل بوحدها ورؤيتها الشعرية مثل هذا النموذج لأدونيس:

غيببتُ، قلت لأيامي، رفعت دمي

مداننا نلد الإيقاع... قلت لها

مددته غصنا يشناق، يحملني

في نسغه، ويضئ الموت والكفنا

غنيتُ: قلت لأيامي. أبحت دمي²²⁷.

في هذا النموذج تبدو الصور متتابعة متنافرة لانقطاع الصلة بين مفرداتها (مدائن، إيقاع، غصن، نسغ، موت، كف)، لعدم الانسجام بين عناصرها الذي أدى إلى التلغيق الذي لا يوصل إلا إلى تشتت الذهن ولا يعكس أي دلالة فنية لأنها أكرهت على النزول في غير مواضعها²²⁸. وقد رفع الشاعر الدم مدائن، هذه المدائن التي نلد الإيقاع، ويرجع ليمد دمه غصنا مشتاقا يحمله في نسغه ويضيء الموت والكفن.

كما نجد عند أنسي الحاج تركيزا شديدا على تقريب الحقائق المتباعدة من خلال مزج المتناقض وجمع المتناظر حيث يذوب المجرد والمحسوس في وحدة داخلية مستمرة. يقول:

²²⁴ ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 256-257.

²²⁵ أدونيس، زمن الشعر، ص 58.

²²⁶ علي عشري زايد، المرجع السابق، ص 96-98.

²²⁷ الأعمال الشعرية، 1 / 434.

²²⁸ كمال نشأت، المرجع السابق، ص 174.

— الخوف رقم لا نهائي

الانتظار انتحر²²⁹.

— الدعوة بول والنكبات محفوظات²³⁰.

— البيت والدخان يتعانقان²³¹.

— وهجك كسل مسلح²³².

— يا شجرة الخبل التي لا تحد²³³.

من خلال هذه النماذج نلاحظ مدى الربط غير المنطقي من خلال الصور المتنافرة رغم ربط الشاعر بينها: الخوف / الرقم، الانتظار / انتحار، الدعوة / البول، البيت / الدخان، الوهج / السل، الخبل / الشجرة. وهذه الصور لم تولد أي دلالات محددة بل تولد عنها المدهش والغريب، لتأكيد لانهائية مستقبل الأشياء والموجودات في رؤيا سرالية بثها في ثنايا أشعاره.

3 — الغرابة والإبهام:

إن وظيفة الصورة الشعرية هي أن تكون أداة من الأدوات الفنية التي يجسد بها الشاعر رؤيته الشعرية ويحدد بها أبعادها الشعرية والنفسية والفكرية، لجعلها أكثر تأثيراً وإيحاءاً. ولا تقاس الصورة فنياً إلا بمدى أدائها لهذا الدور الجمالي وليس بمدى طرافتها وغرابتها. فليس هناك ما هو أخطر على الصورة الشعرية من الانسياق وراء إغراءاتها وغرابتها على حساب النسيج العام للقصيدة²³⁴. لكن معظم شعراء الحداثة ومنهم حركة «شعر» انساقوا وراء تشكيل صور دون ضوابط أو أهداف واضحة، فبدت في قصائدهم ركاما من الصور المكسدة التي لا يضمها نظام. وإذا كان مثل هذا الضرب من توليد الصور مقبولا — بل مطلوبا — من وجهة نظر السرياليين، فقد كانت لهم فلسفتهم الخاصة في رفض قيود العقل والمنطق. ولكن هذا التراكم والتكديس واللائظام كَوْن غرابة الصورة وغموضها

²²⁹ ديوان لن، ص 25

²³⁰ المصدر نفسه، ص 46.

²³¹ المصدر نفسه، ص 45

²³² المصدر نفسه، ص 57.

²³³ المصدر نفسه، ص 90.

²³⁴ علي عشري زايد، المرجع السابق، ص 98-99.

إلى حد الإبهام²³⁵، لأن الشيء المبهم المستغلق ليس هو بالضرورة الشيء الغامض²³⁶. وعند ذلك عند البعض عيباً من عيوب الصورة وأداة تحطيم فني في القصيدة العربية لعدة علل نذكر منها:

— الحياد بالصورة الشعرية عن وظيفتها الأساسية باعتبارها أداة من أدوات التعبير والإيحاء.

— الإخلال بوحدة القصيدة وترابط عناصرها، ونمو الخط الشعوري والنفي فيها.

— الامتثال للغموض الكثيف الذي يمثل حاجزاً من الحواجز الضخمة التي تحول دون تعاطف القارئ العربي المعاصر مع القصيدة الحديثة، بل زادت من اتساع الفجوة بينهما.

— محاذير البعد السريالي الذي إن قبل في عصر معين وبيئة معينة ليس مقبولا بالضرورة في كل البيئات والعصور²³⁷.

لكن الغرابة عُدت عند هؤلاء الشعراء جانباً مغرباً للافتتان بالصورة السريالية، وجانباً مغايراً لعلاقة الموضوع وصورته من خلال فكرة تغيّر العالم. فالكتابة الشعرية الجديدة عند أدونيس هي التخيير والخلق والتجاوز لتحقيق الغموض الذي يمنح حياة للشعر بدلاً من وضوحه وبالتالي موته. يقول:

لا أكتب

أُتغيّر

أُغيّر ما يغيّرني

غموضاً حيث الغموض أن تحيا

وضوحاً حيث الوضوح أن تموت²³⁸.

وبالتالي فالغموض وسيلة للاستباق والتميز والفرادة الشعرية عند حركة "شعر"، وأدت المبالغة في الدعوة إليه إلى الاحتفاء بالإبهام ورفض الوضوح، فيقول جبرا إبراهيم جبرا:

لا أذكر إلا المبهمات

فالوضوح للمنطق الزائل مع اللحظة الزائلة

²³⁵ لقد خصص الناقد الإنجليزي أموبسون كتاباً لهذه الظاهرة (Willame Emopson, Seven types of ambiguity, Edinburgh, 1961) حيث أوضح الفرق بين الغموض (obscurity) والإبهام (ambiguity) ونبه إلى

عدم الخلط بينهما.

²³⁶ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 188.

²³⁷ المرجع نفسه، ص 98-99.

²³⁸ الأعمال الشعرية، 3 / 415.

وتبقى المبهمات شوارد تتردد

كألحان نصف هناك، مع شوق كالظما²³⁹.

ويكثر أدونيس من هذه الصور غير المتوقعة وغير المألوفة والتي يعتمد فيها على التجربة النفسية المعقدة، والكتابة الآلية الخارجة عن إرادة الشاعر الواعية، ويتعمد فيها — كما يبدو — التأثير الصارخ الذي تفرضه الطرافة والغرابة منها هذه النماذج:

— أه كم أطمعت عيني لجوع شجرة

ولكم سرتُ على أهداي المنكسرة

للقاء. لعناق وثني

أنا والله وأنقاض النهار²⁴⁰.

— خالقا لليلي الحبالى

وطنا من رماد الجذور

من حقول الأغاني

من الرعد والصاعقة²⁴¹.

نلاحظ في هذه النماذج غرابة تشكيل هذه الصور عبر إقامة علاقات لا منطقية بين المحسوسات والمجردات، تعمل على إجهاد إدراك المتلقي: شجرة/جوع، وثني/عناق، أنقاض/ نهار، الحقول/الأغاني، الرماد/الجذور. هشم فيها من خلال تعقيدها وغرابتها ولا معقوليتها قواعد المنطق وأفقدتها دلالتها الإيحائية وأثرها الفني، ويكون بذلك قد ابتعد عن قيمة الإيحاء التي تعد من جماليات الشعر.

وتستطع العلاقة غير المنطقية بين الموضوع وصورته وكذا الشعور باللاواقع المائل في صور أدونيس التي أظهرت مدى تأثره بصور السرياليين الصعبة على الفهم والتصور والتذوق. وقد أحيط شعرهم بهالة من الضبابية بعد إيجاد معان جديدة في الأشكال والألوان والأشياء مما جعل بعض النقاد الغربيين مثل "سيسيل دي لويس" يصفونها بأنها "كومة من الصور المحطمة"²⁴². وإن كانت سلمى الخضراء الجيوشي ترى في صورة غرابة ذات "معنى داخلي فكأنها تصدر عن النفس العميقة الجارفة الاندفاع كالنهر العريض، وفيها مفاجأة

239 المجموعات الشعرية، ص 213.

240 الأعمال الشعرية، 1 / 222.

241 المصدر نفسه، 1 / 185.

242 سلمى الخضراء الجيوشي، الحركات والاتجاهات في الشعر العربي المعاصر، ص 756.

الأشياء الغريبة، واصطدام الرؤية بالمعنى البكر، المعتق، البريء، المتحلق، المختمر بمعاني الأشياء في روحها البدائية، وفي محتواها الحضاري الجديد²⁴³. كما في النماذج الآتية:

— أحضن الميتين

الذين أفاقوا من العشب كي يبعثوا في التراب

نملة أو كتاب²⁴⁴.

— دمية تدخل بغتة من النافذة. تحمل الجدران الأربعة وتمشي

طفل يتدحرج على رمد الشوك

يعلق أهدابه على الشجر كالمناويل

وفي الحجر يستريح²⁴⁵.

— وتطوف الحنايا وتنقاد

مذهولة أو تحار

في ثنايا الخواصر في الجلد

في هوة لا تراها²⁴⁶.

وتتحقق الغرابة أيضا من خلال احتكام الشاعر إلى الواقع النفسي والحلمي والأسطوري "لتفجير روابط الزمن التقليدي بحدوده الصارمة، وإيغال في زمن توالدي يتمدد عبر دلالات متنامية تُولف تاريخها في وقع النص"²⁴⁷ مثل جري أدونيس وراء زمن أسطوري ميتافيزيقي منفصل عن الواقع والتاريخ مرتبط برؤى سحرية غامضة ومبهمة:

ثدي النملة يفرز حليبه ويغسل الإسكندر

العرس جهات أربع ورغيف واحد

ثمة رأس كالصندوق يلبس حذاء النبوة

سرة ترتسم على جبين المقاهي

عرسٌ يدور تحت سراويل الموت

²⁴³ الشعر العربي المعاصر: نظوره ومستقبله، ص50.

²⁴⁴ الأعمال الشعرية، 3 / 91.

²⁴⁵ المصدر نفسه، 3 / 83.

²⁴⁶ المصدر نفسه، 1 / 208.

²⁴⁷ إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 266.

وكثيراً من صور أدونيس اللامعقولة يتعذر تخيلها أو قبولها ذوقياً لتعقد تراكيبيها وإسراف المبالغات الشعرية وخلل الجمع بين الأشياء والتصورات فيها مما أدى إلى عجزها عن الإحياء وعدم الانفعال بها، كما في هذه النموذج:

وحينما استسلمت في جزيرة الجفون
ضيفاً على الأصداف والجرار
رأيت أن الدهر قارورة
تجمع بين الماء والشرار
وتمنح الإنسان أن يكون
أسطورة أو نار أسطورة²⁴⁹.

هنا يستسلم الشاعر في جزيرة الجفون، ولكن كيف بعد استسلامه ينزل ضيفاً على الأصداف والجرار، وما الذي جاء بالجرار هنا وهو في جزيرة مائية. ثم رأى الدهر قارورة تجمع بين متناقضين (الماء والشرار)، وكيف تجعل هذه القارورة الإنسان أسطورة أو نار أسطورة. إنه بلا شك منطق السريالية التي تتيح كل شيء، وليس من حق أي ناقد أن يعترض على شذوذ فكري أو صوري أو أسلوبى لأنها ترجمة عن العقل الباطن الذي لا يضبطه منطق²⁵⁰.

ومثل هذه الصور الغربية المرسلة دون ضابط، الغارقة في لا منطقيتها وهذيانها وهلوستها السريالية، كثيرة في شعر حركة «شعر» التي تبدو كأنها هلوسة أو تخريف، ما دامت القواعد الفنية مهدورة والذوق الفني السليم غائباً، وإن كان كمال أبو ديب يرى أن هذه الصورة عند أدونيس "تبلغ درجة من التعقيد والكثافة والإضاءة الداخلية، تذكر بالصورة في أكثر نماذج الشعر الغربي عمقا، مازال ينتظر من يحلله تحليلاً نقدياً متعمقا"²⁵¹.

وتحققت الصورة السريالية بشكل أقوى وأعقد في شعر أنسى الحاج من خلال الزمان والمكان اللذين شكلهما تشكيلاً نفسياً خاصاً يتفق وحالته الشعورية، "فالصورة عنده تطلع من الداخل من العنمة"²⁵². بحيث يمحو الشاعر المظاهر الموضوعية والعلاقات

²⁴⁸ الأعمال الشعرية، 3 / 68.

²⁴⁹ المصدر نفسه، 1 / 328.

²⁵⁰ كمال نشأت، شعراء المرجع السابق، ص 176.

²⁵¹ في الصورة الشعرية، ص 18.

²⁵² خالدة سعيد، لن لأنسى الحاج، مجلة "شعر"، ع 18 / 1961، ص 157.

الخارجية القائمة على محاكاة الواقع "لأن تعاطفه مع العالم الخارجي ضئيل بالنسبة إلى الشعراء الآخرين"²⁵³. فصورة لا تنسب إلى عالم المراثيات بل تنبع من الظلمة والعتمة، وفي العتمة تنمو الأشكال ويبقى الفعل²⁵⁴. وهي صور مفاجئة، تدهش وتوحي بالغريب من خلال التقريب ما بين الأشياء وإقامة صلات مفاجئة غير منتظرة، بل من خلال "رد الأشياء إلى حكم العدم، لأنه من دونه يستحيل الفعل الحر والخلق المطلق الأصيل، وينتفي بذلك أثر لمحاكاة الواقع"²⁵⁵. فالصورة الشعرية عنده تفترض موضوعها في حكم المعدوم، تلغيه لنقيم مكانه صورة عن طريق الخيال، ومثل هذه الصورة كثيرة نورد منها:

— أرى الغيم علقاً مدهوناً بالزواج (أسناني)²⁵⁶

— تودين أدوارك في عيني وتفتحين شبابيك في نخاعي²⁵⁷

— مقطر وأطل في صهيلك الأعمى

حلمك ناصع كالنوم.²⁵⁸

— رأيت محرزا يحفر بطن حامل وخنزيرا تراوده

فراشة، بصوت مرتفع ذهبت في الطريق نكحت

من يؤبوي وعلى الورقة كتبت بياضا²⁵⁹.

ولما تتجرد تلك الصور من أي عمل بياني، وتختفي فيها الاستعارات والتشبيهات والطباقات، تدخل إلى ما يسميه السرياليون بالكتابة الآلية التي تعتمد على تداعيات الأفكار والألفاظ. وهي تترجم تصورات الشعراء بعد أن قطعت الصلة بينهم وبين وعيهم ولجأت بهم إلى منطقة اللاشعور التي أوقعتهم في متاهات كبيرة تتردد بين حتمية ما وراء اللاشعور من ناحية، وحتمية عوالم النفس الخفية من ناحية أخرى، ينتهي بالشعر إلى الإبهام وفقدان عنصر

²⁵³ المرجع نفسه، ص ن.

²⁵⁴ المرجع نفسه، ص ن.

²⁵⁵ بول شاوول، حركة الصورة الشعرية في "ن" لأسي الحاج، ص 125-126.

²⁵⁶ ديوان لن ص 43.

²⁵⁷ المصدر نفسه، ص 58.

²⁵⁸ المصدر نفسه، ص 68.

²⁵⁹ المصدر نفسه، ص 41.

التوصيل²⁶⁰. ولما أطلق السرياليون قدرات اللاشعور، يكون تهشيم الصورة الشعرية قد وصل إلى درجة الصفر والحلم والهذيان²⁶¹:

فالسرياليون يرون أن الشعراء ينبغي أن يكونوا متواضعين أمام صوت الصمت وآلات التسجيل، وأن يسجلوا بأمانة دون تدخل الفكر الناقد، التدايعات الفكرية واللفظية اللاواعية. وهنا تتحرر الكلمات وتصبح غير مرتبطة بالأشياء التي تعبر عنها، وتتربط من خلال تداعي الأفكار والنبرات الصوتية، وتربط فيما بينها قوانين غالبا ما يصعب استيعابها. فتحرير اللغة إذاً، يفرض عند السرياليين تحرير المخيلة، وإن محاولة البحث عن صورة أو خلقها بالمعنى الفني عندهم هو غير وارد، "فالصورة تُفرض علينا فرضاً وتتفجر من خلال التقارب المجاني بين الكلمات أو من خلال الهذيان"²⁶². فهذه الصورة المجانية التي أوجدها الكتابة الآلية المتصفة بالاختلال العميق وعدم التوازن جاءت مقتربة من لغة الهذيان والهرج مثل هذا النموذج:

قبعتي يوسف

الحسن، فابعد فابعد وعينك علياً أدوخ على انهزامك، ثم أفيق

وأرنبة أنفي ساحة لك ومائة ألف ملاك²⁶³.

— يتضارب ذهني، أحلف أحيي وأغني، أقرأ كل

شيء في الهواء وأنا الحياة، سكر مغلي، مصقع

للعابي، رُح إلى الشطر أيها الفكر، تحلل. الحياة ذبابة

ذبابة، طاقتي عيان رياضيتان²⁶⁴.

فهذه الصور تكشف عن التكتيف الشعوري النفسي للشاعر الذي يحاول خلق عالم شعري مناقض تماماً للعالم الموضوعي من خلال إلغاء المقولات الزمنية والمكانية التي يفرضها الواقع، وتدمير كل العلاقات القائمة بين الأشياء التي تؤدي إلى المفاجأة والدهشة والغموض. "قحذف التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه وعرض الصور مهما كانت عبثية كأنها بداهة مضيئة، والانفعال المصعد المرهف وتداخل الصور والمشاعر والرموز وتجاورها

²⁶⁰ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 380.

²⁶¹ عبد العزيز إبراهيم، المرجع السابق، ص 126.

²⁶² بول شاوول، حركة الصورة الشعرية في لن لأنسي الحاج، ص 131.

²⁶³ ديوان لن، ص 43.

²⁶⁴ المصدر نفسه، ص 53.

والمزج بينها، هذا كله يباغت القارئ ويؤدي إلى الغموض²⁶⁵، لأن الشعر على حد تعبير أدونيس "تقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحا بلا عمق"²⁶⁶.

وبالتالي أدى التعبير التجريدي والسريالي إلى صور مبهمّة منافية للمنطق ولتركيب اللغة، متعلّقة على ذاتها لأنها إذا كانت "صادرة على حال من الهذيان المطلق أو افتعال الهذيان افتعالًا لا عقلانيًا تصميميًا، نكون قد خرجنا عن طبيعة الشعر"²⁶⁷. وهذا الأسلوب التصويري السريالي قد يكون ممكنا في الفن التشكيلي لأن التعبير فيه يعتمد على الخامات والألوان، وهي أشياء صماء لا دلالات لها إلا حين يشكل منها الفنان أسلوب تعبيره الذاتي، لكن التعبير الأدبي يعتمد على ألفاظ لها دلالاتها المستقرة، وشعراء الحداثة استعملوا الألفاظ كخامات الفن التشكيلي معرضين عن مفاهيمها فلعبوا بدلالاتها عن طريق ما يسمى عندهم بالتفجير اللغوي²⁶⁸. وإن كان الاستعمال المجازي قد يضع اللفظة في تركيب يشكل معنى جديدا ولكن دلالة اللفظة الخاصة بها تظل باقية²⁶⁹. لكن هذه الصور الذهنية السريالية التي ليس لها ضوابط أو قواعد فنية عبّرت عن خيال فردي مغرق في تداع لا يراعي قواعد المنطق. وأدت مغامرة المجاز المستحيل إلى فوضى الصورة بعد افتقادها لدفع التجربة الإنسانية الحيّة، وللتفريق اللغوي الذي لا رصف فيه ولا روح. وهذه الحرية فتحت بابا واسعا لمتاهات من الصور التي قد تصل على حد الإضحاك، ما دام الذوق الناقد الذي يلهم الشاعر ساعة الإبداع باستبعاد السخيف والمردول، والساقط غير المقبول، وقد غفا وانعدم وجوده²⁷⁰. وأدت هذه الصورة إلى معنى مفتوح قابل للتأويل لأكثر من تأويل²⁷¹، واتضح أكثر عند شعراء حركة «شعر» الذين «النقوا عند تشكّل متخلخل، فيه نوات وفجوات، تشكيل قابل للاختراق وجاهز للزيادة والنقصان»²⁷²، فجاءت صورهم غائمة الرؤية مهشمة

²⁶⁵ مقدمة للشعر العربي، ص 142.

²⁶⁶ المرجع نفسه، ص ن.

²⁶⁷ محمد العبد حمود، المرجع السابق، ص 106.

²⁶⁸ كمال نشأت، شعر المرجع السابق، ص 179.

²⁶⁹ شكري محمد عباد، اللغة والإبداع، ص 128.

²⁷⁰ كمال نشأت، المرجع السابق، ص 180.

²⁷¹ سامي مهدي، الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994، ص

252.

²⁷² المرجع نفسه، ص 253.

اللغة. وقد انتصف نهجهم الفني بأنه "يهتم بسرعة ولكنه لا يبني ما كان يهتم²⁷³ كمحاولة للتحرر من نفوذ البلاغة التقليدية وأنماطها.

وتعد السريالية التي تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع، أكثر الاتجاهات الأدبية توجهها نحو الأسطورة وخلق الأساطير²⁷⁴ التي أصبحت عنصر إخصاب جمالي تولف مناخا شعريا حافلا بالدلالات الدرامية. غير أن المبالغة في توظيفها والعجز عن استيعاب مضامينها جعلها غير متلائمة مع طبيعة التجربة، كما جعلها زخرفة بديعية مكّدة قصد الإبهار والإغراب، مما أحالها إلى صورة مبهمّة مفرغة من المعنى منفصلة عن الواقع²⁷⁵. وإن جو البناء الأسطوري بلا منطقيته ورموزه الممتلئة بالانفعالات والأخيلة جعلت الصورة غير محددة يسودها التضارب وغياب المنطق لأن الشاعر يستخدم منطق الأسطورة التي تتعامل مع قوى الطبيعة وكنائات غريبة هي مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية في وقت واحد، بعد أن أدرك الشاعر الحديث أن الحياة ليست إلا دراما ممتدة عبر التاريخ طرفاها الإنسان والزمان، وأنه بهذا وريث المأثور الإنساني كله، الأمر الذي يفسر اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار وتداخل الأصوات في القصيدة الشعرية الواحدة من خلال رصيد انفعالي كامن في ارتباط الصوت بالمواقف والأحداث الأسطورية وغير الأسطورية كالتاريخية والواقعية التي يمنحها بعدا أسطوريا²⁷⁶. وباعتماد البناء الأسطوري، تحولت القصيدة من الطابع الغنائي إلى الطابع الدرامي، وسيطر عليها الغموض الذي جاء نتيجة اعتمادها على الواقع الأسطوري وعدم اعتمادها على الواقع الخارجي كمصدر للصورة الشعرية²⁷⁷.

إن الإشكال ليس في البحث عن علاقة الشعر بالرمز والأسطورة باعتبارهما عنصرين جديدين في التعبير عن التجربة الشعرية وإنعاشها وتكثيف صورها، وإنما طبيعة هذه الرموز والأساطير وطرق استخدامها هي التي تؤدي إلى الاهتمام بهذه الظاهرة وتقويمها. إذ كنّا قد تحدثنا عن الأثر السلبي للأسطورة على المستوى الفكري²⁷⁸، فإننا نشير

²⁷³ المرجع نفسه، ص 230.

²⁷⁴ ينظر: فري نورثروب وآخرون، الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص 50-52.

²⁷⁵ ينظر: إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 264.

²⁷⁶ السعيد الورقي، المرجع السابق، ص 144-146.

²⁷⁷ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 306.

²⁷⁸ ينظر: الفصل الرابع، مبحث: أسطورة العالم.

إلى الأثر الذي مسّ الجانب الفني ومنتبع بعض الظواهر السلبية التي نجمت عن توظيفها من خلال جملة من الأسئلة التي اشترك في إثارتها كثير من النقاد والدارسين منها:

— لماذا المبالغة في استعمالها والإكثار منها إلى درجة تعثر فهم المضمون؟

— لماذا التركيز على رموز وأساطير معينة دون أخرى مع تجاهل خلفيتها

ومرجعيتها؟

— هل حققت الغاية الفنية، وهو الرفع من قيمة النص ومنحه أبعادا وجماليات جديدة

أم انها بدت مقحمة مصبوغة بهالة من الغموض والإبهام؟

— ما أسباب ابتعادها عن الذوق العربي الجمالي، واستغلائها بالمبهم الذي أوقع القارئ

في مناه استكناه المعاني وعدم فهم دلالات وأبعاد النص الشعري؟

— ما هي شروط ضمان نجاح الرمز والأسطورة كعنصرين بنائيين في النص

الشعري بعد أن أصبح صدى لصورة الأسطورة في الشعر الغربي؟

— هل بالإمكان توليد صورة مغايرة في رموزها يمكن تمثيلها تمثلا عميقا يعكس

السياق العربي بثقافته ومراجعته الجمالية.

وبدت أهمية هذه الأسئلة النقدية بعد أن تجاوز شعراء الحداثة وبخاصة شعراء حركة

«شعر» اعتماد اللغة الرامزة وإيحاءات الرمز وطاقاته وشحناته التعبيرية للرفع من المستوى

الجمالي للنص، بحيث اتضح طغيان الرموز الأسطورية الإغريقية، بنفس مستوى طغيانها

عند الشعراء الغربيين مثل إليوت، وسان جون بيرس، وعزرا باوند، وهي جزء من تكوينهم

الفكري ولا شعورهم الجمعي فما علاقتها بشعراء عرب لا يمتون إلى أوربا أو الإغريق بأي

نسب، وإن كنا لا نعارض استخدام الشعراء لرموز الشعوب الأخرى. لكن الأمر الذي اتفق

عليه كثير من الدارسين هو ظاهرة طغيان هذه الرموز على شعرهم مثل: برومثيوس،

سيزيف، أوليس، بنيلوبا، أوديب، أنتيجونا، أورفيوس. وكانت موجة عارمة في الخمسينات

والستينات، ولكنها بدأت يعد ذلك تتراجع أمام الرموز العربية والسامية القديمة والفينيقية

والآشورية والبابلية²⁷⁹.

كما تحتل رموز الديانة المسيحية الدرجة الثانية بعد أساطير الإغريق، وساعد على

إبرازها من ناحية المناخ الفكري الإليوتي الذي نشأت فيه القصيدة الحديثة، وهو يحتضن

²⁷⁹ أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص 347.

بترمت العقيدة الكاثوليكية، ومن ناحية ثانية التقاء الرموز المسيحية بالرموز الأسطورية اليونانية²⁸⁰.

ويحلّ محمد لطفي اليوسفي هذه الظاهرة تحليلًا عميقًا، إذ يرى أن توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية التي تُعد أهم منجز فني عرفه الشعر العربي المعاصر، يظل نتاجاً لفعل استدعاء من خارج النص، وهذا من شأنه أن يجعل حضورها في النص لحظة خطر تتهدد شعرية ذلك النص نفسه، فيتحول تحت مفعولات عملية الخلع والاستدعاء، إلى مجرد أفعال وألغاز لا تفي بحاجات الشعر بل تؤدي على قهره وإرغامه واستباحة شعريته، وجعلت عملية تلقيه كما لو أنها غاية لا تُدرَك. بل يعتبر الناقد ذلك نهباً لها وإحلالها في غير مواضعها وإنزالها في غير أوطانها، وعدم تمثّل خباياها ورموزها وكيفية تشكّلها، لأنها عبارة عن شكل لا ينهض في الفراغ بل يتشكّل تبعاً لمتطلبات ثقافة ما، ومن خلال واقع معيش ما. فأى رمز في رأيه يستمد مقدرته على الفعل من السنن الثقافية والاجتماعية التي تُستلّ من صميم الواقع الاجتماعي والثقافي في حضارة ما والذي تحياه الذات الشاعرة، وحينها يفعل فعله في المتلقي. وبذلك فالرمز المخلوع من منابته يبقى وافداً على النص من خارجه، ويجعل العلاقة بين الشعري والأسطوري قائمة على التعارض والتجاذب، ويصبح حضور هذا الرمز فعل هروب واحتماء، هروب النص من لحظته التاريخية واحتماؤه من عجزه عن توليد رموزه الخاصة باستدعاء رموز جاهزة ينتزعها من أوطانها قهراً، وتبدو نائنة ناشزة تشير إلى أن النص قد ضاع وتلاشى فيما ليس منه، بل تمضي بالشعر على حفته²⁸¹.

ومن مظاهر استعصاء فهم تلك الصورة هو حشد الرموز الأسطورية وتراجمها وطغيانها في النص الشعري الفاعل منها وغير الفاعل، الواضح منها والغامض، دون مراعاة لأية تناقضات تمنع صورها من التناظر والتقابل والتفاعل بين سائر عناصر التجربة الشعرية، بحيث تظهر هذه الرموز في مقدمة النص عارضة ما يعلق بها من ألوان ثقافية في أزياء شتى مما يجعل شعرية الأداة تبدو كما لو كانت باهتة²⁸².

ويوحي الحشد الهائل للرموز الأسطورية في نص واحد باستعراض ثقافي للشاعر لأن أغلب هذه الرموز لم تتحرر من دلالتها الأسطورية القديمة، بمعنى أنها لم تصف جديداً

²⁸⁰ المرجع نفسه، ص 348.

²⁸¹ ينظر: محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، تونس، سراس للنشر، 1992، ص 103-

105.

²⁸² مصطفى السعدني، المرجع السابق، ص 55.

للنص الشعري الذي اتكأ عليها²⁸³. مثل قصيدة "السفر" التي كدس فيها يوسف الخال عدة رموز أسطورية: (عشتروت - أدونيس - بعل)، مما استعصى استحضار تلك الأبعاد الأسطورية المرتبطة بها ناهيك عن التضييل الذي يؤدي بالقارئ إلى عدم الفهم والتذوق الفني وقلة التأثير بالنص، لأن عدم معرفة المضمون الأسطوري يفقد الصورة بعدها المعرفي²⁸⁴ ويجعلها عنصراً خارجاً عن التجربة، مقحماً في القصيدة:

وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخراف

واحدا لعشتروت، واحد لأدونيس

واحدا لبعل²⁸⁵.

ويبدو حشد أكبر عدد من تلك الرموز في مساحة صغيرة من القصيدة، مما يخرجها من مجال تأثيرها وإيحائها، ويجعل القارئ لا يتنفس بين الرمز والآخر حيث تتراص رموز الخصب والخراب مع رموز سارتر وكامو الوجودية الحديثة، ثم مع أساطير الإغريق العابرة، ومع عشرات الرموز المتنافرة التي تحتشد في القصيدة الواحدة، ونتيجة لاستغراق الشعراء في التعبير عن الأسطورة القديمة بدلاً من التعبير بها، انصب تركيزهم الذهني على المدلول الأسطوري دون معاشية سائر العناصر الشعرية، فرمز تموز عند يوسف الخال هو نفسه عند أدونيس، وعند آخرين، وكذلك رمز سيزيف وبرومثيوس والمسيح وغيرها مثل هذه النماذج:

— وأنا كتموز، دمائي نجاه من القحط

وجسدي وليمة للمحبين²⁸⁶.

— تموز يستدير نحو خصمه

أحشاؤه نابعة شقائقنا

وجهه غمام، حذائق من المطر

ودمه هادمه جرى

سواقيا صغيرة، تجمعت وكبرت

وأصبحت نهر²⁸⁷.

²⁸³ المرجع نفسه، ص 64.

²⁸⁴ المرجع نفسه، ص 81.

²⁸⁵ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 234.

²⁸⁶ يوسف الخال، المصدر السابق، ص 274.

²⁸⁷ الأعمال الشعرية، 2 / 81.

— أذارها يرصع الروادي

شقاتقا ونرجسا

نيسانها يفجر السهول

نوارا وعرائسا

أيارها موالنا

ترقب في نضج الحقول وفاء تموز²⁸⁸.

وأصبحت بذلك الرموز في الشعر العربي المعاصر نماذج وأنماطاً متكررة، وتكرارها يعني "أن الرموز نصبت وتجمدت، وأصبحت دلالتها إشارية وليست إيحائية كما يتطلب من لغة الشعر دائماً، والشعر الجيد هو الذي يبتعد عن البعد الواحد"²⁸⁹، إذ نجد تكرار مجموعة من الرموز بشكل لافت للانتباه، إما في نتاج الشاعر الواحد، أو تكرارها عند أكثر من شاعر، وتكرار دلالتها أفقدها شعريتها في كثير من النصوص. فرمز الفينق مثلاً من الرموز التي تكررت في شعر أدونيس لتأكيد ارتباطه بمفهوم الانبعث، لكنه أفرغ من بعده الدلالي بعد تكراره العديد من المرات كما في قصيدته "البعث والرماد" على مدى الأناشيد الأربعة، ويقول في مقطع أول من النشيد الرابع المعنون بـ "ترتيلة البعث":

فينق يا فينق

يا طائر الحنين والحريق

فينق في طريقك التفت إلينا

فينق حن واتند

فينق مت، فينق مت،

فينق ولتبدأ بك الحرائق²⁹⁰.

وغدت الرموز عندهم متشابهة إلى درجة الإملال بعد أن قلّت الاستخدامات المبتكرة وانحصرت في دلالات محددة، فبرومتيوس وسيزيف والمسيح رموز العذاب والآلام والفداء، وتموز وأدونيس وأزوريس وعشتار وفينق ولعازر رموز البعث والتجدد بعد الموت، وأوفوريوس وإيكار وأوليس والسندباد رموز القلق الروحي والمادي. وتبين عدم اهتمامهم الكبير برموز التراث العربي القديم والحديث التي لا تنفد معانيها وصورها، وإن عادوا إليها تسببوا

²⁸⁸ المجموعات الشعرية، ص 75 — 76.

²⁸⁹ مصطفى السعدني، المرجع السابق، ص 107.

²⁹⁰ الأعمال الشعرية، 2 / 76.

في غموضها واستغلاقتها، بتغيير دلالتها تغييراً يتجاوز أبعادها الفنية المطلوبة²⁹¹. لقد أدى هذا الإبهام إلى الإكثار من الحواشي الشارحة والتعليقات الإيضاحية التي يضيفها الشاعر نفسه أحياناً، مما يحدث فجوة بين بينه وبين المثقفي، وأصبح كل منهما بحاجة إلى جسور صناعية هي الحواشي للوصول إلى الآخر، وهي ظاهرة غير صحية تدل على وجود خلل ما²⁹². وهذا ما رصده إحسان عباس حين قال بأن الأساطير "أفسرت على الدخول في بناء القصيدة دون تمثيل لها ولأبعادها، فوضح أنها دخيلة وقلقة في موضعها، أو أنها جاءت أحياناً لتؤدي وظيفة تفسيرية توضيحية، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم، وأحياناً كان رصد نماذج منها في نطاق واحد لا يقدم شيئاً سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر"²⁹³. كما بدت في كثير من الأحيان مادة غير منصهرة في التجربة، بل كلمات غريبة معزولة لا يبررها إلا الهامش الذي يوضع لتفسيرها، بعد أن انقلبت تلك الرموز لتكون أداة للغموض لا للتوضيح، ومن ثم أصبحت كأن القصيدة لا يكتمل إيحائها ومعناها إلا بهذه الشروح، ولكن الشروح النثرية لا يمكن أن تكون جزءاً من قصيدة لأن "هناك نشازاً ظاهراً نحسه عندما يعيدنا الشاعر الحديث إلى الشرح في الهامش"²⁹⁴. فاستعارة الأساطير والرموز بأسمائها لا بروحها جعل اللغة تكتسي قدراً من الإبهام منعها من توصيل الرسالة الشعرية لورود الحمولة الأسطورية والرمزية مرتبطة بأصلها وتطورها في الأدب الغربي مما جعلها غريبة على الثقافة العربية ولا تؤدي وظيفتها الفنية - رغم الشروح - أمام الإبهام الذي يظل ماثلاً أمام القارئ لأنها لا تمثل أية خلفية فكرية أو نفسية تؤهلها إلى فهمها وتذوقها، لأنها مقطوعة عن تراثه الروحي والثقافي بخلاف القارئ الغربي الذي يتواصل معها مثل التي وظفها إليوت في "الأرض اليباب" لأنها تجد صداها في نفسه، فهي تسكن لا شعوره الجمعي وتُشير إلى تراثه الغربي. بحيث دلّ حضور الأسطورة في الشعر إبان مرحلة الخمسينات والستينات على مناخ شعري غامض اختلط فيه الانبهار بحدائث الغرب الشعرية بالعجز عن هضم التراكم الثقافي وتمثله على نحو عربي أصيل مما جعل هذا الشعر "يبدو في اتجاهه الأسطوري صدى لصوت الأسطورة في الشعر الغربي التي تمتلك جذوراً قوية

²⁹¹ ينظر: الفصل الرابع، مبحث: تقويض العالم، محور: نبذ التاريخ، وكذلك: مبحث: أسطورة العالم، محور: استحضر روح الأسطورة.

²⁹² أحمد عثمان، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة "فصول" مج 3، ع 4 / 1983، ص 38.

²⁹³ اتجاهات الشعر المعاصر، ص 170.

²⁹⁴ أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص 363.

في تراث الحداثة الغربية²⁹⁵. وكان بإمكان الشعراء أن يلتزموا ببعض الشروط الأساسية لضمان نجاحها كعنصر بنائي منها القدرة على تمتلئها بعمق وتحويلها إلى عنصر داخلي يذوب في عمق التجربة، لا إلى استعراض لاتساع الثقافة أو رصف خارجي يشبه البديع القديم، وكذا إمكانية تجريبها من ملابسها وتفصيلها والاكتفاء بالدلالة المحورية أو البناء العام²⁹⁶.

وللخروج من هذا المأزق الفني يدعو محمد لطفي اليوسفي إلى الانتقال من الأسطورة إلى ما هو أسطوري في الشعر، هذا المسكوت عنه الملغى حضوره، والذي "يُتولد نتيجة فعل وقوع للخيال على لحظة تقاطع الواقع مع اللاواقع وتلاقي العادي مع الخارق وتداخلهما على نحو تضيق بموجبه الحدود الفاصلة بين هذين البعدين"²⁹⁷. واعتبر ذلك رؤية للعالم في لحظة مكاشفة شعرية، لحظة انفتاح الشعري على الأسطوري، أي لحظة التقاطع الخفي المحجّب بين الواقع واللاواقع، العادي والخارق، الواقعي والخيالي²⁹⁸. وهي رؤية متميزة بفرادها تقوم على محاورة الكون والموجودات فيه، واستمرار المحاورة تضع الذات الشاعرة على عتبات الأسطوري، فتصبح الكتابة إطلالة على ما تخفى في ما نظنه عاديا من أسطوري، وتصبح وقوعا على ما في اليومي التافه العابر من خيالي معجب، سمى في نظرية الشعر القديم بالمجاز. وبذلك فهو مندس في لغتنا عالق بنصوصنا²⁹⁹. وهناك من مضى على درب مغالطة محو المسافة الفاصلة بين الأسطورة والأسطوري معتبرا "غياب الفضاء الأسطوري في المجتمع العربي مُشكلة شعرية خصوصا وثقافية عموما"³⁰⁰.

ووجدنا ظاهرة أخرى أسهمت في بناء شعري غامض مبهم مخالف لطابع التقارب والتكرار الذي وضحناه سابقا، وهو عدم ثبات دلالات رموز أخرى من شاعر إلى آخر حتى أصبحت كأنها رموز شخصية ذاتية ارتبطت بحالته النفسية ومفاهيمه الحداثيّة، وبالتالي يقع القارئ في متاه استكناه المعاني لعدم فهم أبعاد الدلالات المتعددة، كرموز الطبيعة التي تكررت كثيرا مثل (النار، الماء، التراب، البحر، الريح، الرمل، الرماد، الحجر، المطر)، أو

²⁹⁵ إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 295.

²⁹⁶ ينظر: المرجع نفسه، ص 292-293.

²⁹⁷ المتأهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 100.

²⁹⁸ المرجع نفسه، ص 107-109.

²⁹⁹ المرجع نفسه، ص 102.

³⁰⁰ أدونيس، كلام البدايات، ص 177.

تعمّد البحث عن الرموز المستعلقة مثل رموز الصوفية التي أفاض فيها أدونيس، وهي رموز معقدة لا يفك مغاليقها إلا العارف بلغة الصوفية الباطنية، وتُدخل القارئ إلى عالم من الإشارات والتلوّحات، لغته شبيهة بلغة الشيفرة التي تستخدم في التعبير عن الأسرار. وقد ولّد تنوع وتداخل الرموز التراثية والدينية والصوفية والطبيعية والأسطورية في شعرهم، صعوبة في الفهم وتعتيماً في الدلالة. ومما وسع الهوة بين الرمز والواقع الخروج بالرمز من حقوله الدلالية من خلال ابتكاره بطريقة مفاجئة تصدم القارئ، ولا تجد أي مسوّغ لوجوده، ولا منطق فكري أو شعوري يوحى بدلالته³⁰¹. وإذا "توصل القارئ إلى فك الرموز فإنه يستغرق معظم قراءاته في جهد ذهني، بدل التدنق الجمالي"³⁰²، مثل قول أدونيس:

أسافر

في الفراغ وهندسته، حيث أكتب وأقرأ "هنا يرقد إقليدس"

حيث قبر المتنبّي في صوته

وعاش المعري تحت عينيه حيث علّق الحلاج على خشبة في خريطة الروح

حيث الرازي وجابر والسهروزي وأصدقاؤهم يتكفّنون بأصواتهم³⁰³.

وكل قارئ أو ناقد موضوعي يكون قد أدرك هذا المناخ المشوش الذي تختلط فيه الأشياء والتصورات وتفقد علاقاتها وصلاتها بواقع المنطق والحياة. وسيلبس كثير من هذه الصور المشتتة والمشوّهة والمهشّمة التي جاء بها الشاعر الحدائي بدعوى السريالية حيناً، والأسطورية حيناً آخر، ففاجأ الذوق العربي دون مقدمات أو إرهابات بصور تفتقر إلى عنصر التجربة والصدق الفني بفعل التنافر والتناقض والغرابة والإبهام. أدت به إلى الانصراف عن قراءته بل نكرانه واستهجانه. ويجعلنا نتساءل هل يلتقي العبث والهذيان مع واقع عربي يبحث عن البقطة والفعالية والحادثة الحقيقية ويكون للشعر فيه دور وتأثير. كما أخذت صعوبة التوصيل والتلقي بعدها النقدي من خلال هدم الأنماط التعبيرية المعتادة، وإعادة بنائها بناءً جديداً أنصور أنه كان هدماً أدى إلى تعثر وانحراف وعي المتلقي، وهذا ما

³⁰¹ إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 281.

³⁰² المرجع نفسه، ص 279.

³⁰³ الأعمال الشعرية، 1 / 94.

هشم القيمة الفنية للصورة الشعرية في ذهنه وذوقه من خلال فقرها وجمودها وغرابتها وإيهامها.

إن الذوق السليم في رأيي يميل إلى المعقولية والواقعية، ولا ننكر في ذلك رفض النقاد القدامى لصور الأيغال والمبالغات الشعرية لأنها تنكر الحقائق وتزيّف الواقع، وتبتعد عن القبول والتأثير. "قهرية الإبداع أباحت السخيف والمرذول واللامعقول لضرب الذوق العام في صميمه، ونجح الشعراء في تحطيم الذوق العربي في ظل غياب النقد الحقيقي باسم التمرد والمغامرة"³⁰⁴.

³⁰⁴ كمال نشأت، المرجع السابق، ص 186.

ثالثاً: فوضى الإيقاع

- 1 - البيت/السطر
- 2 - الوزن/ الإيقاع
- 3- القافية/ التدوير
- 4 - الإيقاع/ النشر

إن الثورة على شكل الشعر العربي كانت ثورة داخلية حيث تم تدمير الوزن ونظام الشطرين واستبداله بنظام السطر الشعري غير الهندسي، أي المفتوح على التدوير الكامل للقصيدة، كما دمرت القافية بصفتها قيما شكليا. فلم يعد الوزن هو تلك البنية الأساسية في الشعر، والتي تساهم في توازيه وتناسقه من خلال الحس الموسيقي والنغمي والإيقاعي الذي يمنحه للنص. وبذلك فهو أداة إيقاعية لتكثيف المعنى وترابط الصياغة الشعرية، فهو جوهر الشعر وقوامه كما يقول قدامة بن جعفر⁽³⁰⁵⁾، أما الإيقاع فيكون في الشعر والنثر، وهو عبارة عن الحركة والإحساس بالحركة من خلال ترتيب المقاطع المنبورة والمسكنة. ففي الشعر يعتمد الإيقاع على انتظام الوزن والتقفية، بينما في النثر قد يكون منتظما يرتبط بالتناغم والانسجام، وقد لا يكون كذلك، مما يجعل النص النثري مفتوحا على إيقاعات لا حصر لها. وبذلك فالإيقاع — كما يعرفه عز الدين إسماعيل — «هو حركة الأصوات الداخلية التي تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل، وهو غير الوزن، وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج»⁽³⁰⁶⁾. وهو ما يطلق عليه عادة الموسيقى الخارجية (الوزن) والموسيقى الداخلية (الإيقاع).

إلا أن هناك من ربط بين الوزن والإيقاع في الشعر، كأن بالأول جسد والثاني روح، «فالوزن قياسا إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحرا واحدا قابلا لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية، إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي، إنما تظهر بإيقاعها مثل

(305) الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى (قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 2، القاهرة،

مكتبة الخانجي، 1963، ص 15)

(306) الشعر العربي المعاصر، ص 78.

الوزن في عملية التوصيل»⁽³⁰⁷⁾. وأكد بعضهم أن الإيقاع هو ركيزة التنقل من مجال النثر إلى مجال الشعر، فهو نغمة صاعدة في مقطع مبتور من المقاطع تتوسط الشطر⁽³⁰⁸⁾.

إلا أن حركة الشعر الحديث طرحت قضية الإيقاع الشعري وتحدثت عن الموسيقى الداخلية بشكل مبهم، وسعت إلى إظهار القصيدة العربية الكلاسيكية بأنها عاجزة عن مواكبة إيقاع العصر، ولكنها انكبت على انتقاء بعض بحور الخليل وإهمال بعضها الآخر، أو استعمال عدة بحور في قصيدة واحدة دون التحقق من الانسجام الإيقاعي، والإفراط في استنزاف الأعاريض والأضرُب والزخرفات والعلل، سواء ما جَوَّرَ الخليل استعماله أم منع ذلك في مسعى متواصل لتطويع إيقاع شعري يتناسب مع القصيدة الحديثة، المتوجهة إلى محاكاة الشعر الغربي وبخاصة الإنجليزي منه الذي يقوم إيقاعه على النبر، وإن كان في اللغة العربية قدر كبير من النبر الواقع على بعض الحروف والناشئ من تناسب بعض الكلمات⁽³⁰⁹⁾. وما فتئت هذه الحركة أن بدأت تؤكد على الموسيقى الداخلية النابعة من الألفاظ ومدلولاتها وانعكاساتها للحالة الانفعالية للشاعر. وتبين في كثير من الأحيان العجز عن مطلب المعرفة بطبيعة البحور والقوافي وعلاقتها العميقة بالأذن الموسيقية والحاسة الفنية، وإن كان الكثير يجزم بضرورة عدم التنازل عن ذلك، حتى بعض النقاد الأوربيين ومنهم "باورا" الذي يرى أن الشعراء ما زالوا بحاجة إلى الوزن والقافية للتعبير عن حالات نفسية معينة، وهم ربما يعمدون إلى توسيع مجال القافية باستخدام أنصاف القوافي أو الجع وربما استخدم تفعيلات غير منتظمة»⁽³¹⁰⁾. ولهذا فتلك التجارب لم تطرح نموذج إيقاعي متكامل بعد أن صار الشعر يُقرأ ولا يُنشد، ويُنظر إليه مرسوماً على الصفحات أكثر مما يُسمع، وفقدت الأذن الكثير من جماليات الإيقاع الشعري التي تنيرها موسيقى وتناغم الألفاظ والحروف في نظام موحد أو متنوع. وانعكس ذلك على مستقبل الشعر كفن جماهيري واسع الذبوع.

إن نظرية الإيقاع قد تغيرت مع جيل الحداثة، ومن عوامل ذلك التغير التأثير بالشعر الغربي بشكل عام ومحاولة التلاؤم مع الحداثة من خلال تأسيس شكل شعري جديد وضرورة

(307) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 21.

(308) علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 232-233.

(309) ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ط 2، القاهرة، دار الفكر، 1971، ص 235 - 236.

(310) س.م. باورا، التجربة الخلاقة، ترجمة: سُلَافَة حجاوي، بغداد، 1977، ص 27، حتى ص 314.

تغيير النظام الشكلي الموروث للقصيدة⁽³¹¹⁾، فصار تشكيل القصيدة الحديثة مختلفا عن تشكيل القصيدة العربية العمودية. ويرجع الفرق الأساسي بين طبيعة التشكيلين الموسيقيين للشعر التقليدي والحر، إلى اعتبار أن كلا منهما يُعَلِي جانباً واحداً من طرفي العلاقة. فالشعر التقليدي يُعَلِي من شأن الوزن ويقوم عليه، والشعر الحر يُعَلِي من شأن الإيقاع ويقوم عليه أيضاً. والفرق بين النمطين الموسيقيين هو أن للوزن صورته الجاهزة العامة الإعلانية في أذهان الشعراء على امتداد العصور. أما الإيقاع فهو غير ذلك، إذ لا يتكرر وفق نمط ثابت، وإنما يتباين ويأتي بصور لا حصر لها، ويختلف من عصر إلى عصر، ومن شاعر إلى شاعر، ومن قصيدة إلى قصيدة⁽³¹²⁾. فهذه الحرية المتاحة للإيقاع كانت سبباً في التغيير الجذري الذي حدث في شكل القصيدة العربية. وأول تغيير طرأ على الشكل هو تحطيم ثباته الموسيقي وشكل بيته وقوام صياغته، ولكن هذا الشكل بدأ ينهار تدريجياً⁽³¹³⁾.

وتعرض مصطلحا الموسيقى والإيقاع لتصنيفات متعارضة، فالبعض استخدم موسيقياً الشعر، والبعض الآخر إيقاع الشعر. وبدأ يتراجع استعمال كلمة "موسيقى" مع تنامي نقد القصيدة الحديثة وبخاصة لدى نقاد قصيدة النثر، حيث كانت كلمة "الإيقاع" أكثر حضوراً في نصوصهم النقدية، «وربما يكون السبب في تلك الفوضى الواسعة في تحديد مسألتَي الإيقاع والموسيقى الشعرية، استخدام تعريفات قديمة لموضوعات حديثة، والخلط بين موسيقى الوزن وإيقاعاته بما فيها من آراء مختلفة وبين موسيقى النثر»⁽³¹⁴⁾. وقد أصبحت موسيقى الشعر لا علاقة لها بالوزن والقافية. «فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة، فرب عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة، كان فيها الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية»⁽³¹⁵⁾.

كما أصبحت شعرية النص تتحدد بالمعنى الذي أسس له رومان جاكبسون Roman Jakobson، ومريدوه من الشكلانيين الروس من خلال دراساتهم الشعرية حيث يحصرون

(311) ينظر: ديريّة سقال، حركة الحداثة: آراؤها وأنجازاتها، ط 2، بيروت، دار الصداقة العربية، 1997، ص 234. كذلك: حنا عبود، ثورة في الشكل أم ثورة شكلية، "الموقف الأدبي"، ع 109 / 1980، ص 13-14.

(312) نعيم البياقي، الشعر العربي الحديث، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1981، ص 163. وحول الفرق بين الوزن والإيقاع ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1973، ص 461-462.

(313) ينظر: ديريّة سقال، المرجع السابق، ص 235.

(314) أحمد بزون، المرجع السابق، ص 141.

(315) الغربال، ط 7، بيروت، دار بيروت، 1964، ص 116.

الشعرية على اللغة وتوظيفها الجمالي بما فيها من بدائل دلالية وصوتية. ومن هذا المفهوم أسس كمال أبو ديب فهمه للشعرية، فرأى بأنها تعتمد على اللغة (لغة الشعر)، ومن خلالها تتجسد فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وأن هذا التنظيم حين ينشأ يخلق (فجوة، مسافة، توتر)، وإن هذه الفجوة تميز الشعرية تمييزاً موضوعياً لا قيمياً⁽³¹⁶⁾، وبذلك تميزت صفة (الشعرية) لديه بالبعد الإيقاعي.

وتغير بذلك مفهوم الشعر المرتبط بالوزن والقافية وانقسمت الآراء بين ضرورة ارتباط الشعر به، وبين إعاقته للفاعلية الشعرية. وجاءت قصيدة النثر كنتيجة تجريبية تحمل ما وصل إليه النقاد من قناعة الاستغناء عن الوزن والقافية، لكن هذا الاستغناء مرهون بتقديم البدائل الموسيقية والإيقاعية⁽³¹⁷⁾. وتؤكد يُمنى العيد تولد الموسيقى من الإيقاع من غير الوزن، فما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية، ومن هذه الأجزاء:

— التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازات والتقطيع.

— التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

— التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.

— التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بينها⁽³¹⁸⁾.

كما حدد أدونيس معنى الإيقاع وموسيقى الشعر من خلال فصله بين الموسيقى الداخلية المنفصلة عن النظم: "لا شك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، فقد كان تكرر الصور في فواصل منتظمة وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو توافقتها يسهل الترانيم الشعرية القديمة، لكن إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذبول التي تجرّها الإحياءات وراءها من الأصدا المتلونة المتعددة، هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، قد توجد فيه، وقد توجد دونه"⁽³¹⁹⁾. وإن كان أدونيس لا يفرق بين الموسيقى والإيقاع، إذ اعتبر أن في «قصيدة النثر موسيقى، ولكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا

(316) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 21.

(317) أحمد بزون، المرجع السابق، ص 131.

(318) يمنى العيد، في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1983، ص 98.

(319) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 116.

المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»⁽³²⁰⁾. كذلك يوسف الخال الذي يسمى الإيقاع بالنغم الموسيقي، «وللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص»⁽³²¹⁾.

وطمح بذلك شعراء حركة «شعر» إلى تحويل الفوضى المدمرة إلى لغة جديدة ونظام جديد، يشدون من خلال قاعدتهم الأصلية ومبدأهم الدائم "التجريب"، شكلا شعريا لانهائيا، ويعد لديهم طقسا من طقوس الفن المستقبلية. وما حدث فعلا هو تحول البنية الكلية للشعر العربي إلى فوضى شاملة أعلاها فوضى الإيقاع. وذهب أدونيس إلى أن القصيدة يجب أن تكون فوضى طبيعية، ويقول معللا ذلك: «أنت إذا أخذت جزءا من الطبيعة تجد الشوكة إلى جانب الحصة، إلى جانب مجرى الماء، إلى جانب العشب، بل إنك كثيرا ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء، والشعر بهذا المعنى، هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعة»⁽³²²⁾.

لقد تحرر إذن شعراء الحداثة من النمط الكلاسيكي المقيد بالوزن الواحد والقافية الواحدة، وسعوا إلى الإمعان في المزاوجة بين عناصر التجربة الغربية شكلا ومضمونا. وقد آمنوا بأن القيم الموسيقية إنما تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها التي شكلت الشعر الغربي المعاصر من خلال إشارات نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو لمحات فنية موسيقية مُمثلة لواقع حضاري وثقافي شديد التعقيد⁽³²³⁾. وغلبت تسمية الشعر الحر على غيرها من التسميات⁽³²⁴⁾، كشكل مغاير للشعر القديم، أما الشعر الذي يسير على هديه فسمي بالشعر العمودي⁽³²⁵⁾ أو التقليدي⁽³²⁶⁾. وتمثلت حرية الشعر الحر فيما يلي:

(320) أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة "شعر"، ع14 / 1960، ص77.

(321) يوسف الخال، مجلة "شعر"، باب أخبار وقضايا، ع20 / 1961، ص129.

(322) نقلا عن: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص278.

(323) ينظر رجاء عيد، المرجع السابق، ص56.

(324) أطلق عليها أيضا شعر التفعيلة، الشعر المنطلق، الشعر الجديد، الشعر الحديث، الشعر المنسوخ، الشعر المنفلت... ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المرجع السابق. نازك الملائكة، المرجع السابق. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية. محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص446 — 449.

(325) يتبع عمود الشعر الذي حدده المرزوقي في مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام، في عدة عناصر متعلقة باللفظ والمعنى والوزن والقافية وما يتعلق بهما من تأليف ونظم وإيقاع.

(326) يتبع تقاليد الشعر العربي وأصوله، أي أنه يقلد الشعر القديم ولا يعمد إلى الابتكار والتجديد. ويغلب استعمال هذا المعنى لدى من يتعصبون ضد هذا الشعر.

— التحرر من الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد، فيكون السطر الشعري مكوناً من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أكثر من ذلك.

— التحرر من الالتزام بالقافية، فهناك قصائد من الشعر الحر خلت من القافية تماماً، وهناك قصائد ترددت فيها أكثر من قافية.

— التحرر من الالتزام بما يسمى نظام "الضرب"⁽³²⁷⁾ الواحد في القصيدة القديمة، فأبيات القصيدة القديمة متساوية، وآخر تفعيلة في السطر الأول منها تسمى "عروض"، وآخر تفعيلة في السطر الثاني تسمى "الضرب"، ولا بد من التزام عروض واحد وضرب واحد في القصيدة الواحدة. أما القصيدة الحرة فلا يوجد في بيتها شطران، ومن ثمة فهي لا تخضع لا لعروض ولا لضرب، فأخر التفعيلة في البيت منها هي العروض والضرب معاً، ولا تلتزم بضرب واحد بل تتوحد في الأضرب.

— التحرر من الالتزام ببحر واحد في القصيدة الواحدة، ويأخذ هذا النمط من التحرر أحد سببين: إما أن يمزج بين بحرَيْن، كأن يأخذ من تفعيلة الرجز ثم ينتقل منها إلى تفعيلة بحر آخر كالمندارك عنه وهو الأكثر شيوعاً، أو يمزج في قصيدته بين نمطي الشعر الحر والشعر العمودي بأن يأتي بعدة أبيات موزونة مقفاة.

— معظم ما كتب من الشعر الحر اعتمد على تفعيلات البحور الآتية:

الرجز (مستفعلن)، المندارك (فاعِلن)، المتقارب (فعولن)، الكامل (مفاعِلن)، الوافر (مفاعِلتن)، الرمل (فاعِلتن)، الهزج (مفاعِلن).

ومؤدى هذا أن الشعراء خرجوا من قيد أكثر اتساعاً ليجدوا أنفسهم وباختيارهم في قيود أضيق فهم لا يتحركون إلا في سبعة أبحر بدلاً من ستة عشر بحراً، واستعملوا تفعيلة بحر المندارك التي لا تجزئها قواعد العروض القديمة وهي تفعيلة (فاعِل) بتحريك اللام أو بتوالي حركة ساكن فحركتين، وهذه التفعيلة تُقَرَّب وزن هذا البحر من الاستعمال النثري، إذ يترتب عليها توالي خمسة متحركات، وهذا يرفضه الشعر القديم⁽³²⁸⁾.

لقد حاولوا الخروج على القواعد فوقعوا في القيود. وقد فرَّق العقاد بين القواعد والقيود، وقال بأن القواعد لا غنى عنها في كل فن من الفنون، وأما القيود فهي التي تحجر على اللسان والوجدان، ولذلك يحق للخارج عليها أن يسمى طالب تحرير وتجديد، فإلغاء

(327) رغم دعوة نازك الملائكة الشعراء (المصدر السابق، ص 95) إلى الالتزام بضرب واحد، وأطلقت عليه تسمية

التشكيلية. ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ط 5، بيروت، دار العلم للملايين، 1981، ص 95.

(328) ينظر: المرجع نفسه، ص 132 — 137. وكذلك: عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر، ص 83-108.

عمود الشعر في رأيه ما هو إلا هدم في صورة التجديد المزعم⁽³²⁹⁾. إن كانت ثورة الشعر الجديد قد بدأت مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، فإنها بلغت مداها وأبعادها الواسعة على يد حركة «شعر» التي اجتازت المرحلة التجريبية السابقة من خلال تأكيدها على المبادئ القاعدية لتحويل الشكل الشعري، واتضح من خلال:

1 - البيت / السطر:

تم استبدال البيت التقليدي المنقسم إلى شطرين (صدر وعجز)، بـ شطر واحد يسمى الشطر الشعري أو البيت الحر. وكان التخلي عن البيت في صيغته التقليدية إنما يُعرب عن إرادة الابتعاد عن الانتظام الهندسي وإرادة الحصول على حرية إيقاعية في البناء الشعري. فـ للشاعر كامل الحرية في إطالة هذا البيت الحر أو اختصاره أو إحداث تغييرات عديدة عبر مختلف سطور هذا المقطع تبعاً لإرادته وذوقه³³⁰. وأصبحت بذلك القصيدة الجديدة القائمة على البيت الحر لا تختلف في تشكلها وإخراجها الطباعي عن القصيدة الفرنسية أو الإنجليزية، وتنزع إلى الشكل الفوضوي المتفوق مع نزعة التيارات الشعرية في الغرب³³¹، أهمها عدم التقيد بعدد النفاذ الجانز لكل بيت تقليدي، وهجران المبدأ القائم على الصدر والعجز، والاعتماد على تنويع القافية وتحريرها المرتبط بظاهرة تفتيت البيت الشعري الذي لم يعد ينهض بدور الترابط التلاحقي وإنما بدأ ينزع إلى تمثيل وحدة بنائية تحتية متغيرة ومتعددة الأشكال، ملتزمة بالمجموع المعماري أي الوظيفي والتشكيلي، وباتت تمثل القصيدة الجديدة³³² التي امتثلت لإرادة تفكيك النظام الشعري التقليدي عبر الدعوة إلى وحدة القصيدة بدلاً من وحدة البيت³³³، وبذلك تكون قد تورطت من حيث إطارها ووقعت في الفوضى حين كسرت ذلك النظام العتيق³³⁴.

(329) عباس محمود العقاد، رأي في الشعر، مجلة "الشعر" المصرية، ع 1 / 1964، ص 35.

ينظر: المرجع نفسه، ص 132-137. كذلك: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 83-108.

³³⁰ ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 269.

³³¹ المرجع نفسه، ص 279.

³³² المرجع نفسه، ص 271.

³³³ المرجع نفسه، ص 279.

³³⁴ عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 80.

وهذا ما يمكن التحقق منه في نتاج شعراء حركة «شعر» كأدونيس ويوسف الخال
لنظهر حضور القافية بشيء من التحرر في السطر الشعري الذي بات يحمل صيغة بنائية في
الجملة الكبيرة للقصيدة الحديثة³³⁵ كما في قصيدة "توح الجديد" لأدونيس:

رُحنا مع الفلك، مجاذيفنا
وعُدَّ من الله وتحت المطر
والوحل، نحيا ويموت البشر
رحنا مع الموج وكان الفضاء
حبلا من الموتى ربطنا به
أعمارنا، وكان بين السماء
وبيننا نافذة للدعاء³³⁶.

لم يعد السطر الشعري يمثلُ إسهاما مستقلا في الفكرة العامة أو مشاركة منعزلة في
بناء المناخ الكلي للقصيدة، بل بدت ظاهرة تفتيت البيت الشعري مرتبط بتحرير لقافية كما في
قصيدة "البئر المهجورة ليوסף الخال".

عرفتُ إبراهيم جاري العزيز. من زمان
عرفته بئرا بفيض ماؤها
وسائرُ البشر
تمرُّ لا تشربُ منها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر³³⁷.

2 - الوزن / الإيقاع:

نعرف أن قوام الشعر العربي هو الوزن، وكل وزن من الأوزان السبعة عشر يتضمن
عددا ثابتا من التفاعيل على الشاعر الأخذ بها ومراعاتها، حتى جاء البيت الحر ليحطم هذه
الأوزان ولا يأخذ منها سوى الإيقاع الذي يتضمنها. فلم يراع التوزيع المتماثل المنتظم وإنما
استخدم تفاعيل الوزن بحرية كاملة دون التزام بأي قاعدة عروضية لأن المهم في ذلك

³³⁵ كمال خير بك، حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ص 279.

³³⁶ الأعمال الشعرية، 1 / 302.

³³⁷ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 203.

تأسيس الوحدة الإيقاعية³³⁸. إلا أن الشعراء المحدثين اصطدموا بمشكلة اختيار التفعيلة، أو تعاقبها المنتظم وغير المنتظم في خضم تصميمهم على استكشاف جميع إمكانات مغامرتهم نحو إيجاد شكل شعري جديد رغم محاولات الكبح التي وجهتها نازك الملائكة لهذه العملية الثورية³³⁹. بدافع هم تراثي أو خوف من عاقبة فوضوية لم تلاق إلا عدم الاكتراث³⁴⁰. وتبين من خلال محاولاتهم التجريبية المزج المعقد بين تراكيب الإيقاعات الوزنية أو الجمع بين إيقاعات بحور متباينة، أي كتابة قصيدة مختلطة من عدة تفاعيل لعدة بحور، إما من البحور البسيطة كالخبيب والرجز اللذين يتألفان من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات، أو البحور المزدوجة كالبيسط والخفيف اللذين يتألفان من نوعين من التفاعيل، أو كتابتها على بحر مزدوج التفعيلة كالبحر البسيط بتفعيلاته المتناوبتين (مستعلن، فاعلن)، والاستفادة كذلك من مجمل الصيغ العروضية الجائزة لكل من تفعيلتي البيت الكلاسيكي النهائييتين (العروض والضرب)، وحتى من الصيغ المختزلة لهذه الأوزان كالمجزوء والمشطور والمنهوك، وكل ذلك من أجل تحقيق غاية هدم الوزن الخليلي. ونتج عن ذلك خلط في الوزن وإيهام في تطبيق قواعده نتيجة الاستخدام الحر لهذه التفعيلات المشتركة والمتشابهة في إيقاعاتها. وبذلك يرى كمال أبو ديب أن النص القديم نص مغلق، أما النص الحديث فنص مفتوح من خلال تمزيق الطبيعة المستقلة للوحدة الإيقاعية من جهة، وللتشكيل الإيقاعي الكامل من جهة أخرى. لقد كان لوحدة البيت والتفعيلة حدود صارمة عاكسة — كما يرى — صرامة الحدود في الثقافة بأكملها. لكن في الشعر الحديث أصبح التشكيل الإيقاعي بأكمله احتماليا من خلال تدمير تلك الحدود الصارمة³⁴¹. واعتبر ذلك محمد النويهي مرحلة انتقال يعبرها الشعراء إلى ميادين أكثر اتساعا وتطورا في مجال الإيقاع والبحث عن شكل جديد متخلص من التفعيلة العروضية القديمة بأساسها الإيقاعي التقليدي الذي يحتفظ بحدّة الإيقاع الذي ملّت الأذان المرفهة رتابته، وراحت تطمح إلى إيقاع أكثر خفوتا وتنوعا ومرونة³⁴². وبذلك يكون

³³⁸ ينظر للتوسع في موضوع التحول الوزني الحديث: نازك الملائكة، المرجع السابق، ص 67 وما بعدها. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص 99 وما بعدها. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 79 وما بعدها.

³³⁹ ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص 70-75.

³⁴⁰ كمال خير بك، المرجع السابق، ص 281.

³⁴¹ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص 49.

³⁴² ينظر: قضية الشعر الجديد، ص 99 — 101.

النويهي من أبرز الداعين إلى الثورة على البنية الإيقاعية للشعر العربي بحثاً عن مفهوم مغاير للأساس العروضي الخليطي.

وقدّم كثير من النقاد مبررات الخلط والمزج والتكرار للتفاعل على أنه طريقة للتخفيف من دقة النظام الخليطي ولإثراء الإيقاع الشعري بإضافات إيقاعية جديدة، بحيث أصبح لكل شاعر إمكانية تشكيل إيقاع فردي خاص. وهذا ما أكدّه كمال أبو ديب في دراسة إيقاعية لقصيدته "أدونيس" "كمياء النرجس حلم"، بل ذهب إلى أبعد من ذلك لما اعتبر جمع الشاعر لإيقاعين لا يجتمعان في التراث الشعري مثل (فاعلاتن ، فعولن) صورة من صور رفض العالم القديم بتمزيق ذلك النسيج المتعارف عليه³⁴³.

ويلتمس عز الدين إسماعيل العذر لكثير من الشعراء الذين أسهموا في ظاهرة التداخل بين التفعيلات لوجود علاقة وثيقة بين بعض الأوزان مثل (المتدارك مع المتقارب)، كما يرى أنه راجع لحركة انتقال الشعراء من وزن إلى وزن آخر انتقالاً واعياً وغير واع ولكن فيه كثير من الحرية³⁴⁴. لكن الواقع الشعري أكد أن مخالفة قوانين الوحدة الإيقاعية الخليلية والجري وراء المعنى دون مراعاة نسق الإيقاع "هو خروج عن فلسفة الإيقاع الشعري وعن الواقع الموسيقي المألوف، أسقط الشعر في انتهاج طرق شاذة ومحاولات تجريبية غريبة، جعلته يحتوي — كما ترى نازك الملائكة — على نسبة عالية من النشاط الموسيقي وأغلاط الوزن³⁴⁵. وأبرز مظاهر فشل ظاهرة المزج والخلط بين البحور — حسب رأيها — هو أن البحور الصافية البسيطة قد تستوعب تكرار التفعيلة الواحدة بحسب ما يحتاج المعنى، على ألا يتجاوز حدود الذوق العربي للإيقاع، بينما البحور المركبة ذات التفعيلتين فلا تصلح للشعر على الإطلاق، بل تجعل الشعر عسير القراءة، نابي الموسيقى³⁴⁶. وكل ذلك نتيجة نقص الخبرة الموسيقية للتشكل الشعري، والفهم الخاطئ للعروض وللحرية العروضية. ونجم عن ذلك التداخل والخلط الذي لم يظهر في الشعر العربي من قبل، عدم الإحساس بإيقاع شعري متميز في الشعر المعاصر كما نجد ذلك لدى حركة «شعر». وأعلن بذلك هذا المشروع التحولي "عن انتهاء عصر الوزن وولادة عصر الإيقاع. فالوزن قالب — أي فضاء صوتي محدد ومغلق، في حين أن الإيقاع ليس إلا المبدأ الموسيقي للنظم الشعري"³⁴⁷.

³⁴³ ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، بيروت، دار العلم للملايين، د تا، ص 305.

³⁴⁴ الشعر العربي المعاصر، ص 433.

³⁴⁵ قضايا الشعر المعاصر، ص 172.

³⁴⁶ المرجع نفسه، ص 83-85.

³⁴⁷ كمال خير بك، حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ص 286.

وإذا كان بعض رواد الشعر الحر قد استفادوا من القرابة القائمة بين الأوزان المختلفة ليسهموا في إضفاء صيغة تعددية على النسيج الإيقاعي للنصر، فإن مراحل أخرى أكثر خطورة في تجاوز الوزن قد تم اجتيازها في نتائج حركة «شعر» الذي أخذ شكل «الهجوم المضاد المتصاعد على قلعة الوزن»³⁴⁸. وقد قام كمال خير بك بدراسة ظاهرة المزج الفوضوي أو المزاوجة غير المنظمة للإيقاعات الشعرية، في شعر يوسف الخال وأدونيس³⁴⁹ فخلص إلى ما يلي:

— انعدام التوازن الإيقاعي والفوضي الصوتية الناتجة عن هذا الخلط لإيقاعات غير محكمة التوجيه داخل توليف وزني يهيمن عليه إيقاع أساسي يتبع القياسات الكلاسيكية، هذا المزيج الوزني بدا في شعر الحركة عموما مترجرا مضطربا.

— وجود هذا المزج الفوضوي غير المنتظم داخل نص شعري يصعب تقسيمه إلى اسطر أو أبيات متميزة ومستقل بعضها عن بعض من الوجهة اللغوية والإيقاعية، وبالتالي فهو لا يمثل مزيجا من الإيقاعات الموزعة ضمن نظام قائم على التعاقب أو التراكم وفقا لحدود البيت، فهو تغير مفاجئ في الإيقاع يفتقر إلى المفصل والوقفات البنائية والدلالية.

— الإسهام في التجديد الإيقاعي لدى أدونيس خاصة الذي انفلت من وسائل التقطيع والتصنيف الوزني العروضي، وانطلق من نموذج إيقاعي يصعب القبض عليه بمساعدة الأوزان الكلاسيكية وفروعها العديدة³⁵⁰.

— التأكيد على خلو الإنتاج الشعري لحركة «شعر» من أية قصيدة تتضمن تكرارا منظما ومنتظما لواحدة من التفاعيل، بل أتى غالبا ليشوش التعادل الزمني والإيقاعي. ونقدم هنا قصيدة أدونيس «البعث والرماد»³⁵¹ كمثال نحاول تقطيعه عروضا:

أحلم أن / نفي يدي / كَجَمَرَتْنِ / آتَيْنِ / على جنا / حُطَّائِرِي /
 0//0// 0//0// 0///0/ 0//0// 0//0// 0//0//
 مِنْ أَفْقِنِ / مُغَامِرِي /
 0//0// 0///0/

³⁴⁸ المرجع نفسه، ص 289.

³⁴⁹ النماذج الشعرية المدروسة: القسم الأول من قصيدة: «الحوار الأزلي» ليوسف الخال (الأعمال الشعرية الكاملة، ص 220)، ومقطع من قصيدة: «الأطفال» لأدونيس (الأعمال الشعرية، 1 / 123)، ومقطع من قصيدة: بعد السكوت (المصدر نفسه، 1 / 226)، وآخر من قصيدة: «أخلق أرضا» (المصدر نفسه، 1 / 231).

³⁵⁰ ينظر: حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ص 289-296.

³⁵¹ الأعمال الشعرية، 2 / 67.

أَشْمَمْنِي / هَالِهَيْنِ / هِيَاكَلَيْنِ /
 0/0/0// 0///0/ 0//0//
 رُبَيْمًا / لَصُورَ فِي / هَاسِمْتُنْ / لِمُرَاتِنِ /
 0///0/ 0//0/ 0//0// 0//0/
 يُقَالُ صَا / رَشْعُهَا / سَقِيَّتَيْنِ /
 /0//0// 0//0// 0//0//
 أَحْلُمُ أَنْ / نُشَفَّتِيْ / يَجْمَرُتُنْ /
 0//0// 0//0// 0//0//
 أَخْلَهَا / قَرَطَاجَتَا / عُصُورِ /
 /0// 0//0/0/ 0//0//
 كُلُّ / لُجَجَرُنْ / شَرَارَتُنْ /
 0//0// 0//// 0/
 وَطُفْلٌ فِيْ / هَاحِطِينَ / ذَبِيحَتُلْ / مُصِيرِ
 /0/ 0//0// 0///0/ 0//0/0/
 مِثْ / لُقْبَسِينَ / إِنْ لَمْ يُضَيْ / يَمُوتُوْ
 0/0// 0//0/0/ 0//// 0/

ثم ننبين هذه الظاهرة من خلال تحديد توزع التفعيلات التالية:

- الأبيات (1-4): تقدم لنا تعاقبا منتظما بين (متفعّلن ومتفعّلن)
- الأبيات (5-6): تتوزع (مستفعّلن) لتحديث تشويشا في الواحدات المتساورة
- البيت 7: (فَعِلْتُنْ)
- البيت 8: (مستفعّلن)
- البيت 9: (فَعِلْتُنْ)
- البيت 10: (مستفعّلن)
- البيت 11: (فَعِلْتُنْ) (مستفعّلن)
- لتظهر (فَعُولُنْ) في بيت تال³⁵².

كما اعتبر كمال أبو ديب أن هذا النمط من التداخل الإيقاعي لم يكن إلا مؤشرا صغيرا على الحركة المتسارعة في اتجاه إلغاء الحدود الصارمة وخلق نسيج إيقاعي عميق

³⁵² حركة الحدائة في الشعر العربي المعاصر، ص 342.

اللبس متعدد الاحتمالات، بدءاً من اختراق بنية التفعيلة الواحدة، وانتهاء باختراق بنية البحر كله³⁵³. ورأى أن أوج هذه الحركة المندفعة باتجاه النص إيقاعياً، والمؤدية إلى إحداث درجة عالية من اللبس والكثافة الإيقاعيين، تمثلت أيضاً في قصيدتي أدونيس "هذا هو اسمي"، و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف"³⁵⁴. كما تتبع خالدة سعيد هذه البنية الإيقاعية بالتفصيل في دراسة مستفيضة لقصيدة أدونيس "هذا هو اسمي"، بعنوان "إيقاع الشوق والتجاذب"³⁵⁵ الذي يتخطى حسب رأيها المفهومات والنظم الشعرية للإيقاع، "فهو بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر الغائب"³⁵⁶ و"وهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"³⁵⁷.

3 - القافية / التدوير:

ما حدث على المستوى الوزن حدث كذلك على مستوى القافية التي أصبحت خاضعة لفاعلية خلق اللبس والتشابك واختراق الحدود الصارمة في اتجاه فتح النص وتحويله إلى بؤرة من الاحتمالات لم يعرفها الشعر العربي من قبل، وتمثل ذلك في التداخل والتشابك الذي اخترق حدود الجملة اللغوية وأنساق القافية ليربط إيقاعياً بين وحدات لغوية متتالية تبدو فيها القصيدة مقسمة إلى أجزاء تلعب فيها القافية دور المؤشر اللغوي على الانفصال³⁵⁸.

قام الشعراء في مرحلة سابقة بتكريس مبدأ القافية "الحرّة" أو المختلطة كما تفهمها العروض الفرنسية أي اجتماع مختلف الإمكانيات في التقفية، من القوافي البسيطة إلى المتقاطعة أو المتتابعة، وتلازم ذلك مع رفض لمبدأ القافية الواحدة، وتحرر النص الشعري شيئاً فشيئاً من كل توزيع للقافية، منتظم أو محافظ على تواترات منسقة أو متقاربة، فظهرت قواف شديدة التباعد، ولا تتكرر إلا ضمن مسافات غير قابلة لتوليد الكثير من التواصل وأظهرت علاقات التناوب والرجع والصدى³⁵⁹. ورغم دعوة نازك الملائكة إلى عدم إهمال

³⁵³ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص 150.

³⁵⁴ المرجع نفسه، ص 42.

³⁵⁵ ينظر: حركية الإبداع، ط 3، بيروت، دار الفكر، 1406هـ / 1986م، ص 83 وما بعدها.

³⁵⁶ المرجع نفسه، ص 107.

³⁵⁷ المرجع نفسه، ص ن.

³⁵⁸ كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص 52.

³⁵⁹ كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 299-300.

هذا الركن المهم في موسيقية الشعر الحر³⁶⁰ فقد تواصلت عملية التحرر من القافية باتجاه مواقف متصاعدة مضادة للقافية ومتوجهة صوب البيت المرسل غير المقفى الذي لا يخضع لأي إلزامات شكلية مسبقة عائدة إلى عالم الإيقاع أو القافية، وهي ليست مجرد أبيات مرسلّة تلوح في أطراف القصيدة وإنما قصائد كثيرة متتابعة ومجردة من القافية. ويرى كمال خير بك أن غياب القافية في جانب كبير من الإنتاج الشعري الحديث لم ينتج عن مجرد إهمال وإنما هو تعبير عن موقف يرى في القافية عائقاً أمام تحقق القصيدة. ويشير إلى ظاهرة شاعت لدى الشعراء المحدثين تتمثل في لجوئهم المتعمد إلى ترتيب كتابة القصيدة بشكل يجعل قوافيها تذبذب داخل النص الكلي سماها "القافية المُدوّبة"³⁶¹، أي كأن الشاعر يستحسن قافية ضمنية غير مصرح بها مثل هذا النموذج ليويسف الخال:

كان حيا أمس شق الفجر عينيه

مضى يحمل قلبا ضاحكا للنور للدفء مضى

يرفع زندا يضرب الأرض بكلنا قدميه

يصفع الريح على خديّه، يجري

قبل نهر دافق، قبل سكون

حُرّت الرؤيا به أو قبل شيء

لا يكون الكون لولاه يمضي؟

هكذا يمضي، ولا يمضي سواه³⁶².

إن هذا المقطع يبدو مكوناً من أبيات مرسلّة، لكن من خلال قراءة شعرية تجعلنا نلاحظ حركة إيقاعية متجاوبة مع بعضها البعض عن طريق عناصر تقفية مماثلة: (عينيه/قدميه/خديّه — سكون/يكون، لولاه/سواه)³⁶³.

أو تختفي القافية تماماً من الأبيات أو الأسطر الشعرية التي تبدو مرسلّة، وأصبحت من خلالها عملية النظم تبدو أكثر مرونة عند الشاعر نفسه كما نلاحظ في هذا المقطع:

وأدركنا وجوهنا، كانت الشمس

غباراً على السنايك، والأفق

³⁶⁰ ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص 165.

³⁶¹ المرجع نفسه، ص 302-303.

³⁶² الأعمال الشعرية الكاملة، ص 214.

³⁶³ ينظر: كمال خيربك، المرجع السابق، ص 303.

شراعا محطما، كان تموز
جراحا على العيون وعيسى
سورة في الكتاب
واها لدينا

من بخور، من خمرة، من رخام³⁶⁴.

وقد تمّ كسر القافية وتحطيمها عبر التدوير³⁶⁵ الذي أحال النص إلى جمل طويلة يصعب التوقف نغميا ودلاليا في أية مرحلة جزئية منها، إلا إذا انتهى التدوير عند هذه النهاية. وأصبح التدوير ظاهرة لافتة في نتاج أغلب الشعراء مدعين أن القصيدة المدوّرة هي قصيدة المستقبل متناسين طبيعة التجربة الشعرية هي التي تفرض الشكل الأكثر تناسبا³⁶⁶. وصار أحد الوسائل المغايرة للخروج من مألوف تراثنا الشعري العربي، لأن التدوير حسب رأي نازك الملائكة، بمفهومه القديم في إطار البيت الشعري "قائدة شعرية، وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته لكنه غير مستحب في كل الأبيات. وأبرز نموذج على ذلك قصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" التي استخدم فيها البحور الممزوجة والجمال المندفقة غير المقفأة، مما أوقع القصيدة في ارتباك إيقاعي ومناهات في توزيع التفعيلات الناقصة والجمال الممتدة، وبالتالي تراكم الإسقاطات الدلالية وعدم التحكم في تركيبة الجملة الشعرية، وطبيعة الإيقاع في القصيدة كلها.

وبينّت نازك أن التدوير الثقيل والمنفّر وغير المستساغ يؤدي إلى التطويل المتعارض مع حدود الطبيعة الشعرية³⁶⁷. واتضح عدة سلبيات من جراء ظاهرة التدوير على مستوى الإيقاع واللغة، كغياب الإيقاع وضعفه الذي يرهق القارئ الذي يركن في العادة إلى وجود دقات موسيقية في نهاية الأبيات يلتقط عندها أنفاسه. لكن التدوير يقضي على عناصر

³⁶⁴ المصدر نفسه، ص 227.

³⁶⁵ التدوير: مصطلح له مفهومان: أحدهما قديم ويعنى به اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، وثانيهما حديث ويطلق على اتصال القصيدة بعضها ببعض الآخر... ويأتي في القصيدة المعاصرة على نمطين أحدهما: التدوير الجزئي في إطار السطر مهما بلغ طوله وعدد تفاعليه على أنه شريحة من شرائح القصيدة، وثانيهما التدوير الكلي ومعناه أن تأتي القصيدة كلها مدورة تدويرا كاملا من بدايتها حتى نهايتها كما لو كانت سطرا واحدا متصلا دلاليا وموسيقيا.

³⁶⁶ مصطفى السعدني، المرجع السابق، ص 137-138.

³⁶⁷ ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص 116 - 122.

الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية في نهاية كل بيت³⁶⁸. كما يوقع القصيدة في مزالق عروضية ونحوية لخضوعها لطريقة خاصة في الكتابة والقراءة. وقد بينت ذلك نازك الملائكة في نموذج شعري لفؤاد رفقة³⁶⁹ اعتمد فيه التدوير، فوقع في خلط بين التفاعيل (الهجج والرمز والرجز)، وفي أخطاء نحوية كالفصل الذي لا تستسيغه العربية، (بين الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه، واسم الإشارة والمشار إليه)³⁷⁰.

ومن مزالق التدوير أيضا طول الجملة الشعرية، حيث كان مفهوم الجملة الشعرية وحدة دلالية في النص في إطار القصيدة العمودية لا يتعدى السطر الذي يشترك شطراه في كلمة واحدة، فينتهي الأول منهما ببعضها، وابتدئ الثاني ببعض الآخر. ولهذا كان التضمين العروضي غير مستحب، لكن الجملة الشعرية في الشعر الحر أصبحت ممتدة بامتداد نفس الشاعر، وليست لها قاعدة موضوعية يحكم بمقتضاها على انتهاء هذه الجملة الشعرية³⁷¹ لعدم مراعاة علامات التنصيص (النقاط والفواصل وعلامة الاستفهام)، وإن وجدت فهي عشوائية، وبالتالي عدم معرفة بداية الجملة ونهايتها. والشاعر مطالب بأن يتيح للقارئ فرصة التوقف دون أن يمزق خاصية التدفق الشعوري من جهة، والترابط المعنوي للكلام من جهة أخرى. و"الواقع أن كل شاعر مرفف الحاسة ممن مارس النظم السليم ونما سمعه الشعري، لابد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشز يؤدي السمع"³⁷²، وبذلك تبعد القصيدة عن الشعرية لشعوب الإيقاع الناتج عن نثرية التعبير وانطفاء القوافي وعدم مراعاة الدواعي النفسية والموسيقية في التوقف الشعري. وعند تأملنا هذه النماذج لأنسي الحاج تستوقفنا الملاحظات السابقة:

كان يتأمل من الثقب ليرى إذا الحرب ستقع

خرجت أنفاسه هجمت لتفتح الباب وهي تصرخ

الصبر قبرا فرفع ذراعيه ليخطب لكنها لبطته في

قطبه وكاد يتراجع لولا الفضيحة فعاد إلى المقاومة³⁷³.

الساعة هي دائما متحدة رمشها كالكلس

³⁶⁸ علي شعري زايد، المرجع السابق، ص 194.

³⁶⁹ فؤاد رفقة، القصيدة الضائعة، مجلة "شعر" ع 6 / 1958، ص 32.

³⁷⁰ ينظر: المرجع السابق، ص 160-161.

³⁷¹ مصطفى العربي، المصدر السابق، ص 144-145.

³⁷² قضايا الشعر المعاصر، ص 113.

³⁷³ ديوان لن، ص 30.

هرعت وراء ممحاة لقيت بحرك يعلو وأعلو ولا
يتمصني خلف حركة خلف سور لكن يحرك لا يحرك
بغيرك. عدوت ألقط ثأرا سبقتني على رجائك
دقة عيلي الهمجية مقطر وأظلم في صهيبك الأعمى³⁷⁴.

وأدى النزوح إلى تحطيم القافية إلى الركون إلى ما يسمى بالشعر المنثور في البداية، والانتهاه إلى إرساء قصيدة النثر. وبذلك تراجع النظم أمام تمرد حركة الحدائث ضد البنى الوزنية التقليدية. وما إن شاع الشعر المنثور بسمته الغربية، والمجرد من القافية والإيقاع المنتظم بشكل متحفظ أو محدود، حتى تم رفع هذا التحفظ عند حركة «شعر» في ظل تصورهم الشعري الثوري، وبأن هذا الشعر "حق المواطنة الشعرية الكاملة"³⁷⁵ بمسمى آخر قصيدة النثر³⁷⁶، وكان أدونيس هو أول من افترض الطريق من خلال الجمع بين النثر الشعري والأبيات الحرة، ثم تطور استعمالها عند بقية شعراء الحركة: يوسف الخال، شوقي أبي شقرا، محمد الماغوط، أني الحاج، جبرا إبراهيم جبرا، توفيق صايغ. بينما واصل خليل حاوي نشر قصائد حرة ولم يتحول إلى قصيدة النثر³⁷⁷.

4 - الإيقاع / النثر:

شكلت علاقة الإيقاع والموسيقى بقصيدة النثر مسألة على درجة عالية من الحساسية فيما يخص انتماء قصيدة النثر إلى الشعر أو عدم انتمائها. وقد قيل الكثير في هذا الجانب منذ دعوة حركة «شعر» إلى إمكانية وجود شعر خارج الوزن وأن الوزن هو صفة خارجية ليس لها أهمية في تحديد ماهية الشعر، معتبرين تفاعيل الخليل قسرا للفاعلية الإيقاعية دون التعمق في فهم منطلقاته ومستوياته الإيقاعية، لينتصف في النهاية عندهم بالمحدودية وتعطيل فعالة الطاقة الشعرية⁽³⁷⁸⁾. وكانت أحكامها مرتجلة غير مؤسسة على اتصال معرفي حقيقي بالتراث العربي وبالوزن الشعري، وكان ذلك انتقاصا من ظاهرة إبداعية إيقاعية مثلها المتنبي والمعري وأبو تمام. وأفصح تلك الأحكام المتسرعة عن عدم الدقة في تقييم ظاهرة

³⁷⁴ المصدر نفسه، ص 68.

³⁷⁵ كمال خيربك، حركية الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ص 296.

³⁷⁶ سبق الحديث عن الأساس النظري لقصيدة النثر عند حركة «شعر» ينظر الفصل الثالث، مبحث: بنية الشعر.

³⁷⁷ امتنع العديد من شعراء الحدائث عن الإسهام في مغامرة قصيدة النثر، نذكر من بينهم: السياب، والبياتي، وصلاح عبد الصبور، وسلمى الخضراء الجيوشي.

⁽³⁷⁸⁾ ينظر: الفصل الرابع: حركة «شعر» والشعرية الغربية، مبحث: التقويم الحدائثي للشعر العربي.

الوزن والإيقاع، وأثارت من خلاله سجالات بين قوة النظم وقوة النثر قائما على مستوى المرجعية الفرنسية التي لجأ إليها نقاد حركة «شعر» عن طريق كتاب «سوزان بارنار»، إلا أن المسألة لم تحسم بسبب الاضطراب والتناقض الذي ما زال يحيط بهذا الجنس الكتابي. وما تأكد هو ثورة قصيدة النثر على تقنية الوزن بأشكاله الخليلية، وهي ثورة واضحة كما بينها أصحابها من خلال تقديمهم لهذه القصيدة بكثير من الإسهابات والتفاصيل⁽³⁷⁹⁾، عن طريق عدد من التتظيرات والدراسات المبعثرة من حقل خصائص إيقاع قصيدة النثر من طروحات «سوزان بارنار» التي حددت عناصر الإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية) ولم تراع الإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجية).

ومن محاولات التتظير لإيقاع هذه القصيدة بعد تتظيرات أدونيس وأنسي الحاج، مساهمة حامد جابر الذي حدد إيقاع التناغم الشكلي ومن محدداته إيقاع المفردة وإيقاع الجملة والتناغم الدلالي الذي حده في إيقاع التواصل الذي يعني الأول انسجام لحركة التمايز⁽³⁸⁰⁾. الدلالات فيما بينها مما يدفع إيقاعا يحمل خصائص متشابهة وإيقاع التمايز الذي يعني تفاعل الحركات المتميزة فيما بينها الناتجة عن انكسار حركة البنية مما يفيد ولادة حركات جديدة قد تحمل خصائص مغايرة ومنها أيضا ما قدمه الناقد ديزيره سقال حول إيقاع قصيدة النثر وتفصيلاته لثمانية أنواع إيقاعية لقصيدة النثر هي:

- 1 — إيقاع التماثل.
- 2 — إيقاع التراجع التدريجي والتصاعد التدريجي.
- 3 — إيقاع الحرف.
- 4 — إيقاع الجملة.
- 5 — إيقاع التكرار المعتمد مع تغيير داخلي.
- 6 — إيقاع التكرار بلا تغيير.
- 7 — الإيقاع المتكرر كاللزمة.
- 8 — إيقاع التكرار الموزع⁽³⁸¹⁾.

وقد روجت مجلة شعر لهذا اللون من الكتابة باعتبارها جزءا من ثورة الشعر العربي الحديث بدءا من ديوان «لن» لأنسي الحاج الصادر عام 1960 الذي كان مقلدا لقصائد جون

(379) ينظر: الفصل الثالث، مبحث: بنية الشعر، محور: قصيدة النثر.

(380) ينظر: يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دمشق، دار الحصاد، 1991، ص 245-286.

(381) ديزيره سقال، قصيدة النثر العربية: أنماط الإيقاع، مجلة «كتابات معاصرة»، بيروت، ع 30 / 1997، ص 50

بيرس وباك بريفير، هذه المجموعة الشعرية التي استهوت الكثيرين خاصة أولئك الذين آمنوا لأول وهلة بدعاة قصيدة النثر ووصفوا كتابتها بأنها أصعب من كتابة القصيدة الحديثة، لأن كاتبها يحتاج إلى لغة مكتنزة بالصور والأخيلة والمعاني التي تنساب بقدر الدفقات الشعرية، «فتكون القصيدة النثرية مجموعة دفقات شعرية يكسبها الخيال الفني الخلاق في صورة شعرية فريدة، وتطول هذه الدفقات حسب الحالة الشعرية التي تتألب الشاعر أثناء كتابتها»⁽³⁸²⁾.

وإذا كان رفض البهور التقليدية ورفض التفعيلة والتخلي عن كل أشكال الأوزان والقوافي والتوجه نحو اللغة لتجسيد الشكل وإيقاع هذه القصيدة (قصيدة النثر)، فهي لم تفلح في استخراج إيقاعاتها الموسيقية تؤكد ما كثير من قصائد شعراء حركة «شعر» .

لقد كان تبني مجلة شعر لهذه القصيدة صدمة قوية لمن بقيت في أذهانهم رواسب الشعر التقليدي، أفضت إلى رفضها، بوصفها شكلاً هجيناً ودخيلاً يتخطى الشكل القديم، ويفقر على قصيدة التفعيلة لإنجاز قصيدة غير ذات معنى تستقي تجربتها من الحياة، ذات إيقاع داخلي متحررة من الوزن والقافية والقواعد العروضية السلفية⁽³⁸³⁾.

والحقيقة التي يشير إليها واقع قصيدة النثر أنها اغتالت نضارة الشعر بحجة الحدائث والتجريب، ومهدت للإتيان «بركام من الكلام من كل حذب وصوب، لا رابطة فيها بين أجزائها ولا انسجام في بنيته بحيث تغدو هذه البنية عشوائية رجراجة زنبقية»⁽³⁸⁴⁾. تنفقد للرؤية، وتتأى عن الغائية والغرض، لتبحر في عالم سريلي، يجمع المتنافر ويقرب المتناقض عبر علائق لا منطقية تجعل من الواقع واقعا عائماً في فراغ غير محدد، وانعكس كل ذلك على شكلها الفني اللغوي والإيقاعي، بحيث لا يمكن للمتلقى أن يضبط ملامح الإبداع فيها بسبب ما يشوبها من غموض وتعقيد والتباس. وذلك ما يلحظ في قصيدة "مجيء النقاب" لأنسي الحاج:

جاءت الصورة؟ لماذا تتأخر! كلا لم تجيء. لم
تجئي؟ وغد. الشتم مقفل وعلي الباب. الضباب.
الذباب. العذاب! أين؟ وراء. في الورا. في وراء.

(382) عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص 325.

(383) ينظر: نور الدين جوبت، مع الشعر العربي، أين هي الأزمة، ص 92.

(384) محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحدائث: مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2006، ص 294.

وراء الصوت. الليفة، اللب، الصلب. هل أتخلي؟
متأخر، أرفع الجلسة، أوجل. لم أكلف. لم أنا؟
فليدفعوا، فلأطمح للصورة!
يتضارب ذهني، أحلف أحبي وأغني، أقرأ، كل
شيء في الهواء، وأنا. الحياة سكر مغلي، مصفّع.
للعابي! رح إلى الشط أيها الفكر، تحلل. الحياة
ذباية ذباية، طاقتي عيان رياضيتان. أرفض العصر!
لا تشدوني! آخرون آخرون. أنا ظل، أريد هذا.
مرحباً! أنت أيضاً؟ ليس هناك واحد؟⁽³⁸⁵⁾.

فبرغم اعتماد الشاعر على تنويع الإيقاع بتنويع الأساليب المستخدمة في تشكيل بنية القصيدة اللغوية، من استفهام وتعجب وإثبات ونفي وفواصل، وبرغم توزيع سواد الكلمات الشعرية توزيعاً تدويرياً كي يحاكي إيقاع التدوير المألوف ويوهم المتلقي بوجود نظام وزني غير موجود، وبرغم إفادته من الترددات الصوتية الناشئة من تجاور الأصوات المتشابهة مثل: اليباب، الذباب، العذاب، وهي هنا أشبه بالسجع، وبرغم التكرار الذي أسهم في تكوين إيقاعات صوتية متوازية: وراء، في وراء، ذباية، ذباية، آخرون، آخرون... إلخ⁽³⁸⁶⁾. إلا أننا نلاحظ أن هذا الإيقاع الذي يتحرك في مناخ فوضوي لا يمكن ضبطه بمعيار محدد، أفقد القصيدة وهجها وحملها من الغموض واللاترابط واللاستيعاب، مما جعلها تنأى بذهن المتلقي عن الفهم، وتبتعد عن القبول النفسي والتقبل الشعري لها، لما يغلفها من غرابة، ولما تفتقر إليه من وزن يجنبها التفتت وفوضى التعبير. وقد عمدت قصيدة النثر إلى تعطيل العامل الأساسي في التعبير الشعري وهو الوزن، وارتكزت على الإيقاع الداخلي، كما هو الحال في قصيدة أنسي الحاج، الشيء الذي جعلها «تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوي، والكثافة، والنشئت الناجم أساساً عن انفراط العقد الموسيقي، ويجنح بها نحو منطقة التحرر الدلالي من أنماط التعبير المألوفة [...]»⁽³⁸⁷⁾ كي تبحث عن مصيرها في نار الفوضى والتجريد⁽³⁸⁷⁾.

ولكن ذلك المصير ما هو إلا زيادة في إغراق القصيدة في الغموض والمناه، فلا بعد لها غير اعتباطية لكلام ورسن لمقاطع تجتمع عبر حزم صوتية تستقطب عدداً كبيراً من

(385) أنسي الحاج: ديوان لن، ص 53.

(386) ينظر: محمد صابر عبيد: المرجع السابق، ص 78 وما بعدها.

(387) صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 1995، ص 217.

الحروف المتماثلة بغية إحداث إيقاع خاص في النص وفق كيمياء اللغة، بحيث لا يصبح للبيت الذي يوجهه هذا النغم أي معنى، ولا يبقى منه سوى معنى عبثي غير معقول يقاوم طرائقنا في القراءة والتأويل ويدفعنا إلى احتمالات يستعصي على العاقل ضبطها أو الوصول إلى كنهها. يقول أدونيس في قصيدة "سيمياء":

سيرى، أيتها الحقول، بخطوات من القش

أخلع قميصك أيها الجبل

الضوء يعبر وتعبير حشراتاه

الأدغال تعبر

وتعبر خواصر التلال

وأنا

مكسوف بالزمن ورماده

يرميني الشجر من نوافذه

يتلقفني فضاء تنسجه أفخاذ غير مرئية

بين أمواج من الثمر أبحث فيها عن برعم التيه (388).

إننا نلاحظ في هذا المقطع استقطاب أدونيس لعدد كبير من الحروف المتماثلة مع:

القاف: أيتها الحقول، القش، قميصك.

القاف والفاء: يتلقفني، فضاء، أفخاذ.

الراء والميم: رماده، يرميني، الشجر، غير مرئية، أمواج من التمر.

وتوخى بذلك الوصول إلى نسيج لغوي يرتبط بكيمياء اللغة المتعلقة في جوهرها بالطبقة القديمة من السحر وشعوذة وعرافة مارسها رامبو (389) على أنها إطلاق للطاقات الكامنة في اللغة، وتبناها بعده أدونيس، وهي ليست سوى تهويمات تزيد من نفور المتلقي وتعمق مجه الصارخ لقصيدة النثر. وحملت بذلك حلم العودة المستحيلة إلى الإيقاع القديم، لكن دفتاته الشعرية تحمل في كل سطر جملا لا شعرية موهلة في التركيب الفوضوي اللامنطقي، وبثبت ذلك أن قصيدة النثر تبقى دخيلا هجينا يكسر قلب القصيدة العربية، ويمحو عنها وهج الإبداع والتألق. وإن أشارت كثير من الدراسات إلى أن الماغوط رائد في كتابة قصيدة النثر التي شكلت تحديا لكثير من كتابها، إذ لم يكن يقصد تحقيق التوافق بين التقنية

(388) الأعمال الشعرية، 3 / 355.

(389) ينظر: عبد الغفار المكاوي، المرجع السابق، ج 1 / 158.

والتجربة الداخلية، بل كانت له لحظته الشعرية العفوية الوحشية النابعة أساسا من طبيعة تعامله مع الحياة ومع الكتابة، وهي طبيعة غنية بالفطرة والتلقائية⁽³⁹⁰⁾ :

بلا أمل ..

وبقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة
سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما ..
بقع البحر
وأثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج
وصمت الشهور الطويلة
والناموس الذي يمص دمي
هي أشيائي الحزينة
وسأرحل عنها بعيدا .. بعيدا⁽³⁹¹⁾

ونبين أن ما كُتب عن إيقاع قصيدة النثر ما هي إلا ظواهر أسلوبية بلاغية نثرية بإمكان موازنة ذلك من خلال مراجعة البلاغة القديمة وفق الدراسات الأسلوبية الحديثة. كما أننا بغض النظر عن الشواهد التي قدمناه لرواد قصيدة النثر (أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط) فإننا لم نتمكن من تطبيق القوانين والمبادئ الإيقاعية التي حُدِّد بها المجال النظري لقصيدة النثر، ولا تصدق عليها أيضا دلالة "القانون أو المبدأ" لأن ذلك يتعارض مع الحرية الإيقاعية التي ينشدها شعراء قصيدة النثر التي لم يستطع أن يخضع لها أي شاعر، فراح كل واحد يحقق إيقاعا خاصا به. وقد أكد ذلك شربل داغر على أننا «لم ننتج لهذه القصيدة نظاما إيقاعيا»⁽³⁹²⁾. كما أكد محمد جمال باروت وقوع كثير من القصائد النثرية في وظائف النثر وغياب التوتر الشعري أو الطاقة الشعرية، وكان رأيه أيضا رأيا نقديا موضوعيا أنطبق على السواد الأعظم ممن يكتب تحت هذا الشعار⁽³⁹³⁾. كما بين محمد علي الدين أن قصائد النثر القائمة على شحن الكلمة اليومية العادية بطاقة شعرية، من المفروض أن تتحول من كلام نثري إلى كلام شعري، لكنها وقعت في وظائف النثر وهي الإخبار والوصف والتقرير

⁽³⁹⁰⁾ محمد علاء الدين عبد المولى، المرجع السابق، ص 140-181. كذلك محمد جمال باروت، الشعر يكتب نفسه،

دمشق، اتحاد كتاب العرب، 1981، ص 93.

⁽³⁹¹⁾ الأعمال الشعرية، ص 23.

⁽³⁹²⁾ الشعرية العربية الحديثة، ص 64.

⁽³⁹³⁾ الشعر يكتب اسمه، ص 72-109.

والنثرية الواضحة⁽³⁹⁴⁾، وبذلك خسرت — في رأي أحمد بزون — الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، وفشلت في تعويضها بموسيقى داخلية تحتاج إلى تكثيف موسيقي ولغة توليدية وبنية قوية التركيب.⁽³⁹⁵⁾ كما لا يمكن — في رأي عز الدين المناصرة — أن تقاس إيقاعات قصيدة النثر وهي غير منتظمة، وبالتالي لا يمكن إحصاؤها أو مقارنتها بالإيقاع الشعري الموروث أو الحديث، وهذه التعددية واللامحدودية تقربان قصيدة النثر من النثر⁽³⁹⁶⁾. ويجعلنا ذلك نتفق مع الذين أكدوا على قصيدة النثر حملت خصائص النثر الجمالية لا خصائص الشعر. وقد حدد طراد الكبيسي جماليات النثر العربي الفني (رسالة، خطبة، مقامة) بعيدا عن مفهوم قصيدة النثر في السجع بألوانه والتوازي والتناظر والوضع التخيلي، وتداخل الأنواع النثرية مع بعضها من حكمة وآية ومثل وحكاية، وكذا تظاهرات النص الخطية التي دعاها "هندسة النص"⁽³⁹⁷⁾ لتكون بمجملها ما يُدعى بالفضاء السيميائي. ولقد ثبتت قصيدة النثر بوعي وغير وعي هذه الجماليات ولكن مع تعدد نسبتها إلى (القصيدة)، الأمر الذي أخرجها من وظيفتها الأساسية، وهي بالأساس جماليات اكتشفت فيما بعد مثل قوانين عروض الشعر، أي لم توضع مسبقا للسير على هداها وإنما استنبطت من النصوص⁽³⁹⁸⁾.

هذه الجماليات المتصلة في نقدها الراهن بإيقاع الجملة وإيقاع الكلمة وتجاوز الحروف وطول وقصر الجمل والتكرار وعلائق الأصوات التي تمنح النص أدبته وأسلوبيته وشعريته، وإن غدت الشعرية علم أسلوب بناء النص، ليست مشتقة من الشعر⁽³⁹⁹⁾.

إذا اتفقنا أن جماليات النثر العربي وجماليات قصيدة النثر تحقق إيقاعا داخليا للنص النثري، فإن عنصر الإيقاع بالنسبة إلى الشعر يتبلور في الوضوح أكثر لما يتوفر فيه من موسيقى خارجية تمنح النص "فرصة أكبر على أداء الوظيفة النفسية والجمالية من جذب وإثارة المتلقي بجميع حواسه وانفعالاته"⁽⁴⁰⁰⁾. فمن خلال استقراء كثير من القصائد النثرية لحركة «شعر» نجدها تفتقد حتى لجماليات النثر العربي من توازن وتناظر وتكامل وتوحد

(394) وهم الحداثة، ص 187.

(395) قصيدة النثر العربية، ص 138.

(396) إشكاليات قصيدة النثر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، ص 227.

(397) ينظر: طراد الكبيسي، جماليات النثر الفني العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.

(398) محمد علاء الدين عبد المولى، المرجع السابق، ص 137.

(399) المرجع نفسه، ص ن.

(400) محمد علاء الدين عبد المولى، المرجع السابق، ص 138.

صوتي وإيقاعي، بل تفتقد إلى الجو الإيقاعي الذي توفره تلك الجماليات. إذ لاحظنا تفكك الأسلوب والتركيب وسطحية اللغة، وعدم انتظامها وإيحائها الشعري، وبالتالي لم نستطيع تحويل الإيقاع إلى سمة خاصة بقصيدة النثر، حيث "ظل الإيقاع فيها مكتسبا من إيقاعات مجاورة لا من داخل بنيتها"⁽⁴⁰¹⁾. وتبين أن معظم شعراء حركة «شعر» — إن لم يكن جميعهم — والذين أتوا بعدهم من شعراء السبعينات والثمانينات، لجأوا إلى قصيدة النثر هربا من صعوبة الوزن العروضي الخليلي لا لاختيار هذه التجربة الجديدة كإضافة جمالية لتجاربهم، مما فتح بابا لفوضى الشعر والإيقاع، وتمثلت تلك الفوضى في كيفية اختيار المفردات وعلاقات بعضها بعضا وبناء الجملة، وفي الصورة ورموزها التي تثير استغراب ودهشة المتلقي من خلال هذه الطرائق التعبيرية المفاجئة والغرائبية والبعيدة كلها عن إيقاع الشعر وإيحائه، كما نلاحظ في هذا النموذج لأنسي الحاج على سبيل المثال:

من كان يُصدق أن الفلكي هو الصحراء أكثر
من البدوي؟ رأى صديقي الأنابيب والعقاقير وأوعية
تصعد إلى ... برفقة القابضين على المفاتيح خفيفة
خفة الفوز. ووقف أمام خيط هام به وأقسم أنه غير
عادي. ليس لعبة ليس سحابة. خيط ما لح يرتفع من
بلعوم معبد.

كان العرق يتصبب وكان صديقي. والأوز
يتنقل على الماء المغلي والضباب تَأْكُلُ المساحيق تتمشى
مُطِيحَة بالأنية الثمينة. أما خيط الدخان الأبيض فلا
شيء يحدثه لجلسته اليانسة منحدرًا من وسيط تائه
ومتصاعدا من وسيط أبدي الانحدار بركانا في عصا من
الحريير⁽⁴⁰²⁾.

وقد تنبّهت سوزان بارنار لفوضى قصيدة النثر في خاتمة كتابها المشهور ولم يشأ دعاء قصيدة النثر وبخاصة أدونيس الذي ترجم الكتاب، أن ينبهوا إلى ذلك. إذ كشفت عن الفوضى التي آلت إليها بسبب غياب الضوابط والنواظم من أي نوع، مما يهدد وجودها. "والتهديد الذي يقع عليها مزدوج، فهي من ناحية تخاطر بالاختفاء بالتلاشي في النثر مثل خط

(401) المرجع نفسه، ص 142.

(402) أنسي الحاج، الرأس المقطوع، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1982، ص 22.

ماء في البحر، ونحن نرى من ناحية أخرى نسخة مبتذلة من الشعر الفوضوي، توشك أن تؤدي إلى اختلاط مخيف للقيم»⁽⁴⁰³⁾. وتحدد هذه الفوضى أن الشاعر الذي أراد خلق لغة خارج اللغة مقطوع عن كل تواصل مع الجمهور، ولم يعد يكتب إلا لنفسه، ويسقط في اللاشكل واللعمثة على مرأى من القارئ. وتختتم الناقدة حديثها عنها بأنها نوع من التمرد والحرية أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعري⁽⁴⁰⁴⁾.

ولعل الناقد والشاعر عز الدين المناصرة كان من الذين خاضوا في موضوع إشكاليات قصيدة النثر من خلال دراسة مستفيضة حولها بإظهار مرجعيتها الفرنسية والانجليزية والانجلو أمريكية، وإسقاطاتها التراثية وتنظيراتها وأبعادها الرؤيوية والفنية، وأهم مناصريها وشعرائها بدءاً من حركة «شعر» حتى إطلالة هذه الألفية، خاتماً الدراسة باستفتاء ميداني حولها مع كثير من الأسماء الأدبية والشعرية والنقدية والثقافية من العالم العربي⁽⁴⁰⁵⁾. واعتبر الدارس أن الحوار حول قصيدة النثر أشبه بالجدل السفسطائي الأعمى بين الخصوم والأنصار، واستخلص مسألة حولها استقفاها من الواقع الأدبي والثقافي العربي، وهي كما يأتي:

— مسألة عدم إثبات شرعية قصيدة النثر بوساطة التنظير، إذ عجز التنظير عن تحقيق ذلك بسبب التركيز على قياس قصيدة النثر على الشعر، والخلط في وصف إيقاع قصيدة النثر بين الأساليب البلاغية والأساليب الإيقاعية، والوقوع في البحث عن قوانين صارمة في مقابل اللامحدودية.

— مسألة التجنيس: هل هي (أعلى مراتب النثر)، أم هي (ثرة في النثر)، وهل هي (خاطرة أدبية)، أم (دقيقة شعرية)، وهل هي (شعر كامل) أم (شعر ناقص) أم (ليست شعراً)، أم (جنس ثالث) مستقل يجمع درجات من الشاعرية ومن الفثرية لتأكيد مبدأ تجاور الأنواع الأدبية الذي تولد عنه (شعرية الترجمة) (شعرية التشوه) (النص الهجين).

— مسألة فشلها الفني والأدبي الذي يعود إلى الضعف اللغوي والأسلوبي والميل إلى التأمل الفلسفي البارد، وغياب الاتساق والانسجام الذي يوحى بفشل هذا النمط من الكتابة⁽⁴⁰⁶⁾.

(403) سوزان بارنار، قصيدة النثر من بولدير إلى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، القاهرة، دار شرقيات، 1998، ج2 / 610.

(404) المرجع نفسه، ص ن.

(405) ينظر: عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 231 وما بعدها.

(406) ينظر: المرجع نفسه، ص 234-239.

والنتيجة هي أن النقد لم يحسم بعد انتماء قصيدة النثر إلى عالم الشعر، ولم تحسم مسألة علاقتها بجذور محتملة في تاريخ الكتابة العربية (كالنص الصوفي)، بل أوقعت الشعر العربي في مأزق فني فوضوي، وأصبح "لا جدوى من مناقشة إيقاعاتها قياساً على إيقاع الشعر أو حتى إيقاع النثر"⁽⁴⁰⁷⁾. لقد تحمل الشعر العربي كل تبعات وإشكالات قصيدة النثر وما صاحب ذلك من حملة اتهامات سواء كانت باتجاه محاكاة النماذج الغربية أو باتجاه التخريب الثقافي وإعلان الثورة على التراث العربي. والمسألة — في اعتقادنا — لا تحتاج على كبير جدل فهي لون آخر من الكتابة الأدبية لم يكن الدافع إليها حاجة فنية بقدر ما هو دافع التقليد لهذا النوع الأدبي الذي شاع في الآداب الأوروبية ولاسيما الفرنسية وقد آن الألوان لأن تسقط تبعاتها وإشكالاتها عن كاهل حركة الشعر الحديث التي جاءت امتداداً لمراحل سابقة من الثورة الشعرية⁽⁴⁰⁸⁾. وإن تلقف كثير من النقاد هذا النمط الجديد وحولوه إلى حقل تجارب للمعارف النقدية الحديثة بحشد من آليات القراءة التي تتجاوز ولا تتناسب معه.

إن دراسة شكل البحور الخليلية ليست تحديداً للشعرية بقدر ما هي إدراك لقيمتها الجمالية وعلاقته بعناصر القصيدة الكلية، ولا نريد البرهنة على ذلك لكثرة ما كتب حول هذا الموضوع العريق قديماً وحديثاً لنسقط مبرر البحث عن بدائل شكلية إيقاعية أخرى، وإنما لنؤكد الموقف النقدي الموضوعي الذي لا يلغي المنطق والذوق في الحكم على إيقاع الشعر العربي. إذ ترى سلمى خضراء الجبوشي أن دينامية التغير موجودة في كل فن حي، وهي مقترنة دائماً بعنصر غاية في الأهمية، هو عنصر الإرهاق الجمالي وهو ذلك الإحساس بالاكفاءة، من تكرار شيء ما من مجموعة الجماليات التي يتعامل معها الإنسان باستمرار. هذا الإرهاق الجمالي الذي يصيب المتلقي والمؤلف، وينتج عنه الإرهاق التقني الذي يصيب خصائص المدرسة القائمة بعد تكرار متلاحق، فتبدأ أدواتها بالتراخي وتتغلب عليها السلبيات الكامنة فيها. وتتساءل الناقدة لماذا لم يصب الإرهاق القصيدة ذات الشطرين؟ وما الذي وقف عنيدا في وجه التغير التلقائي وحتى التجريب المقصود؟ وكيف تجنب هذا الشكل الوصول إلى نقطة الإرهاق والكلال؟ ولماذا لم يفكر أي عربي في الشعر إلا على أنه شعر الشطرين

⁽⁴⁰⁷⁾ المرجع نفسه، ص 213.

⁽⁴⁰⁸⁾ عبد الستار جواد، المرجع السابق، ص 313.

والقافية الموحدة؟ ولشدة اعتزاز العرب بشعرهم لم تُدع نماذج المزدوج والمخمس والمسط والموشح شعراء، بل دُعيت بأسمائها الشكلية⁽⁴⁰⁹⁾.

ورغم المحاولات الكثيرة في العصر الحديث لتحرير الشكل الشعري من شعر حر ومرسل ومنثور لم تفلح في إلغاء شكله، وأصبحت محاولة الكشف عن سر هذه المناعة يعود إلى أسباب جمالية متداخلة في بنية القصيدة، ولا علاقة لها فيما يزعمون من جمود العقل العربي وعجزه عن التغير⁽⁴¹⁰⁾. ثم راحت الناقدة تناقش قضية الرتبة المزعومة فيه وسر مناعته أو كما أعبر عنها بسر صموده الجمالي إزاء التغير عبر أكثر من خمسة عشر قرناً، وفصلت في الحديث عن مناعة الشكل الكامنة في أهم خصائصه الإيقاعية، والتي ترى فيها إمكانات غنية مذهلة، إذ ينبع من إيقاعه ثمانين وزناً أو أكثر هي البحور الستة عشر ونفقاتها، وهو مجال لا يضاهاى للتجريب في الإيقاع ومناوراته، وهذا الغنى الإيقاعي لم يحفل بمثله أي شعر، وقد ملأه الصوفيون بالدعاء والمفاجأة، والرومانسيون بالمرح والأحزان، والقوميون بالصلابة والعاطفة المشوبة، والرمزيون بالإيماء والإيهام⁽⁴¹¹⁾. ولم يلفت نظر أي من أولئك الذين هاجموا هذا الشكل الشعري وشعروا بالضجر والتبرم منه، ولم يجدوا فيه إلا الرتبة والتكرار الممل، غير أنه قبل أن تنتقضي الخمسينات كان الشعر الحر قد دخل في رتبة واضحة، واحتاج الشعراء بعد ذلك إلى إجراء تجارب كثيرة حول الشكل الجديد أدت ببعضهم إلى الشعر المنثور وقصيدة النثر، وكان اكتشاف سر التحرر وسر المقاومة في الشكل الشعري الموروث أكبر ظاهرة شكلية في تاريخ الشعر العربي⁽⁴¹²⁾.

(409) سلمى الخضراء الجيوشي، بنية القصيدة العربية عبر القرون: المقاومة والتجريب، ضمن كتاب: المؤثرات

الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ص 32 - 33.

(410) سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 34.

(411) المرجع نفسه، ص 35.

(412) المرجع السابق، ص 35-40.

رابعاً: لعبة التشكيل

- 1 - نظام الكلمة
- 2 - حروف الأبجدية
- 3 - البياض (الفراغ)
- 4 - الرسوم
- 5 - الحواشي

إن لعبة التشكيل أدت، إلى نهاية الشكل التناظري (صدر وعجر وبيت شعري) وباتت القصيدة "جسما طباعيا له هيئة بصرية"⁴¹³. وهذه الهيئة الطباعية تفعل عميقا في علاقات القصيدة في المبني والمعنى والإيقاع، وفي كيفية تلقيها⁴¹⁴.

لئن كانت القصيدة القديمة لا تحفل بالتشكيل المكاني وتخضع لتشكّل دائم يقوم على التناظر والتقابل بين الشطرين يفصل بينهما بياض وفق معمار محكوم بالبنى العروضية والإيقاعية⁴¹⁵، فإن القصيدة الحديثة منحت ظاهرة تشكّل النص البصري اهتماما خاصا، وأصبح التشكّل البصري بنية أساسية في الخطاب الشعري الحديث يستند إلى أدوات مفهومية تمكّن من دراسة شكل العلاقات على نحو يسهم في إنتاج الدلالة النصية وطرق انبناء المعنى، إذ لم تعد اللغة وحدها محور اهتمام وإنما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصفحة، محط اهتمام النقاد الذين انشغلوا بالقراءة البصرية التي فتحت حقولا جديدة في البحث والتأويل⁴¹⁶، إذ أصبح النظام المكاني كما يرى "تودوروف" بأنه "وجود ترتيب معين لوحدات النص مضطرب بشكل متفاوت وتصبح العلاقة المنطقية أو الزمنية في مرتبة أدنى وقد تختفي. إن العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام"⁴¹⁷. وعدت بذلك الأشكال والخطوط والألوان سمة تمييزية من وجهة نظر سيميائية للقصيدة الحديثة من خلال توظيف تنوعات وتقنيات طباعية مستمدة من الهندسة المعمارية والفنون التشكيلية وغيرها. ولم تعد جسدا غريبا عن النص وإنما هي أجساد دالة مندمجة في التشاكلات النصية، أو صورة بصرية يتوارى فيها المدلول خلف هيمنة الدال ومركزية العلامة⁴¹⁸ التي لم تعد مقتصرة على العلامات اللغوية وإنما أصبحت تعتمد وسائل جديدة في

⁴¹³ شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص 33.

⁴¹⁴ المرجع نفسه، ص ن.

⁴¹⁵ يرى محمد بنيس أن الشعر العربي القديم (المغربى الأندلسي) أنماط من الأشكال والخطوط أدخلها النقاد القدامى ضمن أبواب البديع في القرنين السادس والسابع الهجريين (ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 97-99).

⁴¹⁶ رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكّل البصري، مجلة "فصول"، مج 15، ع 2 / 1996، ص 100.

⁴¹⁷ تودوروف وتريفطان، الشعرية، ترجمة شكري مبخوث ورجاء بن سلامة، ط 2، الدار البيضاء (المغرب)، دار توبقال، 1990، ص 63 - 64.

⁴¹⁸ المرجع نفسه، ص 100.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

النص⁴²⁵. ومن هنا ارتبطت الكتابة الشعرية الجديدة بمنطق التجريد وأسلوبه الذي يضمن للشعر استباقه وانفتاحه على اللامحدود واللا نهائي، فهو "محاولة لرؤية ما لا يرى، وهو إذن تجاوز للطبيعة وأشكالها، وخلق عالم من الأشكال المحضة، أو هو رد الأشكال كلها إلى جوهرها. إنه تجفيف للمادة لا يُريد منها غير الجوهر. الأشياء المادية فوضى، تشوش وزوال"⁴²⁶.

ولم ينشغل كل شعراء حركة «شعر» باللعبة الشكلية، حيث كان أدونيس الأكثر لعباً وتجديداً في التشكيل الخطي للكتابة الشعرية⁴²⁷، وبخاصة في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" الذي يتكون من معمار غريب وجديد في رسمه وشكله موضحاً هذا اللون من التشكيل في مقدمة الديوان بأنه "شكل من الأفق الكلامي المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات في التاريخ. إنه بتعبير آخر خروج من قصيدة النثر إلى ملحمة الكتابة"⁴²⁸. حيث عمل على تحويل الكتابة من ظاهرة صوتية على ظاهرة بصرية متحرراً من الكلمة ليجد بديلاً لها في الرموز الصورية فتحول الديوان إلى ورشة جمعت بين فن التعبير وفن التصوير⁴²⁹.

ومن الأشكال الجديدة التي تدخل في إطار القصيدة الحرة والنثرية واعتمدها شعراء حركة «شعر» :

1 - نظام الكلمة:

نظام الكلمة/السطر هو ضد نظام العبارة (الجملة). واعتمده بعض شعراء حركة «شعر» بعد أن اتجهوا إلى مقابلة لغوية ذات أبعاد دلالية (الكلمة - الفرد ، الجملة - المجتمع) لتؤكد إحساسهم الحاد بالفردانية ورفضهم للانتماء الاجتماعي. وشكل ذلك النظام إشارة انقطاع جذري مع القوانين والقواعد التركيبية للغة الشعرية التقليدية، وأدى إلى تمزيق الجملة الشعرية إلى أجزاء منفصلة ترتبط بالكلمة الواحدة دون داعٍ تقتضيه الدلالة سوى

⁴²⁵ أسيمة درويش، المرجع السابق، ص 208-209.

⁴²⁶ أدونيس، سياسة الشعر، ص 82.

⁴²⁷ ستكون أكثر النماذج لأدونيس لأنه فيما بعد برز أثر الكتابة الجديدة على القصيدة العربية المعاصرة، ينظر على سبيل المثال: علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، ص 264 وما بعدها. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 3.

⁴²⁸ مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1 / 6.

⁴²⁹ ينظر: طراد الكبسي، الشعر والكتابة: القصيدة البصرية، مجلة "الأقلام العراقية"، ع 1 / 1987، ص 12-13.

خوض مغامرة التجريب. كما قضى هذا البتر المصنوع على الإيقاع الطبيعي للغة في أي قصيد تتبنى هذا النمط الكتابي، كما يتبين من هذا المقطع لأنسي الحاج:

كعنق وردة

ابتهلت إلى خُرَيْتِي

التي

لم

تقدر

أن

تفعل

لي

شيئا⁴³⁰.

ومن أمثلة نظام الكلمة في شعر أدونيس:

كان لي أن أتشمل الزمن وأرسمه

بأهداب

تتدلى

منها

أيامي

أجراسا

أجراسا⁴³¹.

كذلك نموذج لجبرا إبراهيم جبرا الذي يجمع في المقطع الواحد بين الكلمة/ السطر،

والكلمتين/ السطر:

حتى

تسقط

قطرة

من طين

من ماء

⁴³⁰ ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة، ط 2، بيروت، دار الجديد، 1994، ص 81.

⁴³¹ الأعمال الشعرية، 3 / 226.

من مطر

قطرات

من مطر

تزلق

كالكرات

على

عباءة

سوداء

أحاطت

بفم

كالجرح

أحمر

أهربي أهربي !

كلابنا تشهق...

في المطر الأسمر⁴³².

أو يعتمدون نظام (الكلمتين/ السطر) كما في هذا المقطع من قصيدة شوقي أبي

شقراء:

ورق. ورق. من أنا

خريف الوجاق

والكريم النسب

زبيب الصحاوة

كاتب الخطوط

حفار الوجه

لعله البطل

يتنكر الليلة

ومغزل الصبح

فستان الحورة

⁴³² المجموعات الشعرية، ص 100 - 101.

برق الوداع

دم الشاعر⁴³³.

— خيالي لبسريع اللذة

السريع الإيلام

السريع الشر

السريع الطاعة

السريع الاستسلام والأسى

السريع الهناء

السريع المستحيل⁴³⁴.

ومن مظاهر نظام الكلمة غياب بنية الجملة بغياب علامات الترقيم، زهي تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية فإنها تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت⁴³⁵. وبذلك فهي علامات اصطلاحية توضع بين الكلمات أو العبارات لتفك الاشتباك الدلالي بينها وترشد إلى حدودها الدلالية وتنظم العلاقة بينها وتوضحها. وهذا يعني أن غيابها أو مجانبة أماكنها يؤدي إلى تداخل هذه الوحدات اللغوية وإيهام التعالق بينها⁴³⁶. وهذا ما رفضه وناقضه الشعر الحدائي الذي دعا إلى شعر متحرر من علامات الترقيم التي تخنقه وتحدّ من انطلاقته، ولا تسمح بأن يمر النص الشعري خطأ أو خيطا متصلا تذوب بعض أجزائه في بعض. ولا توجد فيه إشارة للابتداء أو الانتهاء أو الوقف بل تجعله متسارعا لاهتا بسبب دواله وتلاحقه غير الملجوم بعلامات الترقيم، مما يهيئه لعدة احتمالات أو صياغات قرآنية تختلف فيها إحالات الضمائر والتعالقات النحوية⁴³⁷. وكان التخلي عن علامات الترقيم لدى شعراء الحركة غرضه بناء نص شعري مفتوح دون قيود منطقية، وإن كانوا يعون ضرورة هذه العلامات ومواقعها المتباينة في الجملة والتزموا بها في قصائد أخرى⁴³⁸. ومن نماذج غياب

⁴³³ لا تأخذ تاج فتي الهيكل، بيروت، دار الجديد، 1992، ص 24.

⁴³⁴ ما ذا صنعت بالذهب ما ذا فعلت بالوردة، ص 45.

⁴³⁵ شربل داغر، المرجع السابق، ص 24.

⁴³⁶ الإيهام في شعر الحدائنة، ص 288-289.

⁴³⁷ إحسان عباس، فن الشعر، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1959م، ص 53.

⁴³⁸ شربل داغر، المرجع السابق، ص 24 — 25.

علامات الترقيم، هذا المقطع من قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس الذي رأت أسيمة درويش أن تطلق عليه "هلامية البناء اللغوي"⁴³⁹:

تحيل النار أيامي نار أنثى دم تحت نهديها صليل
والإبط آبار مع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب
تزلق جرح فرعته وشعشعته بياه وبهار هذا جنينك
أحزاني ورد⁴⁴⁰

ثم مقطع آخر من قصيدة "أغنية أدراج الرياح" لأنسي الحاج، والتي هي بحاجة إلى إظهار علامات (الاستفهام، التعجب، الفواصل، النقاط):

لم العُشب
والأغنية الجزيره
وهذه العيون
وهذه الأحشاء والعيون
بأبابة العيون والأحشاء
والغلطة
والعشب
ما دمتُ رقصتي
ومرجلي⁴⁴¹

2 - حروف الأبجدية:

شكلت الحروف في النص هاجسا كبيرا لدى شعراء حركة «شعر» وخاصة أدونيس منهم، فقام برصفها على طول خط النص: (أ.ب. ج. د. هـ. و. ر. سين. ألف ...) متأثرا بالشاعر الفرنسي "ملارمي" الذي وظف الحروف في بدايات أسطره الشعرية. ومن أمثلة ذلك:

⁴³⁹ مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، ص 127

⁴⁴⁰ الأعمال الشعرية، 2 / 226.

⁴⁴¹ الرأس المقطوع، ص 51.

أ "تستدعيك

أيها القوي الذي حملته أم فقيرة ..."

ب "مت؛

موتي مخبوء في المحيط ..."

ج "كانت الأرض دجاجة تبيض الذهب

نبح الدجاجة وأكلها"

و "تَقَم

أسرع أيها الثور الأسود ..." 442

حاول الشاعر من خلال ذلك إيجاد أبجدية لغوية جديدة تبرز كنسيج متشابك منفتح على اللامنطقي واللامحدود من المعاني والدلالات، إما بتوظيفها كحروف مجردة أو تقطيعها، تاركا للقارئ مسؤولية تركيبها من جديد وقراءتها وفق أي تصور. وهذا ما يريد تحقيقه أدونيس وغيره من خلال الدعوة إلى تفجير اللغة. فتشابك الكلمة الشعرية والسطر الشعري مع تلك الحروف يجعلها تبدو في شكل تجريدي لا يقود إلى وضوح المعنى المراد، بل-إلى إبهامه إبهاماً مطلقاً. ونجد الفراغات أيضاً في القصائد عبر تقطيع الكلمة إلى حروف متباعدة "لتعبر عن تكسر الإيقاعات البصرية والصوتية لتنتقل انفعالات الشاعر وحركة نفسه المتوترة" 443، يقول:

ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه

إلى المكان يتوشح بحطامه

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفا

"أ و ر ف ي و س

أ د و ن ي س" 444

نلاحظ علاقة هذا التقطيع بالنص عند أدونيس لما واعم بين صورة الحطام وصورة الأنصاب والتماثيل، ومثل على ذلك بتكسر حروف الأسماء. كما رسم في مقطع آخر علاقة بين اسميه من خلال تقطيع حروفهما ووضعهما في تشكيل جديد. وبهذا الترسيم للأحرف

442 الأعمال الشعرية، 3 / 383 - 389.

443 أحمد بزون، المرجع السابق، ص 181.

444 الأعمال الشعرية، 3 / 222.

صاغ علاقات ترميزية هندسية قرّبت النص من الترقيم واللعب البصري، لا ندري هل أراد أن يؤكد من خلال هذا الشكل الهندسي التناغم بين اسميه الشخصي والإبداعي، أم الانفصال والتنبية إلى أن عليّ حمل الهوية الأسطورية لما تتحلّ اسم أدونيس وكذا أورفيوس. لكن تفتّيت الكلمة الغريب أدى إلى تناثر أصواتها المفردة وإلى إغراب دلالتها المعنوية (على أدونيس). يقول:

أنا سؤالك ولست أنت جوابي

ع . ي

ل

أد . ن ي س

445
و

إذ لا يمكن أن يكون تناثر الحروف بهذا الشكل موازيا لشيء ما داخل نفس الشاعر. ناهيك عن تعارض الطريقة والأعراف التي استقرت عليها كتابة لغتنا ولا يمكن رسم التجربة بالإيغال المفرط في التعامل مع هذه الأشكال اللغوية التي لا تمد القارئ بأي دلالة⁴⁴⁶.

- أراد شعراء حركة «شعر» من خلال تقطيع أحرف الكلمة للتعبير عن الانفصال عن واقعهم وتعميق الإحساس الفعلي صوتاً وصورة، مثلما ما عبر أدونيس عن تشقق جوهر الأشياء والزمن من خلال انفصال أحرف كلمة (يتشقق)، يقول:

تعلو في انصداع جليد يحرسه الطحلبُ والزمن بين الأرجل

ي - ت - ش - ق - ق⁴⁴⁷.

ومثلما قطع جبرا إبراهيم جبرا فعل (لأذبحنكم) للتعبير على المعنى السابق، وهو تعميق الأساس الفعلي بالذبح صورة وصوتاً وفعلاً، يقول:

والله لأذبحنكم

أكلتم الثوت والتين

وقطعتم الجنار

والله لأذ... ب... حنّ... كم...! ⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ المصدر نفسه، 3 / 305.

⁴⁴⁶ مصطفى السعدني، المرجع السابق، ص 52.

⁴⁴⁷ الأعمال الشعرية، 3 / 143.

⁴⁴⁸ المجموعات الشعرية، ص 78-79.

3 - البياض (الفراغ):

لا يقصد به تلك المساحة البيضاء المحيطة بالقصيدة، وإنما طريقة تشكيلية حديثة للشعر بحيث يترك الشاعر بياضا أو فراغا بين الكلمات أو الأسطر الشعرية أو يرمز له بالنقاط (...). وهي ما استوحى منها بول كلوديل تعريفه للشعر بأنه فكرة معزولة بفراغ⁴⁴⁹. وهذا الفراغ يتكون في أسطر القصيدة بكيفية خاصة انتبه لها شعراء الحداثة الغربية كطاقة تفجيرية هائلة على مستوى النص الشعري. وفي ذلك يقول ملازميه: "لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي". إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة ببيضاء ... وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة ... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم⁴⁵⁰. وكذلك قول رامبو "أيا نفسي لا تضعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق"⁴⁵¹. ويمثل البياض والفراغات صمما أو كلاما غائبا مسكوتا عنه، إذ هو "اعتراض تساوق الكلام بفواصل من الصمت"⁴⁵². وكما يقول صلاح فضل: "ربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة، لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح"⁴⁵³. ثم أن البياض لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، "إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرثيا تفصح عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا يتحد إلى حاسة الإبصار ويوجد في صيغ الكتابة"⁴⁵⁴. وأسهم ذلك في إبهام تساوق الخطاب الشعري الحداثي. ولعل هذا الإبهام هو الذي جعل صلاح فضل أيضا يتساءل عن البلاغة التي تكمن وراء هذا الفراغ⁴⁵⁵، وتعد بمثابة لغة تتجاوز أحادية الدلالة وتحلينا على تعدد القراءات بفضل الطاقات الإيحائية وبفعل الغموض وتنامي المسكوت عنه الذي يكتسي أهمية مخصوصة⁴⁵⁶.

لقد أصبحت لعبة البياض (الفراغ) ظاهرة مستقيضة كأداة كتابية في الشعر العربي الحداثي، مما جعله يرمي بالقارئ في متاهة، "فكل بيت شعري هو بداية رحلة نحو المتاهة

⁴⁴⁹ عبد الرحمن محمد القعود، المرجع السابق، ص 285.

⁴⁵⁰ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 100.

⁴⁵¹ المرجع نفسه، ص 100

⁴⁵² عبد الرحمن محمد القعود، المرجع السابق، ص 287.

⁴⁵³ أساليب الشعرية العربية، ص 223.

⁴⁵⁴ رضا بن حميد، المرجع السابق، ص 100.

⁴⁵⁵ شفرات النص، ط 2، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995، ص 69.

⁴⁵⁶ المرجع نفسه، ص 105.

الذي ليس إلا البياض، فهو يوقف الصورة حيث أراد الشاعر. ويكسر الرحلة التقليدية التي كانت تتم وتنتهي غالبا مع القياس الزماني والمكاني للبيت⁴⁵⁷. كما يمنح القارئ حرية التأويل والمشاركة في فعل الكتابة بملء الفراغات المتناثرة على جسد النص ومساءلة المعاني وتحمله قوة البياض من المقول إلى اللامقول، ومن المعلوم إلى المجهول، حيث يصبح الصمت موضوعا ليس تغيبا للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة وتعبيرا عن التأمل والمساءلة والمحاورة، مما ينقله من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية. فتغدو القراءة - تبعا لذلك - حوارا عسيرا مع نص يلتهمه البياض، وانخراطا في مغامرة لا تعرف النهاية من أجل إنتاج قصيدة تعد نموذجا لكتابة تجريبية متحررة من سلطة المؤسسة الشعرية التقليدية لتؤسس نمطا جديدا من الكتابة يحفل فيها معمار الصفحة بمساحات متنوعة من البياض⁴⁵⁸ تجيء حيناً فاصلة بين السطور، وحيناً آخر في نهايتها، وأحيانا تتوسطها لتحديث وفقا بين عناصر الجملة الواحدة تحتاج إلى قراءة تأويلية تسمح من خلالها خبرها السري⁴⁵⁹. وقد برز ذلك بشكل واسع في ديوان أدونيس "هذا هو اسمي" من خلال توزيع المساحات البيضاء بغياب الحرف أو الكلمة أو الجملة أو الفقرة الشعرية أو حتى المقطع الشعري، ونمثل على ذلك ببعض المقاطع: يقول في قصيدة مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف:

وجه يافا طفل هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل
الأرض في صورة عنراء؟ من هناك يزج الشرق؟
جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل صوت
شريد...⁴⁶⁰

فالسطر الأول من المقطع الشعري يحتاج إلى ملء فراغه بقراءة افتراضية تكون بإضافة كلمة (يسأل) ليصبح: (وجه يافا طفل يسأل هل الشجر ...). والسطر الثالث يحتاج في وسطه إلى كلمة (إنه) ليصبح: (إنه صوت شريد)، وفي نهايته إلى جملة أو شبه جملة كأن تكون: (في اللامكان) أو (بالنفي والعذاب).

⁴⁵⁷ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 104.

⁴⁵⁸ رضا بن حميد، المرجع السابق، ص 101-103.

⁴⁵⁹ تطلق أسمية درويش (المرجع السابق، ص 207) على هذا النمط من الكتابة: الكتابة بالحبر السري.

⁴⁶⁰ الأعمال الشعرية، 2 / 248.

ويتعدى البياض غياب الحرف أو الكلمة أو الجملة ليشمل الفقرة الشعرية، ومن ذلك ما ورد في السطرين الآتيين:

قادرٌ أنْ أعيرَ: لغم الحضارة هذا هو اسمي
(لافتة)

... وقفتُ خطوة الحياة على باب كتاب محوته بسؤالاتي⁴⁶¹.

يبدو أن الفقرة الغائية قد كتبها أدونيس على اللافتة، مما يجعلنا نتساءل عن مضمون اللافتة: هل حدد اتجاه السير؟ هل وضع إشارة أو شعارا لمفهوم التعبير الحضاري عنده؟ هل بين اسمه الجديد الذي هيأنا لمعرفته في السطر الأول؟ ولكن كل ذلك كان في الحقيقة ألغازا وتمائم تحتاج إلى من يزيل إبهامها في كل مقطع من الديوان السالف الذكر، وكذا ديوانه "مفرد بصيغة الجمع". فكل نصوصه ذات بناء شبكي معقد متشابك لا يعرف البداية والنهاية، يتوزع بين الحضور والغياب.

هذا البياض في الصفحة يمكن أن يكون أيضا بين المقاطع حيث "يفصل بين المقطع والآخر بياض من دون ترقيم تتفاوت أطوال المقاطع، فتزداد المساحات البيضاء أو تقل في القصيدة الواحدة"⁴⁶². وإذا كان البياض أو الفراغ قد جاء في بعض القصائد أفقيا، فإنه جاء في بعضها الآخر عموديا. كما يملأ البياض بعلامات الترقيم (النقاط والأقواس وعلامات التعجب والاستفهام ...) في حين أنها غابت في مقاطع أخرى أشرنا إليها سابقا:

_ صديق؟

_ أنت؟ أهلاً

_ أسافرت؟ عدت؟ جديكض؟

_ جار لنا قتلوه ... /

.....

_ لعب /

_ نرؤك اليوم أقوى،

_ مصادفة /

.....

⁴⁶¹ المصدر السابق، ص 2 / 224.

⁴⁶² أحمد بزون، المرجع السابق، ص 179.

ظلمات

والكلام يجبر الكلام⁴⁶³

— أسحبك نحو زمني الكربة

أكرئك

من؟ من؟

عد التي وتَهْرَب؟⁴⁶⁴

4 — الرسوم:

لا يستقر النص الحداثي المتوتر على شكل ثابت، إذ أن هوس التجريب تجعله في ضوء مفهوم تفجير اللغة يهدف إلى خلق المختلف وغير المؤلف من تشكيلها اللغوي، ويبحث عن مظاهر مختلفة من التشكيل مثل ظاهرة التأطير التي تحمل معان متعددة توحى إلى القارئ بأنها تكتسي أهمية خاصة وقد عدها ميشال بوتور "Michel Butor" صفحة داخل صفحة⁴⁶⁵ تفرض على المتلقي جهداً أكبر ومرجعية يواجه بها النص في صمته ويجعله يبحث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المحكومة بإطار والفضاءات المتحررة، حيث يهتم الفضاء اللغوي بالقول والإفصاح عبر اللغة، ويسعى الفضاء التصويري القائم على التأطير إلى إبراز الفضاء الأول بوصفه موضوعاً للملاحظة⁴⁶⁶. ويتضح هذا في نموذج أدونيس الذي يرسم الطواحين كتابة لترمز وتوحى بالدوران غير المنتظم ككتابتها: (نيح وطا) داخل إطار:

دوري أيتها الطواحين أو دوري في كرسيك المهرج

المحيط بالكون

نيح وطا

أقول ذلك لأن غباري يكاد أن يسنبر الشمس ورأسي
يكاد أن يتدلى

⁴⁶³ المصدر نفسه، 1 / 551.

⁴⁶⁴ الرأس المقطوع، ص 63.

⁴⁶⁵ رضا بن حميد، المرجع سابق، ص 102.

⁴⁶⁶ المرجع نفسه، ص 102-103.

في

حبل

يتدلى⁴⁶⁷.

ويستعير الشاعرُ الرمزَ الرياضي مكتوباً بحروف الأبجدية أو يستعمل الشكل نفسه، إما المثلث (Δ) أو المربع ($\square$). ولا يكفي باستعماله مفرغاً بل يملأه ببعض العبارات والألفاظ الغامضة، فيربط بين الأشكال مكتوبة برموز الأبجدية، يقول:

Δ الجسد أطول طريق إلى الجسد

$\square$ هل اللمس للجسد وحده، حقاً؟⁴⁶⁸

كما كان بكثير من العلامات والأسهم والمعادلات الرياضية: ($\backslash$), ($\parallel$), ($=$), ($-$)
($\Leftarrow$) ($\leftrightarrow$), ($\longrightarrow$) (∞) ليعبر بالتساوي والاستلزام والتكافؤ
المنطقي والمالانهاية عن مواقف شعرية متباينة كما توضحه هذه الأمثلة:

— أخرج إلى الأرض أيها الطفل

خرج

مبط من الحرف

ا ح د = د ح ا $\Leftarrow$ الأرض⁴⁶⁹

موتي سلّم لجسدي وجسدي بلا قرار $\Leftarrow$ أين أثبت؟

أثبت السحاب. قلت للزبد أن يكون

مفتاح الموج $\Leftarrow$ أين أثبت؟

ليس الاسم جذراً ليس الجذر امرأة. ليس $\Leftarrow$ أين أثبت؟⁴⁷⁰

— | ن |

منفية بقوة الحضور

| كالهواء

وهي هي

كل شيء يتغير وتبقى

⁴⁶⁷ الأعمال الشعرية، 3 / 251 .

⁴⁶⁸ المصدر نفسه، 3 / 251 .

⁴⁶⁹ المصدر نفسه، 3 / 210 .

⁴⁷⁰ المصدر نفسه، 3 / 118 .

ان | = | ان ⁴⁷¹.

— من الآن نلمح الأبد

من الآن نتحسس البدء.

ب. د = ب د أ ⁴⁷².

وكان المقصود الواضح من توظيف المعادلات الرياضية اختزال سيل الكلمات الشعرية التي أصبحت لا تجسد فكرة الشاعر وتصوره، مثل قول أدونيس في قصيدته "قبر" من أجل نيويورك التي خلص فيها إلى معادلة اختزل فيها موقفه من الحضارة الغربية وبعدها المادي ومستقبلها الموات:

وليسبح الزمن في ماء هذه المعادلة

نيويورك + نيويورك = القبر أو أي شيء يجيء من القبر

نيويورك — نيويورك = الشمس ⁴⁷³.

كذلك الاهتمام بالأرقام والأعداد الحسابية:

قد يتحول غبار الزواج إلى زهرة من العشق

1933 نبته تشعل قنديلا

1940 طفل يعد الغيم ينتظره الحريق

1950 تمطر في أنحاء أخرى

ستحظى بنابيع يأخذها غيرك

1975 سلاما أيها الطفل ⁴⁷⁴.

5 — الحواشي:

تعتبر الحواشي شكلا من أشكال فتح النص مكانيا تتمثل في الإهداءات والتصديرات والإضافات والشروح التي ترافق النصوص الشعرية أو النصوص المقتبسة التي يضعها الشعراء عادة قبل نصوصهم، أو التوطئة التي تشكل ما يشبه مناسبة القصيدة عند القدماء. ويظهر النص الشعري من خلال الحواشي نصا مهمشا، منقسما إلى مستويين: جسد وحواش،

⁴⁷¹ المصدر نفسه، 3 / 210.

⁴⁷² المصدر نفسه، 3 / 285.

⁴⁷³ الأعمال الشعرية، 3 / 127.

⁴⁷⁴ المصدر نفسه، 3 / 361.

بحيث يتشكل النص فضائياً من ثلاث مساحات فراغية مختلفة الدور والطبيعة: المساحة الرئيسية هي الجسد الفعلي للنص الذي يشكله صوت واحد (الأنا)، وينشق عن هذا الجسد مساحة داخلية تنشأ ضمن الجسد محتلة مربعات ومستطيلات تبقى مفتوحة فيزيائياً على النص. ومساحة خارجية مفصولة عن النص بخط فاصل، تقع تحته الحواشي ولا حدود مكانية لها باستثناء تصغير الخط ووجودها في الهامش⁴⁷⁵. وهي تؤطر المعنى أو توجهه سلفاً أو تخفف من درجة الغموض، وفي ذات الوقت إيرادها قد يعدم الإمكانات المحدودة لحرية المعنى⁴⁷⁶. وقدم كمال أبو ديب قراءة لهذا التشكيل الفضائي لقصيدة "إسماعيل" لأدونيس⁴⁷⁷، ورأى أن الأمثلة على هذا النمط ما تزال قليلة، وأكد على انفتاح النص على نمط آخر نابع من طبيعة الحواشي ودلالاتها وهوية الأصوات فيها وتوزيعها عبر النص كله. فأحصى عدد إشارات الحواشي فوجدها (29 إشارة)، وقدم قراءات لتلك الحواشي متوافقة مع حركات النص ومساحاته الثلاث⁴⁷⁸. وخلص إلى أن إشارات الحواشي تشبه الإشارات الكثيرة الموجودة في قصيدة إليوت "الأرض الخراب"، لكن إشارات حواشي قصيدة "إسماعيل" ليست إحالات إلى مصادر ومراجع مقتبسة أو إلى مادة أسطورية أو تاريخية، بل هي جزء تكويني من النص، أي أنها مستوى آخر من مستويات الإنتاج الشعري الفعلي الذي تمارسه الأنا لتكوين النص⁴⁷⁹.

والمأمل للقصيدة — بغض النظر عن موقف كمال أبو ديب النقدي — يجدها مملوءة بكثافة دلالية عميقة متشابكة ومتداخلة يصعب التحكم في بعضها الدلالي العام للإفراط في تلك العلامات والإشارات والحواشي حتى أنها أخرجت النص من سمته الشعرية وإن عبرت عن نشوء مفهوم جديد للكتابة يتخذ أنماطاً متنوعة لتمنح المفهوم الشمولي للنص المفتوح⁴⁸⁰.

وتبين من خلال ما سبق أن لعبة البياض والسواد والحواشي والترقيم العددي والأبجدي والشكل الرياضي هي أدوات إيصالية، الغرض منها هو مطلق النقل، وإضفاء التعقيد والإبهام على النص، وهي ليست لها دلالة العلامة اللغوية، لأنها فاقدة للإيحاء والبعد الرمزي والتخييل، لأن العلامة اللغوية في أي نص شعري جيد، هو غاية شعرية مقصودة

⁴⁷⁵ كمال أبو ديب، السلطة الحدائث النص، ص 58.

⁴⁷⁶ شربل داغر، المرجع السابق، ص 22.

⁴⁷⁷ ينظر الملحق رقم 2.

⁴⁷⁸ كمال أبو ديب، السلطة الحدائث النص، ص ن.

⁴⁷⁹ المرجع نفسه، (ص ن).

⁴⁸⁰ المرجع نفسه، ص 53.

لذاتها وتكشف بخصوصياتها عن الكائن المرموز إليه. وهي بهذه الوظيفة الجمالية خليفة بأن تقضي إلى افاق من العلامات المعنوية التي تتراءى لمن يلتمسها في الكلمات والعبارات، ثم لا تزال تتسع حتى تستوعب الصورة الشعرية بأسرها وكأنها تدل على السر الروحي الأخير الذي يكمن وراء التركيب كله⁴⁸¹. فتبدو تلك المصطلحات الرياضية والأشكال الهندسية محاولات شكلية، الغرض منها الطرافة التي "لا تمت بصلة لسيموطيقا العلامة اللغوية لأننا لا نستطيع أن نحولها إلى وحدات لغوية على أي مستوى من المستويات"⁴⁸². وجعلت هذه النزعة التجريبية القصيدة "تغرق في إيراد شكليات تظل في جميع الحالات محدودة الدلالة لا تثيري النص، وتكشف أن التجديد تحول إلى هوس"⁴⁸³. كما أن دعوى ترسيخ المفهوم الجديد للشعر من خلال تنوعه وانفتاحه على الأشكال والرموز الهندسية والحسابية، أدت إلى خلخلة قناعات القارئ المعاصر وذوقه في قراءة النص الشعري.

⁴⁸¹ ينظر: لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1970، ص 147-151.

⁴⁸² إميل بنفنتست، سيمولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم، مجلة "قصول"، مج 1، ع 3 / 1981، ص 60.

⁴⁸³ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 155.

خاتمة

حاولت الدراسة أن تقدم صورة عن الحداثة برواها النقدية والشعرية وعلاقتها بالشعر العربي من خلال حركة "شعر" وكانت النتائج التي انتهت إليها هي:

— الإخفاق في تحرير الشعر العربي من قيود التراث، وحل المشكلات الإنسانية المتعلقة بالمعنى والقيمة، وفي الوصول إلى التفرد والتغاير الذي انطلقت منه كآلية للتحديث، فراحت تستشرف آفاق مستقبلها في ما بعد الحداثة بتصوراتها الخاطئة، وانفصالها عن البعد الروحي والغيبى، وعدم فاعليتها الإنسانية لغياب مبدأ القيمة والغاية في الحياة والفن، وعدم امتلاكها لآليات الانفتاح الحضاري الذي يجب أن يراعي خصوصية الواقع والبيئة والمعتقد والموروث ... فلم تستطيع أن تحدد علاقتها مع الحداثة الغربية خارج إطار العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر، والثابت والمتغير، والبناء والهدم. فنشأ على مستوى الشعر نمط وتركيب أسلوبى جديد تم التأسيس له منذ الخمسينات وتعميقه حتى السبعينات، وإعطائه دقات جديدة وصلت إلى مشارف هذه الألفية حيث تم تبني تعددية المنظور إلى العالم، والتحويلات الأسلوبية، بدءاً من رواد حركة شعر أبرز مؤسسي الحداثة الشعرية والمؤصلين لها إبداعاً وتنظيراً، وبدأ تحوله نحو الآخر — الغربي — من خلال التناص مع فلسفته وثقافته ومصادره المتعددة.

— إعادة النظر في مسيرة التجديد في الأدب بعامة والشعر بخاصة، التي شقت طريقها منذ بدايتها تحت تأثير الثقافة الغربية وصولاً إلى التيار الحداثي الذي تجاوز الأطر الشكلية للشعر العربي ليعتمد إلى ترسيخ رؤيا شاملة مغايرة أحدثت شروخاً في الذات العربية لأنه انطلق من رؤى شعرية ونقدية غربية بدعوى التواصل مع التراث الإنساني والانفتاح على الشعر العالمي. وتولد عن ذلك شعر غير مستقر، متنافر مع الذائقة العربية — في عمومها — لمشاكلته لأدب الآخر الغربي ومخالفته للبيان العربي، وتصادمه مع الميزان القيمي والجمالي للمجتمع العربي، فبدأ بمظهر النموذج المستورد بعد تغيير بنيته القولية على مستوى الذوق والقيم وزحزحة بنى الثبات التكوينية له وفشله في توصيل الفلسفة الجمالية الجديدة التي لم تحرره أيضاً من الشكليات وحالة اللاوعي، واندفعت به نحو الذاتية والتجريب والانفتاح دون مراعاة أية ضوابط أو معايير أو خصوصية شعرية ونقدية، فمثل حالة من حالات الاضطراب الفني بفعل الانزلاقات التجريبية، وفقد فاعليته وتأثيره باغترابه وتغريبه عن

خصوصية التجربة العربية الأصلية، وأصبح شعرا غير منتج لقيم الروح والجمال، وارتبطت أزمته بأزمة الوجود العربي الشامل.

— تغييب البعدين الديني والتراثي في تجربة الحداثة العربية ومنها حركة "شعر"، فكانا مفصلين مستبعدين في مشروع الحداثة التحولي، إذ تواصلت معهما برؤيا فكرية وجمالية مناهضة، وذلك من خلال هدم الثابت والمقدس المؤسس لبنية العقل العربي وإسقاط الفهم السائد للتراث، والانتقال بهما من التلقي والتقبل إلى المسائلة والمجادلة واستتطاق المسكوت عنه. وبذلك غابت الرؤيا الحقيقية المنشودة في أدبنا العربي، والتي تقوم على ترسيخ الهوية العربية الإسلامية لمواجهة الذات الانهزامية المتغربة، والاقتناع بالتفاعل الحضاري مع مقومات العصر بالانطلاق من أرضية تراثية ثابتة، وتعميق مفهوم الحرية كإطار شامل لانعتاق الإنسان والوطن والأمة من قيود الاغتراب والتغريب.

— انفتاح النص الشعري على رؤيا غابت فيها العقائد الكبرى والمشروعات التغييرية، فكانت رؤيا مفارقة للعالم بعد انشطار ذوات الشعراء ووقوعهم في الانفصام عنه بعد الاستغراق في الجسدية كتجربة شعرية لقمع الأخلاقي والديني وتجريد الإنسان من كينونته الإنسانية، والانشغال بالذات وهواجسها وغربتها في منفى الذات والوجود الميتافيزيقي بعد القطيعة مع التاريخ والماضي أو إعادة صهره وصياغته ضمن حاضر حدائي يكرس شعر اللحظة الراهنة، الذي أدى إلى غياب الحس المستقبلي بعد النزوع السريالي والعودة إلى البدائية والعوالم الأسطورية، فسيطرت بذلك على مستوى الرؤيا أساليب الدفاع عن الذات النرجسية في مقابل قطيعة الجماعة والانتماء، فلم يتم التعبير عن إمكانية تحقق الفردية ضمن الوعي الجماعي (العربي الإسلامي)، بل حققت صوفية وثنية مصطنعة من أجل الابتعاد عن حركة الحياة وموضوعاتها الحقيقية، وعن سريالية عبثية سوداوية إباحية قلبت مفاهيم العالم بعد تقويضه وأسطرته.

— النزوع نحو بنية فنية معقدة مغايرة فرضتها خصوصية الرؤيا المتأثرة بالحداثة الشعرية الغربية عن طريق مفاهيم الرفض والتجاوز والتجريب والتغاير، وأدى ذلك إلى تدمير الطاقة البلاغية للغة والإيقاع بهدم وظيفة اللغة وتفجيرها، وتغييب اللغة الرسالية، وتحويل العقلي والديني والتاريخي إلى عالم شعري يميل إلى الغرابة والإدهاش بالمبالغة في استعمال الاستعارات الغرائبية والانزياحات المجازية المضادة، والإغراق في الرمزية والأسطورية، والسقوط في عدم انتظام الإيقاع بانهيار إيقاع البحر أمام ذبوع قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر التي اكتسبت فضاء شعريا آخر أدى إلى شعرية أشاعت من خلاله وعيا جديدا

لشعرية الكتابة القائمة على التجريد الذهني والشكلانية الزخرفية، والتي مازالت هاجسا حداثيا في الشعر العربي. وقد غلبت عليه الانسيابية المترهلة والنثرية المرتبطة بالتفاصيل اليومية والهامشية البعيدة عن التوتر والعمق الشعريين، ووقع في الإبهام والغموض الذي أصبح سمة حداثية لا تعبأ بتحقيق التواصل مع القارئ العربي. وكان التخلص من عمود الشعر هو أحد التجليات البارزة لانتهيار مركزية الشعر العربي كمشترك وجداني وحضاري. وبذلك أثبتت هذه البنية رفض النموذج وسلطة المتشكل السائد للدخول في مغامرة تغيير المنطلقات الجذرية للشعر العربي، التي مازالت فاتحة لأسئلة نقدية أخرى.

هذه الدراسة لم تسع لتقديم قراءة منحازة لا تعترف بتطلعات الأدب الحديث، وتصنفه كله ضمن الدائر التغريبية التي تدعو إلى فكر المغايرة والإبدال الثقافي والامتثال الصريح للثقافة الغالبة، وإنما تريد أن تكون ضمن الخطاب النقدي الذي يندرج في المسار القادر على توجيه ثقافة مستقلة واستحضار شروط نهضة حقيقية لأدبنا العربي، بنقل من وصف الظاهرة الأدبية إلى تقويمها ومراجعتها في ظل غياب النص الأصيل بعد سيطرة مفاهيم المثاقفة التي تبرر دعوى الانبهار بمنظومة الغرب الثقافية وتبرئة دوائر الهيمنة السياسية بعد إلغاء بعد الصراع، والإقرار ببعد الترافد الذي بدا أحاديا غير موائم للمنظومتين (العربية والغربية)، والبحث في المقابل عن نص يستعيد موضوعه ووجهه الجمالي من داخل اللحظة التاريخية بكل مأساويتها وواقعيته واستشرافها للمستقبل الحضاري.

الملاحق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملحق 1: الجداول:

جدول 1: المستوى اللغوي المعجمي: أ - الألفاظ الأجنبية:

الألفاظ	الشاهد الشعري	المصدر
مفردات غريبة: باص، القترينه، البلاج، السيجار، الدولار، الكافيار، الفودكا، الويسكي، الفالس، جلغنايت، الكوكوتيل، الجينز، البار، الجرانيوم، الجنرال ...	- لببت من حجر على درجاته البيض استفاقت زهرات الجرانيوم. - رصاص وجلغنايت يقذفان بالأجساد إلى الضباع - ياراحم العباد ابتسم، ابتسم لقد سئمت وجعت أين <u>البولغار</u> ؟ - صاح الجنرال <u>زفس</u> كم مرة جئت تنبئني بالهزيمة، وأنت السيد في الذري! - يعشق ابتلينا كزكام أبدي أقرأت 'دوقة' مالفي" لويستر؟ - ببشا ما شا ميلانو ساتشور راجا سان جيرمان <u>دوبري</u> باري سننيا.	جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية/62. م. ن / 70. م. ن / 85. م. ن / 152. م. ن / 161. أدونيس، الأعمال الشعرية / 90. أدونيس، الأعمال الشعرية. 619/1 جبرا، المجموعات الشعرية / 34.
شارات ثقافية غريبة: وما، باريس، الراين، نيرون، ثينا، نيويورك، يطاليا، فدياس، بركستليس، جنيف، بيورديسي، برسيفوني، وتيشلي، جون كيتس، فلاطون، تولستوي، مرغريت، هيلاتة، دوستوفسكي مقسو، ايكار، أورفيوس، الأولمب، إيفل، فدياس، زيس، أثينا، برسفوني، بوتشيلي، جون كيتس	- ... قلت استقر كالمرح ياتبيرون في جبهة الخليفة روما كل بيت روما التخيل والواقع رومانسة الله والتاريخ. - ومقسو فليس يدفع بي - شاحنا كل لمسة مني بسحره.... على الموائد الخضراء أيدي النساء تشد على الورق كاري، فلو، آس قضينا الصيف في جنيف - أما حظيت بهيلاته وعبتت بمرغريت - وجهك مرمر أذكر فدياس ويركستليس	جبرا، المجموعات الشعرية / 34. م. ن / 35. م. ن / 47.

م. ن / 239. ديوان محمد الماغوط / 49. أدونيس، الأعمال الشعرية، 3 / 109 – 110. م. ن، 3 / 117. م. ن، 3 / 526. جبرا، المجموعات الشعرية / 62. م. ن / 138. م. ن / 86. م. ن / 82. م. ن / 34. م. ن / 157. م. ن 127. يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة/ 214. م. ن/ 332.	بيورديسي تتهجان حبا وفجيرة – أذكرك قول جون كيتس إن الأغاني المسموعة عذبة – إن شيخ تولستوى القميء ينتصب أمامي كأنشودة مدلاة – نيويورك، ماديسون، بارك أفينيو هارلم نيويورك وول ستريت ... أينما كنت بشبورغ (أنيتراشينا بويتر فورم) جون هوبكنز (واشنطن) هارفارد (كامبردج بوسطن) آن آير (ميشغن، ديترويت) نادي الصحافة الأجنبية، النادي العربي في مقر الأمم المتحدة (نيويورك)، برنستون تمبل. (فيلادلفيا). – نيويورك = subway + I.b.m أتيا من الوحد والجريمة – لم يعد برج إيفل في مكانه وها هو يزحف نحو الشرق من المتوسط وها هي نوتردام تنام ... – بيت من حجر Variations on a Thème – Agnus – de (حمل الله) – إكارس – توفيق صايغ في أكسفورد ستريت – مونولوج لفاوست معاصر – مارجيروم بيت لحم – هُلاس – Memento mori – عودة أوديس	عناوين قصائد باللغة الأجنبية كلبا أو جزنيا: – عنوان من سطرين: سطر بالعربية وآخر بالإنجليزية – عنوان باللاتينية – عناوين أجنبية كتبت بالعربية
--	---	--

م. ن / 197 . أدونيس، الأعمال الشعرية، 1 / 492 م. ن، 1 / 493 . م. ن، 1 / 211 . م. ن، 1 / 87 .	– إلى عزرا ياوند – بودلير – رينيه ماريا ريلكه – أوديس – أورفيوس
---	--

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جدول 2 - المستوى اللغوي المعجمي: ب - الألفاظ العامية

المصدر	الشاهد	الألفاظ
أدونيس، الأعمال الشعرية 1/ 25 - 26.	كسبر الجناح ترى بعده حلف رتف وفتق ونضوي جراح وكيف ترى بيتنا هل تداعت قرائنه أم لا تزال تقاوم؟ وتحضنها من هما وهناك دوال وأغصان توت روائم وطاقتة حين كنا نوعوع منها ونرقوا قال كان العدو يرصدنا وقال ياما... ياما رصديناه كم رحل دق عنقه بيدي ثم فرمناه وقسمناه فقطع ولالي حد. دهاتي أدهى شيء إغربي! روحي، بوسي وسحي، تقلي في اشعنازي منك. منذفعا حيث يبيعون ويشتررون العطور والقمصان والكنادر واللبان والسيارات والسكائر والجرارات والحراثات والحرائر والأسنان والعقاقير والضمائر جرسٌ للعويل من ثلاثين جيل منسمي عمنا الله يباخذ منا بين الحالة ما يتنطاق يا لله الدهر دولاب رورو ابن السنوسة السود إجا لصبح سلم علي وطار بارورو لوين يتروح جيلي معك شقفه من السما تطير فيها هون. بصاره يا بصارة في منبسط اليد المخطط ماذا ترين؟	ألفاظ الحديث اليومي: موت، ويلى، بعده (مازال) نوعوع، ياما (كثيرا) فرمناه، الله، بس، يباخذ، بتنطاق، جيلي، هون (هنا)، رورو (طائر)، عيني، السود، لوين (أين)، اجا (جاء)، شقفه، السما، ياس (قيل)، روجي (أذهبى)، الكنادر، اللبان، السكائر، التتورة ...
م. ن. 1، 82/ - 83.	أنسي الحاج، ديوان لن/ 100. جبرا، المجموعات الشعرية 33 /	ألفاظ الأغاني والأهازيح والأمثال الشعبية:
الأعمال الشعرية الكاملة، 3 1567 /	المصدر نفسه، 314/1.	
م. ن /		

جبراً. المجموعات الشعرية 64/ الأعمال الشعرية الكاملة/ 165 / 3 أدونيس، الأعمال الشعرية، 3 172 / م. ن. 3 / 178. م. ن. 3 / 155 أدونيس، الأعمال الشعرية، 85 / 3 – 86.	— <u>يختك ميخوت</u> على ورق التوت عدوك يموت قل إن شأ الله ... — بالك! Attention ! إنه الحمار السيد — ما أصح <u>ملحونك</u> أيها المسمع ما أرق <u>عروبياتك</u>! — وإخا وإخا والسلام لبقية الأصدقاء جميعاً — قل للوقت <u>يشطح</u> في ضباب يتهدل ويشفّ — أسماء الخنق والحرق واحتضار الماء والأجنحة أسماء المكاعة النهله الذكاث التهوقة اللقوة لقيا اللقاء والنقس ولهات الموت	ألفاظ اللهجة المغربية: بالك: بمعنى اتقيه، احذر. واخا وإخا والتي: نعني نعم ،الزنفة (الحي الشعبي البسيط ،الملحون والعروبي (طاب الغناء الشعبي المغربي) ،يشطح (يرقص) الألفاظ المستهجنة: اللكاعة، لهبة، لكاث، لهوقة، لقوة، لقس، لفاء
يوسف الخال الأعمال الشعرية الكاملة / 218 – 219.	— يغياغ بغ بغا ... بغ والكوى مغلفة والسورينهار ووجه الشمس زور هل هي الأرض تدور؟ بغ ... بغا ... بغ بغ ... بغياغا... بغ	بغ بغا (مشتقة من البغاء)

تعليقات	المصدر	هدم بنية الجملة من النموذج الشعري
		خلال
		1/الرّبط:
— إلغاء الروابط النحوية في هذه النماذج، أفضى إلى الاتقصام بين المبنى والمعنى.	أدونيس الأثر الكاملة، 406.	— يبتدئ السقوط من مدائن الغزالي أ — حذف حروف من هذه المرأة؟ كل ذكر يضيع ... العطف والجرّ كان جنّتي، يذبح تحت خيمة...طريقي حمرء والمرايا... كسرتها تقول: كان وجهي نهرا — من الطريق غصت، سد، نهضت كان وطني — يموت تأكله فهد عنكيوت — لا أرى سيدا في الجمع البعج يتمطى في بحيرة ولا نسر في الأفق المياه الراكدة والضفاف أقرب من الأثف الهواء ثقيل، النور ثقيل، الحمار ينطق بأعجوبة الأعمى يبصر لا بأعجوبة، الأعجوبة رقم في آلة والماء بقيت في المجاهيل — تهيأ للسفر بي شهوة الآلهة شهبه العمالقة هل من جديد؟ سيطيرون إلى القمر وينزلون الموت مع المطر: لندن وباريس وموسكو بطرفة عين — أثر بعد عين — الضرب يثير الجلد يثير الضرب الفجيرة القشعريرة.
— شيوخ النقاط بين الجمال تترك في النص فجوات نحوية ودلالية.	يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة ص283.	
— توالى الجمال من غير روابط أفضى إلى تراكم دلالي معقد وإذابة الجمال باستبعاد الحدود الفاصلة بينها.	جبرا إبراهيم جبرا المجموعات الشعرية ص36.	
— نلاحظ أن للمعنى الفجيرة، القشعريرة لا تشكلان مفعولا به آخر بفعل أداة عطف مضمرة، وإتما هما موضوعتان هكذا	دبوان لن ص 50	

كاسمين قائمين أحدهما إلى جانب الأخر.	
أدونيس، الأعمال الشعرية، 47 / 1 إن إدخال الـ التعريف على غير الاسم (سوى) وعلى الفعل (الغزلتها) (الترن) التؤدة. يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة / 236. نذير العظمة، مجلة شعر، العدد 3 / 1957، ص 47	ب - إدخال (الـ) للـسوي، للزمن نصنع للأفق دروبا التعريف على غير الإسم ج - إدخال (الـ) - أنا الغزلتها أصابعي التعريف على الفعل - أقفاصه الترن في الهياكل الأروقة المعاول الترن في الشوارع الفوائل والأكهف المنازل التؤدة أن تحسس الحياة والتجدد
يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 80. - إدخال الياء على الاسم الموصول (يالتى) ثم على الاسم المعرف (بالجراح) هي استعمالات لم ترد لا في لهجاتنا العامة ولا الفصحى وفرض هذه البدائل هو في الحقيقة استعمال نشاز.	د - إدخال الياء على - يا التي جاءت من البحر إلى الاسم هـ/ إدخال الياء على - بالجراح الحمر اشمخي رب الدنيا الاسم المعرف قيل عنها دم وقيل جمال
أدونيس، الأعمال الشعرية، 99 / 2 تحطيم قاعدة المرجع	و - استعمال ضمائر - مجهل أن يزين السيوف تعود إلى مجهول يجهل كيف تبرق الأنياب يأتون في نهر من الرؤوس والدماء ويصعدون الحائط القصير وهو وراء الباب يحلم أن يظل كالأطفال خلف الباب

وإلغاء وظيفته ،حمل الضمير على متعدد أو إبقائه في حالة مجهولة وعدم توفر قرائن تحديد مرجعية الضمير ووضوح المعنى أو تأويله. فمن يكون هذا الذي يجهل ، يقرأ ، بحلم، ومن هم الذين يأتون ويصعدون؟ إن الجواب يحتاج إلى تأويل متعدد متباين.	
أدونيس، الآثار الكاملة، 1 / 304. — شيوع العدول عن الرتب في التركيب اللغوي إذ أضحي التقديم والتأخير ليس إعادة ترتيب الألفاظ بما يخالف قواعد الكلام والنحو فحسب ولا عدول ينحصر في تغيير موقع اللفظ دون الرتبة، بل هو تغيير للغة شكليا ومعنويا، م. ن، 1 / 428 م. ن، 1 / 304.	2 — الترتيب: أ — تباعد الفعل — يشب من جديد والفاعل يقهم كحزمة الحطب السيف الذهب ولهب الجريمة ب — التأخر بذكر — للإله الذي يتمزق العامل في شبه الجملة في خطواته أنا مهيار هذا الرجيم أرفع الميتين ذبيحة وأصلى، صلاة الذناب الجريحة

ج - الاتيان بالحال من - خريباء أو مَخْنُوقَة الحروف غير عامل ظاهر أو لا صوت أو لفة تحت أنين الأرض	أنسي الحاج ، ديوان لن، ص 71.	مكانا ورتبة، وفي هذا التغيير يكون المتعلق مناطاً للتشكيك أو التأكيد أو الإيحاء.
د - تقديم الحال على - سوف مألحة أرشفك من بحرك عاملها - عارياً تحت نخيل الآلهة لايسا رمل كنت ألهو باحتضاري	أدونيس، الأعمال الشعرية، 408/ 1.	أضف إلى ذلك مهدت لتشويه البعد الدلالي في انقلاب بنية التركيب اللغوي وتوسيع مناه القراءة حسب درجات العدول. إذ لا يحتمل مثلاً التعبير فصل سوف عن الفعل الواردة معه: (سو أرشفك مألحة من بحرك).
هـ/ تعدية الفعل اللازم - أفكرك أفكرك - موتيني	أنسي الحاج، ديوان لن، ص 108. م. ن / 66.	- استعمال أفكرك بدل من أفكربك وتحويل الضمير المضاف إليه مفعولاً به. - واستعمال موتيني بدل من موتي من أجلّي. وهذا أيضاً خرق للقاعدة اللغوية التي تقول أن الفعل اللازم يكتفي بفاعله ولا يتعدى إلى مفعول به وهو عدول القاعدة النحوية.
3/ الجملة غير التامة أ - غياب الفعل	أدونيس، الأعمال الشعرية، 169/1	- ألاحظ تكرار فعل واحد مرتين على امتداد عشرة أبيات تتألف من أربع وثلاثين كلمة.

يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة / 275. – في كامل القصيدة نجد أربعة أفعال: اثنان مكرران مرتين على امتداد الأربعة عشر بيتا التي تشكل القصيدة، والتي تشمل على إحدى وأربعين كلمة.	والجرح في الجسور حين يطول القبر حين يطول الصبر بين ضفاف حبنا وموتنا، والجرح إيماءة والجرح في العبور – الحيّ بات صورة على السواد: لا فم على فم لا وجه، لا لسان على الرصيف ههنا زجاجة وههنا يدان لعائد مع الصدى
ديوان لن/ أنسي الحاج، ص 51 – ينبع عدم اكتمال المعنى من غياب المفعول به الذي يقتضيه هنا فعل متعدّ إلى مفعولين.	ب – حذف العناصر – خذ صمتي وامنحني المكونة الأساسية للجملة
المصدر نفسه، ص 21، 20. – الإكثار من شبه الجملة وهي جملة غير تامة تفتقر إلى الدلالة المعنوية وهذا نمط الجملة الفوضوية التي يوسف الخال، الأعمال الشعرية / 331. أونيس، الأعمال الشعرية، 90 / 3 أشاعتها حركة شعر. – 93.	ج – استخدام شبه – لكن الخوف الجملة ما الخوف...؟ جناحك. عينك الأفقية – في راحتي، لم تزل طرنه بلا خطيئة بلا يد جريئة – في الحرب وغير الحرب في اللين والليل في الحروف والورق في الحروف
	حيث الجدار والجدار الكرسي والجدار التبغ حيث الساعة خرطوم والجريدة نورس حيث الجسد بساط

د/ بعثرة الجملة بإيراد
(النقاط ، الفواصل ،
الأقواس،الخطوط،
البياض) أو عد
إيرادها:

— أرفض العصر! لا تصدوني!
آخرون، آخرون، أنا ظل، أريد
هذا، مرحباً! أنت أيضاً؟ ليس
هناك واحد؟
— جاءت الصورة؟ كلا. لم . جاءت
الصورة؟ كلا. لم جاءت؟
أجل. استرح.
— أنت غريب أنا سريرك

ثمة سلاسل
مسامير
قضبان

— بشر بأقدام أربع تصهل وعلى اللجام أحلام .يوان لن ، ص43.

وعطور
التقديس. التصديق العجز
أرضع
ريق
التماسيح

الكل يثيرون الجلد. الجلد حماسي
— وأنا المفتاح ولا باباً
ولا باباً
لا .. يا ...
— لقياء اللقاء والنفس ولهات الموت
وداعا، دا دا دا
وداعا
— أنهض من قبري عند الفجر
فتلبسني أرض تعدو وو .. !
— متى يتجاوز القسمه؟ !
متى يى يى .. ! !

4/إلغاء
(تسكين)

— ومهما يجنّ القدرُ
ويغرش دربي ظلامُ
ففي جاتبي غرامُ
كضوء القمرِ
— ولولاك كان الزمنُ

أنسي الحاج. ديوان لن / 47 — يستعين الشاعر
بأشكال عديدة للتنقيط
والفصل لتمزيق
الجملة بكسر القاعدة
اللغوية من خلال
التوزيع غير المنتظم
لإنتاج الجملة غير
أدونيس. الأعمال الشعرية، 67/3. التامة.

يوسف الخال، الأعمال الشعرية/257.

أدونيس، الأعمال الشعرية، 3 / 86.

نذير العظمة، الخضر ومدينة الحجر
/ 32.

م. ن / 89.

يوسف الخال، الأعمال الشعرية/ — أن تخير الرّوي
47. الساكن في هذه
النماذج والتي تشكل
ظاهرة في الشعر
الحداثي يمهد لفتح
التركيب النحوي
م. ن، ص48.

سحابه صيف تزول
وتجما علاه الأقول
ودنيا شجن

— ونادر الأسود

يقرأ باسم الله والشقاء
أسطورة الخبز وشعر الماء

— الليل جالس معي

ينتعل الدخان من لفانفي

— الجرح شهية ...

الحب جناح ...

الصخرة ماء ...

الدلالي على أفق
الحركية، وعلى
الامسياب الإيقاعي
الذي يلغي الوقفة التي

أدونيس، الأعمال الشعرية، 2 / 15

كما يسهم في نفي
القاعدة النحوية التي
تحكم السياق وتحدد
موقع اللفظة التي
تتغير أواخرها لفظا
وتقديرًا بحسب
وظيقتها النحوية
وبها تتضح الدلالة.

يوسف الخال، الأعمال الشعرية
الكاملة / 355

شاعت هذه الظاهرة
بشكل كبير عند شعراء
حركة "شعر" وغايتهم
في ذلك هو خرق
القاعدة اللغوية التي
تعد غاية لتفجير
اللغوي عندهم

أدونيس، الأعمال الشعرية، 2 / 137
— 138.

ملحق 2: نماذج لأشكال شعرية:

حجر

أعشق هذا الحجرَ الوادعا
رأيتُ وجهي في تقاطيعه
رأيتُ فيه شعري الضائعا .

(أدونيس، الأعمال الشعرية، 1 / 175)

نحن الغيابُ
لم تلدنا سماءٌ لم يلدنا ترابُ
إننا زبدٌ يتخبرُ من نهرِ الكلماتِ
صدأً في السماءِ وأفلاكِها
صدأً في الحياةِ!

(منشور سري)

وطننا فيأ لاجئنا

وليكن وجهي فيثاً!
دهرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول
للنار

تحلُّ النار أيامي نارُ أنثى دمٌ تحت نهديها صليلُ
والإبطُ أبارُ دمع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوبِ
تزلقُ جرحُ فرعته وشعشعته بياه وبهار ، هذا جنينك؟
أحزاني وزد .

دخلتُ مدرسة العشب جيني مُشققٌ ودمي يخلع سلطانه :

تساءلتُ ما أفعلُ؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ تناثرتُ في

رواقٍ من النار اقتسمنا دم الملوك وجعنا

نحمل الأزمه

مازجين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كقطيع من الأحصنه .

قادرُ أنْ أغَيِّرَ : لغمُ الحضارة - هذا هو اسمي

الأمّة استراحتْ

في غسل الرباب والمحراب

حصنُها الخالقُ مثلَ خندقٍ

وسدّه .

لا أحدٌ يعرفُ أين الباب

لا أحدٌ يسألُ أين الباب .

(منشور سري) .

... وعليّ رموه في الجبّ كان الجمر ثوباً له اشتعلنا

تمسّكنا بأشلائه اشتعلتْ مساء الخير يا وردة الرّماد

عليّ وطنٌ ليس لاسمهِ لغة ينزف نفيّاً ويثبت العشب والماء

عليّ مهاجرٌ

أين يغفو سيد الحزن كيف يحمل عينيه؟ سمائي منحوفةٌ

كتفي تهبط والأرض خوذةٌ ملئتْ رملاً وقشاً هلعتْ أركض

غطّنتي سنونوة نهضتْ لهيبٌ ناهداها نهضتْ أفتحُ شبّاكاً :

وَدَعْتُ ، وَارْتَسَمَ الْأَفُولُ عَلَى جَبِينِي
وَمَنْحَتُ لِلزَّمَنِ الْمَفْتَتِ نَبْرَتِي
وَمَنْحَتُ نَبْرَتَهُ يَقِينِي .

/ ... وَالْأَرْضُ^(١١) تَدْخُلُ فِي السُّعَالِ الْمَعْدِنِيِّ / شَوَارِعُ
رُصِفَتْ بِأَطْفَالٍ - ذَبَائِحَ^(١٢) / أُمَةٌ
تَزْهَوُ بِعَرْشٍ مِنْ عِظَامٍ^(١٣) .

إِذْهَبْ وَطُفْ /

فِكْرُكَ أَسْمَاكَ مُعَفَّنَةٌ ، مَدِينَةُ أَلْسُنٍ
قُطِعَتْ وَدِيسَتْ .

إِذْهَبْ وَطُفْ ، وَسَلِّ الْجَذُورُ
كَيْفَ ارْتَدَى جَسَدُ الْمَكَانِ وَحُوشُهُ
أَوْسَلْ غُرَابَ الْأَبْجَدِيَّةِ - جِسْمَ إِسْمَاعِيلَ ، إِسْمَاعِيلُ
خَارِطَةُ الْعُصُورِ .

إِذْهَبْ وَطُفْ /

إِفْتَحْ هُنَا رَأْسًا ، هُنَاكَ فِكْرَةً

(١١) أَرْضٌ مِنَ الْأَنْقَاضِ / غَابَ قِبَائِلُ وَمَذَابِحُ

أَرْضٌ تَنْتَوِجُ عَصْرَنَا

مَلِكًا عَلَى عَرْشِ الْخِرَافَةِ

أَرْضٌ تَوْسَعُ بَيْنَ خُطُوتِنَا وَهَوْلِ جَحِيمِنَا ، هَوْلِ الْمَسَافَةِ .

(١٢) ذَبِيحٌ ، وَجِلَادُونَ يَقْتَسِمُونَ جِلْدَ ذَبِيحِهِمْ .

(١٣) أَهْدَى قَرْقَمَاسَ لِرُزُوجَتِهِ سَوَارًا

مِنْ عِظَمِ طِفْلِ .

سترى لوجهك صورةً مجهولةً
وترى ثيابك فوق جسمٍ غيرِ جسمك . ربّما
صادتك أنيابُ
لها لغة الملائك ، أو لها
شكلُ السماء
إذهب وطفُ /
سترى خنازيراً يُحوّلها الكتابُ إلى ظبَاء .

... / ونخافُ من جسِّ الرّغيفِ ، وما نقولُ لقاتلِ
نَسَجِ الدَّمَاءِ وسائداً؟ (١٤)

مَنْ أَنْتَ إِسْمَاعِيلُ؟ (١٥) نازِفةُ خُطَاكَ
كُتِبَ يَلْمِلُمُهَا حُوءٌ

(١٤) إجراء سلطان / أَنْتَ مُغْفَلٌ

أَمْ جَاهِلٌ لَتَقُولَ : لَا؟

(١٥) هل كان اسماعيلُ قافلةً

ترى الضدَّ الجميلَ ، وتصطفيه أخاً لها؟

هل كان يرفع رأسه

قوساً لموكبِ قلبه

ويرى السماءَ طريدةً لخياله؟

٧ - طَلْسَمَات

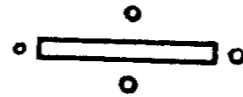
(من أجل الغُوطَة ، وتحيّة لعبد الغني النَّابُلْسِي)



«ابْحَثْ عَنْ جَارِيَةٍ عَذْرَاءٍ مَحَانٍ نِكَاحُهَا
عَرَّهَا ، وَاَنْفُسُ شَعْرَهَا ،
أَعْطِهَا دِيكًا وَقُلْ لَهَا : طُوفِي بِحَوْلِ الزَّرْعِ .
يَسْلُمُ الزَّرْعُ مِنَ الْآفَاتِ ،
وَيَهْلِكُ الزَّوَانُ لَوْقَتِهِ .»



«خُذْ أَظْلَافَ الْمَاعِزِ ، وَقَرْنَ الْأَيْلِ ، وَأَصُولَ السَّوسَنِ ، اسْتَحَقَّهَا جَمِيعًا مَعَ
الْبَنْدُقِ ، بَخَّرْ بِهَا الْبَيْتَ ،
تَهْرَبُ الْحَيَّاتُ ، وَجَمِيعُ الْحَشَرَاتِ .»

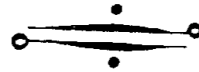


«خُذْ قَلْبَ بُومَةٍ كَبِيرَةٍ
شُدَّهُ إِلَى جِلْدِ ذَنْبٍ

عَلِّقْهُ عَلَى سَاعِدِكَ ،
تَأْمِنِ اللُّصُوصَ وَسَائِرَ الْحَشَرَاتِ ،
وَتُصْبِحُ مُعَظَمًا عِنْدَ النَّاسِ .»



«اصْنَعِ مِنَ النُّحَاسِ تِمَثَالَ جَرَادَةٍ
جَوْفَهُ ،
ضَعِ فِيهِ جَرَادَةً وَسُدَّهُ بِشَمْعٍ
ادْفِنَهُ ،
يَتَفَرَّقِ الْجَرَادُ ، وَلَا تَعِيشُ جَرَادَةٌ فِي ذَلِكَ الْمَكَانِ .»



«خُذْ قَلِيلًا مِنْ حَبَّةِ الْبَرَكَةِ ،
وَقَلِيلًا مِنَ الْبَلَسَانِ
وَقَلِيلًا مِنْ قَشُورِ الزَّنَجَبِيلِ ،
امْرُزْجِهَا ، وَضِعِ الْمَزِيجَ فِي طَعَامِ ،
تَحُلْ فِي مَنْ يَأْكُلُهُ رُوحَانِيَةُ الْمَحَبَّةِ .»
(المِلاحة في عِلْمِ الْفِلاحة) .

زكري

كَمْ

هذا

الليل !

كلُّ نعمةٍ تَدْفِنِي

أجمل القارئات

I

تجلسين على حافة السرير، بالك في الريح وقدماك
في العاصفة.

II

تتحرك يداك موجتتين. ويبدأ السرير إلى الجنوب.

III

تمز الحروف. تحسبين أنك هزة. تنامين بين
الحروف.

ينقلك النوم إلى الملك.

IV

ترحلين على الكلمات إلى الأحراج. نقتربين
من الصخور فتُصبح مرايا. يصير الندى جداول،
النقاط عصافير، الفواصل فراشات، الأرقام
أشجاراً.

وينتظرك السرير عند غدير.

V

الصفحة السوداء جنية تُؤجل عمل اليوم إلى
الغد. تستحضر روح اللذة إلى نهديك الطافرين في
عطلة.

لا أحد يحزر كم تشتهين وماذا تتخيلين.

VI

أعجز عن حماية نفسي من أحلامك. أعرفك قليلاً
أنتها القارئة الجميلة، أنت خليلتي وأختي. أعرف قليلاً
كيف تمسكين الكلمات من خصرها، وتعصرين،
تعصرين.

(نسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب، ما فعلت بالوردة، ص 71 — 72)

From Soliloquy of a Lazy Lady

In a place of rocks and water I
Was one of three : the storm surprised
Our rose-like nudity and drove us on
To the verge of an abysmal gorge,
And held us there suspended in gustful laughter
Saying, O Sirens, sing for the sailors to land
At your golden feet.

I cried :

Come fill my days with worlds and smoke,
With pain and envy and rocking laughter:
Be song and dance to me, amrigold
In my hair, a dress about my breast.

But all the way down, the gorge was lined with
skulls.

And I heard him say :

I've cast the years behind,
Learnt the meaning of all sorrow,
Abandoned my friends, disciples
In the garden of the dead.

And other voices said :

A tempest is on the sea, O Sirens,
The rocks are in an avalanche hurled down
For you to sing of tigers that spring
Upon their hunters, in a world of eyes that soon
Grow dim, O dimmer than the depths
Of sea and hearts of ancient women,

من مونولوج لسيدة كسول

في مكان غلظه الصخر والمياه
كنت احدى ثناء ثلاث : فاجأت العاصفة
'عر'ينا الوردي واندفعت بنا
الى شفا هاوية سجيفة العور
وامسكت بنا فوقها بهبات ضاحكة
وهي تقول : اينها السرينات ، غنين للشحارة لينزلوا
عند اقدامكن الذهبية .
فصحت قائلة :

تمال املا ايامي الفاظاً ودخانا ،
المأ وغيره وضحكا مهددا :
كن لي غناء ورقصاً ، وزهرة
في شعري ، وثوباً حول نهدي .
ولكن الهاوية كانت تبطنها الجماجم حتى اعماقها .
وسمعه يقول :

القيت بالسنين وراء ظهري ،
عرفت معنى الاحزان جميعها ،

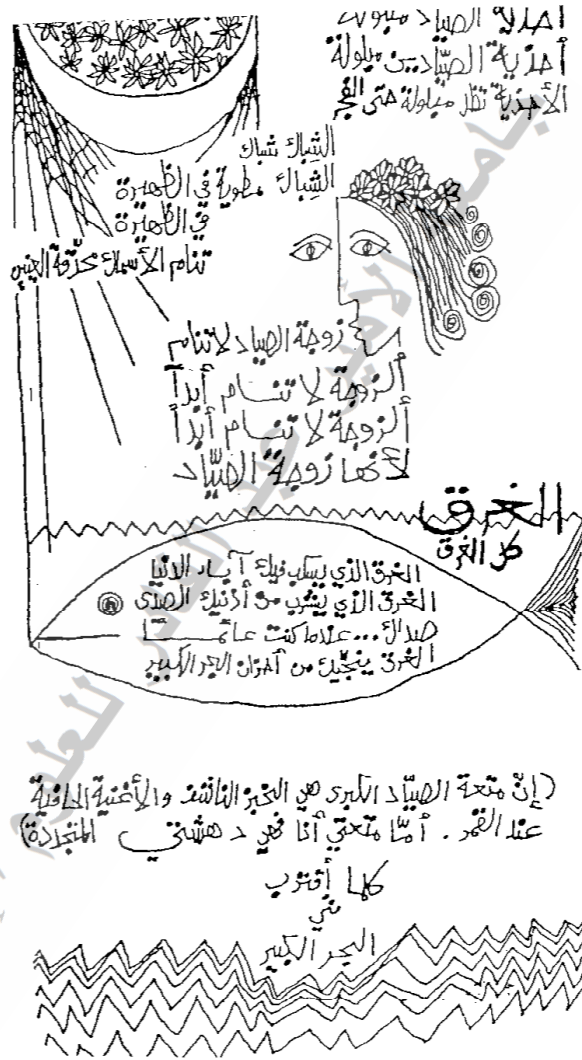
أشبتنا وما شاب الدهر ،
أم إن الدهر قد شاب والعمر فينا
مُثَبَّتٌ ، يدور حول ذاته
كبلبل كلما ساططه يدٌ
اشتد دورانهُ وعلا غناؤه ؟
حساب النفس عسير -
حساب الفعل واللافعل ،
حساب الجهر والسريرة .

ربنا نعوذ بك مع الملاحظ
من فتنة القول وفتنة الفعل ،
والفتنة اثنتان : ما تحشى
وما تشتهي ،
ومأسأتنا هذا الشطر فينا
بين قرني معضلة .
وجودنا المعضلة ، فصمٌ ونيءٌ
بين نصفين لوجه واحد ،
بين لذتين جامعتين
يميناً ويساراً في وقت معا .

أأعد الآن السنين
لأؤكد أن النصفين فينا
يتناقضان ويتلاحمان
يرافضان ويتكاملان ،
كالصمت يحوي الرعد في جوفه
أو الرعد يتعلق صمت الصاعقة ؟

ابتها الوجوه الحلوة أبقي





1 - أدونيس:

شاعر وناقد ومفكر، ولد ببلدة قصابين بسوريا عام 1930 م، اسمه الحقيقي علي أحمد أسبر، كتب باسم علي أحمد سعيد، ولكنه اشتهر باسم أدونيس. تلقى تعليمه الابتدائي في طرطوس، والثانوي في اللاذقية، وتحصل على الليسانس في جامعة دمشق عام 1940 م. وتحصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة القديس يوسف ببيروت (1973)، ثم انتقل من سوريا إلى لبنان نهائيا عام 1956 م. شارك في تأسيس مجلة "شعر" منذ بداية صدورها عام 1957، واستمر يعمل بها حتى عام 1963 م، وكان من أبرز أعضائها تنظيرا وإبداعا. وفي عام 1968 أسس مجلة "مواقف". ومؤلفاته في الفكر والأدب: مقدمة للشعر العربي (1971)، زمن الشعر (1972)، الثابت والمتحول (3 أجزاء: الأصول (1974)، وتأصيل الأصول (1977)، وصدمة الحداثة (1978))، فاتحة لنهايات القرن (1980)، سياسة الشعر (1985)، الشعرية العربية (1985)، كلام البدايات (1989)، الصوفية والسوريالية (1992)، النص القرآني وآفاق الكتابة (1993)، ها أنت أيها الوقت (1993). وفي الشعر: قصائد أولى (1957)، أوراق في الريح (1958) أغاني مهيار الدمشقي (1961) كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل (1965)، المسرح والمرايا (1978)، هذا هو اسمي (1971)، مفرد بصيغة الجمع (1975)، المطابقات والأوائل (1980)، كتاب الحصار (1985)، شهوة تتقدم في خرائط المادة (1987)، احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة (1988). وترجم الأعمال المسرحية لجورج شحادة، ومسرحية فيدر لراسين، والشقيقتان العدوان لراسين أيضا (1975)، والأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس وإيف بونوا. كما أعد بالتعاون مع خالدة سعيد: مختارات من أشعار السياب والخال وشوقي والرصافي ومختارات من الكواكبي ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا والزهاوي.

2 - أنسي الحاج:

شاعر لبناني، ولد عام 1937 م في بلدة قيتولة (قضاء جزين)، تابع دراسته في المدرسة الفرنسية، ثم في مدرسة الحكمة ببيروت. احترف الصحافة منذ العام 1956، وعمل في جريدة

¹ اعتمد في إنجاز هذه التراجم على: روبرت، ب. كامل، أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، ط 1، بيروت، مركز دراسات العالم العربي المعاصر، 1996، ج 1 - 2. واقتصر في الترجمة على الشعراء البارزين في الحركة فقط.

"الحياة"، ثم انتقل إلى جريدة "النهار" حيث أسس القسم الثقافي، ثم الملحق الأسبوعي (1964-1974). ساهم في عام 1958 في مجلة "شعر"، فكان عضواً في هيئة التحرير بها، ثم سكرتيراً لها عام 1964، واستمر فيها حتى توقفت عام 1970. نال جائزة سعيد عقل في الأدب. من مؤلفاته الشعرية: ديوان لن (1960)، الرأس المقطوع (1963)، ماضي الأيام الآتية (1965)، ماذا صنعت بالذهب ماذا أفعل بالوردة (1970)، الرسالة بشعرها الطويل حتى الينابيع (1975)، كلمات كلمات كلمات في 3 أجزاء (1987 - 1988)، خواتم (1991) والوليمة (1994).

3 - توفيق صايغ:

شاعر وناقد، ولد في عام 1922 ببلدة خربا جنوبي سوريا، وفي عام 1925 م انتقل مع عائلته إلى البصة شمالي فلسطين. وكان تعليمه الابتدائي في طبريا (1931-1937)، والجامعي في الجامعة الأميركية ببيروت، وفي جامعتي هارفارد وأنديانا في أميركا، وفي جامعتي أكسفورد وكامبردج في بريطانيا. عمل محاضراً في جامعات بريطانية وأميركية بين عامي 1954-1971. شارك في تحرير مجلة "شعر"، ورأسها من الخارج، وأشرف في عام 1962 على إصدار مجلة "حوار" التي استمرت في الصدور حتى عام 1967، وتوفي في الولايات المتحدة الأميركية عام 1971. ومن أعماله: ثلاثون قصيدة (1954)، القصيدة ك (1960)، معلقة توفيق صايغ (1961)، ومجموعة ترجمات منها: خمسون قصيدة من الشعر الأميركي (1963). ومن الدراسات: أضواء جديدة على جبران (1966).

4 - جبرا إبراهيم جبرا:

شاعر وروائي وقاص وناقد، ولد في بيت لحم بفلسطين عام 1920، حيث تلقى تعليمه الأول، ثم درس في الكلية العربية بالقدس، وجامعة أكستر في إنكلترا، وجامعة هارفرد بالولايات المتحدة الأميركية، وترأس نادي الفنون بالقدس (1944-1948)، وساهم مع الفنان جواد سليم في تأسيس "جامعة بغداد للفن الحديث" (1951)، تولى وظائف رسمية مختلفة بالعراق كان آخرها خبيراً في وزارة الثقافة والإعلام حتى تقاعده في أيلول 1948، انتدب أستاذاً زائراً للأدب العربي المعاصر في جامعة كاليفورنيا، وبركلي عام 1976. كان رئيس تحرير مجلة "فنون عربية" بين 1980 و 1982، حاز عدة جوائز ثقافية عربية وعالمية، وساهم بالكتابة في مجلة "شعر". وأصدر ما يقارب ستين كتاباً، منها في الشعر: تموز في المدينة (1959)، المدار المغلق (1964)، لوحة الشمس (1979)، سبع قصائد (1989). وفي الرواية:

الصدى والغدير (1946)، صراخ في ليل طويل (1955)، البحث عن وليد مسعود (1978)،
يوميّات سراب عفان (1992)، وفي النقد: الحرية والطوفان (1961)، الرحلة الثامنة (1967)،
النار والجوهر (1975)، ينباع الرؤية (1979)، ومن ترجماته: أدونيس أحد أجزاء الغصن
الذهبي لجيمس فريزر (1957)، والأسطورة والرمز (1973) ..

5 - خليل حاوي:

شاعر وناقد، ولد في عام 1919 (أ و عام 1925 م) في الشوير ببلبنان، وزبها تلقى
تعليمه الابتدائي والمتوسط، وتابع دراسته الثانوية في مدرسة الشويفات الوطنية عام 1047 م،
ثم تابع دراسته الجامعية في الجامعة الأمريكية ببلبنان، وبها نال الماجستير في عام 1955،
وبعدها نال الدكتوراه من جامعة كمبريدج في بريطانيا في عام 1959. والتحق بالتدريس في
الجامعة الأمريكية في السنة نفسها، حيث تولى تدريس مادة النقد والأدب، وأضاف إليها مادة
الشعر العربي في الجامعة اللبنانية منذ عام 1968 م. منحه "أصدقاء الكتاب" جائزة 1963 كما
منحه لبنان الجائزة الأولى لسنة 1973، كشاعر. عضو المجلس الثقافي للمتن الشمالي. مساعد
أمين عام اتحاد الكتاب اللبنانيين. وكانت وفاته في عام 1982 م. وكان من المساهمين في
حركة "شعر". ومؤلفاته في الشعر: (نهر الرماد (1957)، الناي والريح (1961)، ببادر الجوع
(1965)، الرعد الجريح (1979)، من جحيم الكوميديا (1979) وجمعت هذه الأشعار كله في
"ديوان خليل حاوي"، وفي الأدب: (جبران خليل جبران (1982)، رسائل الحب والحياة
(1987)).

6 - شوقي أبو شقرا:

شاعر لبناني، ولد سنة 1935 ببيروت، وتعلم بها في مدرسة الحكمة، انضم إلى مجلة
شعر بعد تأسيسها، ثم أصبح سكرتيراً لها حتى توقفها عام 1970. وعمل مسؤول ثقافياً في
جريدة النهار. ومن أعماله: أكياس الفقراء (1959)، خطوات الملك (1960)، ماء إلى حصان
العائلة (1962)، سنجاب يقع من البرج (1971)، حيرتي: جالسة نفاهة على الطاولة (1983)،
ومن المقالات: يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضاً (1979)، لا تأخذ تاج فتى الهيكل (1992)،
صلاة الاشتياق على سرير الوحدة (1995).

7 - عصام عبد المسيح محفوظ.

شاعر وناقد وكاتب مسرحي، ولد في جديدة مرجعيون بلبنان في عام 1939 م، وبها تلقى تعليمه من الابتدائي إلى الثانوي. ثم تابع دراسته الجامعية في باريس وحصل على دبلوم الدراسات المعمقة. وعمل في الصحافة منذ العام 1959. وكان من أعضاء حركة "شعر" والمساهمين في مجلتها. وفي عام 1970 التحق بالتدريس في الجامعة، وكان أستاذاً لمادة التأليف المسرحي. وأقام بفرنسا في الفترة 1976 - 1981. وله مؤلفات في الشعر: (أشياء ميتة (1959)، أعشاب الصيف (1961)، السيف وبرج العذراء (1963)، الموت الأول (1973))، وفي المسرح: (الزُنُزُخْتُ، (1969) القتل (1969)، كارت بلانش (1970)، الديكتاتور (1971)، قضية ضد الحرية (1975)، مسرحيات قصيرة (1984))، وفي النقد ومجالات أخرى: (دفتر الثقافة العربية الحديثة (1973)، أراغون: الشاعر والقضية (1974)، مشاهدات ناقد عربي في باريس (1981)، سيناريو المسرح العربي في مئة عام (1981)، الرواية العربية الطليعية (1982)، جبران: صورة شخصية، (1982) لقاءات شخصية مع الثقافة الغربية (1983)، دفتر الثقافة اللبنانية (1984)، السريالية وتفاعلاتها العربية (1987)، حوار مع رواد النهضة العربية (1989)، جورج شحادة: ملاك الشعر والمسرح، (1989) المسرح مستقبل العربية (1991)، أبعد من الحرب (1992)).

10 - فؤاد إلياس رفقة:

شاعر ولد في عام 1930 ببلدة كفرون بسورية، تلقى تعليمه الابتدائي في المدرسة الإنجيلية، ثم في مدرسة طرابلس للصبيان، وواصل تعليمه الجامعي حتى نال الدكتوراه في الفلسفة من جامعة توبنغن بألمانيا عام 1966 م، وبعدها صار أستاذاً في جامعة بيروت. ألف في الشعر: (في دروب المغيب (1955)، حنين العتبة (1965)، العشب الذي يموت (1970)، مرساة على الخليج (1971)، علامات الزمن الأخير (1975)، أنهار برية (1982)، يوميات خطاب (1988))، وترجم عن الألمانية أشعار: (هلدرن (1974)، وراينر ماريا ريلكه (1979)، وغيورج تراكل (1987)).

8 - محمد الماغوط:

شاعر وكاتب مسرحي، ولد عام 1934 بالسلمية في سوريا، وبدأ حياته الأدبية في الخمسينيات، ساهم في مجلة "شعر" بكتابة قصائد النثر، وإن اختلف مع أعضائها فيما بعد

وانتقده حركتهم على صفحات مجلة "الآداب". كان جريئاً مجدداً في حركة الشعر العربي الحديث. اهتم بكتابة المسرحية والسيناريوهات التلفزيونية والسينمائية، وعمل في الصحافة بسوريا ولبنان والخليج. له نشاط تلفزيوني وإذاعي، عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق، وتوفي في عام 2006. له في الشعر: حزن في ضوء القمر (1959)، غرفة بملايين الجدران (1964)، الفرح ليس مهنتي (1970)، جمعها في أعمال شعرية. وفي المسرح: العصفور الأحذب (1967)، المهرج (1974)، المارسليلز العربي (1975)، وله مجموعة مقالات منشورة: ديك ومائة مليون دجاجة (1984)، سأخون وطني (1987)، الأرجوحة (1999).

9 - نذير عظمة:

شاعر وناقد، ولد في عام 1930 بدمشق، وبها تابع تعليمه من الابتدائي حتى الجامعي، وكانت إجازته في اللغة العربية عام 1954. وبعدها انتقل إلى بيروت والتحق بالجامعة الأميركية بها، سافر إلى الولايات المتحدة حيث نال الدكتوراه (1973). عمل أستاذاً في جامعة محمد الخامس بالرباط حتى عام 1976، ثم عاد إلى الولايات المتحدة حيث عمل أستاذاً للغة العربية وآدابها في جامعة بورتلاند، ثم انتقل إلى المملكة العربية السعودية والتحق بجامعة الملك سعود بالرياض. وكان من المساهمين في تأسيس مجلة "شعر"، ومن هيئة تحريرها. له في الشعر: عتابا (1952)، جرحوا حتى القمر (1955)، اللحم والسنابل (1957)، غدا نقولين كان (1983)، أطفال في المنفى (1961)، الخضر ومدينة الحجر (1979)، زمن الفرات يتألف من القلب (1981)، نواقيس تموز (1981). وفي المسرح: ابن الأرض (1952)، طائر السمرم (1981)، سيزيف الأندلسي (1981)، أوروك تبحث عن جلقامش (1986). وفي النقد: عدي بن زيد العبادي (1960)، المعراج والرمز الصوفي (1982)، بدر شاعر السياب وأديب سيتويل (1983)، جبران والمؤثرات الأجنبية (1987)، الخالدون (1983)، التأصيل والتغريب في الشعر العربي الحديث (1999).

11 - يوسف الخال:

شاعر وناقد لبناني، ولد في عمار الحصن بسوريا عام 1917، ونشأ في طرابلس لبنان، تلقى تعليمه من الابتدائي حتى الثانوي في المدرسة الأمريكية للصبيان (1926 - 1932)، وواصل تعليمه الجامعي في الجامعة الأمريكية ببيروت (1942 - 1944). عمل في هيئة الأمم المتحدة وفي التدريس أثناء إقامته بالولايات المتحدة الأمريكية (1948 - 1950)، وأسس مجلة "شعر" (1957-1964) ودعا إلى التجديد والحداثة في الشعر، وتوفي العام 1987. ومن

أعماله الشعرية: الحرية (1954)، مسرحية "هيروديا" (1954)، البئر المهجورة (1958)، قصائد في الأربعين (1960)، وجمعت في: الأعمال الشعرية الكاملة (1979)، ومن المقالات والدراسات: الحداثة في الشعر (1978)، رسائل إلى دون كيشوت (1979)، الولادة الثانية (1981)، دقات الأيام (1987)، ومن ترجماته: ترجمات من الشعر الحديث لإليوت (1958)، وديوان الشعر الأمريكي (1958).

المصادر والمراجع

1- الكتب السماوية:

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس، الشرق الأوسط، 1988.

2 - الدواوين الشعرية:

- أدونيس، الأعمال الشعرية، دمشق، دار المدى، 1996، 3 أجزاء.
- أنسي الحاج، الرأس المقطوع، ط 2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1982.
- أنسي الحاج، ديوان لن، ط 2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م.
- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ط 2، بيروت، دار الجديد، 1994.
- أنسي الحاج، الرسالة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ط 2، بيروت، دار الجديد، 1994.
- توفيق صايغ، معلقة توفيق صايغ، بيروت، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، 1963.
- جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 1990.
- خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، 2001.
- محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ط 2، دمشق، دار المدى، 2006.
- نذير العظمة، ديوان الخضر ومدينة الحجر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1973.
- يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 2، بيروت، دار العودة، 1979.

3 - الكتب العربية:

- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.
- ابن جني (عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة، دار الكتب المصرية، 1955.
- ابن خلدون (عبد الرحمن)، المقدمة، القاهرة، دار الشعب، د. تا.
- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، بيروت، دار النهضة العربية، د. تا.
- ابن طباطبا (محمد بن أحمد)، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، د. تا.

- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله)، الشعر والشعراء، ط 4، بيروت، دار إحياء العلوم، 1412هـ/1991.
- ابن منظور (محمد بن مكرم)، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، د. تا
- إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، عمان، دار الشروق، 1992.
- إحسان عباس، فن الشعر، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1959م.
- أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، الرباط، دار الأفاق الحديثة، 1993.
- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، بيروت، دار الفكر الجديد، 1996.
- أحمد بسام باعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دمشق، دار المأمون للتراث، 1398 هـ / 1978 م.
- أحمد سمائلوفتش، فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف، 1985.
- أحمد كمال زكي، الأساطير، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د. تا.
- أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ط 3، بيروت، دار العودة، 3 أجزاء، 1983.
- أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 1985.
- أدونيس، الصوفية والسريالية، ط 3، بيروت، دار الساقى، 2006.
- أدونيس، زمن الشعر، ط 2، بيروت، دار العودة، 1988.
- أدونيس، سياسة الشعر، ط 1، بيروت، دار الآداب، 1985.
- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيروت، دار العودة، 1980.
- أدونيس، كلام البدايات، بيروت، دار العودة، 1979.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط 3، بيروت، دار العودة، 1983.
- أسعد رزوق، الشعراء التّموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر، ط 2، بيروت، دار الحمراء، 1990.
- أسيمة درويش، مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، بيروت، دار الآداب، 1992.
- اعتدال عثمان، إضاءة النص، ط 1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر، 1988.
- السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ط 3، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1991.
- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، القاهرة، المطبعة الميرية، 1306 هـ.
- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1966.

- المبرد، المقتضب، تحقيق عبد الخالق عزيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1388 هـ.
- إلياس خوري، دراسة في نقد الشعر، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1979 م، ط3، 1986.
- أمينة غصن، حادثة بلا جذور، ط1، دار الفارابي، الجزائر، 2004 م.
- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط3، القاهرة، دار المعارف، 1992.
- أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، ط3، بيروت، 1955.
- أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشف، 1949.
- أنور الجندي، خصائص الأدب العربي، ط2، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985.
- أنور الجندي، بقطة الفكر العربي في مواجهة التغريب، القاهرة، 1972 م.
- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط5، بيروت، دار العلم للملايين، 1973.
- إيليا حاوي، خليل حاوي: مختارات من شعره ونثره، ط1، بيروت، دار الثقافة، 1984.
- إيليا حاوي، في النقد والأدبي، ج5، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1980.
- برهان غليون، اغتيال العقل، ط2، بيروت، دار التنوير، 1987.
- توفيق صائغ، أضواء جديدة على جبران، بيروت، 1966.
- جابر عصفور، المرايا المتجاورة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.
- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979 م.
- جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، ط3، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982.
- جبرا إبراهيم جبرا، ينباع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.
- جبران مسعود، معجم الرائد، بيروت، دار العلم للملايين، 1964.
- جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث وروح العصر، بيروت، دار العلم للملايين، 1964.
- جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب: الأصول والمرجعية، دمشق، دار الفكر، 1426 هـ / 2005 م.
- جودت نور الدين، مع الشعر العربي: أين هي الأزمة، بيروت، دار الآداب، 1996.

- حاتم الصكر وآخرون، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.
- حامد مدحت الجيار، الشعر من منظور حضاري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م.
- حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1991.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، الدار البيضاء (المغرب) المركز الثقافي العربي، 1994، ص 85.
- حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت، مكتبة المعارف، 1988.
- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، الدار البيضاء، دار توبقال، 2000.
- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، بيروت، دار شعر، 1960.
- خالدة سعيد، حركية الإبداع، ط 3، بيروت، دار الفكر، 1406هـ / 1986م.
- خالدة سعيد، السريالية، بيروت، دار العلم للملايين، 1970.
- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996.
- ديريذة سقال، حركة الحداثة: آراؤها وإنجازاتها، ط 2، بيروت، دار الصداقة العربية، 1997م.
- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، الاسكندرية (مصر)، منشأة المعارف، 1985.
- ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 1978.
- زكي نجيب محمود، ثقافتنا في مواجهة العصر، القاهرة، دار الشروق، د. تا.
- زمخشري (محمود بن عمر الـ)، أساس البلاغة، القاهرة، دار الكتب المصرية، د. تا.
- زهيدة درويش جبور، التاريخ والتجربة في "الكتاب" لأدونيس، ط 1، بيروت، دار النهار، 2001.
- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988.
- سامي مهدي، الموجة الصاخبة: شعر الستينات في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994.
- ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.

- سعيد الورقي (الـ)، لغة الشعر العربي الحديث، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية، 1984.
- سليمان الخطيب، التغريب والمأزق الحضاري، القاهرة، دار الطباعة والنشر الإسلامية، 1412 هـ / 1991 م،
- سيد أحمد فرج (الـ)، أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ط 1، المنصورة (مصر)، دار الوفاء، 1410 هـ / 1990 م.
- سيد بحرأوي البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، القاهرة، دار شرقيات، 1993،
- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، القاهرة، دار الشروق، 1982.
- سيد قطب، في ظلال القرآن، ط 9، بيروت، دار الشروق، 1400 هـ / 1980 م.
- سيد ياسين (الـ)، التحليل الاجتماعي للأدب، ط 3، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1991.
- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، الدار البيضاء (المغرب)، دار توبقال، 1988.
- شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، بيروت، المطبعة العالمية، 1988 م.
- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1414 هـ / 1993
- شلتاغ عبود، الأدب والصراع الحضاري، دمشق، دار المعرفة، 1416 هـ — 1995..
- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، بيروت، دار إقرأ، 1981.
- صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1993.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 1995.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة "عالم المعرفة" / 164، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون 1992 م.
- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، ط 1، بيروت، دار الآداب، 2002 م
- طه حسين، المجموعة الكاملة، مج 12: من أدبنا المعاصر، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1974.
- عباس محمود العقاد، أثر العرب في الحضارة الأوربية، ط 4، القاهرة، دار المعارف، 1965.
- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980.

- عبد الحميد زراقات، الحداثة في النقد العربي المعاصر، بيروت، دار الحرف العربي، 1991م.
- عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ط 3، بيروت، دار الثقافة، 1973.
- عبد الرحمن محمد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، 2002.
- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط 2، تونس، الدار العربية للكتاب، 1982.
- عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2005.
- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، بيروت، دار الآداب، 1985.
- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، 1418 هـ / 1998 م،
- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبده ورشيد رضا، ط 1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1409 هـ / 1988 م.
- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، الدار البيضاء (المغرب)، المركز الثقافي العربي، 1999.
- عبد الله أحمد مهنا، تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة، الكويت، شركة الربيعان للنشر، 1985م.
- عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينيات في سورية، حلب، دار دجلة، 1996.
- عبد المنعم مجاهد، الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، دمشق، سعد الدين للطباعة، 1984.
- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة الحداثة، ط 1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999.
- عبد الوهاب المسيري، الموسوعة اليهودية والصهيونية (نموذج تفسيري جديد)، ط 1، القاهرة، دار الشروق، 1999.
- عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، أصالة التراث في مواجهة التفجير، طرابلس (ليبيا)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، 1981م.
- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000.

- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط3، القاهرة، 1965
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية، ط 3، بيروت، دار النهضة العودة، 1981.
- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.
- عز الدين المناصرة، الشعرية: قراءة مونتاجية، ط 1، عمان، مكتبة بروهوم للنشر والتوزيع، 1992.
- عزت قرني، الإبداع الفلسفي وشروطه، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع4 / 1986م.
- عصام محفوظ، السريالية وتفاعلاتها العربية، ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.
- علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996.
- علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1987.
- علي جعفر العلاق، في حادثة النص الشعري: دراسة نقدية، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003.
- علي حرب، الفكر والحدث، بيروت، دار الكنوز الأدبية، 1997، ص31.
- علي عبد الواحد وافي، الأدب اليوناني القديم، القاهرة، 1960.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار الفكر العربي، 1417 هـ 1997 م.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، القاهرة، مكتبة ابن سينا، 1423 هـ / 2002 م.
- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- عماد الدين خليل، في النقد الإسلامي المعاصر، ط 3، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1404 هـ / 1984م.
- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة، 1961.
- عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، ط 2، حلب، مكتبة الشرق، 1963.

- عمر الدقاق، فنون الأدب المعاصر في سورية، دمشق، دار الشرق العربي، د. تا.
- عمر فروخ، هذا الشعر الحديث، بيروت، دار لبنان، 1978.
- عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب: حياته وشعره، دار النهار للنشر، بيروت، ط2، 1978.
- غالي شمكري، شعرنا الحديث إلى أين، ط 2، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1987 م.
- غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، ط 3، بيروت، 1978.
- فاضل العزاوي، بعيدا داخل الغابة: البيان النقدي للحدثة العربية، دمشق، دار المدى، 1994.
- فاضل ثامر، جدل الحدثة في الشعر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
- فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحدثة والإبداع، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.
- قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 2، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1963.
- كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 1991.
- كامل فرحان صالح، الشعر والدين، بيروت، دار الحدثة، 2005.
- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر، ط 1، بيروت، دار العلم للملايين، 1979، ط 3، 1984،
- كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987.
- كمال خير بك، حركة الحدثة في الشعر العربي المعاصرة، ط 2، بيروت، دار الفكر، 1406 هـ / 1982.
- كمال نشأت، شعر الحدثة في مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1970.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، مطبعة مصر، 1381 هـ - 1961 م
- مجموعة من الباحثين: مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، ط1، القاهرة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1985،
- مجموعة من الباحثين، أعمال مؤتمر روما حول "الأدب العربي المعاصر"، عام 1961، طرابلس (لبنان)، 1990.
- مجموعة من الباحثين، التراث وتحديات العصر في الوطن العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1985.

- مجموعة من الباحثين، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.
- مجموعة من الباحثين، قضايا وشهادات، الحداثة، ج 1 — 2، دمشق، دار كنعان، 1990.
- محمد أحمد العزب، ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1978.
- محمد إسماعيل دندي، حادثتنا الشعرية مفهومها وإشكالاتها، دمشق، دار سعد للطباعة والنشر، 1996.
- محمد إقبال عروى، جمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء، المكتبة السلفية، 1986.
- محمد الأسعد، بحثاً عن الحداثة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986.
- محمد العباس، حداثة مجلة، الرياض، مؤسسة اليمامة، 1998.
- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، ط 1، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، 1996.
- محمد الماغوط، سأ خون وطني، دمشق، دار المدى، 2006.
- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ط 2، القاهرة، دار الفكر، 1971.
- محمد بن عمر، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، ط 1، الرياض، 1407 هـ / 1987.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، 3 أجزاء، ط 1، الدار البيضاء، دار نوبال للنشر، 1985.
- محمد بنيس، حداثة السؤال، ط 1، بيروت، دار التنوير الغرب، 1985.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية، ط 2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1985.
- محمد جابر الأنصاري، الفكر العربي وصراع الأضداد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.
- محمد جابر الأنصاري، انتحار المثقفين العرب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.
- محمد جلال كشك، ودخلت الخيل الأزهر، القاهرة، دار المعارف، 1978.
- محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1981.
- محمد حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000.

- محمد حماسة عبد اللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، ط1، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1990.
- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، 1996.
- محمد خير البقاعي، آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- محمد دكروب، الأدب الجديد والثورة، بيروت، دار الفارابي، 1980 م.
- محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي: مرحلة الرواد، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق، اتحاد الكتاب العربي، 2001.
- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي الحديث والمعاصر، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1989.
- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991.
- محمد عادل الهاشمي، الإنسان في الأدب الإسلامي، مكة المكرمة، مكتبة الطالب الجامعي، 1406 هـ.
-
- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2006.
- محمد علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، بيروت، دار الآداب، 1996.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1973.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط1، القاهرة، دار المعارف، 1977.
- محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، 1984.
- محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط6، دار الشروق، بيروت، 1983.
- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط3، تونس، سراس للنشر، 1996.
- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، تونس، الدار التونسية للنشر، 1992.
- محمد لطفي اليوسفي، البيانات، تونس، سراس للنشر، 1973.

- محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية، 1392 هـ / 1972 م،
- محمد محمد حسين، الإسلام والحضارة الغربية، بيروت، المكتب الإسلامي، 1399 هـ / 1979 م.
- محمد مصطفى هدار، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، ط 2، القاهرة، دار المعارف د.ت.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط 2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1986.
- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.
- محمد مندور، في الميزان الجديد، ط 3، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، د.ت.
- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية: 1925 — 1975 م، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1985.
- محيي الدين اللاذقاني، آباء الحداثة العربية، ط 2، بيروت، دار الانتشار العربي، 1998.
- محيي الدين عبد الحميد، ط 4، بيروت، دار الجيل، 1972.
- مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب: نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، ط 1، بيروت، دار الطليعة، 1423 هـ / 2002.
- مصطفى السعدني، "التغريب في الشعر العربي المعاصر، الاسكندرية (مصر)، منشأة المعارف، (1977).
- مصطفى خضر، الحداثة كسؤال هوية، ط 1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996.
- مصطفى خضر، الشعر والهوية، دمشق، دار الذاكرة، 1995.
- مصطفى ناصف، مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس، د.ت.
- مطاع الصفدي، نقد العقل العربي: الحداثة وما بعد الحداثة، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1990.
- مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1401 هـ / 1981 م.
- مناف منصور، عقلية الحداثة العربية، بيروت، مكتبة صادر، 1986.

- منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان: بحث في شعراء لبنان الجدد: مرحلة ما بين الحربين العالميتين، بيروت، دار العودة، 1980م.
- موفق رزيق، نهضة أم تغريب، دمشق، المنارة، 1416هـ / 1996م
- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط 2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000.
- نازك الملائكة، شظايا ورماد، بيروت، دار العودة، 1971
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 6، بيروت، دار العلم للملايين، 1981.
- نبيل سليمان وبو علي ياسين، الأدب والإيديولوجيا في سوريا: 1967 — 1973، بيروت، دار ابن خلدون، 1974.
- نجيب محمود، ثقافتنا في مواجهة العصر، القاهرة، دار الشروق، د. تا،
- نذير العظمة، التغريب والتأصيل في الشعر العربي المعاصر، ط 1، دمشق، وزارة الثقافة، 1999.
- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001.
- نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1981.
- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1993.
- هشام علي، فكرة المغايرة، مقاربات أولية إلى الحداثة والنقد، عدن، وزارة الثقافة، 1990 .
- وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ط 2، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1981.
- يمني العيد، في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1983، ص 98.
- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، بيروت، دار الطليعة، 1978.
- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دمشق، دار الحصاد، 1991.
- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ط 1، بيروت، دار الآداب، 1994.
- يوسف حلاوي، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار العلم، د. تا.
- يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، ط 1، دمشق، 1981.

4 - الكتب المترجمة:

- الان تورين، نقد الحداثة، ج 1، ترجمة صياح جهيم، دمشق، وزارة الثقافة، 1998.
- إدوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1984.
- ألبيرس، ر. م، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، منشورات عويدات، 1965.
- ألبير كامو، العيث، ترجمة سالم نصار، بيروت، دار الاتحاد، د. تا.
- باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، د. تا.
- تودوروف، تزيفطان، الشعرية، ترجمة شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، الدار البيضاء (المغرب)، دار تولقال، 1990.
- جاك أماتاييس السالسي، يوسف الخال ومجلته "شعر"، بيروت، دار النهار، 2004.
- جاكوب، كورك، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، بغداد، دار المأمون، 1989.
- جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة عبد المنعم الحفني، ط 4، القاهرة، 1977.
- جان فال، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، ترجمة فؤاد كامل، القاهرة، دار الكاتب العربي، 1968.
- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط 3، القاهرة، دار المعارف، 1993.
- جيمس فريزر، أدونيس، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط 2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.
- سوزان بارنار، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، القاهرة، دار شوقيات، 1998.
- س.م بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة: سلافة حجازي، بغداد، 1977.
- ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية د. تا.
- سلمى الخضراء الجبوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2001.
- فراي نورثروب وآخرون، الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
- فيليب فان تينغ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنتونيوس، ط 3، بيروت، منشورات عويدات، 1983.
- ك.ك. راثفين، الأسطورة، ترجمة صادق جعفر الخليلي، بيروت، منشورات عويدات، د. تا.
- كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حريري، اللاذقية (سوريا)، دار الحوار، 1985.

- ليرند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمد جاء الرب، ط1، القاهرة، 1987.
- لوسيان جولدمان، المنهجية في علم اجتماع الأدب، ترجمة مصطفى المسناوي، ط1، بيروت، دار الحداثة، 1981.
- ماتيس، إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، بيروت، المكتبة العصرية، 1965م.
- مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة مؤيد فوزي حسن، ط2، بيروت، مركز الإنماء العربي، 1995، ج1.
- ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة، مطاع صفدي وآخرون، بيروت، مركز الانتماء القومي، 1990.
- نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فلкс فارس، بيروت، دار القلم، دتا.
- هنري لو فيفر، ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد، بيروت، دار ابن رشد، 1983.
- صموئيل موريه، الشعر العربي الحديث: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد و سعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، 1986.
- والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، بيروت، منشورات نزار قباني، 1967م.
- وليام ك. وبيزات، وكانت بروكس، النقد الأدبي: تاريخ موجز، ج4، ترجمة حسام الخطيب ومحبي الدين صبحي، دمشق، 1976.

5 — الرسائل الجامعية:

- أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في روايات حيدر حيدر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، 1421 هـ/2000.
- سعد الدين كليب، الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سوريا (1960 — 1980)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة حلب، 1406 هـ — 1986.
- سعيد بن زرقه، الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، جامعة عين شمس، 1411 هـ/1991م.

6 — الدوريات:

— شعر: بيروت، الأعداد:

1 ، 2 ، 3 ، 4 / 1957

5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 16 / 1958

11 ، 9 ، 12 / 1959

13 ، 14 ، 15 ، 16 ، 20 / 1960

4 ، 9 ، 18 ، 19 ، 20 / 1961

12 ، 22 ، 24 ، 29 / 1962

25 ، 26 ، 27 ، 28 / 1963

1 ، 32 / 1964

31 — 32 / 1968

43 / 1969

— فصول: القاهرة: الأعداد:

3 ، 4 / 1981

4 / 1983

1 ، 3 ، 4 / 1984

3 / 1985

2 ، 3 ، 15 / 1996

— الآداب: بيروت، الأعداد:

3 / 1960

14 / 1966

10 / 1973

9 ، 10 / 2001.

— المعرفة: دمشق، العدد:

283 — 284 / 1985.

— مواقف: بيروت، الأعداد:

7 / 1970

13 — 14 / 1971

1972 / 24

1979 / 34

— الموقف الأدبي: دمشق، العدد:

1987 / 193

— الأقاليم: بغداد، الأعداد:

1، 5، 9 / 1987

— الناقد: بيروت:

1989 / 18

— الأدب الإسلامي: الرياض، العدد

ع 3 / 1994

— كتابات معاصرة: بيروت، العدد:

1997 / 30

— الشعر: القاهرة، العددان:

1 / 1964

1989 / 55

— إبداع، القاهرة، العدد:

1992 / 11

— عالم الفكر، الكويت، العدد:

1973 / 2

El- taghrib (estrangement) in modern Arab poetry

The movement ' chiar' (poetry) like example

Thesis summarizes:

In order to express itself on the concept of the modernism in the poetic writing and its questions, its definition and its mechanisms, one cannot find solutions theoretical other than in a general civilised answer which includes the directions of this being attached concept to the social conscience which is close to the beautiful poetic conscience in particular.

So the modernism takes general problems which explain the problematic presence of this concept by involving pointed theoretical problems like the religion, the language, the Arabic-speaking person, the folklore, the identity, the ethnic membership, tribal and civilisation .

There is no theoretical solution of the modernism apart from these problems. Of that there was a competition of the current critical question on the topic of the modernism opposing the theme identity particularly after the many critical assumptions which raise the failure of the projects of the modernism. On the other hand, it now seeks the culture identities which explains the rebirth of the relationship to the question of the identity and its civilised questions which knew a refusal and an ignorance before, but the question of the identity represents an Arab project creative in the Arab culture with its beauty and this originality can be legitimated by the return to the identity with a original of the poetic topic of the conscience and its relation with the other by the means of the interaction and not confusion with him. Of that, there was a relation of the modernism with the question of the identity for the resurrection of Arab poetry.

This research presents problems in literature and the modern criticism which is *Problems of the poetic modernism and the Arab identity*.

The problems east establish by the modern sight of poetry at the twentieth century in the name of the modernity which induced the research of the revival in the poetry and the renewal of its contents and its artistic aspects, very by ignoring poetic nature and its climate of existence and eternal. The nature of its tools which must be acquired by the poet and his excellent humane site, and recognition of the preference of the other Occidental –poetry – which allures us abundantly.

One being introduced into the ideological currents and the methods which caused a change in the intellectual and artistic designs, this caused turbulences of comprehension and the regard of the poetic literary – topic and the incapacity have the construction of

a critical building of excellence which can be established on pillars independent and clear, but a great variation grew hollow between the poet and the critic and even the reader, after having trace a way to release itself from the intellectual values, and of beauty of the Arab poetry, which regarded it as obstacles - very by seeking a poetic substitution in the literary and critical reference which is larger than

This study is divided into five chapters. The first one devoted to the study of the critical reading of current Arab poetry and its relation with the concept of Taghrib and its direction and the characteristics ones of the Arab literature and poetry after its influence by intellectualism of the Occidental literature in the light of the debate on the concepts of the originality, the contemporary, and the questions of the modernism and after the modernism.

The second chapter concentrates on the highlighting of the Occidental reference of the movement 'Chiar' by constituting its ideas criticize and to determine its poetic experiment which expressed a critical language alarming of the example Occidental - existentialist and siralien in particular - to accentuate it by the means of the parallel poetry which agrees with the theoretical originality of the modernism and its legitimate modern principles.

The third chapter deals with the new critical foundation of the movement 'Chiar' on the direction of poetry and its role and what caused the ontological metaphysical sensitivity being connected has the artistic structure while being detached of the widespread concepts in the Arab poetry which expresses an aspiration to release from the last A the light of the construction of the poetic modernism, I determined well the practical framework of the fourth and fifth chapters.

In the fourth chapter, the study was begun on the idea from a 'sight of the world' to put the truth of this attached vision has the existential philosophy of Taghrib, and what induced the chaotic tendency, rebellious and destroying which dominated the reality itself and crowns it, and which is structure with the crisis of the refusal existential of ego Arab, and to accept the existence of the other Western one by a sight of modern Occidental philosophy based on the unfolding of the world, its breaking up and its predominance.

Concerning the fifth chapter and the last, I specified my study on which is built the movement of the 'Chiar' like achievement on the language, the image, the rhythm, the general structure poetic and its dimensions in achievement on the Arab poem, and its goal of beauty that the movement wants to reach.

My study ended in a final summary which has includes the results which determine the reality of the Arab poem current and its relationship to the poetic modernism Occidental.