جـــــامعة عبد الرحمن ميرة ـ بجاية

كلـــية الآداب واللغـــــات

قسم اللغة والأدب العربي

المرائة في الأدب العربي

دروس موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس أدب عربي

إعداد الأستاذة: سامية إدريس

السنة الجامعية 2020ـ2021

تقديم:

شكلت الحداثة بسيروراتها المتنوعة، وأبعادها التاريخية والاجتماعية، وطروحاتها المعرفية والثقافية إشكالية جوهرية، ارتسم تطور الأدب العربي الحديث والمعاصر على إيقاعها، وعصبا محوريا دارت حوله أهم قضاياه الفكرية والفنية، بل وحتى الوجودية.

بزغت شمس الحداثة على العالم العربي، حاملة معها كل ما يحمله عصرنا هذا من معضلات نفسية، وقلق ذاتي من القديم الموروث، ومحاولة الثورة عليه، والتخلص منه، والبحث عن كل ما هو جديد يتوافق وروح عصر التطور العلمي والمادي، وأعلنت من البداية عن نزعتها النقدية الرافضة لكل ما هو مكرس، سائد، جاهز ونمطي، وتوثبها المستمر بدافع القطيعة والتجاوز، وهاجس التغيير ونفي الثبات والثوابت. فكان أن ثار ضدها من ثار، وتعصب لها من تعصب، وبعيدا عن هؤلاء وهؤلاء، وبمنأى عن كل الخلافات الأيديولوجية والمماحكاة الفكرية التي أثيرت بشأنها، يهمنا كدارسين وطلبة للغة والأدب العربي معاينة ما أثمرته بذورها المزروعة في تربته من فكر حداثي خلاق، تنظيرا وإبداعا، شعرا ونثرا.

ترمي هذه الدروس الموسومة "الحداثة في الأدب العربي"، التي تندرج ضمن الوحدة الاستكشافية، إلى تعريف الطالب في اللغة والأدب العربي بكل ما يتعلق بالحداثة الأدبية، من حيث حيثياتها التاريخية، وإضاءة مفاهيمها والمصطلحات المجاورة لها، والتنقيب عن تجليات روح الحداثة في الشعر العربي القديم من خلال الصراع بين القديم والحديث وأشكال التجديد في الشعر على غرار الموشحات والأزجال. كما يستمد الطالب من هذه الدروس أرضية متينة حول قضايا الحداثة الشعرية في عصرنا على صعيد التنظير لها، حيث خصصت ثلاثة منها لبيانات الحداثة العربية، وعدد آخر لحركة مجلة شعر، لما لعبته من دور خطير في تكريس الشعر العربي المعاصر ومرافقته والتنظير له، وقد وجهت عناية خاصة للشعر الحر، واستحدثت على صفحات مجلتها قصيدة النثر. وللتعمق في منجزات الحداثة الشعرية على الصعيد الإبداعي، أحاطت مفردات المادة بمظاهر الحداثة في الأدب العربي، إذ توقفنا بالتفصيل عند الإيقاع الموسيقي واللغة والصورة الشعرية، ورصدنا أهم تجلياتها في الشكل السردي من خلال فعالية التجريب في الرواية.

حرصنا في هذه الدروس على احترام توجهات المادة الرسمية، حيث تلمّس المقرر الإحاطة بظاهرة الحداثة الأدبية في الأدب العربي بكافة جوانبها قديما وحديثا، تنظيرا وإبداعا، شعرا ونثرا. ولم يغفل عن الإشكاليات المصاحبة لاستدخال المصطلح، بحيث يضع الدارس في السياق التاريخي لظاهرة الحداثة قبل الخوض في غمارها الثري والمعقد.

تطمح هذه الدروس إلى تيسير المادة على الطالب عن طريق:

ـ الاستعانة بقائمة ثرية من أهم المصادر والمراجع المتعلقة بظاهرة الحداثة في الأدب العربي، ووضعها بين يدي الطالب من خلال الاقتباسات والإحالات لمن أراد الاستزادة.

ـ الحرص على ضبط البنية الفكرية للدروس عن طريق الترقيم والعنونة، وتوخي الدقة والوضوح في أسلوب عرض الأفكار واللغة المستعملة ما أمكن.

ـ التبسيط ومراعاة التدرج في حدود ما تفرضه شروط الكتابة، والأصل أن تكون نصوص المحاضرات قيدا للمعرفة والتبسيط يكون فيها مؤطرا بحدود الترتيب المفهومي وانتقاء الاستشهادات والشواهد، حيث لا تغني المحاضرات المكتوبة عن التفاعل المباشر مع الطلبة خاصة وأن المادة ثرية جدا وتكتنفها إشكاليات وقضايا تستوجب النقاش والتداول، وهي في الأصل تتخذ صيغة أعمال موجّهة لولا ظروف الجائحة التي فرضت تدريسها عن بعد في صيغة مكتوبة، ومعلوم أن للمكتوب شروطا مغايرة لما للمشافهة، ولكلٍّ وظيفته ومزاياه.

في الختام، أشير إلى أن الحداثة في الأدب العربي إشكالية عميقة وسيرورة متشعبة ومناحي متعددة، لذا فهي تتطلب قدرا كبيرا من الاطلاع على خلفياتها وقضاياها، وعلى روادها وأعلامها، وعلى أنواعها ومظاهرها، مما أملى علي الاستفاضة في هذه المحاضرات، مع العلم أنها مادة استكشافية، الهدف منها منح الطالب معالم تهديه في مساره البيداغوجي ضمن التخصص، وتزوده بالخلفية المعرفية الضرورية، وترشده إلى مضانّها، وله أن يتعمق أكثر من خلال الوحدات الأساسية ضمن شعبة الدراسات الأدبية. وعسى أن تثير هذه المحاضرات فضول طلاب العلم للإبحار في شعابه الكثيرة، والتزود له بالعدة المعرفية والعتاد المنهجي.

المحاضرة الأولى

تعريفات الحداثة عند الغرب وعند العرب

1. تعريف الحداثة لغة:

ورد في لسان العرب: «الحديث، نقيض القديم، والحدوث: نقيض القدمة حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه فهو محْدث وحديث وكذلك استحدثه»، فقد اشتقت كلمة "حداثة" من مادة "ح. د. ث." التي تتضمن دلالة وقوع الفعل أو ظهور الظاهرة التي لم تكن موجودة أو متوقعة من قبل، ومن المادة نفسها اشتق لفظ "الحديث"، «وهو لفظ مشترك قد يستعمل بمعنى الجديد المبتكر، وقد يكون بمعنى المشافهة وتبادل الكلام مع الغير، وهو يتضمن معنى الجدّة، ومعنى الإضافة الذاتية غير المنتظرة بالتحديد من قبل الغير. لذلك كان الحديث غير التلاوة، فالتحدّث بالمعاني المنقولة يسمى تلاوة بينما التحدث بما فيه ذات المتحدث وفكره وأحاسيسه يسمى حديثا»[1].

يشير الناقد جابر عصفور إلى أن الصيغة المصدرية التي تنطوي على المصطلح "حداثة" نادرة الاستعمال في التراث العربي، حيث شاعت حينها مصطلحات أخرى مثل "المحدث" و"المحدثين"، أما صيغة "الحداثة" فهي قرينة استخدام معاصر لا يتجاوز ربع قرن، يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة، ويرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد يقابل المصطلح الأجنبي Modernity أو Modernism الذي يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية قد تكون الأعنف في تاريخ أوربا الثقافي، «ولذلك يزدوج مصطلح "الحداثة"، على نحو لافت، في استخدامه، فيشير – من ناحية- إلى التغير الجذري الذي ينطوي عليه "الشعر الحر" أو "الشعر العربي المعاصر"، ويشير – من ناحية ثانية- إلى "المودرنزم" الأوربية التي كانت مثالا يحتذى، في غير حالة..»[2].

[1] عبد الجليل الميساوي:" الحداثة"، مجلة الاتحاف، العدد 101/ ماي 1999، ص8.

[2] جابر عصفور: "معنى الحداثة في الشعر المعاصر"، مجلة فصول، العدد 4/ سبتمبر 1984، ص35.

فالمقابل الأجنبي لمصطلح "الحداثة" هو Modernité و Modernity، وهي «مشتقة من الجذر:Mode ، وهي الصيغة أو الشكل أوما يتبدّى به الشيء»[1]، و الحديث Moderne صفة من الحداثة، «ومن بين كل اللغات الأوربية ظهرت كلمة "حديث" لأول مرة في اللغة الفرنسية القديمة. كان ذلك في القرن الرابع عشر (Modernus) وقد اشتقت من الكلمة اللاتينية (Sodernu) التي ظهرت في القرن الخامس الميلادي. وهي الفترة التي تمثل مرحلة الانتقال من العصور اليونانية القديمة إلى العصور المسيحية. وكلمة (Modernus) اللاتينية مشتقة من الجذر (Modo) الذي يعني "حديثا، أو (الآن بالضبط) وهذا الجذر بدوره مشتق من كلمة (Modus) التي تعني "القياس". والجذر اللغوي الهندي - الأوربي (med) يعنس القياس بمعنى التقدير أو التثمين، أو بمعنى الوسيلة: أي اتخاذ تدابير معينة بخصوص ظاهرة ما. هكذا نجد أن البعد القيمي أو الأخلاقي متزامن مع المقصد الكرونولوجي الزمني في كلمة "الحديث" فهي تضم المعنيين معا»[2] وقد ورد من معاني "الحديث" في موسوعة لالاند الفلسفية «وبالمعنى التقني، الحديث يتعارض مع الوسيط، (وأحيانا، باتجاه عكسي، مع المعاصر): "التاريخ الحديث" هو تاريخ الوقائع التالية لسقوط القسطنطينية في سنة 1453؛ "الفلسفة الحديثة" هي فلسفة القرن السادس عشر والقرون التوالي حتى أيامنا، مع ذلك غالبا ما يطلق على باكون وديكارت اسم مؤسسي الفلسفة الحديثة»[3].

2. تعريف الحداثة اصطلاحا:

يعتبر الدارسون بودلير (1821-1861) أقدم من عرّف الحداثة بقوله: «ما أعنيه بالحداثة : هو العابر والهارب، ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي والثابت»، وهو أوّل من صاغ نظرية لها، وهي عنده "مركبة شديدة التعقيد، فهي من الناحية السلبية تدل على عالم المدن الكبيرة الذي يفيض بالعقم والقبح والخطيئة، عالم الشوارع المسفلتة والأضواء الصناعية والإعلانات واللافتات البشعة

[1] مطاع صفدي: **نقد العقل الغربي؛ الحداثة ما بعد الحداثة**، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990، ص223.

[2] هاشم صالح: "مفهوم الحداثة في الفكر والفن بين يدي البحث" (ترجمة عن المقدمة والفصل الأول من كتاب "الحداثة" لأليكسيس نوس، الصادر عن المطبوعات الجامعية الفرنسية بباريس سنة 1995)، مجلة نزوى، العدد25/ يناير 2001، ص128.

[3] أندريه لا لاند: **موسوعة لا لاند الفلسفية المجلد الثاني H-Q**، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، لبنان – باريس، ط2، 2001، ص822.

ووحدة الإنسان الضائع وسط الزحام"، ووقف رامبو الموقف نفسه "فكلاهما يكره الحداثة إذا كانت تدلّ على التقدّم المادي أو التطوّر العلمي، وكلاهما يتشبث بها بقدر ما تعطيه من تجارب جديدة تدفعه بخشونتها وسوادها على أن ينشئ فيها قصائد خشنة سوداء". حيث ربط كل من بودلير ورامبو الحداثة بالتطور المادي الذي أدّى في انعكاساته السلبية إلى انحطاط قيمة الإنسان، وقد اتخذا منها مصدرا لإنتاج جمالية القبح. ويعدّ بودلير أول من جرّد الحداثة من طابعها الزمني ليجعل منها مفهوما ذا دلالة نوعية، فالحداثة لدى بودلير لا «تهدف إلى التحديد الكمي لفترة تاريخية معينة من أجل إقامة التضاد بينها وبين فترات أخرى، وإنما أصبحت تهدف إلى الدلالة النوعية على حالة ما (أو شرط ما)، لم يعد الحاضر موجودا بالقياس إلى الماضي، وإنما أصبح موجودا بذاته ولذاته. وهكذا أصبح التاريخ سلسلة متواصلة من الحداثات إذا شئنا. ولم يعد مجديا أن نقارنها بأي شيء آخر، لم تعد الحداثة تتعلم أي شيء من الماضي (...) ولا أقول ذلك بمعنى أن الحداثة تخرج من الزمن، وإنما بمعنى أنها لم تعد خاضعة له»[1].

يعتبر مصطلح الحداثة من أشد المصطلحات صعوبة وغموضا بالنظر إلى تعدد المجالات التي يرد فيها، واختلاف المنطلقات الفكرية التي تحدده، يقول جان بودريار: «ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد ... ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا عاما يتضمن في دلالته إجمالا الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله، وإلى تبدّل في الذهنية»[2]. فالحداثة ظاهرة شاملة ارتبطت بسياق تاريخي عايشته المجتمعات الأوربية وأفضى إلى هدم سلطة الكنيسة وقيم الماضي واحلال مركزية العقل والتفكير العلمي والتطور التكنولوجي. إذن، يطلق مصطلح الحداثة عموما بوصفه مصطلحا حضاريا على مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة إلى اليوم، ويغطي مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، والحداثة الأدبية جاءت كرد فعل على الفكر السائد في القرن التاسع عشر والاتجاهات الأدبية التي بدأت تتزعزع كالرومنسية، وقد بلغت الحداثة الأدبية أوجها في الثلث الأول من القرن العشرين، ووصل صداها إلى الثقافة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين.

[1] هاشم صالح: "مفهوم الحداثة في الفكر والفن بين يدي البحث"، ص132.

[2] محمد برادة: "اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة"، مجلو فصول، العدد 4/ 1984، ص12.

ومن تعريفات الحداثة، لدى المفكرين الغربيين، نورد تعريف الفيلسوف الألماني كانط للحداثة «في سياق إجابته عن سؤال: "ما الأنوار؟ في مقولته المشهورة: " الأنوار خروج الإنسان من حالة الوصاية التي تتمثل في عجزه عن استخدام فكره دون توجيه من غيره»[1]، ويعتبرها جويس أورتيكا كاسيت فعلا هداما، حين يصفها بقوله: «إن الحداثة هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومنسي والطبيعي، وإنها لا تعيد صياغة الشكل فقط بل تأخذ الفن إلى ظلمات اليأس والفوضى»[2] ويعرف رولان بارت الحداثة بأنها "انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه"[3].

ومن تعريفات المفكرين العرب نذكر -على سبيل المثال- تعريف كمال أبوديب الراديكالي للحداثة حيث يعتبر أن: «الحداثة انقطاع معرفي، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث؛ في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية، والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفنين وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفيّة هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية – إن كان ثمة معرفة يقينية؛ وكون الفن خلقا لواقع جديد»[4].

3. مستويات الحداثة :

ويقدم الناقد جابر عصفور تعرفه للحداثة ضمن تصور شامل لمستوياتها كما يلي: «الحداثة تعني، فكريا وعلميا، البحث الذي لا يتوقف لتعرف أسرار الكون وتعمق اكتشاف الطبيعة والسيطرة عليها وتطوير المعرفة بها، ومن ثم الارتقاء بموضع الإنسان من الأرض، فإنها تعني – اجتماعيا وسياسيا- الصياغة المتجددة للمبادئ والأنظمة التي تنتقل بعلاقات المجتمع من المستوى الضروري إلى الهوية، ومن

[1] علي وطفة: "مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة"، مجلة البيان الكويتية، العد 377/ ديسمبر 2001، ص44.

[2] عدنان علي النحوي: **تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي** منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط2، 1414ه /1994م، ص39.

[3] المرجع نفسه، ص39.

[4] كمال أبو ديب: "الحداثة/السلطة/ النص"، مجلة فصول، العدد3/يونيو 1984، ص37.

الاستغلال إلى العدالة، ومن التبعية إلى الاستقلال، ومن الاستهلاك إلى الإنتاج، ومن سيطرة القبلية والعائلة أو الطائفة إلى الدولة الحديثة، ومن الدولة التسلطية إلى الدولة الديمقراطية» [1]، ويقول في موضع آخر: « وإذا كانت الحداثة في الفكر والعلم ابتداعا للمعرفة ولأدوات انتاجها فإن الحداثة في الآداب والفنون ابتداع لرؤيا جديدة ولأدوات إنتاج هذه الرؤيا في آن. إنها فعل مكتمل لوعي متحد ينطوي على قيمة إيجابية، هذه القيمة نتعرفها في الضدية الجذرية التي تواجه اتباعية الموروث، وتواجه غياب الحرية عن الواقع، ومنطق التبعيّة للآخر أيا كان هذا الآخر. الضدية التي تقرن الحرية بالعدل، وتقرن فعل الوعي الذي تنسب إليه بفعل التثوير الدائم لأدوات إنتاج الفن، وإنتاج المعرفة بالواقع والكون على السواء. لذلك فإن الحداثة رؤيا شاملة من حيث هي موقف من واقعها الخاص أو من حيث كونها العام»[2].

تجتمع في هذا التصور الذي يقدمه جابر عصفور أبعاد الحداثة من حيث هي رؤيا وموقف من الذات والآخر، وعي ضدي يمارس النقد والمساءلة المستمرين، وهي تتجلى على عدة أصعدة؛ فكرية وعلمية من حيث كونها بحثا متواصلا وتطلعا دؤوبا للاكتشاف والمعرفة في خدمة الإنسان، واجتماعية وسياسية من حيث هي إعادة صياغة مستمرة لنظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية نحو ما يحقق مزيدا من الحرية والكرامة للإنسان في المجتمع، وفنية أدبية من حيث هي إبداع رؤيا متكاملة تنتج عن رؤيا وموقف من الذات والعالم يظهر في استحداث أدوات تعبيرية جديدة تصوغ هذه الرؤيا وهذا الموقف.

والحداثة العربية كما يرى أدونيس هي «على الصعيد النظري العام طرح الأسئلة ضمن إشكالية الرؤيا العربية الإسلامية حول كل شيء من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه، لا من الأجوبة الماضية، وعلى الصعيد الشعري الخاص الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر»[3]. بعد الإشارة إلى صعوبة تعريف الحداثة، يقسمها، بشيء من التبسيط – كما يقول- إلى ثلاثة أنواع؛ الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية – الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية، والحداثة الفنية.

[1] جابر عصفور: "الإسلام والحداثة"، ندوة مواقف، ص189، 190.

[2] جابر عصفور: "ملاحظات حول الحداثة"، مجلة إبداع، العدد2/فبراير 1992، ص59.

[3] أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 337.

«علميّا، تعني الحداثة إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطّراد. ثوريّا، تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات، وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة. وتعني الحداثة فنّيا، تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبيّة جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق التعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون.» [1].

يحدد أدونيس القاسم المشترك بين أنواع الحداثة وما يمثل جوهرها في خصيصة أساسية هي كونها رؤيا جديدة. «الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهريا، رؤيا تساؤل واحتجاج؛ تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم، بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها»[2]. يركز هذا التعريف على الجوهر الصراعي الذي تنطوي عليه كل حداثة بوصفها رؤيا تحمل استشرافا وتطلعا لعالم بديل ومغاير، ومساءلة ونقدا لعالم منجز وجاهز، فتتولد عن الحداثة بذلك حركة تغيير عميقة هاجسها إبطال ما هو سائد للإفساح لما هو ممكن.

لا نهدف من تقديم هذه التعريفات التوصل إلى تحديد مضمون معين للحداثة بقدر ما نودّ التأكيد على غموضها وتشعبها وتعدد تعريفاتها وطرق النظر إليها «وإذا كان هذا المفهوم يعاني من غموض كبير في بنية الفكر الغربي الذي أنجبه، فإن هذا الغموض يشتدّ في دائرة ثقافتنا العربية ويأخذ مداه ليطرح نفسه إشكالية فكرية هامة تتطلب بذل المزيد من الجهود العلمية لتحديد مضامينه وتركيباته وحدوده»[3]

[1] أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن**، ص321.

[2] المرجع نفسه، ص321.

[3] علي وطفة: "مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة"، ص38.

المحاضرة الثانية

نشأة الحداثة

السياق التاريخي والخصائص العامة

1. السياق التاريخي لنشأة الحداثة الغربية:

بدأت إرهاصات الفكر الحداثي تتشكل في الغرب مع نهاية القرون الوسطى (القرن15) وبداية عصر النهضة، و«عرفت هذه المرحلة بداية زوال النظام الإقطاعي بعد التحول الكبير الذي عرفه الاقتصاد نتيجة اكتشاف القارة الأمريكية والهند والصين، وظهور المدن الصناعية -التجارية. في المجال السياسي تحوّلت نظرة الشعوب الأوربية إلى الملك من زعيم إقطاعي إلى رئيس دولة وظهرت البرلمانات لانتشار الفكر الديمقراطي، أما في الجانب الديني، فقد خاضت الكنيسة البابوية صراعا مع الأمراء والملوك من أجل تمكين السلطة الدينية من السيطرة على السلطة الدنيوية، هذا الصراع وما نتج عنه انعكس سلبا على مكانة الكنيسة في قلوب الناس، وتعرضت إلى الهجوم العلني من طرف المفكرين، الذين اجتهدوا في ترسيخ المفاهيم العلمية الجديدة والتي ساعد في انتشارها اختراع الطباعة تزايد الجامعات في المدن الكبرى، كل هذه التحولات التي عرفتها المجتمعات الأوربية مهّدت لعصر جديد هو ما عرف بعصر النهضة الأوربية»[1].

شهد عصر النهضة ميلاد تيارات ونظريات فكرية جديدة سعت إلى إحياء الدراسات اللاتينية والرومانية القديمة، ولكن بروح متجددة تستند على الشك والنقد والبحث، وقد أسهمت ثلاثة حركات رئيسية في إحداث التحولات الكبرى التي شهدتها أوربا في عصر النهضة؛

1. حركة الإصلاح الديني بزعامة مارتن لوثر Martin Luther 1517.

[1] منصور زيطة: **مفهوم الحداثة عند أدونيس**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في تخصص النقد العربي ومصطلحاته(مخطوط)، إشراف أ.د. عبد الحميد هيمة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، السنة الجامعية 2013/2012، ص9 و10.

2. النزعة الإنسانية، أو الإنسانوية Humanisme، وهي « كمفهوم وكمذهب فلسفي ترتكز على الإنسان كمحور لتفسير الكون بأسره»[1]. وقد ولدت النزعة الإنسانية في إيطاليا في القرن الرابع عشر، و«وقد اعتقد إنسانيو عصر النهضة الذين استمدوا معتقداتهم من دراسة الشعراء القدامى والمؤرخين والفلاسفة الكلاسيكيين، أن الإنسان هو في الحقيقة مركز الكون وأنه جدير بأن يحيا حياة العقل والكرامة والأخلاق، وأن السعادة من حقه. لقد كانت نزعة علمانية ترتبط بالعالم الأرضي» [2]في مقابل النزعة اللاهوتية.

3. النزعة العقلانية Rationalisme، والعقلانية «مجموعة من الأفكار تفضي إلى الاعتقاد بأن الكون يعمل على نحو ما يعمل العقل حين يفكر بصورة منطقية وموضوعية، ولهذا فإن الإنسان يمكنه في نهاية الأمر أن يفهم كل ما يدخل خبرته (...) إن الدور المتزايد للعقل في الفكر الأوربي نتج عنه تقدّم سريع في كل ميادين العلم وانحسار كبير لسلطة الكنيسة، وبخاصة بعد توصّل العلم إلى ‘ثبات مركزية الشمس وان الأرض كوكب يدور في فلكها بدل الاعتقاد الذي كان يرى بأن الأرض هي مركز الكون والذي كانت تفرضه الكنيسة وتنشره وتبرّره دينيا. كل هذا أدى إلى حدوث تغير كبير في نظرة الإنسان الأوربي للكون المحيط به. إن التقدّم في ميادين العلوم المختلفة لم يحقق مكاسب نفعية مادية للإنسان فحسب، ولكنه شجع الفكر على المزيد من الحرية وأكسبه الثقة في القدرة التي يتمتع بها العقل البشري والتي تمكنه من تفسير الكثير من ظواهر الطبيعة بل ومن السيطرة عليها»[3].

لقد شكلت هذه الحركات والتحولات التي أنتجتها القاعدة الأساسية التي انطلق منها الفكر الحداثي، والذي سيتجلى في الفترة الزمنية الموالية التي يصطلح عليها بـ"عصر الأنوار" أو "التنوير" (القرن 17م إلى القرن 18م) التي دعت إلى تحرير العقل من كل أنواع المعوقات التي تحجب عنه سبل العلم والمعرفة. «عندما دعا فلاسفة التنوير في أوربا في القرن الثامن عشر إلى تغليب حكم العقل والاهتداء به في الحكم على الأشياء، كانوا يدركون بأن الإنسانية عبر تاريخها اهتدت بالعقل إلى اكتشافاتها وحضاراتها

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط4، 2005، ص46.

[2] بهاء الدين محمد مزيد: **النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008/2007، ص52.

[3] منصور زيطة: **مفهوم الحداثة عند أدونيس**، ص11.

المتعاقبة. ولكن بيت القصيد أنهم كانوا يقصدون بدعوتهم هذه اعتماد المنهج العلمي التجريبي في النظر إلى الكون والوجود والحياة، ومن ثم التحرر من أسر الأوهام الخرافات والتحيزات المسبقة التي تضرب أسس التفكير وتشل قدرة العقل في الكشف عن ماهية الأشياء»[1]. ومن أبرز الشخصيات التي أثّرت في الفكر الفلسفي إيمانويل كانط الذي يحدّد التنوير في "تحرر الإنسان من الوصاية"، والفيلسوف الرياضي رينيه ديكارت صاحب مقولة "أنا أفكّر، إذا أنا موجود". فقد نادى منذ أواسط القرن السابع عشر «بمبدأ "إفراغ السلة" بما يقتضيه هذا الإفراغ من مراجعة جذرية للموروث الثقافي بل وبما يتضمنه من دعوة إلى القطيعة مع المسلمات القديمة وإلى التحرر من سلطة الماضي وموروثاته المقدّس منها وغير المقدّس. وعدم الاطمئنان إليه أذا لم يشهد العقل المتحرر من كل الضغوط والقيود بسلامته شهادة لا يداخلها تقليد ولا يمازجها تسليم اعتقادي ظني غير معقلن. ومن ثم يكون ديكارت قد مارس الحداثة فعلا ودعا إليها دون أن يعطيها مصطلحا فلسفيا وعلميا أو حضاريا محددا، ودون أن يظهر هذا المصطلح على مدى ما يناهز قرنين من الزمان بعده.

ورغم اتساع مجالات ممارسة الحداثة عمليا في مستوى السلوك والتنظير على أيدي فلاسفة التنوير الذين ساهموا في إعطاء الحداثة طابعها الجماعي وخاصة بعد الثورة الفرنسية، فإن استخدامها وتداولها كمصطلح فكري حضاري لم يبدأ إلا مع بودلير»[2].

إن مسيرة التحوّلات التي انطلقت من نهاية العصور الوسطى وبداية عصر النهضة فالتنوير، ونتج عنها كل من الثورة الفرنسية والثورة الصناعية في إنجلترا، قد أدّت إلى تغير جزري في نظرة الإنسان الغربي إلى نفسه وإلى العالم والوجود، وشكلت نمطا جديدا في الحياة هو أسلوب أو نمط الحداثة، وقد تشكلت من الحركات المولّدة له والمتولّدة منه قيم أسست للفكر الحداثي في الغرب.

[1] علي وطفة: "مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة"، ص45.

[2] عبد الجليل الميساوي: "الحداثة"، ص9.

2. السياق التاريخي لنشأة الحداثة العربية:

تكثر الاختلافات بين الدارسين العرب في تحديد جذور "الحداثة العربية" بقدر اختلاف موقفهم منها، وتصوّرهم لمفهومها، فقد انشطر هؤلاء وأولئك بين رافض للحداثة جملة وتفصيلا باعتبارها تمثل خطرا على مقومات الأمة العربية الإسلامية، وبوصفها فكرا هداما للتراث ومقوّضا للدين، وقطيعة مطلقة مع الماضي المجيد والسلف الصالح..، وبين معتنق لها بوصفها أولا وأخيرا منجزا غربيا يدعون صراحة إلى اتخاذه نموذجا، نموذج لا ينبغي الحياد عنه إذا أردنا أن نصل إلى ما وصلت إليه الحضارة الغربية من تقدم، فأصحاب هذا الموقف ينسلخون طوعا عن ذواتهم، ويتنكرون لتراثهم في سبيل الذوبان في الآخر/الحداثة الغربية، وتغدو الحداثة عندهم تقليدا وتبعيّة، وفي هذا نفي للحداثة نفسها لان جوهر الحداثة هو رفض التقليد بكل أشكاله.

وبين الموقفين الحدّيين موقف ثالث يأخذ من الحداثة لبّها ويجتهد للتأسيس لحداثة عربية مغايرة، تستجيب لتطلعات الإنسان العربي وتنسجم مع واقعه الراهن، فلا هي تقليد للماضي، ولا هي تقليد للآخر لكنها تتحاور مع كليهما في سعيها الدؤوب للتشكل في الحاضر والمستقبل. من هذا المنظور، يقول جابر عصفور: «فإن العلاقة بين مفاهيم "الحداثة" الأوربية ومفاهيم الحداثة العربية لا تنطوي على تشابه الأصل والصورة إلا عند من يؤمن – واعيا أو غير واع- بدونية "الأنا" في حضرة "الآخر" من ناحية، ومن يفرغ كل حداثة من سياقها التاريخي من ناحية ثانية. (...) ولا يعني هذا الفهم بالتأكيد أننا نقطع الروابط بين الحداثة العربية المعاصرة والحداثات المتعدّدة في العصور السابقة للتراث أو الحداثات المتعدّدة في أي مكان في عالمنا المعاصر. إن كل حداثة تؤكد نفسها – في جدلها مع تاريخها الخاص- بحوارها مع كل تجارب الحداثات السابقة عليها والمعاصرة، في تراثها أو في أي تراث غيرها»[1].

فإذا أخذنا الحداثة بأنها مناهضة التقليد وانطلقنا من فكرة «أن الحداثة هي المفهوم الدال على التجديد والنشاط الإبداعي، فحيث نجد إبداعا نجد عملا حداثيا، وبهذا المعنى فإن الحداثة ظاهرة تاريخية إنسانية عامة نجدها في مختلف الثقافات. وتتحدد الحداثة في هذا المعنى بعلاقتها التناقضية مع ما يسمّى

[1] جابر عصفور: "ملاحظات حول الحداثة"، مجلة إبداع، العدد 2/ فبراير 1992، الصفحات 65 و57.

التقليد أو التراث أو الماضي. فالحداثة هي حالة خروج من التقاليد وحالة تجديد»[1]. إذا انطلقنا من هذا الفهم للحداثة، فإننا سنعثر لها على أصول في التراث العربي ضمن ما عرف بجدليّة القديم والمُحْدث. وهذا ما فعله أدونيس في دراسته للحداثة العربية، حيث يرى أنها تعود إلى القرن السابع للهجرة، أي أنها «بدأت مع بوادر اتجاه شعري جديد تمثل عند بشار بن برد بن هرمة والعتابي وأبي نواس ومسلم بن الوليد وابي تمام وابن المعتزّ والشريف الرضيّ وآخرون»[2]، وقد كان أبو نواس أول من هدم نظام القصيدة القديم واطاح بالمقدمة الطللية مستبدلا إياها بالمقدمة الخمرية، وكذلك فعل أبو تمام في سعيه نحو التجديد، على أنه ذهب أبعد من أبي نواس، واثار بذلك معارضة أشد من أنصار القديم، «فكان شعر أبي تمام على الأخص الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية بالمعنى الجمالي الخالص»[3].

وفي مجال الدراسات النقدية يعتبر أدونيس عبد القاهر الجرجاني من أهم نماذج الحداثة النقدية فقد أسهمت دراساته للنص القرآني في التنظير للحداثة الشعرية العربية، وفي مجال الفكر الفلسفي يورد ابن رشد كعلامة بارزة للحداثة العربية، فقد أدّت أفكاره ، ومنها تلك التي تعتبر العقل هو السبيل إلى الوصول إلى المعرفة والحقيقة، إلى فتح آفاق جديدة للبحث، وأيضا أدّت إلى التصادم مع النظام الفكري السائد، ويشير أدونيس كذلك إلى بعض العلماء الذين أسهموا في تأسيس الحداثة في تراثنا العربي ومنهم "ابن الراوندي" و"الرازي" و"جابر بن حيان"، لكن الكتابات الصوفية تبقى من أهم النماذج التي تمثل الحداثة، ويأتي النفري على رأس المتصوفة الذين تأثر بهم أدونيس إذ يقول عنه بعد دراسة أحد نصوصه: " يعطي النفري للدين بعدا ذاتيا، وهو بذلك يؤسس نظرة معرفية أخرى تغاير النظرة الدينية التقليدية"، وهذا النص الصوفي ينبع من تجربة لا يمكن تكرارها، ولذلك فهو أصل منفتح على اللانهائي ويظل يتجدد باستمرار، " هكذا يبدو نص النفري قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته، وبهذه القطيعة يجدّد الطاقة الإبداعية العربية، ويجدد اللغة الشعرية في آن".[4]

---

[1] علي وطفة: "مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة"، ص39.

[2] أدونيس: **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص27.

[3] أدونيس: **الثابت والمتحول؛ بحث في الاتباع والابتداع عند العرب، صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، ص19.

[4] انظر منصور زيطة: **مفهوم الحداثة عند أدونيس**، الصفحات 71 و72.

3. خصائص العامة للحداثة:

رغم الاختلاف الكبير حول مفاهيم الحداثة ومضامينها الخاصة، فقد اتضحت لها بعض الأسس التي تميّزها، وقد حددها "جان ماري دومينياك"، صاحب كتاب "مقاربات الحداثة" في خصال أربعة هي: «التحرّر من المقدّسات ، وإتاحة فرصة التطور، والانفتاح على الآخر، وتنمية الوعي بالذات»[1].

وقد لخص باحث آخر أسس الحداثة في:

- إعمال العقل والتحرر من القوالب الجاهزة؛ فالحداثة على حد تعبير جابر عصفور «هي الوعي المناقض لصفات الإطلاق، اليقين، التسليم، النقل، التقليد، الإجابات الجاهزة والقوالب الجاهزة الثابتة»[2].
- النقد والابتكار
- تخطي النموذج؛ «إن الحداثة تساؤل مستمر وتحليل دائب للأفكار والأوضاع والحقائق، ونقد ومراجعة متواصلان، فإذا اتخذت الحداثة لنفسها تقتدي به فقد بطل أن تكون حداثة، وإنما هي تبعية واقتفاء وتقليد مهما كان نوع الجديد الذي تفضي إليه أو تأتي به»[3].
- الإبداع.
- تحديث المناهج والرؤى والأفكار.

ومن أهم المنطلقات التي ترتكز إليها الحداثة على المستوى الفلسفي نذكر:

- مركزية العقل.
- المعرفة العلمية.
- الحرية.
- الإنسان جوهر الحداثة.

وتعتمد الحداثة كما يرى ألان توران على ركيزتين أساسيتين هما؛ العقلانية والانفجار المعرفي.[4]

---

[1] عبد الجليل الميساوي: "الحداثة"، ص10.

[2] جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1994، ص62.

[3] عبد الجليل الميساوي: "الحداثة"، ص12.

[4] انظر علي وطفة: "مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة"، ص48.

المحاضرة الثالثة

الحداثة والمصطلحات المجاورة لها

- النهضة، التحديث، الحداثية والمعاصرة -

يلتبس مصطلح الحداثة مع عدّة مصطلحات مجاورة له، قد تتقاطع معه في مساحته المفهومية لكنها تنفصل عنه بنفس القدر، وفي مقدمة هذه المصطلحات "النهضة".

1. الحداثة والنهضة:

يتشاكل مفهوم الحداثة مع مفهوم النهضة، وبعض الباحثين يطابقون بين المفهومين، حيث يعتقدون بتجانس النهضة الأوربية والحداثة. فتحقيق الحداثة يعادل تحقيق النهضة، ويعتمد هذا التجانس على تكافؤ مرتكزات المفهومين، فكلاهما الحداثة والنهضة يعرفان بهيمنة العقل والعلمانية والفردية والمدنية وحقوق الإنسان[1]. غير أن بين المصطلحين فروقا جوهرية تحول دون الخلط بينهما، فقد سبقت النهضة تاريخيا قيام الحداثة، ولم تكن الحداثة لتقوم لولا النهضة لمنها قامت ضدّها، فجوهر الحداثة هو رفض التقليد والنموذج أما النهضة فقد قامت على تقليد النموذج اليوناني الروماني في الغرب، وإحياء علوم الدين واللغة كما استقرت عند "السلف الصالح"، ونموذج القصيدة العمودية المركبة التي اتخذت من المعلقات الجاهلية مثلا أعلى في الأدب العربي. «فقد كانت النهضة تعني استيعاب الحضارة ضمن التراث، أي نهضة الذات التراثية نفسها، أما الحداثة فهي تفترض أن هذه الذات تخفي خطر الخصوصية المبعدة عن الحضارة والمبرّرة للتقاليد. فالحداثة ليست مشروعا تاريخيا اجتماعيا كالنهضة، وإنما هي سياسة وممارسة يومية. هي تغيير في كل الاتجاهات لبنى الواقع والفكر العربيين. إنها اندراج دون أوهام في العالمية والحضارة المادية أولوياتها هي إنهاء هذه الخصوصية وهذا التراث»[2].

---

[1] علي وطفة: "مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة"، ص42.

[2] برهان غليون: **اغتيال العقل؛ محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية**، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط4، 2006، ص173.

2. الحداثة والتحديث:

يمثل التحديث الجانب العملي من الحداثة، ومظهرها المادي من مكتسبات تكنولوجية تستخدم في شتى مناحي الحياة، مع ذلك، «غالبا ما يجري استخدام مفهوم "تحديث" للدلالة على الحداثة، وعلى خلاف ذلك كثيرا ما استخدم مفهوم الحداثة للإشارة إلى ظاهرة التحديث»[1].

في الواقع، هناك تلازم ضروري بين الحداثة والتحديث، فالحداثة هي التي تؤدي إلى التحديث وبدون تحديث لا يكون هناك تجسيد ملموس للحداثة، «والحداثة قرينة "التحديث" من هذه الزاوية، بل هي الوجه الذي ينصرف إلى الإنشاء والابتداء على مستوى الفكر والإبداع، بينما التحديث هو الوجه الذي ينصرف إلى تغيير أدوات الإنتاج المادية في المجتمع، وتثوير علاقاته بما يكافئ الحلم الإنساني بالانتقال من أسر الضرورة إلى عالم الحرية الذي لا يكف عن التجدّد»[2]، لكن الفرق بينهما هو كالفرق بين الجوهر والمظهر وبين السبب والنتيجة. فـ«التحديث يعني المتغيرات في الأطر المادية ولا يمكن أن تتم حداثة دون تحديث، فمثلا في بداية القرن التاسع عشر بدأت ثمار الثورة الصناعية وقد أدت إلى تغيرات مادية في التركيبة الاجتماعية والاقتصادية وفي ظهور المدن والهجرة وتطور وسائل المواصلات فهذا تحديث»[3]. لكن التحديث لا يؤدي بالضرورة إلى تحقق الحداثة، كما هول حال المجتمعات العربية التي بدأت مسيرة التحديث منذ القرن الماضي لكن ذلك لا يفضي تلقائيا إلى اكتساب الحداثة بوصفها روح العلم والابتكار والإبداع والحرية والعقلانية.. الخ. «الحداثة هي موقف عقلي اتجاه مسألة المعرفة وإزاء المناهج التي يستخدمها العقل في التوصل إلى معرفة ملموسة. أما التحديث فهو عملية استجلاب التقنية والمخترعات الحديثة حيث توظف هذه التقنيات في الحياة الاجتماعية»[4]، ولا يترتب عن هذا بالضرورة تغير في الذهنيات أو في موقف الإنسان من العالم.

---

[1] علي وطفة: "مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة"، ص39.

[2] جابر عصفور: "ملاحظات حول الحداثة"، ص56.

[3] حسن بن غزيل: "الحداثة"، مجلة الإتحاف، العدد 65/يناير 1996، ص8.

[4] علي وطفة: "مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة"، ص41.

3. الحداثة، الحداثية والمعاصرة:

أحدثت ترجمة مصطلحات الحداثة، الحداثية والمعاصرة إلى اللغة العربية التباسا كبيرا بينها[1]، حيث يظهر هذا الاضطراب حتى عند الباحث نفسه، فالدكتور مصطفى هدارة -على سبيل المثال- يترجم Modernity / Modernité بكلمة معاصرة تارة وعصرية تارة أخرى، ويترجم كلمة Modernism/Modernisme بـ"الحداثة"، ويقول: «إنها مذهب أدبي، بل نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية».

أما محمد برادة، فيترجم Modernité بـ"الحداثة" و Modernisme بـ"العصرية". يقول: «تأخر ظهور الحداثة (modernité) إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن العصريّة (Le Modernisme) بدأت ممهّداتها في أوربا منذ القرن السادس عشر، أي منذ ظهور بنيات تاريخية لإحداث التغيير الاقتصادي والاجتماعي ومجاوزة الأزمة الناجمة عن عجز بنيات القرون الوسطى وفكرها. وقد تبلورت تلك التغيرات واتضحت معالمها الفكرية والسياسية في القرن التاسع عشر من خلال قيام المجتمعات الرأسمالية، وسيادة إيديولوجيا الطبقة البرجوازية المعززة للفردية وللملكية الخاصة ولعقلانية الدولة البيروقراطية»[2].

في حين يترجم كمال أبوديب Modernism بـ"الحداثية" و Modernity بـ"الحداثة". يقول: «ضمن الأركان التصورية – المنهجية التي وصفتها فيما سبق، يأتي التمييز التالي الذي سأقترحه وأعمل من خلاله، بين الحداثة العربية وحركة غربية واسعة الانتشار، ترجمت إلى العربية بـ"الحداثة"؛ أعني بذلك الحركة التي حدد تاريخها، باختلاف بين النقاد، بالفترة الزمنية الممتدة من 1890 – 1930 في الغرب، وأطلق عليها (في مرحلة متأخرة من تبلورها) مصطلح الـ"Modernism". ومن الضروري في هذا السياق أن نحتفظ بالتمييز الجوهري بين الكلمتين الإنجليزيتين "modernity" و"Modernism"، (ويلاحظ أنني كتبت الأولى بحرف صغير والثانية بحرف كبير). ولقد اقترحت في عمل سابق (ترجمتي للاستشراق) ترجمة المصطلح Modernism بـ"الحداثية" (...) ولأن الـ"Modernism" حركة مميزة، بل مذهب

[1] انظر عدنان علي النحوي: **تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي** منها، الصفحات 27 و28.

[2] محمد برادة: "اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة"، ص12.

أومدرسة، كما تشعر الـ"ism" فيها، وكما اصطلح الدارسون على اعتبارها. فإن ترجمتها بصيغة النسبة العربية شيء معقول جدا. والمهم في كل حال هو التمييز القائم على اعتبار المودرنزم اسما علما لا صفة لزمن معيّن (...) أما "modernity" فإنني سأستخدمها استخداما عاما بوصفها إشارة إلى سمات حضارية معينة. ويبدو لي أن الحداثة هي المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها»[1].

وللخروج من حالة الالتباس التي أحدثتها فوضى الترجمة وتداخل المفاهيم، نقترح – في سياق هذه المحاضرة- التفريق بين المصطلحات كما يلي:

_ "الحداثة" ترجمة لـ"Modernité/Modernity"

_ "الحداثية" ترجمة لـ"Modernisme/Modernism"

_المعاصرة والمعاصر ترجمة لـ"Contemporanéité/Contomporaneity" و"Contemporain/Contemporary".

تختلف الحداثة عن الحداثية، كما يوضح كمال أبو ديب، في كون الأولى وصفا لسيرورة عامة عرفتها المجتمعات الغربية في سياق تاريخي معين أدت إلى التغيير الجذري والانتقال من مرحلة إلى أخرى كما يشرح محمد برادة في تعريفه للحداثة، وقد ظهرت دعوات إلى الحداثة كمفهوم حضاري وأدبي في الثقافة العربية بعد تراجع الخطاب النهضوي، لكنها ما زالت لم تتحقق إلا جزئيا، وبرزت على الصعيد الأدبي أكثر مما توغلت في البنى الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدت عملية تحديث واسعة لكنها لم تنفذ إلى جوهر الحداثة. أما الحداثية فهي تحمل صفة المذهب أو المدرسة، وتنطبق على بعض الحركات الأدبية المتطرفة التي شهدتها أوربا خاصة في مرحلة ما بين الحربين، ولم تعرف الساحة العربية ما يماثلها إلا ما وصل من تأثيرات جزئية بقيت معزولة عن السيرورة الأدبية العامة.

لا يفرق جابر عصفور بشكل قطعي بين الحداثة والحداثية، لكنه يفرّق بوضوح بين الحداثة والمعاصرة، ربما للردّ على بعض الدارسين العرب، ومنهم عز الدين إسماعيل، ممن حاولوا التنظير للمعاصرة ومنحها مفهوما مشابها لمفهوم الحداثة. ومعيار التفريق بينهما هو في كون المعاصرة مجرّد إطار زمني محايد،

[1] كمال أبو ديب: "الحداثة، السلطة، النص"، ص36.

أما الحداثة فهي فعل في الزمن. يقول عن الحداثة: « إنها تنصرف إلى الفعل، لأن "الحداثة" قرينة الإحداث للشعر في العصر. وذلك على عكس "المعاصرة" التي تنصرف إلى مجرد الوجود في الزمن(...) [و] يلتف عليها المجال الخارجي للزمن، كالوعاء المحايد، المصمت، فتنأى بنا عن الشعر نفسه، من حيث هو فاعلية متميّزة، لفعل متميّز في العصر وضدّه.»[1].

[1] جابر عصفور: "معنى الحداثة في الشعر المعاصر"، ص37.

المحاضرة الرابعة

الصراع بين القديم والحديث

في الشعر العربي القديم

1. تمهيد:

يذهب بعض النقاد والدارسين في محاولتهم لفهم ظاهرة "الحداثة الشعرية" إلى التنقيب في التراث الأدبي العربي القديم عن ارهاصات وسوابق لها، من منطلق أن «الحداثة في الأدب مصطلح بالغ العراقة والجدّة معا، فهو يشير تراثيا إلى الصراع بين القدماء والمحدثين كما يشير مجددا إلى صراع جديد في الوقت الراهن بين قدماء ومحدثين حول التغيرات الجذرية التي وقعت ولا تزال تقع في القصيدة العربية المعاصرة»[1].يذهب الباحث د. محمد حسين الأعرجي في تأريخه للصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي إلى أن العصر الأموي لم يشهد صراعا حقيقيا بين الشعراء أو بين الشعراء والنقاد فيما عدا بعض المماحكاة التي كان يثيرها اللغويون والنحاة، ويردّ ذلك على أنّ الشعراء لم يحدثوا شيئا يخرجون به على طريقة العرب، «أما الصراع الحقيقي فهو ما دار في العصر العباسي على شعر المحدثين من العباسيين»[2]، فقد ظهرت مجموعة من الشعراء غامرت بالتجديد والخروج على طريقة الأوائل مما أثار ضدهم الرواة والنقاد، وفي مقدّمتهم بشار بن برد.

«ولقد أطلق القدماء، من معاصري هؤلاء الشعراء، صفة "المحدثين" عليهم، وهي صفة تنطوي على إحساس بالمغايرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم. وجعلوا من بشار رأسا لمذهب متميّز فهو "أستاذ المحدثين وسيّدهم"، لأنه "سلك طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به" وعدّوا شعر أبي تمام قمة تصاعد هذا

[1] رشيد الخديري: "مفهوم الحداثة عند أدونيس؛ مبدأ المغايرة وتفجير اللغة"، مجلة قوافل، العدد 37/ رجب 1439ه-مارس 2018، ص60.

[2] د. محمد حسين الأعرجي: **الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي**، عصمة للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص51.

المذهب، بكل محاسنه ومساوئه. وكما أطلقوا على هذا المذهب "طريقة المحدثين" أطلقوا على نتاجه الشعري صفة "البديع"، وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق»[1].

2. مراحل الصراع بين القدماء والمحدثين:

قد سلك الصراع، حسب الباحث، مرحلتين[2]؛ مرحلة أولى كان يدور فيها حول الشعراء المحدثين بصورة عامة، من أمثال بشار بن برد، وأبي نواس، وابن مناذر، والعباس بن الأحنف، وأبي العتاهية، ومسلم بن الوليد، ومن إليهم. ومرحلة ثانية استقطب فيها الصراع حول أبي تمام، «وكأن معايب المحدثين قد تجمّعت فيه».

وما يميّز الصراع في المرحلة الأولى أن النقاد لم يتّخذوا موقفا واحدا من جميع الشعراء المحدثين، فقد مان بوسعهم ذمّ أحدهم والإعجاب بالآخر، ولم يكن تعصّبهم للقديم مطلقا، ومن الأمثلة على ذلك سخط ابن الأعرابي على شعر أبي نواس، وهذا لم يمنعه من استحسان شعر العباس بن الأحنف أو أبي العتاهية، لكن التعصب بلغ ذروته بين أنصار أبي تمام وخصومه، ومن النقاد فئة حاولت إنصافه.

وقد دارت رحى معركة أخرى على شعر المتنبي في القرن الرابع الهجري، «أما القضايا التي روّج لها خصوم المتنبي يطعنون بها على شعره ويسقطونه، فهي: اللحن والخروج عن اللغة، والفساد والإحالة، والتعقيد في اللفظ، وغموض المعنى المراد، وبعد الاستعارة، والإفراط في الصنعة، ثمّ الغلوّ. وهي قضايا لا تكاد تخرج عمّا روّج له أنصار القديم في الطعن على المحدثين، وعلى أبي تمام»[3] من قبله، والتي تتلخص إجمالا في الخروج عما ألفه العرب من قواعد عمود الشعر.

3. أطراف الصراع في الشعر العربي القديم:

في هذا الصدد، يوضح د. جابر عصفور طرفي الصراع بين القدماء والمحدثين بالنظر إلى خلفيات كل طرف وبواعثه، فأغلب أنصار الحداثة هم من الموالي «الذين أسقطوا الدولة الأموية وأقاموا الحكم

---

[1] د. جابر عصفور: تعارضات الحداثة"، مجلة فصول، العدد1/أكتوبر 1980، ص74.

[2] انظر المرجع نفسه، ص52.

[3] د. محمد حسين الأعرجي: **الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي**، ص62.

العباسي، آملين بذلك، ورغم تباين شرائحهم الاجتماعية، في الوصول إلى وضع أرقى. وكانت الطليعة المثقفة لهؤلاء الموالي تتراوح على المستوى الفكري بين الاعتزال الذي يؤكّد قيمة العقل، فينفي ضمنا أو صراحة، أي تميز اجتماعي ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة، أو أي تميز فكري يرتبط بالنقل أو التقليد، وبين أفكار الفلاسفة التي انتشرت في ظل المناخ الفكري الذي أشاعه المعتزلة، بعد أن ارتبطوا رسميّا بالحكم في عهد المأمون (198 – 218 ه) والمعتصم (218 – 227 ه) والواثق (227 – 232 ه). إن هؤلاء بحكم تكوينهم الاجتماعي وتوجههم الفكري، أكثر تطلعا إلى الأمام، وأكثر تلهّفا على صياغة تصورات محدثة، تدعمهم فكريا واجتماعيا، كما أن ارتباطهم الطبيعي بالعقل جعلهم أجرأ في مخالفة النقل، ورفض التقليد.

أما أنصار القديم فينحصر أبرز ممثّليهم في طائفتين؛ الأولى: علماء اللغة ممن تنصب جهودهم على جمع الشعر القديم (ديوان العرب) والحفاظ على نقاء اللغة من رطانة الأعاجم. إنهم معلمون ورواة، يعيشون على رواية الماضي وتعليمه. والثانية: مجموعة من أهل السنة، ممن تمسّكوا بالنقل، وردّوا المعرفة إلى الرواية فحسب. ولقد كان التقليد عند هؤلاء، طريقة في تأسيس معرفة نقلية، تعتمد على اتباع سلبي من غير نظر أو تأمل في الأدلة العقلية (...) إن التقليد، في هذا السياق، يمثل بؤرة التقاء اللغويين والمقلدين من أهل السنة: وترتكز عناصر التقاء هذه البؤرة في ردّ كل شيء إلى الماضي، وضرورة متابعته، مما يجعل "التقليد" على المستوى النقلي الاعتقادي موازيا للتقليد على المستوى الأدبي»[1].

4. رهان الصراع بين القدماء والمحدثين في الشعر العربي القديم:

يرجع الدكتور الأعرجي قضايا الصراع الفني بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي إلى قضيّة اللغة، والعلاقات اللغوية المجازية وما يترتب عنها.

إن ارتباط اللغة العربية بالقرآن وبعلوم اللغة والدين، وارتباط الشعر الجاهلي بها عند الرواة، جعل منها لغة مقدّسة يجب احترام تقاليدها المجازية إلى أقصى حدّ، مما أخرج الشعر عن جوهره، بوصفه فنا، حيث طالب الرواة من الشعراء تعمّد الإغراب، وقد كان سنة طبيعية في الشعر الجاهلي والأموي، وإلا أعرضوا

[1] د. جابر عصفور: "تعارضات الحداثة"، ص80.

عن رواية شعرهم، وكان من نتاج هذا التعصّب أن تمرّد بعض الشعراء المحدثين على مفهوم لغة الشعر عندهم، وما عادوا ينظرون إلى اللغة على أنها كيان مقدّس مستقل يطلب لذاته، وإنما هي أداة من أدوات التوليد الشعري.

«ولا بدّ للتوليد في الشعر، ولا سيما ما يتخذ البديع مذهبا منه، أن يقتضي في جانب من جوانبه الشعراء لغة تخرج قليلا أو كثيرا على ما يريده النقاد واللغويون من فصاحة»[1]. وبمرور الزمن، مال الشعراء أكثر فأكثر نحو سهولة اللغة، لكن النقاد لم يعترفوا باجتهاد الشعراء ممن كانوا من المطبوعين أو من أصحاب البديع في تقريب لغة الشعر من حياتهم، وأصرّوا على ضرورة أن يكون «للشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها»[2]، وهكذا رأينا الكثير من الشعراء الكبار من أمثال أبي العتاهية وبشار بن برد وابي نواس لا يترددون في استعمال كلمات دارجة وقد جعل هذا منهم هدفا لهجوم العديد من أنصار الصفاء اللغوي ومن حماة "عمود الشعر" الذي يقتضي "جزالة اللفظ واستقامته"[3].

وبقيت رغبة المقلدين في الحفاظ على تصوّر معيّن للغة الشعرية نابعة من تقديس أوضاع اللغة القديمة التي جاء القرآن معبّرا عن الإيمان بأفضل أساليبها، ظلت هذه الرغبة وراء وقوفهم ضد مباعدة أبي تمام والمتنبي بين المستعار منه والمستعار له، وخروجهما بالصورة الشعرية إلى أوضاع مجازية لم تعرفها قديما.

6. الرؤيا الحداثية عند الشعراء "المحدثين":

يناقش د. جابر عصفور "البعد النظري لحداثة الشعر" عند "الشعراء المحدثين" من خلال نفور هؤلاء الشعراء من التقليد إدراكا منهم للتفاوت بين الماضي والحاضر، «إن بداية فهمنا للبعد النظري لحداثة الشعر، عند هؤلاء الشعراء، تنطلق من ذلك الشعار الذي رفعه أبو تمام عندما قال "كل شيء غثّ إذا عادا"، ولم يكن أبو تمام يشير بذلك إلى تفرّد قصيدته فحسب، بل كان يشير إلى أن الشاعر لا

[1] د. محمد حسين الأعرجي: **الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي**، ص184.

[2] المرجع نفسه، ص186.

[3] د. كمال خير بك: **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1406 ه/ 1986 م، ص126.

يمكن أن يكون نسخة من غيره، وأن الشعر لون من الخلق المجدد. لقد آمن هؤلاء الشعراء، بطرائق متباينة، وبدرجات متفاوتة، أن الحاضر الذي يعيشونه ليس الماضي بعلاقاته، أو أنسقته، أو قيمه. كما آمنوا أنهم لا يمكن أن يصوغوا هذا الحاضر المتغيّر، جماليّا، معتمدين على السماع والتقليد»[1]

وهذا ما عمّق إحساسهم بتفرّدهم، إحساس يعبّر عن علاقة مميّزة بين الشاعر وعالمه. إن «حداثة القصيدة، بهذا المعنى، قرينة التفرّد، كما أن التفرّد قرين علاقة مميّزة بين الشاعر وعالمه. إن القصيدة المحدثة هي القصيدة التي " لا يُستقى من جفير الكتب رونقها"، بل القصيدة التي تستمدّ أولا، من معاناة الشاعر، فتنطوي على ما ينطوي عليه هذا العالم من جد وهزل، نبل وسخف، واشجان وطرب. إنها تجسيد لعالم لا يملك فيه الشاعر سوى حياته القلقة، غير المستقرّة، وشعره الذي لا يتشابه مع غيره» [2].

[1] د. جابر عصفور: تعارضات الحداثة"، ص78.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المحاضرة الخامسة

التجديد في الشعر العربي القديم : الموشحات والأزجال

1. تمهيد:

لم تبدأ أولى محاولات التجديد في الشكل العروضي للشعر العربي إلا مع بداية العصر العباسي، فـ«في هذه الحقبة، بدأ الشعر العربي يشهد ليس محاولة لقلب أدوار الأوزان المختلفة، وإنما إكثارا من استخدام البحور الخفيفة التي كانت تعكس، أكثر من سواها رهافة الحضارة العباسية وتستجيب في الوقت نفسه لحاجات الغناء الذي كان في طور ازدهار»[1]. كما عرف هذا العصر استحداث أوزان جديدة انطلاقا من الأوزان القديمة، تم استلهامها خاصة من الشعر الفارسي (الدوبيت)، و«وهكذا ستنقل لنا كتب العروض المتأخرة ستة أوزان جديدة هي (الأكثر شيوعا) ناعتة إياها بـ"الأوزان المهملة"، لأنها كانت مصنفة تحت تسمية "أوزان المولدين"، وهي: المستطيل والممتدّ والمتوافر والمتئدّ والمنسرد والمضطرد»[2].

2. الموشحات:

من أهم الأشكال الشعرية الجديدة في الشعر العربي القديم هي الموشّح، و«ويتفق أغلب المؤرخين على الصل الأندلسي لهذا النمط من القصائد الذي بدأ في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، وفي كل الأحوال، يعود الفضل إلى الشعراء العرب في اسبانيا في بداية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) في تقديم الموشحات الأولى الناضجة التي أصبحت النماذج الشعرية التي سيبرع فيها بعض شعراء المشرق»[3].

---

[1] د. كمال خير بك: **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص247.

[2] المرجع نفسه، ص247.

[3] المرجع نفسه، ص248 .

والموشّح قطعة شعريّة موضوعة للغناء، «أما أساليب نظمه فهي تعتمد على الأقفال والبيوت في تركيب يختلف باختلاف الأنواع.

عناصر الموشّح:

1) القفل: فهو بيت أو عدّة أبيات من الشعر تبتدئ بها الموشّحات في أغلب الأحيان، وتتكرّر قبل كل بيت منها، ويشترط في الأقفال التزام القافية والوزن وعدد الأجزاء والأبيات الشعرية، والقفل لا يكون أقل جزءين وقد تبلغ أجزاؤه الثمانية، وقد تبلغ أيضا التسعة أو العشرة إلا أن ذلك نادر.
2) البيت: وهو ما نظم بين القفلين من أبيات شعريّة، وهو يسمّى الدور، ويشتمل البيت على أجزاء تسمّى أغصانا، ويتألف البيت على الأغلب من ثلاثة أجزاء، وقد يتألف من جزأين أو ثلاثة أجزاء ونصف. ومن شروط الأبيات أن تكون كلها متشابهة وزنا ونظاما عدد أبيات، ويستحسن فيها التنويع في الرويّ.
3) الخرجة: وهي القفل الأخير من الموشّح، وقد اشترطوا فيها أن تكون فكاهة ملحونة الألفاظ، وهي في الأغلب عاميّة غير معربة.[1]

فالموشح هو كلام منظوم على وزن مخصوص، أما الموشحات فهي جمع موشحة، والموشحة قطعة شعرية طويلة في الأغلب تتألف من مقاطع تترتب فيها الأشطر والقوافي على نسق مخصوص، فإذا اختار الوشاح نسقا ما في المقطع الأول من موشحته وجب عليه أن يلتزم ذلك النسق بعينه في سائر مقاطع تلك الموشحة.

وقد كان الموشح منذ نشأته الأولى فنا وجدانيا خالصا يعبر عن شخصية شاعره، ولذلك كثر فيه الغزل والوصف والخمر وبطل فيه الوقوف على الأطلال والأغراض التقليدية الأخرى التي ظل الشعر المشرقي ينوء بها، إلا أن الوشاحين المتأخرين طرقوا في موشحاتهم سائر فنون الشعر قال ابن سناء الملك (دار الطراز 37): " والموشحات يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون

[1] انظر حنا الفاخوري: **تاريخ الأدب العربي**، المطبعة البولسية، لبنان، ط2 مزيدة ومنقحة، 1953، الصفحات من 815 إلى 819.

والزهد، وقال ابن خلدون (المقدمة 583): " وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد". وقد نظم بها حتى في الزهد والتصوّف، على غرار موشّحة الشيخ محي الدين بن عربي التي أوّلها:

سرائر الأعيان لاحت على الأكوان للناظـــــرين

والعاشق الغيران من ذاك حـــــــــــــــرّان يبدي الأنين

***

يقول والـــــــوجد أضناه والبعد قد حيّره

لما دنا البـــعد لم أدر من بعد من غيّره

وهـــــــــــيم العبد والواحد الفـــــرد قد خيّره

***

في البوح والكتمان في السرّ والإعلان في العالمين

أما هو الـــــــــــديّان يا عـــــــــابد الأوثان أنت الضنين

3. الأزجال:

أما الأزجال، فهي وليدة الموشحات وفرع منها، وهي شعر العامّة، حيث لا يلزمها الإعراب. يقول ابن خلدون: «ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابا، واستحدثوا فنا سمّوه "الزجل"، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاؤوا فيه بالغرائب واتّسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة».

وإذا شئنا أن نقيم فن الزجل الذي نشأ أصلا في بيئة الأندلس ثم انطلق منها إلى البيئات العربية الأخرى، فإن قيمته ليست في تنوع أشكاله وأوزانه ولا فيما استلهمه أو استعاره من معاني شعراء العربية وأساليبهم البيانية والبديعية التقليدية وإنما تكمن قيمته الحقيقية فيما استمده من واقع حياة العامة متمثلا

في الجديد من معانيهم وحكمهم وأمثالهم، وفي المبتكر من تشبيهاتهم وغيرها من أنواع المجاز، وفي الشائع المألوف من ألفاظهم وصيغهم العامية، كما يكمن في تصوير حياتهم العامة بجدها وهزلها، وأفراحها وأحزانها، واهتماماتها وهمومها، ولعل كل ذلك هو ما يكسب الزجل صفة الشعبية ويسلكه في الأدب الشعبي كفن من فنونه [1].

[1] انظر د. عبد العزيز عتيق: **الأدب العربي في الأندلس**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1995، ص412.

المحاضرة السادسة

بيانات الحداثة العربية

-1-

"بيان الحداثة" لأدونيس

1. مدخل حول مفهوم "البيان":

البيان لغة كما ورد في لسان العرب: « ما بيّن به الشيء من الدلالة وغيرها»، حيث تتراوح الدلالة المعجمية للكلمة حول الوضوح والإبانة، والكشف والظهور، الفصاحة، والقدة على التبليغ والإقناع.

أما البيان في دلالته الاصطلاحية المعاصرة، فهو مصطلح تنضوي تحته «نصوص غالبا ما تكون موجزة، منشورة بكراس أو جريدة أو مجلّة، باسم حركة سياسية فلسفية، أدبية، فنية: [مثلا] بيان الحزب الشيوعي، بيان الرمزيين، بيان المستقبليين..»[1]. وهي خطابات وأفعال لغوية غرضها الإعلان عن رؤية معيّنة للمستقبل، والعمل على الانتقال من وضع إلى وضع آخر مخالف له، فالبيان «عمل استراتيجي يشكّل برنامج عمل للجهة التي تصدره، بوصفه الإطار النظري والإجرائي لسياستها (كل أنواع السياسات). إنه نظرية في المجال الذي يصدر فيه، وتصوّر شامل قائم على تعيين المسائل الجوهريّة لا التفصيليّة، وبالتالي، فالبيان مشروع مستقبلي، إنه رؤية استشرافية، يحمل إرادة في التخلص من نسق فكري إلى آخر»[2].

وبذلك يكون البيان الأدبي نصّا ينتجه شاعر أو كاتب أو ناقد أو مجموعة منهم، في سياق تاريخي ثقافي مخصوص يحمل نوازع التحوّل والتغيير، فيأتي البيان الأدبي ليعبّر عن هذه الحاجة الملحّة لتجاوز الواقع الأدبي السائد، والبحث عن تجارب جديدة تبث الحياة في مفاصله من جديد. «يظهر البيان إرهاصا بتجربة جديدة في الكتابة الأدبية كما أنه يعبّر عن لحظة انفجارية فكرية ووجدانية مخزّنة في الذات، تنبثق

[1] نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص80.

[2] عبد الله العشي: **زحام الخطابات**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2005، ص12.

من بين أعطاف نسق ثقافي يبدو في نظر كاتب البيان نسقا قاصرا مترهّلا، عاجزا عن الفعل والفاعليّة، ومن ثم يتميّز البيان الأدبي بكونه إعلانا عن ميلاد فعل أدبي جديد»[1].

2. "بيان الحداثة" لأدونيس:

كتب أدونيس بيان الحداثة عام 1979م، وقد اتخذ فيه موقف الناقد للحداثة والمفكك لأوهامها، وهي مجموعة من المآخذ والتصورات الخاطئة التي وقع فيها الحداثيون العرب، حسبه، في تعاطيهم مع الحداثة وفهمهم لها، وتتمثل هذه المآخذ في خمسة أوهام هي:

1. وهم "الزمنية": فهناك، كما يقول أدونيس، من «يميل إلى ربط الحداثة بالعصر، بالراهن من الوقت». إن حداثة الإبداع الشعري عنده، لا تنسجم بالضرورة مع حداثة الزمن، «بل قد تكون ضدّه للحظة راهنة وقد تستبقه أو تتجاوزه. بهذا التحديد يكون مفهوم أدونيس للحداثة متخلصا من وهم الزمنية ومتحررا جزئيا من ميتافيزيقا التقدّم التي ترى أن ما يحدث الآن متقدم على ما حدث غابرا، وأن الغد متقدم على الآن. وبتفكيك وهم الزمنية تنهض الذات المتلفظة في البيان بإعادة ترتيب شجرة الأنساب الشعرية، فيصبح امرئ القيس وأبو تمام "أكثر حداثة" من شوقي ونازك الملائكة»[2]
2. وهم "المغايرة": والذي يذهب فيه أصحابه إلى القول إن التغاير مع القديم موضوعات وأشكالا هو الحداثة. فالحداثة لا تشكل قطيعة جذرية مع التراث، وهي بهذا المعنى «كمثل أفق يهيمن بأضوائه وبأبعاده على فضاء الحاضر دون أن يمحو فضاء الماضي"، وان تكون حديثا وفق هذه الرؤية يقتضي أن "تحيا في بهاء القديم وفي طاقاته الفنية التي لا تستنفذ" بحسب تعبير أدونيس»[3]
3. وهم "المماثلة": ففي رأي بعضهم أن الغرب هو مصدر الحداثة، وتحقيقها يمر عبر التماثل معه. بناء عليه، تغدو معايير الحداثة في الغرب هي معايير الحداثة في غيره. «إن الشعر الصادر عن هذا الوهم

---

[1] جميلة سيش: **مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين**، مذكرة ماجستير في الأدب العربي شعبة الشعرية العربية، إشراف د. عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر ورقلة (مخطوط)، السنة الجامعية 2009/2008، ص13.

[2] نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص216.

[3] المرجع نفسه، ص217.

ليس إلا "الوجه الأكثر إغراقا في ضياع الذات لشعر المماثلة مع الموروث التقليدي". وفي كلا الموقفين، لا يكتب الشاعر ذاته الواقعية الحية "وقد وعت فرادتها وخصوصيتها" وإنما يكتب ويعيش في جسد مستعار»[1]

4. وهم "التشكيل النثري": ويقصد به أدونيس أولئك الذين يكتبون الشعر نثرا معتقدين بذلك أنهم يحققون تماثلا كاملا مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغايرا كاملا مع الكتابة الشعرية العربية، مما يشكل بالنسبة لهم ذروة الحداثة. يقول أدونيس: «ويذهبون في رأيهم إلى القول بنفي الوزن ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث. إن هؤلاء لا يؤكدون على الشعر بقدر ما يؤكدون على الأداة. النثر كالوزن أداة، ولا يحقق استخدامه بذاته الشعر. فكما أننا نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، فإننا نعرف أيضا كتابة بالنثر لا شعر فيها، بل إن معظم النثر الذي يكتب اليوم على أنه شعر لا يكشف عن رؤية تقليدية وحساسيّة تقليدية وحسب، وإنما يكشف أيضا عن بنية تعبيرية تقليدية، وهو لذلك ليس شعرا، ولا علاقة له بالحداثة».
5. وهم "استحداث المضمون": ولفحواه ادعاء البعض أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه نص حديث، والواقع أن هناك شعراء غير حداثيين تناولوا هذه القضايا برؤيا تقليدية وشكل فني تقليدي مثل الزهاوي والرصافي وشوقي.

بعد ذلك، يعرض أدونيس تعريفه للحداثة، حيث يلجأ إلى حصرها في ثلاثة أنواع وهي الحداثة العلمية، والحداثة الثورية الاقتصادية الاجتماعية والسياسية، والحداثة الفنيّة.[2]

يفصّل ادونيس القول بعدها في خصائص الحداثة وجذورها، محاولا تفكيك ثنائية الشرق/ الغرب، على أنه يقع فيها حين يقابل بين الشرق والغرب، باعتبار أن الغرب منتج التقنية، والشرق منتج الإبداع. فبعد جولة سريعة في تاريخ الفكر والحضارة، يخلص أدونيس إلى ما يكشف عن المستوى الإيديولوجي، الاستعماري لثنائية الشرق/ الغرب، مستبدلا إياها بمفهوم الإنسان كأصل موحّد،

[1] نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص218.

[2] لمزيد من التفاصيل راجع المحاضرات الأولى.

وكاستمرار حضاري لا يتعارض مع مبدأ الإبداع والخصوصية. « وفي هذا السياق يدلي بثلاث ملاحظات:

أ. يدل تاريخ الحضارة على أن الإبداعات الإنسانية هي جوهريا شراكة إنسانية.

ب. يعيش العالم كله اليوم "في مناخ حضارة كونية واحدة" وضمنها تتحقق خصوصيات الشعوب حسب حضورها الإبداعي.

ت. التعارض شرق/ غرب ليس تعارضا من طبيعة حضارية ومعيارا التقدم والانحطاط نسبيّان»[1].

يختم أدونيس "بيان الحداثة" بالدعوة للتأسيس لمرحلة جديدة هي نقد الحداثة.

3. مقتطف من "بيان الحداثة":

إذن، ما حقيقة الحداثة؟

لا أزعم أن الجواب عن هذا السؤال أمر سهل، فالحداثة في المجتمع العربي إشكالية معقّدة، لا من حيث علاقاته بالغرب وحسب، بل من حيث تاريخه الخاص أيضا. بل يبدو لي أن الحداثة هي إشكاليته الرئيسية.

لكن، مع أن الجواب ليس سهلا، فإنني سأحاول أن أتلمّس جوابا ما. من أجل ذلك، أودّ أن أشير أوّلا إلى أن الحداثة الشعرية العربية لا تقيّم إلا بمقاييس مستمدّة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي، ومن التطور الحضاري العربي، ومن العصر العربي الراهن، ومن الصراع متعدّد الوجوه والمستويات، الذي يخوضه العرب اليوم.

وأود ثانيا، أن ألجأ إلى شيء من التبسيط، فأقسم الحداثة إلى ثلاثة أنواع: الحداثة العلميّة، وحداثة التغّيرات الثورية ـ الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية والحداثة الفنيّة.

علميّا، تعني الحداثة إعادة النظر المستمرّة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطّراد.

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص 220.

ثوريا، تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة، ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة.

وتعني الحداثة فنّيا، 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 والكون.

تشترك مستويات الحداثة هنا، مبدئيا، بأنواعها الثلاثة في خصيصة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهريا، رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها.

غير أن هذه المستويات وإن ائتلفت، مبدئيا، فإنها تختلف وتتفاوت تطبيقيا، وذلك تبعا للصعوبات والمراحل، وبما أن المستويين الأول والثاني يعنيان بتغيير الواقع مباشرة، فإن الصعوبات والمعوّقات أمامهما أكبر بكثير منها أمام المستوى الثالث، مستوى الحداثة الفنّية، الذي لا يعنى بتغيير الواقع، إلا بشكل مداور، ولهذا نرى أن إمكان التغيّر على هذا المستوى أسهل واسرع، وليس من الضروري أن يرتبط، عكسا أو طردا، بالمستويين الأوّلين.»[1]

[1] أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة**، الصفحات 320، 321.

المحاضرة السابعة

بيانات الحداثة العربية

-2-

بيان الكتابة لمحمد بنيس

1. تمهيد:

نشر محمد بنيس "بيان الكتابة" في مجلة "الثقافة الجديدة" المغربية، موقعا إياه بتاريخ ماي 1980. وقد كانت هذه المجلّة حاضنة للشعر المعاصر بالمغرب، وعلى صفحاتها تقاطعت «ممارسات ثقافية جديدة في المغرب الثقافي، والمتمثلة في نهوض الشعراء بإنجاز دراسات أكاديمية وتنظيرية»[1]، بالإضافة إلى ممارسات خطابية أخرى رافقت وأحاطت بالنص الشعري المعاصر.

يستند "البيان" على معرفة عميقة بالواقع الشعري العربي عامة وفي المغرب بشكل خاص، شكّلها محمد بنيس شاعرا وأكاديميا، فقد سبق إصدار البيان إنجازه لأطروحة جامعية حول "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" سجّل فيها أزمة الشعر المعاصر التي تلت مرحلة البدايات في فترة نهاية الخمسينات وبداية الستينات، وقد خلص إلى تشخيص هذه الأزمة كما يلي: «الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب من البدايات إلى الامتداد تسلك في نسجها للنص قانون السقوط والانتظار، كما أشرنا، وهو متسرّب إلى أعماق البنية الداخلية العامة للمتن الشعري، وله علاقة وطيدة ببنية المجال الثقافي ثم المجال الاجتماعي والتاريخي، إذ أن اكتساب هذه الظاهرة الشعرية لبنية السقوط والانتظار ليس إلا انعكاسا غير مباشر للوضعيّة الموضوعية التي يعيشها ويعبّر عنها هؤلاء الشعراء داخل الطبقة البرجوازية الصغيرة بالمغرب»[2].

يربط محمد بنيس في دراسته هذه بين الظاهرة الشعرية والمجال الثقافي الاجتماعي والتاريخي ضمن مقاربة بنيوية تكوينية ما سمح له برصد "قانون السقوط والانتظار" لوصف حالة الشعر المعاصر في المغرب، حيث

---

[1] أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة**، ص231.

[2] محمد بنيس: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1985، ص390.

تظهر مجموعة من الأصوات الشعرية ضمن جيل معيّن ثم تنسحب بصمت لتليها مجموعة أخرى من الشعراء تبدو كما لو أنها تنطلق من جديد دون أن يكون هناك احتكاك بين الأجيال المتعاقبة أو تثار نقاشات وحوارات حول الظاهرة الشعرية، أو يتم «الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى محاولة اكتساب بنية أرقى لها طابع التأسيس والمواجهة»[1]. وهذا ما يطمح إليه بنيس من خلال "بيان الكتابة"، يحرّكه هاجس تطوير الشعر المغربي المعاصر والرغبة في تجاوز أزمته والإسهام في التأسيس لمرحلة "أرقى"، وإيمانا منه بأهمية التنظير ودوره في تصوّر وتحفيز "المحتمل الشعري" ضمن "جدلية النص والممارسة التنظيرية".

يدعو البيان إذن إلى التأسيس لمرحلة مغايرة ويطرح تصوّرا مختلفا للكتابة الشعرية، لكنه لا يعتبر تصوّره للكتابة فرضا لرؤية بل مجرد وجهة نظر تسعى إلى دفع الآخرين إلى "الارتباط بالقلق وتبني السؤال"[2].

2. وظيفة بيان الكتابة:

سعى "بيان الكتابة" إلى تحقيق وظيفتين أساسيتين هما:

« - تدشين حركة الكتابة في الشعر المعاصر بالمغرب، عبر التفاعل مع مشاريع الكتابة التي بلورتها الطليعة الشعرية (أدونيس خاصة)، بالاستناد إلى الخصوصية المغربية.

- التوجه نحو إنجاز قطيعة مع "قانون السقوط والانتظار" الذي يحكم "ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب»[3]، وتخطّي الحدود الخمسة للمجال الشعري المعاصر والمتمثلة في "الظهور المتأخر عن الشرق، وغياب التنظير، والضعف في الكم، ووضعية النقد، وأخيرا بين اليمين واليسار (التأرجح الأيديولوجي).

3. قواعد الممارسة الشعرية عند بنيس:

يقدم البيان عرضا نقديا لخصوصية الممارسة الشعرية في المغرب «ممثلة في افتقادها، طوال تاريخها إلى "فاعلية الإبداع"، الشيء الذي جعلها تتحوّل إلى "مادّة متحفيّة" لا تثير اهتمام الدارسين إلا

[1] محمد بنيس: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ص391.

[2] انظر نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص223.

[3] المرجع نفسه، ص235.

"كوثائق شبه رسمية" قد تساعد على تجلية بعض غوامض التاريخ، لمنها تبقى عاجزة عن الفعل في "مصير الإنسان" وفي "تحوله وتحرره"»[1]. فعلى الرغم من ارتباط الشعر بالحركة الوطنية إلا أنه لم ينقطع عن تقاليد الشعر المغربي القديم، ولم يتمكن الجيل اللاحق -في مرحلة السبعينات- من إحداث التغيير، وتجاوز أزمة الشعر.

بعدها يشرع بنيس في عرض تصوّره حيث « يتبلور مفهوم الكتابة، كمحتمل شعري حداثي له تجاوباته النظرية مع تصوّرات أدونيس عبر التنظير لأربعة "قواعد" كبرى، تتقدّم كإعلان لمبادئ عامة توجّه الممارسة الشعرية المعاصرة وتجنح بها جهة تصوّر مادّي يقرن تحرّر الذات في النص والمجتمع، بحقها في النقد والمتعة»[2]، وهذه القواعد هي كالتالي:

أ. لا بداية ولا نهاية للمغامرة: فالكتابة مغامرة لا تحدّها أي سلطة خارجية، و"لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلّى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وإنتاجه، في توق دائم إلى اللانهائي واللامحدود وفي إصرار مستمر على استقدام "لما لم يوجد بعد، للمبهم، المنسي، الممنوع، الغريب"، وهي كلها صفات أو مرادفات تقترن ببنية المجهول كمكوّن أساس ومشترك في التنظير للشعر المعاصر وللكتابة "الجديدة".

ب. النقد أساس الإبداع: والنقد المقصود هنا هو نقد مزدوج؛ نقد للشرق وللغرب، وتفكيك لأطروحات الأصالة العمياء والتقنية المطلقة، وبهذا يتم إعادة الاعتبار للإنسان كخالق لحاضره ومستقبله.

ت. لا كتابة خارج التجربة والممارسة: لكي تكون الكتابة معبّرة عن الإنسان يجب أن تتجذّر في التجربة والممارسة، و"أسبقية التجربة والممارسة" يتقدّم كمبدأ به "تبتعد الكتابة عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم"، لتتجاوز السلفيّة وأيضا مزالق السريالية والكتابة الآلية والانغلاق الذاتي للفرد.

ث. لا معنى للنقد والممارسة والتجربة إن هي لم تكن متّجهة نحو التحرّر، والتحرر المقصود هنا هو التحرر الشمولي حيث يكون التحرر الشعري والجمالي خطوة في استكمال التحرر الاجتماعي

[1] نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص236.

[2] المرجع نفسه، ص238.

والثقافي. "إن مبدأ التحرر في النص هو دحر للنصوص الأخرى السائدة، ودفع بالوعي والفاعلية والممارسة، والحساسية إلى مواقع الاستبصار والنقد" بغرض فتح إمكانية تفكيك وتركيب الموجودات بصورة مختلفة منطلقة من هاجس الانخراط في حركة التاريخ[1].

4. اللغة، الذات والمجتمع في علاقتها بالكتابة:

تتصل هذه القواعد الأربعة التي تؤسس للمحتمل الشعري "على تصورات أكثر تخصيصا لكل من اللغة، الذات والمجتمع، فقواعد الكتابة تمسّ هذه المجالات الثلاث.

1) مجال اللغة: يشير بنيس في هذا العنصر إلى تحوّل صناعة الشعر من سجلّ الكلام (المشافهة) إلى سجل الكتابة، "مع التحوّل التاريخي وظهور النزعة الفردية"، وقد انبثقت ملامح الكتابة على مستويات البنية النحوية، البنية الدلالية والبنية المكانية (بلاغة المكان). يربط "البيان" اللغة بمجال معقّد، فهي "ما يركب اللغة زمانا ومكانا، نحوا وبلاغة"، لذلك فهو يعتبر الكتابة بؤرة تتظافر عندها ثلاثة بنيات لغوية هي:

أ. بنية الزمان: يذهب بنيس إلى أن الزمن الشعري يخالف أزمنة التاريخ والنحو والتقنية، فهو يخضع لمنطق داخلي يستعصي على التقعيد (وضع القواعد) المسبق، بهذا يكون التشكيل الإيقاعي على هيئة قالب (العروض) احتمالا من بين احتمالات أخرى، «فالربط بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية والوحدات الدلالية تبعا لإيقاع النفس هو ما يؤسس إيقاعا مغايرا له صيحة المغامرة وحجة التجربة والممارسة وألق الخروج»[2].

ب. بنية المكان: يهدف هذا العنصر إلى إثارة الانتباه إلى الحيّز المادي الذي تشغله أحرف النص الشعري على الورقة، وهذا البعد الذي يجسّد المكان بمعنى التجلّي الخطي على الورق أو ما يسميه بعض النقاد "الفضاء النصي"، ودوره في تحفيز الدلالة الشعرية، لم ينل الاهتمام من طرف نقاد الشعر المعاصر بالمغرب وفي عموم العالم العربي على الرغم من إيلائه عناية فائقة من طرف بعض الأندلسيين والمغاربة القدماء وبعض الأوربيين المعاصرين وحتى الآسيويين (اليابان

[1] انظر نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، الصفحات 238 – 240.

[2] محمد بنيس: **حداثة السؤال ؛ بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة**، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط2، 1988، ص24.

والصين). إن تشكيل المكان في مشروع الكتابة يخرج عن أي نمطية أو تقليد، «ويجعل الخط مرتبطا بقوانين ملء/إفراغ متعدّدة ولا نهائية معها "يفاجئ كل نص عينه، كما تفاجئ العين تاريخها وتكتبه"، ومعها تخترق الكتابة دائرة الكلام»[1].

ت. بنية النحو: يؤكد البيان أن الشعر يخترق القوانين العامة التي تبنين لغة التواصل بين الناس، وأن الإيقاع يخلخل البنية النحوية لصالح الشعري والجمالي.

« بهذه البنيات اللغوية الثلاثة تنعقد بلاغة الكتابة داخل النص، وهي تنبثق مجتمعة ومتظافرة في لحظة مواجهة البياض حيث تحيا الذات الكاتبة حال إعادة التكوين وتصبح اللغة برمّتها إشكالية، فتكون الكتابة مجاهدة وافتضاضا وسؤالا مستمرّا، ولعبة غامضة يقعدها الوعي واللاوعي، التقرير والتخييل، الواقع والرمز»[2].

2) مجال الذات: يتأسس "محتمل الكتابة" من ذات تتم استعادتها من الخضوع المستمر لسلطة السياسي وهيمنة الديني، ذات استعادت حريتها وحقها في المساءلة والمتعة والحلم والمواجهة، وهذه الذات محل تعايش الأضداد، لذلك فهي "ليست عاقلة وواعية دوما، إنها اللاوعي المندمغ في الوعي، الجنون الذي يسالمه العقل، والفوضى التي ينمّطها الانضباط".

3) مجال المجتمع: ينطلق هذا المجال من مفهوم للكتابة منبثق عن وعي اجتماعي لمفهوم الأدب. يربط الكتابة بحركية التاريخ ويؤكد الصلة القائمة بين النتاج الأدبي والواقع الاجتماعي، ويطمح إلى تسلح الكتابة بالوعي النقدي، و"لا تعمى عن رؤية المجتمع في تبدلاته اللانهائية، ولا تكف عن ملاحقة إنسانية الإنسان".

«ويلخص البيان رؤيته إلى هذه المجالات الثلاثة بعبارة ترى أن "الكتابة عشق شهواني مفتوح للحياة، تمنح للغة إمكانية التجدد، وللذات حق متعتها الفيزيولوجية والبيولوجية، وللمجتمع فسحة ابتكار علائقه وقيمه التحررية»[3].

[1] نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص242.

[2] المرجع نفسه، ص244.

[3] المرجع نفسه، ص245.

5. مقتطف من "بيان الكتابة":

«(...) 1-

لا بداية ولا نهاية للمغامرة. هذه القاعدة الأولى لكل نص يؤسس ويواجه. لا بداية ولا نهاية الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ ومن ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع، توق إلى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها. كل إبداع خارج على زمن الإرهاب، مهما كانت صيغته وأدواته.

وهذا الفعل الخلاق نمو محتمل للوحدة- الوحدات الأساسية التي تقود النص نحو التجلي، وحين نربط النمو بالاحتمال فذلك راجع لتعقد الإبداع والخلق، حيث ينتفي الخط المستقيم الصاعد دوما، هناك انعراجات، التواءات، تحول دون إحداث النمو بسرعة مطردة. غير أن الانطلاق لا يعرف التراجع، إن لم يكن على مستوى الفرد، فعلى مستوى الجماعة، وإن لم يكن على مستوى الحاضر، فعلى مستوى المستقبل.

ولا معنى للنمو خارج التحول، أي نفي كل نمطية قبلية أو نموذج مسبق. إن التحول الذي يمس النص،وقد نمت وحدته- وحداته الأساسية، شمولي لا جزئي. ومع ذلك فلنحذر. هذا التحوا خاضع حتما لجدلية باطنية للنص، ليس من الضروري بأن نكون واعين بكل أولياتها، لأن الإبداع حين يخضع للوعي، للتقعيد، يعلن موته فليست المعقولية وحدها هي التي تمنح الإبداع حين يخضع للوعي، للتعقيد، يعلن موته، فليست المعقولية وحدها هي التي تمنح الإبداع شرعية وجوده. إن الإبداع بالأحرى مراوحة بين الوعي واللاوعي، بين التذكر والتجربة والحلم، بين الإثبات والنفي. لا مجال هنا للانتقائية فيما لا مجال للتفرد والفرادة خارج التاريخ، تاريخ النص والذات والمجتمع، وبالتالي ليس التحول نتيجة عفوية أو مجرد رد فعل، ولكنه مشروط بقوانين ندركها ولا ندركها.

كل ما يبدأ لينتهي مناف للتحول، مناف للإبداع، إنه المطمئن للأصل، كل شيء واضح معلوم لديه. هذه نقطة الانطلاق وتلك نقطة النهاية وبينهما شتيت كلام يرسخ الوهم ويستنسخ السابق، استمرار سلبي لصوت الموتى بدل أن يكون استقداما لما لم يوجد بعد، للمبهم، المنسي، الممنوع، الغريب.

4 _

النقد أساس الإبداع. هذه هي القاعدة الثانية للكتابة. حين نقول بالنقد نلغي القناعة، تسييد الكائن. وللنقد أكثر من وشيجة بالتحول. النقد محاصرة للذاكرة كمرتكز لكل كلام وأصل. آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة، تفصل الممكن على قياس الكائن، تمنهج الرؤية من خلال محو العين التي هي تاريخ كل نص، تستبعد الحلم، الممارسة، التجربة، تبطل النقصان والانشقاق.

النقد هو ما لم نتعلمه في حياتنا، نرتجف حين نسمعه، أو نعنف حين نمارسه. هيأوا كلامنا وجسدنا للطاعة والخضوع، بما سموه علما وما سموه قيما وأخلاقا وما سموه حياة وموتا. لا، لم يهيئونا فقط، بل أسلمونا لعقيدة الامتثال، واشترطوها لوجودنا، وها هم الآن يعيدون إنتاج أجيال أخرى ترى في الحبسة نجاة، وفي التهليل ارتقاء.

أول ما يجب أن يتجه إليه النقد هو المتعاليات، بمختلف تجلياتها. ليس الغائب هو الذي يخلق الحاضر والمستقبل، بل الإنسان هو خالق حاضره ومستقبله.

لا تستصغروا المتعاليات. إنها المتحكمة في وعينا ولا وعينا. من قبل أهملها التقدميون حين ارتبطوا بالتقنية مؤلهين لها، وها هم الآن يضيفون متعاليا حديثا للمتعالي القديم.

إن المتعاليات، كمجال معرفي، تعتمد قناعة أساسا، وهي أن الإنسان موجود بغيره لا بنفسه، شبح عابر في دنياه، صورة لمثال، مصيره فوقه لا بين يديه، تغطية السماء بحنينها مرة، وتحتفظ له الظلمات بالردع، هنا أو هناك.

هذه المتعاليات، كمنظومة معرفية، تغلق التاريخ، تنفذ مجالات معرفتنا التي توارثناها. وما ترسخها في الشعر العربي عابرا، ولا في سلوكنا طارئا. والنقد حين يختار المتعاليات يتوجه إلى الجذر. هل نختلف في وضعنا عن ألمانيا القرن التاسع عشر عندما ألح أكبر فلاسفتها على نقد المتعاليات، واعتباره سابقا على كل نقد؟

إن أسبقية المتعاليات في النقد لا تستهين بنقد البنيات السفلى، التاريخية- الاجتماعية التي هي أساس استمرارها ودوامها، ولكن المتعاليات يدق خفاؤها بين شعاب النص والذات والمجتمع، وكثيرا ما فصلنا بين هذه البنيات والمتعاليات، واعتبرناهما متباعدين، نعري البنيات السفلى للمجتمع دون المتعاليات، من

غير أن نفطن إلى أن نقدنا لهذه البنيات محمل هو الآخر ببذور متعالية يؤدي إهمالها إلى ضمان فاعليتها، وعدم خلخلة النسق الرئيسي في تبنين المعرفة، والشعر مجال من مجالاتها.

إن كل نقد للبنيات الاجتماعية- التاريخية كما ورثناها عن الاستعمار، في علائقها الطبقية والعرقية والإقطاعية، خارج إطار المتعالي ليس نقدا، فالنقد إما أن يكون شاملا أو لا يكون.

يهدف النقد إلى تفكيك المفاهيم والقيم والتصورات، داخل الشعر وخارجه، انطلاقا من التحليل العلمي للوقائع والمعطيات، والعودة بالإنسان إلى بعده الواقعي، ماحيا كل المتعاليات التي تسلب منه قدرته على الفعل، وتنسب لذاتها كتابة مصير الكون على جباهنا العارية، من ثم يصبح النقد فاصلا بين زمنين، زمن الاستسلام وزمن القرار الإنساني، وهما بداهة متعارضان في العمق.

إننا لم نمت بعد، والنقد الشامل صعب الادعاء، إن هو لم يتوجه للتقنية هي الأخرى كمتعال من متعالياتنا الحديثة. وإذا كانت السلفية الشعرية قد جعلت من الأصالة المزعومة بعدا أساسيا من أبعادها، مهما تسترت بلفظويتها الشعبوية والثورية تبريرا لاستمرارها الوهمي، فإن نقد الرؤية اللاتاريخية للتقنية الأوروبية، داخل الشعر وخارجه، لا يقل أهمية عن نقد متعالياتنا القديمة، إن الاستمرار في النظر إلى التقنية الأوروبية السائدة هو السقوط ذاته في متعال يفسخ العلائق قبل أن يوحدها، يغرب الرؤية والحساسية قبل أن يساعد على تثويرهما.

إذن لا نجد في كل من الأصالة العمياء والتقنية المطلقة مدخلا لإعادة قراءة جسمنا بوعي جديد يستنهض المعيش والمكبوت والمنسي، يفتح عينا مغايرة لإدراك منطوق النخل والماء.

5 _

لا كتابة خارج التجربة والممارسة. هذه هي القاعدة الثالثة. إن الكتابة، وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات والمجتمع، تتأسس من خلال التجربة والممارسة، قبل أي بعد آخر من أبعاد الإبداع. والتجربة والممارسة اختراق الجسد للزمن، فعل أول لكل تجاوز.

نلحظ بوضوح أن هذه القاعدة تشمل كل شعر إنساني خلاق، لدى مختلف الشعوب. ومن هنا تكون الكتابة تجذيرا للمعرفة وتثويرا لها، مادامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة. ومن الخطل

الحديث عن مادية الكتابة أو نقد المتعاليات في غياب التجربة والممارسة كأساس لتغيير العالم. هكذا تبتعد الكتابة عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم. فالسلفية حين ترتكن إلى الذاكرة وتطمئن عليها تقوم بإلغاء الحواس والزمن، فحقيقتها موجودة سلفا، كل شيء مرتب وتام وكامل، وهي لا تفعل غير اجترار ما تعتقد أنه النص ذاته، أنه الأصل في كل شعر ولكل شعر.

أما قصيدة الحلم فلا شك أنها أصبحت عنوان جانب هام من التجربة الشعرية المعاصرة لا في أوروبا فقط، ولكن في العالم أجمع، نتيجة الثورة السريالية التي أعطت الأولوية للاوعي والانغلاق الذاتي للفرد. ورغم أن السريالية قد أيقظت الوعي الشعري على لا وعيه، ودعت إلى تحرير المكبوت بعيدا عن كل رقابة، وخلصت الشعر من أوهام العقلانية ومثاليتها، فإن نتاجها من الشعر، والإبداع الآلي عامة، لم ينج من نقيصة إلغاء التجربة، أكانت داخلية أم خارجية. لا يمكن أن نعوض التجربة والممارسة بالحلم، بل أن نجعل منه مدخلا للارتباط بالواقع المعيش، لغة وذاتا ومجتمعا، ولا معنى للحلم إن لم يكن منشبكا بالتجربة والممارسة. لهذا تبتعد الكتابة عن الإغفاء والصدفة فيما لا تلغيهما بتاتا.

إن الكتابة حين تختلف عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم، تلتصق بالملموس والمحسوس، تدمر استبداد الذاكرة، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي للفرد.

6 _

لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر. هذه هي القاعدة الرابعة. لا علقة للكتابة بكل نقد عدمي أو فوضوي، ولا بأي تجربة أو ممارسة تعوق تحويل الواقع وتغييره من وضعه اللاإنساني إلى احتفال جماعي. وليس النقد العلمي المناهض للأيديولوجيا، إلا طريقا لتحرر الإنسان فردا وجماعة، داخلا وخارجا.

لقد أصبح الحديث عن التحرر منذ أواسط السبعينات باعثا على الريبة والنفور عند فئة كانت تدعي العمل من أجله في الفترة السابقة، على طول السجن العربي، ولا يمكن أن نفسر الموقف إلا بالتراجع والنكوص، بعد أن اندمجت هذه الفئة، أو تسعى للاندماج، في الآلة البرجوازية. ونتيجة لهذا الموقف بدأت الدعوة

إلى حيادية النص وهامشيته. ولكن هذه الفئة لم تدرك (وكيف يمكنها ذلك؟) أن الانتكاسات ليست ناتجة عن خطأ مبدأ التحرر، ولكن عن مفهومها له وطبيعة ممارستها داخل النص وخارجه.

أخطر ما يظهر في مرحلة من مراحل التاريخ، وخاصة مرحلة التحول أو الإخفاق، هو تلبيس قيم الاستعباد بأقنعة التحرر، حفر الخنادق المضادة للتجاوز. لسنا مقموعين سياسيا واجتماعيا وثقافيا فقط، ولكننا مقموعون في مخيلتنا وجسدنا أيضا.

ها هو مفعول الذاكرة ينكشف هنا، وها هو الجاهز والمغلق والمستبد يتعرى.

لا تحرر خارج رؤية مغايرة للأشياء والإنسان، حساسية مغايرة. فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعا ممنهجا لتحرره ومتعته. مرت علينا فترة العمى، أكثر من نظام اجتماعي سلطوي ادعى تحرير الإنسان اجتماعيا وثقافيا، فيما عارض تحرير الحساسية والمخيلة، وها هو الإنسان مبعد ملغى. إن التحرر، كالنقد، إما أن يكون فعلا شموليا في نموه أو لا يكون.

هذا التحرر هو الذي يمس الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير، تحرر يعيد خلق الإنسان، ككائن مبدع متجاوز. كل تحرر ينحصر في سلطة قسرية تستعيض بالشعار عن الفعل، يقسم الإنسان إلى فوق وتحت، إلى داخل وخارج، يظل خادعا مخدوعا.

ومن ثم فإن النص الذي تذهب إليه الكتابة وتدعو إليه ينبثق من خلل مواجهة مغاليق النص وتفتيتها، مجذرا لفعل تحرري على مستوى التجربة والمخيلة والحساسية في علقتها بمشروع إعادة إظهار فاعلية الإنسان، والوصول به إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص.

إن التحرر، كفعل متكامل ومتنام أيضا، ضرورة للكتابة، وبغيره تتحول عن أصلها، وبه نكون الورثاء الشرعيين لحركة التحرر الوطني التي كان الشعب أساسا وهدفا لها، ومع ذلك فإن هناك فروقا تميز الكتابة عن شعر الشهادة الوطنية.

وبالرغم من أن الكتابة منشغلة بالتحرر، داخل النص وخارجه، فلا بد من توضيح ما استشكل على المبدعين والمنظرين، أي طبيعة التحرر وتزامنه داخل النص وخارجه.

هناك من يعتقد أن مجرد كتابة نص تحرري يؤدي بآلية ومباشرة إلى إحداث التحول في الواقع العيني، وهي مغالطة نتجت عن عدم معرفتنا لشرائط التحول في المجالين، كل منهما على حدة، إضافة إلى أنها ترتبت عن استسلام المبدع للسياسي العفوي الطفولي. إن الربط الآلي بين التحرر في النص وبالنص وبين التحرر في الواقع العيني ما يزال منتشرا، يستحوذ على عقول البسطاء الذين يزجون بالنص والواقع معا إلى شرنقة الوهم الدائم.

إذا كان هناك تحرر وليست هناك حرية مطلقة، وكان هذا القانون منطبقا على النص والواقع معا، فإن تعقيد وخصوصية تحقق الفعل التحرري لا يدعان مجالا للثورية اللفظوية. إن التحرر في النص دحر للنصوص الأخرى السائدة، وهو دفع بالوعي والفاعلية والممارسة والحساسية إلى مواقع الاستبصار والنقد، إلى إمكانية تفكيك وتركيب الموجودات في وجودها بصيغة تبدل الإدراك، وترسخ شهادة مضادة تريك أوليات الوعي المهادن. ليس النص حياديا، إنه يتبادل الفعل مع الواقع، على أن لا حياديته شيء آخر، ومهما كان النص شرطا من شرائط التحول والتحرر فإنه ليس التحول ولا التحرر ذاتهما خارج النص»[1].

[1] محمد بنيس: **حداثة السؤال ؛ بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة**، الصفحات من 18 إلى 22.

المحاضرة الثامنة

بيانات الحداثة العربية

-3-

بيان "موت الكورس" لقاسم حداد وأمين صالح

1. التعريف ببيان "موت الكورس":

صدر بيات "موت الكورس" للشاعر قاسم حداد والقاص أمين صالح في البحرين، ليعلن أن الخليج بدوره يحمل همّ الثقافة وهاجس التجديد ويطمح للإسهام في بناء مشهد الكتابة الشعرية المعاصرة.

يتخذ عنوان البيان والعتبة الأولى إليه "موت الكورس" دلالة رمزية قوية، حيث "يرتبط الكورس في البيان بالصوت الجماعي المنخرط بكل الوسائل في "مدح النص الأول"، ومن ثمة في إعادة إنتاجه و"التنويع على شكلانيته وجاهزيته". وإذ يعلن العنوان موت الكورس « فإنما يكشف عن زمن الاستدعاء النقدي الذي يسم جانبا من ضدّية البيان المتّجهة إلى "قتل" الصوت الجماعي المشدود إلى طقوسيّة تكرير الماضي. ولعل الرغبة في هذا "القتل" هي ما يشحذ الجهاز التلفظي للبيان، فتسمه الحدّة والتوتر والهذيان أحيانا»[1]. بصيغة أخرى، ينتج البيان خطابا معاديا للصوت الجماعي القائم على تقديس الماضي وتكرار النموذج، ويدعو على العكس من ذلك إلى الإعلاء من شأن الصوت الفردي والنزعة الذاتية، وقد شحنت ألفاظه بالحدة والنزعة الهدّامة الموجّهة ضد كل ما يقمع تفتح هذه الذات ويحوّلها إلى مجرد صوت مشابه لآلاف الأصوات الأخرى التي تكرر الماضي في طقوسية تنكر أي تفرد أو وعي بالخصوصية.

«يتظافر محتوى البيان ولغته لرفض طرق الكتابة السائدة وكسر الأغلال والقيود التي تطوّق عنق المبدع بقبضة من حديد، لعل ذلك من شأنه أن يحقّق التفرّد والتجدّد للإنسان المبدع»[2].

---

[1] نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص 253.

[2] جميلة سيش: **مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين**، ص46.

يقف البيان، إذن، ضد التقليد بكل أشكاله، وضد "النص الأول" وسطوته، لكنه يقف أيضا ضد النزعة التنظيرية، مما يحوّله إلى نوع من البيان المضاد، «فالذوات المتلفظة فيه تكتب "النص" لتنجو من "نفاخ المصطلحات والتنظيرات"، و"لتكتب عبره شيئا ليس وثنا، مرشحا للتحوّل والتجدّد.. وحتى الهدم»[1]. وإلى جانب رفض النظرية، يتجاهل البيان مصطلحات "الشعر" و"القصيدة" ويستعيض عنهما بمصطلح "الكتابة" و"النص"، ما يفصح عن تأثر أصحابه بالمدّ البنيوي الذي اجتاح النقد العربي في تلك الفترة والذي أشاع مصطلح "النص" مصحوبا بـ"موت المؤلف". «ولعل مصطلح "النص" هو ما جنّب البيان من الخوض في السجال الشعري حول "قصيدة النثر"، وهو ذاته ما هيّأ للشاعر قاسم حداد والقاص أمين صالح الوقوف على أرضية من المبادئ الفنيّة والجماليّة المشتركة التي تقود كل واحد منهما إلى كتابة نصّه الخاص والمختلف»[2]، والتي تنفتح على تداخل الأجناس الأدبية، حيث يتقاطع الشعري مع المعرفي مع الروائي.

يحتل مصطلح الكتابة مكانة أثيرة لدى روّاد الحداثة الشعريّة، و« في هذا السياق، يعتبر البيان "الكتابة نقيض الكلام، الكلام لسان الواقع، الكتابة هذيان الحلم وتجلّيه في آن»[3]. أما علاقة الكتابة بالواقع فهي علاقة مساءلة دائمة. إن الكتابة لا تعكس الواقع، ولا تحاكيه، «بل إنها تميّز فيه بين الواقع المرئي، الذي لا يعدو أن يكون "صورة مصغّرة، ناقصة ومشوّهة" ينبغي تجاوزها باتجاه نصفها الآخر، الواقع الخفيّ الذي تسعى سبر أغواره بأدوات الحلم والمخيّلة»[4]. إن سبيل المبدع إلى الكشف هو الحلم والمخيلة، فالحلم، كما يقول قاسم حداد وأمين صالح «قادر أن يمنحنا لذّة الاكتشاف ورجفة العناصر عند الاتصال، عوالم تنأى بعيدا عن القداسات والخرائب، تلك هي ابتكارات الحلم الذي ننجو به من التلوّث والتفسّخ، ونشهق في بهاء الكون ليكون.»[5].

---

[1] نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص254.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص255.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] جميلة سيش: **مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين**، ص40.

أما المخيّلة، ففيها تكمن البراءة، «في الشارع يعلو ضجيج الكلام، الواقع يقترح البشاعة ويريد إغواءنا لقبول ما ينجب. إن كان ثمة مجد، ففي صهر العالم وتحويله إلى ملعب أو منتزه»[1].

تفعّل الكتابة المبدعة أدوات الحلم والمخيّلة للكشف عن رؤية مختلفة للواقع، لا تحاكيه ولا تعيد إنتاجه، غنما تستبطن أسراره وخفاياه، ويتدخّل هنا مصطلح "اللعب" ليوضح أكثر مدى الحريّة وطبيعة الاشتغال الذي تقوم به الكتابة أثناء مساءلتها للواقع، بأدوات الحلم والمخيّلة. «يعلم قاسم حداد وأمين صالح: "جئنا لنلهو"، و"إذا الكتابة لعب، لعب بالكلمات ولكن اللعب هنا يصبح أخطر فعل مارسه الإنسان على الإطلاق. إنه فعل وجود: مواجهة للسلطة في الكلمات»[2]. وأول سلطة تتمّ مواجهتها هي حتما سلطة الأشكال الموروثة والجاهزة، وبهذا تكون فعالية الإبداع في البحث الدائب عن الأشكال وفي "الإفراط في التجريب". «وبذلك يرى في هذه الكتابة أنها "حيرة وقلق، هدم وتفكيك، لهو، لعب، إنها أشدّ لحظات الوعي تألقا، كتابة تستبدل اللذة بالألم، وتواجه النظام بالفوضى، والمتأسّس بالتفكيك والبعثرة، لذلك ترفض النص المكتمل، وترفض أن تكتمل، لأن النص حالما يكتمل يتحوّل هو الآخر إلى سلطة»[3]. وحين يراهن البيان على "اللغة المأخوذة بترف الهذيان"، أو على "مخاطبة الطفل الكامن في اللغة"، فإنما ليؤكد حرصه على تدمير سلطة اللغة، والعودة بها إلى براءتها الأولى، فكأنما النص هو الذي يكتب اللغة، وليست اللغة هي التي تكتب النص[4].

على الرغم من أهمية الإفراط في التجريب، واقتناص الأشكال باستمرار، يؤكد صاحبا البيان على أن الكاتب «ليس عبدا للأشكال بل خالقا لها وخائنا لها في آن. كل شيء يصير قفصا في اللحظة التي يثبت فيها ويستقرّ. جئنا لنلهو بالأشكال، نبتكر شكلا لنحطّمه في اليوم التالي: هكذا نبارك حريّة الكاتب الداخلية، ونمجّد سطوته على مخلوقاته. نسعى إلى التحرّر من القوانين والمفاهيم التي تؤطّر وتحدد كل كتابة»[5].

---

[1] جميلة سيش: **مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين**، 41.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص 45.

[4] انظر نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص255.

[5] جميلة سيش: **مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين**، ص43.

2

2. أسس بيان "موت الكورس":

يذهب الباحث نبيل منصر إلى أن بيان "موت الكورس" على الرغم من نزعته التدميرية وموقفه الرافض للنظرية، والساعي لأن يكون بيانا مضادا إلا أنه أدّى وظيفة البيان، وأسهم في الفاعلية التنظيرية من خلال إرساء الأسس التالية:

1- "النص مدى مفتوح"

2- "الكتابة متعة ذاتية"

3- النص يكتب اللغة"، فباللجوء إلى "اللغة المأخوذة بترف الهذيان" يبدأ "نظام من الفوضى يخترق حاجز المعنى والمعجم والمستنقعات".

4- "للوعي إيقاع يتشكل داخل النص لحظة الكتابة.

5- "التجريب بذرة الإبداع" و"الكاتب ليس عبدا للأشكال بل خالقا لها وخائنا لها في آن".

6- "النقد فعل إبداعي".[1]

[1] نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص256.

المحاضرة التاسعة

الحداثة في مجلة شعر

- 1 -

1. التعريف بمجلة شعر:

"شعر " هي مجلة شعرية لبنانية، صدرت في المرحلة الأولى من جانفي 1957 إلى غاية سبتمبر 1964، ثم انقطعت لكنها عادت إلى الصدور في المرحلة الثانية من 1967 إلى غاية 1970.

نشرت مجلة "شعر" للشعراء التقليديين أمثال " بدوي الجبل " ، و"رفيق المعلوف " ، و" شفيق المعلوف "، و" نسيب عريضة" و"يوسف غصوب " ... و للشعراء المحدثين من كتاب شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

ومن هذه الأسماء من فرضت وجودها في الساحة الشعرية حتى بعد توقف المجلة من بينها " سعدي يوسف"، و"فدوى طوقان"، و"نازك الملائكة"، و"أدونيس" و" بلند الحيدري "، و"سلمى الخضراء الجيوسي"، و" محمد الماغوط " ، و" أنسي الحاج "، و" شوقي أبي شقراء "، و" فؤاد رفقة " و" نذير العظمة "، و""نزار قباني " ، وغيرهم، وهناك من لم نسمع به خارجها مثل " خليل الخوري " ، و " لؤي فاتح الأسعد"، و"فالح حسن عبد الرحمن "، و" ميشال كمال" وغيرهم.

أعلن أعضاء مجلة " شعر " بعد إنشائها عن تأسيس " خميس شعر " أو" ندوة مجلة شعر " ، لكل المهتمين بقضايا الشعر، فكان بمثابة المنبر النقدي الذي احتضن نقاشات مهمة حول قضايا من قبيل قصيدة النثر أو الشعراء التموزيين أو "اختراق جدار اللغة" مما ساعم في بلورة الخط النقدي للمجلة وقد واكبها لمدة ثماني سنوات طيلة المرحلة الأولى من صدورها.

ظهرت حركة مجلة شعر في ظل أحداث عربية هامة، منها استقلال الشعوب العربية وظهور الطبقة البورجوازية الصغيرة وتوليها السلطة في البلدان العربية ونكبة فلسطين، كما أثرت خصوصية لبنان من النواحي السياسية و الثقافية في المجلة، ومنها تأثير الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي ينتمي إليه أغلب شعراء المجلة، وقامت البعثات التبشيرية بدور هام في ربط لبنان بالثقافة الغربية عن طريق إنشاء

المدارس والجامعات والكليات والاهتمام بالتأليف والترجمة والنشر. وكان لحركة رواد الشعر الحر منذ 1947 تأثير في المجلة بدورها في تحديث الشعر العربي من حيث مفهوم الشعر والتجديد في الموسيقى واللغة والصورة.

أثر روّاد الشعر الحر الأوائل (بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، البياتي..) في المناخ الشعري العربي عامة بتفاوت حسب تطور الحركات الشعرية في الأقطار العربية، ولأن لبنان وسوريا ومصر كانت مستعدة للتجديد، وفي مستوى يبيح لها التطلع إليه، لذا كان تأثر شعرائها بشعر الرواد أكثر من غيرهم من الشعراء في الأقطار الأخرى، ولعل عزيمة الروّاد على التجديد هي التي حفّزت الشعراء في سوريا ولبنان على تقبل هذا التجديد، فكانت مجلة " شعر" منبرا لتجسيد أفكارهم التجديد والانطلاق به إلى مستوى آخر.

يعود الفضل في تأسيس مجلة "شعر" إلى يوسف الخال، فـ«بعد إقامة طويلة في الولايات المتحدة، عاد يوسف الخال، وهو شاعر لبناني من أصل سوري، إلى بيروت، مسكونا بفكرة تجديد الشعر العربي. فقام، عام 1956، باتصالات عديدة مع العناصر الأدبية القادرة على الإسهام في خلق حركة شعرية حديثة (...) وتوافقت جهود يوسف الخال في هذا الاتجاه مع مجيء عدد من الشعراء السوريين إلى لبنان وعلى رأسهم أدونيس الذي سيصبح العمود الآخر الأساسي في الحركة. يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير العظمة: هؤلاء هم الشعراء الأساسيون الذين شكلوا نواة تجمع شعر في البداية، والذين سينظم إليهم عدد من النقاد الشبان كأسعد رزق، وأنسي الحاج وخالدة سعيد»[1].

2. مجلة شعر وتجديد الشعر العربي الحديث:

يبرز إسهام حركة مجلة شعر في تطوير الشعر العربي الحديث على أصعدة متعددة، فقد وفرت على صفحاتها نماذج مترجمة من الشعر العالمي الحديث ليستأنس به الشعراء الشباب، كما احتضنت تجارب الشعراء العرب المجددين، ونوّهت بإبداعاتهم الشعرية، واحتفلت بتجاربهم، لكن إسهامها لم يتوقف على مستوى الإبداع، بل كان لها الأثر الأعمق على المستوى التنظيري الذي يطرح الإشكاليات العميقة،

[1] كمال خير بك: **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص63.

ويعيد مساءلة البديهيات حول جوهر الإبداع ورؤاه، ومفهوم الشعر ووظيفته، وقضايا اللغة والتراث، وما إليها. ولعل أبرز الأسماء تأثيرا في حركية الشعر العربي من رواد المجلة هما مؤسسها يوسف الخال والشاعر السوري علي أحمد سعيد المعروف بأدونيس.

أ. مفهوم الشعر الجديد عند يوسف الخال:

ترى خالدة سعيد التي واكبت الحركة منذ بداياتها أن رؤية يوسف الخال لتجديد الشعر العربي قد تطوّرت بفضل تجاربه وثقافته، بعد مرحلته الأولى التي دارت في أفق الرمزية اللبنانية. وكان لتعرّفه إلى الشعر العربي الجديد في مختلف تطلّعاته، واهتمامه ببوارق التجديد في هذا الشعر، بعد تعرّفه إلى أمواج الشعر الجديد في أميركا وانكلترا، أثره الكبير[1].

وقد عبر الخال عن تصوره للشعر الحداثي في محاضرة ألقاها على منبر «الندوة اللبنانية» في 1957/1/31، بعنوان «مستقبل الشعر في لبنان»، وفيها يمارس عملية نقض تمهيداً لعرض مشروعه الجديد، فيأخذ على الشعر العربي في لبنان تخلّفه عن روح العصر تلك التي يحددها بأربع نقاط هي: روح العلم، إعادة النظر في الموروث الفكري، القيم الإنسانية الحديثة، والإبداع المستمر. وفي المقابل، يحدد الأسس التي ينبغي أن يقوم عليها فيما يلي:

1- التعبير عن التجربة الحياتية، على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه- أي بعقله وقلبه معا.

2- استخدام الصورة الحية – من وصفية أو ذهنية- حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه و الاستعارة والتجريد اللفظي والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصورة القائمة في التاريخ أو في الحياة حولنا، وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.

3- ابدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

[1] سلمان زين الدين: " الحداثة الشعرية بين النظرية والتطبيق (يوسف الخال إنموذجاً)"، مجلة نزوى، العدد 72، أكتوبر 2012، ص115.

4- تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية 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 مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

7- وعي التراث الروحي والعقلي العربي، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي، من دون خوف أو مسايرة أو تردد.

8- الغوص إلى أعماق التراث الروحي والعقلي الإنساني، وفهمه وكونه والتفاعل معه.

9- الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم. فعلى الشاعر الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية، كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي.

10- الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب. أما الطبيعة فحالة آنية زائلة.

ترتبط بعض هذه الأسس بما هو خارج النص، فيما يتعلّق بثقافة الشاعر، وبعضها الآخر داخل نصي يتعلّق بمضمون القصيدة وتعابيرها وإيقاعها وبنيتها. في المحاضرة نفسها، يحدد الخال مواصفات الشاعر وحقل اهتمامه بأربعة أمور هي: أن يكون «معنيّاً بالإنسان والتجربة الإنسانية»، «معنيّاً بحضوره في زمانه»، رافضاً كل خضوع للماضي وتقاليده»، «متحرّراً من كل سلطة موروثة أو شكل مسبق». وهكذا، الشاعر الحديث، في منظوره، هو الإنساني، المعاصر، الرافض، والمتحرر[1].

[1] ينظر سلمان زين الدين: " الحداثة الشعرية بين النظرية والتطبيق (يوسف الخال إنموذجاً)"، ص115

ب. مفهوم الشعر الحديث عند أدونيس:

في البيان الشعري الذي صدر في العدد الحادي عشر من مجلة شعر، والمعنون "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، يعرف أدونيس الشعر تعريفا رؤيويا، حين يقول: «إنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها»[1]، وطبيعة هذه الرؤيا ميتافيزيقية، لأنها تصدر عن معرفة من نوع خاص، لا علاقة لها بالمعرفة العلمية، فهي بالأحرى معرفة حدسية تنفذ للجوهر، يقول: «هكذا يمكننا القول إن الشعر الحديث 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 والشك، وهو لذلك، يصدر عن حساسية ميتافيزيقية، تحس الأشياء إحساسا عفويا، ليس وفق العلائق المنطقية، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التصور. إن الشعر الحديث، من هذه الوجهة، هو ميتافيزيقا الكيان الإنساني»[2].

بناء عليه، يتخلى الشعر الحديث عن الحادثة، وينفي ارتباطه بالوقائع، ويتنصل من الجزئية، «فلا يمكن الشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم. لا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح؛ أو أن تكون عرضا لإيديولوجية ما؛ إن الشعر الحديث مركز جاذبية لكل حقول الفكر»[3]، وينبذ الرؤية الأفقية ليغوص في الأعماق بحثا عن الجوهر، كما يتخلى الشعر الحديث من الناحية الشكلية عن التفكك البنائي.

[1] أدونيس: "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، مجلة شعر، العدد11، يونيو 1959، ص79.

[2] المرجع نفسه، ص80.

[3] المرجع نفسه، ص81.

المحاضرة العاشرة

الحداثة في مجلة شعر

- 2 -

1. مجلة شعر والموقف من التراث:

نشأت مجلة شعر في بداياتها تحت التأثير الإيديولوجي للحزب القومي السوري، الذي كان يدعو إلى إحلال القومية السورية محل العروبة، وكان يدعو إلى «إيجاد بديل للتراث العربي هو تراث الكنعانيين والأكاديين والكلدانيين والاشوريين والمثنيين. ولأن هذا التراث صعب التحصيل بسبب ماضيه البعيد فقد لجأت مجلة "شعر" إلى التراث المتوسطي لتجذر وجودها، معتبرة إياه صادرا عن حضارة البحر في مقابل حضارة الرمل»[1]. ولعل هذا ما يفسر الموقف المغالي في العداء عند بعض أعضاء شعر للتراث العربي الإسلامي، على غرار أنسي الحاج، الذي يرفض أن يكون لشعره أي علاقة بالتراث الشعري القديم، يقول: « لم أكتب ما كتبت من داخل الأدب العربي. والذين نفوا "لن" و"الرأس المقطوع" وغيرهما من كتبي خارج الحظيرة العربية هم على حق. ولن أبحث لنفسي عن جذور لأنني لا أشعر بحاجة إلى سوابق» [2]، ويوسف الخال نفسه كان، إلى حد ما، من دعاة القطيعة مع التراث، على أنه ليس كل شعراء المجلة يتبنون نفس الموقف، فإن كانت مقولة الحداثة في مجلة شعر مبنية على مؤثرات غربية بالأساس، «ومن ثم كانت الحداثة الغربية الجسر الذي عبرته جماعة شعر في معظمها للوصول إلى ساحة الحداثة العربية ممثلة في شعراء قدماء. يقول أدونيس في هذا السياق: "أحب أ، أعترف...أنني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني من أوائل الذين تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضا أنني لم اتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن

[1] رابح ملوك: "ثنائية الحداثة/التراث في مجلة شعر"، مجلة قراءات، المجلد 2، العدد 1، ماي2010، ص 335.

[2] جهاد فاضل: **قضايا الشعر الحديث**، دار الشروق، بيروت – القاهرة، ط1، 1984، ص321.

شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبروتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها."»[1]، إلا أن أدونيس قد سعى إلى التأصيل للحداثة الشعرية (وتجذيرها) على تجارب سابقة في التراث الشعري القديم، فبالنسبة له « ليست مشكلة التجذير في الشعر حديثة العهد بل هي قديمة ترجع إلى القرن الثامن" وأن الشاعر العربي "هو ضمن تراثه ومرتبط به" لكنه " ارتباط التقابل والتوازي والتضاد". وحاول في ضوء جدليته عن التجاوز والاستمرار وتخطي المفهوم التقليدي المغلق للتراث أن ينشر في المجلة مختارات من الشعر العربي (صدرت لاحقا تحت اسم "ديوان الشعر العربي") تطرح الحركة الشعرية الحديثة بـ"اعتبارها تطورا نابعا من هذا التراث وحلقة من حلقاته"»[2].

2. مجلة شعر وقصيدة التفعيلة:

يفرق شعراء مجلة شعر بشكل واضح بين الإيقاع والوزن، معتبرين أن الإيقاع قد يشمل الوزن، ولكنه يتجاوزه ليرتبط بالتجربة الشعرية التي تفرض لنفسها إيقاعا خاصا.

يقول أدونيس: «الوزن نص يتناهى، قواعد محددة، حركة توقفت، علم، تآلف إيقاعي معيّن، وليس الإيقاع كله، الإيقاع فطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم، إنه بعبارة ثانية تناوب في نسق الشاعر الجديد، إذن لا يجمد في أوزان محددة، تجعل من كتابة الشعر تطبيقات منهجية، إنه يهبط إلى جذور اللغة، يفجر طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في ايقاعات لا تنتهي»[3].

ويعرف يوسف الخال الإيقاع بقوله: « يمكننا تسمية الإيقاع بالنغم أو الموسيقى أو حتى بالوزن، على أن ذلك ليس من الضروري أن يكون تقليديا أو موروثا أو مفروضا مسبقا على الشاعر. فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص، وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصرّ على

[1] د. رابح ملوك: "ثنائية الحداثة/التراث في مجلة شعر"، مجلة قراءات، المجلد 2، العدد 1، ماي2010، ص328

[2] أ. د ذكر الرحمن، محمد جمال باروت: "أدونيس وحركة الشعر العربي الحديث"، مجلة ثقافة الهند، المجلد 64، العدد1، 2013، ص24.

[3] أدونيس: **زمن الشعر**، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1972، ص245.

نوع معين من قواعد الوزن»[1]، وفي نفس السياق، لا يجعل الخال من التخلي عن الأوزان شرطا لحداثة الشعر، لكن الأوزان لا يجب أن تحدد مسبقا كقالب يفرض على الشاعر، بل تتاح له كخيار ضمن خيارات أخرى، وهي في الشعر الحديث تنبثق بالدرجة الأولى من الشاعر نفسه. يقول: «إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطا مسبقا بل إمكانية من الإمكانيات، فهنالك الموسيقى التي ترتكز إلى الأوزان الكلاسيكية ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له، مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن»[2]. أما ما يتعلق بالقافية، فللشاعر أن يتخلى عنها أو يوظفها باقتدار وبراعة. « القافية جزء من الإيقاع، إنما يستعملها الشاعر الحديث بملء حريته فإذا كان صادقا وموهوبا جاء استعماله لها حسنا»[3]

تؤصّل هذه الآراء لمفهوم شعر التفعيلة الذي استقر عليه النقاد حاليا، هذا وقد نشرت نازك الملائكة في أول عدد من شعر قصيدة بعنوان خصام تقول فيها:

زمان الصفاء مضى وتلاشى مع الذكريات

وها نحن مختصمان

وجاء زمان الصراع فلا لطف ولا بسمات

ولا دفة من حنان

كما ساهمت فيها بدراسات نقدية، «هذا ما يوضح أنها "التقت على وفق ما آمنت به من ضرورات تجديدية في مجلة (شعر) حول هاجس الحركة الشعرية، إلا أن موقفها الذي أفصحت عنه في كتابها (قضايا الشعر العربي المعاصر) وانتقادها للعديد من المحاولات التجريبية التي قام بها زملائها كان مسؤولا عن النقد الذي وجّهه (يوسف الخال) لتنظير الشاعرة النقدي وما اتخذته من موقف اتجاه كل من يتعجل قطف

[1] يوسف الخال، "أخبار وقضايا"، مجلة الشعر، العدد20، أكتوبر 1961، ص129.

[2] يوسف الخال، "أخبار وقضايا"، ص129.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثمار التجارب الشعرية الجديدة"، فلم يكن رأي (نازك) ثابتا تجاه الشعر وقضاياه»[1]، وهذا ما جعل الخال ينتقد كتابها بشدة، ويعتبر مواقفها المتذبذبة ارتدادا اتجاه قضية الشعر الحر.

3. قصيدة النثر:

تأثرت حركة شعر كثيرا بالحضارة الغربية عموما، وبما وصلت إليه في مجال الإبداع الفني خاصة، وكان لشعرائها إطلاع جيد على الثقافة الأوربية، وتمكن في لغة أوربية أو أكثر، ومن مظاهر هذا التأثر اتجاه بعض شعرائها إلى قصيدة النثر، معتبرين إياها تمردا مطلقا على القصيدة العربية، والوسيلة التي تحرر الشاعر من كافة الضوابط القديمة [2]، بل إنهم أفرغوا الشعر من أية وظيفة اجتماعية، وعزلوه عن الارتباط بأي زمان أو مكان.

أصدرت جماعة «شعر» اللبنانية في شتاء 1957م أول مجموعة شعرية لأحد من أعضائها في قصيدة النثر، وهو أنسي الحاج، وتبعها قصائد أخرى لشوقي أبو شقرا ويوسف الخال وفؤاد رِفقه، وآخرون، ولكن الملاحظ أن تسمية الشعر المنثور لم تصبح "قصيدة نثر" إلا بعد اكتشاف أدونيس لكتاب "قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن" للكاتبة الفرنسية سوزان بيرنار. وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام 1959م في باريس، وبعد شهور من صدوره، كتب أدونيس مقالا عنوانه "في قصيدة النثر" نشره في مجلة «شعر» شتاء عام 1960م، فكان أول من أطلق على هذا النوع من الكتابة تسمية "قصيدة" كما فعلت سوزان بيرنار، ولم يكتف بذلك فقد نشر قصيدة نثر عنوانها "مرثية القرن الأول" في العدد نفسه من مجلة شعر، فبدت مقالته وكأنها مقدمة لقصيدته النثرية.

وفي العام نفسه أصدر الشاعر أنسي الحاج ديوانه الشعري «النثري» الموسوم بـ«لن» وكتب مقدمة يُنظّر فيها للنوع الشعري الجديد أي قصيدة النثر، اعتمد فيها على أفكار سوزان بارنار في كتابها السابق، فطرح

---

[1] العيد مليكي: **أثر مجلة (شعر) اللبنانية في حداثة الكتابة الشعرية**، إشراف إبراهيم علي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي (مخطوط)، جامعة وهران، 2015/2014، ص143.

[2] أحمد أبو سعد: "حركة الشعر العربي الحديث"، مجلة الآداب، العدد4، نيسان 1973، ص21.

إشكالية صياغة الشعر من النثر وقدرة الشاعر على توليد نصوص شعرية من أعمال نثرية، لكون الآداب العالمية كلها أنتجت في نثرها شعرا عظيما، لأن الشعر لا يقف عند حدود الوزن والقافية أو البحر والرويّ.

تذهب سوزان بيرنار إلى أن قصيدة النثر تتميز، في المقام الأول بقوة دفع مزدوجة، قوة فوضوية هدامة تصدر عن إنكار الأشكال القائمة، وقوة بناءة تهدف إلى تأسيس شعرية كلية، ومصطلح "قصيدة النثر" نفسه يؤكد هذه الازدواجية، لأنها تصاغ في نثر يتمرد على كل التقاليد العروضية والأسلوبية، وتنظم شعرا يستشرف شكلا منظما، ومنغلقا على ذاته، ومنبتّا من الزمن. استعاد الشاعران العربيان هذا التعريف نفسه، بصياغة أخرى، حيث يعرفها أنسي الحاج: «في كل قصيدة نثر تلتقي معا دفعة فوضوية هدامة وقوة تنظيم هندسية لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضا على الصرامة والقيد... ومن الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين تنفجر قصيدة النثر الخاصة» [1]. ويحدد دواعي ظهور قصيدة النثر في مقدمة ديوانه "لن" فيما يلي[2]:

1- ضعف الشعر التقليدي

2- الشعور بأن العالم قد تغير ويتغير، فارضا مواقف جديدة تفرض بدورها أشكالا جديدة.

3-كثرة الترجمات عن الشعر الغربي.

4-تطور الشعر الحر في العربية الذي نجح بعضه في الاقتراب من الكلام الدارج.

5-المراهنة على قصيدة النثر، باعتبارها بديلا عن القصيدة الكلامية.

6-تحرير اللغة الشعرية من العوائق الشكلية والأسلوبية التقليدية.

أما أدونيس فيعرفها قائلا: « تتضمن قصيدة النثر مبدأ مزدوجا: الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد ضد القرائين القائمة، مجبر ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى أن يعوض عن تلك القوانين

[1] راجع شريف رزق: "المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن"، مجلة نزوى، العدد 15، يوليو 1998، ص 104.

[2] العيد مليكي: **أثر مجلة (شعر) اللبنانية في حداثة الكتابة الشعرية**، ص208 و209.

بقوانين أخرى كيلا تصل الى اللاعضوية واللاشكل، فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظم العالم، أن يعبر عنه»[1].

ويحدد خصائصها الشكلية في النقاط التالية[2]:

1. أن تكون كلا عضويا، صادرا عن إرادة بناء وتنظيم واعية، «فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر. فعليها، مهما كانت معقدة، أو حرة في الظاهر، أن تشكل كلا وعالما مغلقا، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة».

2. لازمنية القصيدة، «بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة. ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة لا زمنية».

3. الوحدة والكثافة، «فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والايضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى. فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها».

ويتحدد دور مجلة شعر في بروز قصيدة النثر إبداعا وتنظيرا وترويجا في النقاط الآتية[3]:

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

[1] أدونيس: "في قصيدة النثر"، مجلة شعر، العدد 14، أفريل 1960، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص 81 و82.

[3] حبيب بوهرور: "مجلة شعر- الروافد والتشكلات (محمد الماغوط وبول شاوول)"، مجلة نزوى، العدد 61، يناير 2010، ص76.

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

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

1 .التشكيل الموسيقي الجديد البعيد عن الإيقاعية التقليدية.

2 .تحرير اللفظ من سلطة الشعر من خلال هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية.

3. كتابة القصيدة وقراءتها كبنية رؤيوية مغلقة ومتكاملة في الوقت نفسه، والدعوة للتخلي عن التفكك البنائي الذي يقدم على الشكلية «باعتبار أن قصيدة النثر ذات شكل قبل كل شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم هي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحّد منظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي، التي تراقب التجربة الشعرية وتقود توجيهها».

المحاضرة الحادية عشر

الحداثة في مجلة شعر

– 3 -

1. حركة مجلة شعر وإشكالية اللغة الشعرية:

شكلت مجلة شعر مدخل فاعلية أدونيس النظرية-الشعرية في تطور حركة الشعر الحديث. ولقد ساهم بتكوين هذه المجلة وتوجيهها بقدر ما ساهمت بتكوينه، إذ وضعته المجلة منذ عددها الأول في مطلع عام 1957 في صلب حركة الشعر الحديث الناهضة بوصفه "طاقة شعرية كبيرة"، "ستجعل منه ليس عنوانا على جيله من الشعراء العرب بل سترفعه إلى مستوى عالمي في عالم الشعر"، وكان نشر مجموعته " قصائد أولى" (1957) التي يؤرخ بها أدونيس أولى مجموعاته فاتحة إصداراتها الشعرية، « ويكاد جزء أساسي من فاعلية هذه المجلة في تطور الشعر الحديث أن يكون جزءا من فاعلية أدونيس القطبية فيها، واضطلاعه بدور منظّرها الأساسي»[1]. تبنى أدونيس مهمة التنظير للشعر العربي الحداثي منذ البداية، وقد استند في ذلك على تصوراته وثقافته وتجربته الخاصة، وهو هنا يختلف عن الناقد الذي يتعامل مع نصوص بعينها، ليحكم عليها، لأنه كان منشغلا بالتأسيس لرؤية متكاملة لما يجب أن يكون عليه الشعر، وكيف تكون علاقته بالثورة وبالتراث، وما معنى التجديد، ما دور اللغة فيه. « وفي منظور أولي كان تنظير أدونيس في المقام الأساسي تنظيرا لتجربته الشعرية المتنوعة والتجريبية نفسها, إلا أن هذا التنظير المكثف بلغة المفاهيم المتسقة والمؤسسة كان في الوقت نفسه صياغة لوعي الحركة الشعرية الحديثة بنفسها التي كانت نظريتها مازالت في طور التكون»[2].

كان قطبا المجلة الخال وأدونيس مختلفين فنيا وفكريا حول قضايا عديدة، وأدى تعقد هذا الخلاف في سياق تعقيدات الأخرى واجهت المجلة إلى انفصال أدونيس عن المجلة عام 1963 وهو ما

[1] ذكر الرحمن، محمد جمال باروت: "أدونيس وحركة الشعر العربي الحديث"، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص23.

ساهم بتوقفها في عام 1964. ولعل الخلاف الأبرز ما بين القطبين قد تعقد حول الموقف من قضية اللغة الشعرية.

أ. موقف يوسف الخال من اللغة الشعرية: لقد وجدت دعوة بعض الشعراء الغربيين، وعلى رأسهم ت. س. إليوت إلى ضرورة اعتماد اللغة اليومية في الخطاب الشعري صدى واسعا لدى الشعراء العرب المعاصرين، فافتتنوا بما حققه شعراء الغرب على صعيد الإبداع الشعري، وقد مال البعض إلى الاعتقاد أن واحدة من صعوبات اللحاق بشعراء الغرب، واختزال المسافة الإبداعية القائمة، تبدو كامنة -كما ذكر يوسف الخال- في كون الشاعر الغربي يفكر ويكتب باللغة الحيّة لمجتمعه، في حين أن زميله العربي يفكّر ويتحدّث بلغة ثانية[1].

ينطلق يوسف الخال من فكرة أن "اللغة لا تنفصل عن الإنسان، وأنها أداة تتطوّر بتطوّره"، لكن "اللغة العربية مظلومة بالمتكلّمين بها، لقد تطوّرت بالكلام، ولكن المتكلمين لم يعترفوا بتطوّرها بالكلام كأي لغة حية في العالم. لقد طوّروها بالكلام لكنهم يكتبونها كما هي، حسب الطريقة القديمة التي لم تتطوّر، وأقصد قواعدها ونحوها وصرفها، ولا أقصد المفردات، اللغة العربية هي ذاتها لغة الجريدة مثل لغة نهج البلاغة، بدون فرق...". هكذا يشخّص يوسف الخال إشكالية اللغة العربية، فالمسألة تتعلّق بازدواجية لغوية ، ولكن ليس بين الفصحى واللهجات كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكن بين المكتوب والمنطوق، فالمكتوب يخضع لطقوس اللغة العربية التي لم تتغيّر منذ القديم، والمنطوق يتمرّد على هذه الطقوس ويكوّن لغته بعيدا عنها.

أي أن المشكلة تكمن في الازدواجية اللغوية عند الشاعر العربي بين اللغة التي يكتب بها، واللغة التي يتكلم بها، وللتغلب على هذه الازدواجية التي تعيق انطلاق الإبداع الشعري، يقترح يوسف الخال ما أسماه "اللغة المحكيّة"، بغية إذابة الفرق بين اللغة المكتوبة (الفصحى) واللغة المنطوقة (العامّية). إن "اللغة العربية الحديثة" أو "اللغة المحكية" هي لغة تحكى وتكتب في نفس الوقت، وهي ليست عاميّة أو دارجة ولكنها تطوير للغة العربية الفصحى.

[1] حسن مخافي: "الوقوف على جدار اللغة بحث في قضية اللغة الشعرية لدى حركة مجلة "شعر""، مجلة نزوى، العدد9، يناير 1997، ص65.

لم يقدّم يوسف الخال نظرية مفصّلة لمشروعه اللغوي الداعي إلى تبنّي "اللغة المحكية" في الإبداع الشعري، فمرجعيته في صياغة هذا المفهوم تنبع من انبهاره بالمنجز الغربي أكثر مما تنطلق من بحث معمّق وتحليل للمعطيات التاريخية والموضوعية للواقع اللغوي العربي[1]. إن الطرح المركزي الذي انطلق منه يوسف الخال يقول بتجاوز الازدواجية اللغوية بين الكتابة والكلام، ومن أجل ذلك دعا إلى تخليص اللغة العربية مما يعتبره "أثقالا" تكرّس تلك الازدواجية، وهو يقصد بالأثقال بعض القواعد النحوية بما فيها الحركات الإعرابية وبعض الضمائر، ولمّا كانت اللغة، أية لغة، تتأطر في بنية لا يمكن فصل عنصر منها دون المساس بالعناصر الأخرى، فإن الدعوة إلى التخلي عن قواعد النحو وعن بعض الضمائر لا يكفي لإيضاح مفهوم اللغة المحكية، وقد زاد من صعوبة تحديدها أن الخال نفسه لم يمارس هذه اللغة شعريا إلا في بعض النماذج المحدودة، والتي نخرج من تفحّصها أن المقصود باللغة المحكية هي العاميّة اللبنانية. إن عجز الخال عن استيعاب اللغة المحكية، والهوّة بين التحديدات النظرية وتحقيقها على مستوى الإبداع يبدو طبيعيا لأن التغيّر اللغوي، في أي لغة، لا يتم بقرار فردي أو جماعي، بل يتم متى توافرت الشروط الموضوعية لذلك، تبعا لحاجة المجتمع إلى التواصل.

من جهة أخرى، لم تكن دعوات الشعراء الغربيين إلى "الواقعية اللغوية"، وتقريب لغة الشعر من لغة الناس، لم تكن تتعدى حدود تحويل القاموس الشعري الكلاسيكي والرومانتيكي إلى قاموس جديد يسمح بإدماج مفردات لغة الحياة اليومية في النسيج اللغوي-الشعري الجديد. «وبكلام آخر لم تعن هذه الواقعية اللغوية بأي حال من الأحوال التخلي عن اللغة الفصحى إلى اللغة الدارجة»[2]، وقد تمثلت هذه النزعة في شعر صلاح عبد الصبور مثلا.

ب. موقف أدونيس من اللغة الشعرية: حاول أدونيس في البداية التجاوب مع الواقعية اللغوية عن طريق إدخال بعض المفردات العامية في شعره، واختراق بعض القواعد النحوية لكنه لم يتبنى قط هذه النزعة، بوانتهى به المطاف إلى رفضها، داعيا على العكس منها إلى ما اصطلح عليه بـ"اللغة الشعرية العليا أو الرؤيوية".« بل إنه حاول في شعره وتنظيره معا أن يضع حدا فاصلا ما بين الواقعية اللغوية وبين اللغة

[1] حسن مخافي: "الوقوف على جدار اللغة بحث في قضية اللغة الشعرية لدى حركة مجلة "شعر""، ص66.

[2] ذكر الرحمن، محمد جمال باروت: "أدونيس وحركة الشعر العربي الحديث"، ص25

العليا الرؤيوية. (...) لقد حاول أدونيس منذ مقاله التأسيسي "محاولة في تعريف الشعر الحديث" (صيف 1959) أن يقف في مواجهة هذه الواقعية اللغوية داخل المجلة وخارجها. بل وحاول في شعره منذ "أغاني مهيار الدمشقي" (1961) بشكل خاص، أن يقيم على حد تعبير سلمى الخضراء الجيوسي "الفاصل الكبير" في اللغة الشعرية الحديثة بين ما نسميه بـ"الواقعية اللغوية" البسيطة و"اللغة العليا" المعقدة دلاليا، و" أن يقف حائلا دون تسرب المحكية والعامية والتبسيط المفرط، كاشفا عن افتتان بالغموض الرفيع، غدا صعب المنال في أيدي كثيرين ممن حاولوا محاكاة طريقته"»[1].

يبني أدونيس دفاعه عن اللغة العربية الفصحى على ثلاثة أركان هي:

1- العربية الفصحى هي الملمح العربي الوحيد الذي مازال يقاوم الانهيار. وبالتالي فإن الفصحى تبدو هنا علامة أمل على امكانية انقاذ هذا الواقع .إن هذا يدفع الى القول إن أدونيس لا يتعامل مع اللغة بصفتها أداة تعبيرية فحسب ،وانما هي رمز لثقافة وهوية في المقام الأول.

2- اللغة العربية الفصحى هي التي تكفل علاقة طبيعية بين التراث العربي والشعر الحديث . ومن ثم فإن التخلي عنها يعني من بين ما يعنيه ، قطع الصلة بالتراث ، مما يجعل القصيدة العربية الحديثة مفتقرة الى المشروعية التاريخية والثقافية والابداعية .

3- طبيعة اللغة الشعرية نفسها. حيث يذهب أدونيس إلى أن طرح اللغة الدارجة بديلا عن الفصحى، هو طرح مغلوط ، يتنافى وموقع اللغة داخل العمل الشعري، ذلك أن الذين قالوا بهذا الطرح، إنما ينظرون الى اللغة على أنها وسيلة عملية للتخاطب والتفاهم، لا من حيث أنها وسيلة إبداع. [2]

ويشخص أزمة اللغة العربية في واقع الثقافة العربية المتخلفة، وفي هذا السياق يؤكّد: «مشكلتنا أننا نكتب بروح تقليدية ولغة تقليدية شبه ميّتة، مشكلتنا هي انعدام الإبداع وضعف روح التجديد وانحطاط المستويات الثقافية، نحن بمعنى آخر لا نكتب باللغة العربية، بل نكتب بأسلوب لغوي انحطاطي، ميت، ترفضه اللغة العربية ذاتها». مما يتطلب وعيا جديدا بها، وثورة لغوية يطرحها أدونيس طرحا شموليا، يربط

[1] ذكر الرحمن، محمد جمال باروت: "أدونيس وحركة الشعر العربي الحديث"، ص27.

[2] حسن مخافي: "الوقوف على جدار اللغة بحث في قضية اللغة الشعرية لدى حركة مجلة "شعر""، ص69.

بين اللغة والثقافة والفكر، إذ يقول:" لا يمكن أن تخلق ثقافة عربية ثورية إلا بلغة ثورية. كيف نجعل، إذاً، من اللغة العربية لغة ثورية؟ هذه فيما يخيَّل إليَّ مشكلة من أعقد المشكلات التي تواجهها حركة الثورة العربية. لكن ماذا نعني بثورة اللغة؟ نعني أن تصبح الكلمة، وبالتالي الكتابة قوة إبداع، وتغيير تضع العربي في مناخ البحث، والتساؤل، والتطلع... ".

يرى أدونيس أن اللغة ليست قالبا جاهزا، إنما هي تتسم بالمرونة، الشيء الذي يجعلها قابلة للتجديد ما دام العالم يتجدّد والإنسان يتجدّد، حيث يأخذ التداخل بين الأطراف الثلاثة (اللغة/ العالم/ الشعر) شكلا جدليّا. يقول أدونيس: «الشعر ليس موجودا، كما هو اللون مثلا، والعطر موجود في الورد، الشعر في الإنسان، والإنسان هو مالئ اللغة بالشعر، ومالئ العالم. وفي العالم أشكال وجود بقدر ما فيه من أشكال الحساسية، هذا يتضمّن أن إحساس الشاعر بحاضره، أو وعي حضوره المشخّص في العالم، شرط أوّلي لكي يكون شعره هو أيضا حاضرا في العالم».

إن الذي يقدّم لأطراف العلاقة وجودها هو الإنسان، وبالتالي فالإنسان هو الذي يمنح اللغة شعريتها، ولما كان الشعر إعادة تشكيل للعالم، فإنه يمكن القول بالنتيجة، إن الإنسان يخلق العالم ويخلق اللغة التي تعبّر عنه. ولكن عمليّة الخلق هذه تكتنفها صعوبات شتى، ومن أهم هذه الصعوبات أن اللغة ككلمات موجودة خارج الشعر والشاعر معا، والنحو والقواعد بصفة عامّة أوجدها الاستعمال الجمعي للغة كمنظومة، فكيف يتسنّى للشاعر أن يكيّف ما هو موجود أصلا مع الشعر الذي هو في النهاية خلق وإبداع؟ بعبارة أخرى: إذا كانت اللغة ملكا للجميع، يحددها التطوّر التاريخي والإرث الحضاري للمجتمع، فما السرّ في تفاوت التجارب الشعريّة واختلافها؟

لا يعير أدونيس اهتماما كبيرا لمسألة القواعد، وإنما يركّز على الانزياحات اللغوية التي تخلقها علاقات الكلمات فيما بينها، فإذ لا سبيل إلى تغيير المعجم اللغوي لأنه يحيل على واقع معيّن، ولا سبيل أيضا للإخلال بالقواعد النحويّة لأنها تعكس وضعا لغويا متوارثا، فإن الشعر الذي يعبّر عن تجربة جديدة، يحتاج إلى لغة جديدة، وجدّة اللغة هذه إنما تكمن في العلاقات الجديدة التي ينسجها الشاعر بين الكلمات داخل تركيب، يخضع نحويّا للقواعد المعروفة. ومن ثم، فإذا كان الشعر تعبيرا، و"التعبير لغة، فاللغة إذن كائن حي يتجدّد".

ولما كان الشعر جزءا من الحالات النفسية والشعوريّة، فإن "الشعور الجديد يعبّر عن نفسه تعبيرا جديدا، إن هذا يعني أن له لغة متميّزة. يتضح ذلك خاصة إذا عرفنا أن مسالة التعبير الشعري انفعال وحساسية وتوتر، لا مسالة نحو وقواعد، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر، وهو نظام بلا يتحكّم فيه النحو بل الانفعال والتجربة. من هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات.

يقارن أدونيس بين اللغة الموروثة، واللغة الثورية التي يتطلع إليها، معتبرا أن "الكلمة، كما ورثناها، لا تعبر عن كثافة انفعالية أو رؤياوية، بل عن علاقة خارجية، إنها شبه حيادية، لأنها مملوءة بدلالة مسبقة تجيئها من خارج"، والمعنى في اللغة القديمة معنىً مؤطر بشكل مسبق، أي محدد، ومقنن، في حين أن المعنى في اللغة الحديثة معنىً بعدي، أي تفرضه طبيعة اللغة... فهو الذي يتولد لحظة الصوغ الشعري، وهذا ما يجعل اللغة القديمة لغة وصفية محددة من قبل المبدع ومفهومه، لا من قبل القارئ ومكتشافاته، لأنها تقع ضمن العالم الذي ألفه وعاشه، وتعرف عليه، لكن اللغة الحداثية لغة ثورية لأنها تزعزع قيم القارئ ومفاهيمه.. نظراً إلى جدة العالم الذي تطرحه، والذي لا يعيه المتلقي، وتصدمه بهذا العالم، ليعاود اكتشافه من جديد. إن الدور الحقيقي للكاتب الثوري- من منظور أدونيس- يكمن في تفكيك وسائل التعبير السائدة، والثورة عليها بطرائق تشكيل جديدة، قادرة على كشف ما مضمر في الداخل، أو كشف ما كامن في الجوهر، من خلال القدرة على الخلق الفني، والابتكار. ولولا ذلك لا يمكن أن يطور الشاعر في رؤاه وأفكاره، ومن هنا فإن الكاتب الثائر هو الذي يغير في أدواته التعبيرية، ليعبر باللغة عن مضمونات جديدة، ورؤاه الثورية التجديدية في الحياة والفكر جميعها. ويلخص نظرته للغة الشعرية بالقول: "إن اللغة في الشعر تكون شعرية حين تقيم علاقات جديدة، 1- بين الإنسان والأشياء،2- بين الأشياء والأشياء، 3- بين الكلمة والكلمة، أي تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان".[1]

[1] راجع عصام شرتح: "في آراء أدونيس النقدية"، موقع ديوان العرب، الاثنين 3 نيسان (أفريل) 2017، على الرابط: https://www.diwanalarab.com/%D9%81%D9%8A-%D8%A2%D8%B1%D8%A7%D8%A1-%D8%A3%D8%AF%D9%88%D9%86%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%A9

تاريخ المشاهدة: 2019/01/17.

المحاضرة الثانية عشر

مظاهر الحداثة الشعرية

أ /النظام الإيقاعي

1. تمهيد:

عندما ظهرت قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة و"هل كان حبا" لبدر شاكر السياب، انطلق الشعر العربي إلى آفاق الحداثة، والحداثة في القصيدة أكبر من مجرّد ثورة عروضية، وهي لا تتوقف على الانتقال من البحر العروضي إلى التفعيلة الواحدة، أو من نظام الشطرين إلى نظام السطر/، إذا لا يكفي أن ينظم الشاعر في قالب الشعر الحر ليكون حداثيا. يقول شاعر معاصر:

كنا نعلل بالدستور أنفسنا
بفارغ الصبر ذاك اليوم نرتقب
حتى إذا جاء لم يحدث لنا حدثا
ولا استجيب لنا في مطلب طلب
(...)
وصفوة القول أن العرب قد هُضموا
هضما له كل نفس تجب

إننا لا نلحظ أي فرق بين هذه الأبيات وأي مقالة صحفية تعالج شأنا سياسيا، فهي واضحة وضوحا منطقيا، ولا أثر للانفعال الشعري فيها أو للإيحاء والمجاز والصورة.

مع ذلك، أفرزت الحداثة الشعرية تغيرا نوعيا في النظام الإيقاعي للقصيدة العربية، بداية مع شعر التفعيلة، ويسمى كذلك الشعر الحر، وقصيدة النثر.

2. مفهوم الإيقاع في الشعر الحر:

يفرق الباحثون في العصر الحديث بين الوزن والإيقاع، حيث يرى الدكتور عز الدين إسماعيل «أن الإيقاع غير الوزن ،وكثيراً ما يتعارض الإيقاع والوزن ؛بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات»[1]، فالإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد فقط تقطيعات البحر والتفعيلات العروضية، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، ويعد الإيقاع أبرز مظاهر الحداثة الشعرية «لسببين رئيسيين: أولهما أن خروج القصيدة العربية من إطار البيت أو القافية الواحدة يعد أبرز صور الحداثة في القصيدة حضورًا، وأكثرها وضوحًا، فقد تمكّن الشاعر المعاصر من الوصول إلى مساحات من الحرية الموسيقية محدثًا صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها، أما ثانيهما فإنه يعود إلى أهمية الإيقاع في النص الشعري، فهو يعد خاصية جوهرية في الشعر، ذلك أن الألفاظ في القصيدة لا تنحصر قيمتها في الإحالة على مدلولاتها، ولكنها تتميز أيضًا بحضور ذاتي يعود إلى جسدها الصوتي الذي يتدفق في جميع خيوط القصيدة ويشكل مع بقية العناصر بناءها الشعري مستمدًا فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى داخل التجربة الشعرية التي شكّلتها أحاسيس الشاعر، وأبرزتها عواطفه»[2].

---

[1] عز الدين إسماعيل : **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص364.

[2] باحث من اليمن: "الحداثة والإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة"، المدينة صحيفة يومية تصدر عن مؤسسة المدينة للصحافة والنشر، تاريخ النشر 28 يوليو 2010، على الرابط:

https://www.al-madina.com/article/40805/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%8A%D9%82%D8%A7%D8%B9%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1%D8%A9

تاريخ المشاهدة 2021/12/18.

3. الشعر الحر ونظام السطر الشعري:

يقوم الشعر الحرّ على تكرار تفعيلة أو أكثر من تفعيلات البحور الشعرية المعروفة تكرارا غير محدد في السطر الشعري، حيث يتوقف عدد التفعيلات على مقدار الدفقة الشعورية والوجدانية والتي قد تتطلب الطول أحيانا والقصر أحيانا أخرى. تقول نازك الملائكة في قصيدة "مرثية يوم تافه":

لاحت الظلمة في الأفق السحيق
وانتهى اليوم الغريب
ومضت أصداؤه نحو كهوف الذكريات
وغدا تمضي كما كانت حياتي
شفة ضمأى وكوب
عكست أعماقه لون الرحيق
وإذا ما لمسته شفتاي
لم تجد من لذة الذكري بقايا
لم تجد حتى بقايا[1].

وإذا كان الغالب في الشعر الحر هو النظم على تفعيلات البحور الصافية، إلا أننا نجد من الشعراء من استغل البحور متنوعة التفعيلات، كما فعل السياب في قصيدة "جيكور أمي" على سبيل المثال[2]، ومنها:

تلك أمي وإن أجئها كسيحا (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)
لاثما أزهارها والماء فيها والشراب (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)
ونافضا بمقلتي أعشاشها والغاب (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن)
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

فقد اتجه الشاعر في محاولته لخلق تنويع موسيقي إلى الاعتماد على تفعيلتي الخفيف (مستفعلن وفاعلاتن).

---

[1] نازك الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1998.

[2] عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، دت، ص91.

ومن مظاهر التشكيل الموسيقي في الشعر العربي المعاصر ما يصطلح عليه بـ"الجملة الموسيقية"، فإذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل من حيث الحيّز سطرا من القصيدة، يصل امتدادخه الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات، فإن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتدّ أحيانا إلى خمسة أسطر وأكثر، وهناك من يسمّي هذه الظاهرة بـ"التدوير"، «لا يتعلق التدوير بانقسام كلمة بين شطرين وإنما هو انقسام الوحدة الوزنية أي التفعيلة بين بيت وبيت آخر يليه. ومثاله قول خليل حاوي: (الكامل)

لن يستحيل دمي إلى مصل
كذبت كذبت
جروني إلى الساحات عروني
اسلخوا عني شعار الجامعة

حين نتأمل الوزن في الأبيات الثلاثة الأولى نتبين أن التفعيلة الأخيرة في كل منها لا تكتمل إلا في البيت الموالي. وتقطيع الأبيات يوضح ذلك:

متفاعلن / متفاعلن / متفا
علن / متفاع
لن / متفاعلن / متفاعلن / متفا
علن / متفاعلن / منفاعلن

نلاحظ أن الوقفة تمت في الأبيات الثلاثة المدورة في موضع ظل الوزن فيه ناقصا.

إن التدوير حالة خاصة من حالات التعارض بين الوزن والتركيب إذ يكتمل التركيب أو يتوقف ويظل منقوصا في ذلك البيت لا يكتمل إلا في البيت الذي يليه»[1].

وقد تنسحب الجملة الشعرية لتشمل كل القصيدة، بحيث تكون كلها مدوّرة، كما في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" لمحمود درويش:

[1] فتحي النصري: "التدوير في الشعر الحر، محاولة في فهم الظاهرة"، مجلة الموقف الأدبي، المجلد 32، العدد 377، 2002، ص28.

"أنا يوسف يا أبي، يا أبي إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي، يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام، يريدونني أن أموت لكي يمدحوني، وهم أوصدوا باب بيتك دوني، وهم طردوني من الحقل، هم سمّموا عنبي يا أبي، وهم حطّموا لعبي يا أبي، حين مرّ النسيم ولاعب شعري غاروا وثاروا عليّ وثاروا عليك، فماذا صنعت لهم يا أبي؟ الفراشات حطّت على كتفي ومالت علي السنابل، والطير حطّت على راحتي، فماذا فعلت أنا يا أبي، ولماذا أنا سمّيتني يوسفا، وهم أوقعوني في الجب، واتّهموا الذئب، والذئب أرحم من إخوتي...أبت ! هل جنيت على أحد عندما قلت إني: رأيت أحد عشر كوكبا، والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين".

تكمن أهمية هذا النوع من التشكيل الموسيقي في كونه يتيح فرصة تعدّد الأصوات داخل القصيدة، فالإيقاع في "القصيدة المدوّرة" هو من إيقاع الموضوع، « إذ جعلت من الإخوة أعداء ومن يوسف ضحية، فارتأت لنا غيرة إخوة يوسف النبيّ وعرقلتهم وكيدهم ومكرهم له، وعَبْر مسار السرد الشعري القصصي تبوح الذات عن مكنوناتها المعذبة ومكبوتاتها، وباستخدام اللغة الفنية يصنع الشاعر درامية الأحداث بسرد المعاناة مستخدما المونولوج (...) تنمّ جملة الانتهاكات الممارسةّ عن رفض يوسف والنّيل منه، وأمام العذاب المسلط هناك - ذاتا - ترد برفض مضاد لكل الممارسات اللامسؤولة، وبالحفر عميقا في البنيات العميقة للمقطع الشعري الأول يحيلنا لواقع الشعب الفلسطيني الممثل ليوسف الضحية، وغدر الإخوة العرب وتملصهم من مسؤولية القضية الفلسطينية القومية التي تخصّ كل العرب، فثورتهم السلبية بالصمت قتلت الضمير العربي المرموز له بالأب وصنعت عار العداوة بدل التكّل ، وهذا ما يرفضه الشاعر عبر خبايا المتن وبمساءلة سحر اللغة الرمزية»[1]. تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النص مع التفعيلة لتقدّم إيقاعا شاملا بما يتخلله من أصوات وتداعيات تسهم جميعها في الجوّ النفسي للنص، وتمنح القصيدة بعدا دراميا.

4. القافية في الشعر الحر:

يكاد نقاد المرحلة يجمعون على أن الشعر الجديد، شعر التفعيلة، لم يلغ الوزن ولا القافية، وإنما أدخل عليهما تغييرا جوهريا مكنها من تحقيق ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، إذ أخضع

[1] عايب فاطمة الزهرة: " صراع الرفض وعبثية الإخوة الأعداء – قراءة سيميائية تأويلية- في "أنا يوسف يا أبي " للشاعر محمود درويش"، مجلة جيل للدراسات الفكرية والأدبية، العدد 37، يناير 2018، ص45 وما بعدها.

الاهتزاز الكبير الذي تعرضت له القافية بعد ثورة الحداثة، أخضعها لمقاييس ومقاربات جديدة، تنسجم مع طبيعة هذه الثورة وقوانينها، لذلك لم تستطع القافية الاحتفاظ بشكلها التقليدي الموحد الذي سارت عليه عدة قرون في القصيدة الحديثة، غير أن خفاءها العمودي المتتابع - الذي كان ظاهرا في القصيدة التقليدية - لا يعني غيابها نهائيا عن النص الجديد، وإنما إعادة انتشار داخل بنية القصيدة الحرة، والتحول من صوت صارخ إلى صدى هامس متداخل ومتفاعل مع نسيج اللغة بصورها وتراكيبها ومفرداتها، فالقافية في الشعر الحر لم تعد حلية موسيقية ذات وظيفة زخرفية تزين بها نهاية السطر الشعري، فقد أصبح الأصل في الاستخدام التقفوي هو الضرورة أو عدمها، حسب طبيعة التجربة الشعرية من جهة، وأدوات الشاعر وقدراته الإبداعية من جهة أخرى، المهم أن القافية لم تعد كما كانت عنصر حسم رئيسي في موسيقى القصيدة[1].

إن للقافية، في هذا التصور الجديد، طابع التجريد الذي للأوزان، أما حرف الرويّ، فهو يدخل في الإطار الموسيقي من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس، حيث يذهب عزالدين إسماعيل إلى أن الشاعر المعاصر لم يكن ليستغني عن القافية، لكنه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور، فقد تخلى عن القافية بمفهومها القديم لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، أي تلك التي لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي، ومن ثمة أصبحت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية في السطر الشعري هي القافية من حيث كونها النهاية الو حيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع، قال: «إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية، لكنه أبا لنفسه، وهذا حق لا مماراة فيه، أن يدخل تعديلا جوهريا عليها لكي يحقق به الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره، ما لم يكن الإطار القديم يسعف عل تحقيقه»[2]، أي أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا [3] قد يختلف من سطر إلى آخر، وقد يتفق، بحسب ما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للأسطر الشعرية، فصارت بذلك أنسب كلمة ينتهي بها، بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر

[1] نقلا عن محمد الطحناوي: " القافية و تحديدها بين النسق الشعري التقليدي و النسق الشعري التفعيلي"، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد 19، العدد 4، تموز / أيلول 2017، ص249 و250.

[2] عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.**

[3] المرجع نفسه، ص114.

الموالي. والملاحظ أن الشعراء الحداثيين كثيرا ما يلتزمون في القصيدة الواحدة بجرسين أو ثلاثة ينهون بها سطور القصيدة مع شيء من التلوين والتنويع. يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته "البطل":

فلنملأ الطريق، هذا هو ركب المنتصر
هذي يداه، وجهه، ابتسامته
جبينه الذي يموج بالغصون
هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسر
هذا الذي تمسحه الأيدي وتجلوه العيون
هذا الذي مشى على أيدي المنون
وعاد باسمان كما يعود زارع تنسّم المطر
كما يعود عاشق من السفر[1]

ويُعتمد هذا النمط من التقفية كذلك في نهاية الجمل الشعرية لتسجيل الوقفات النفسية والدلالية، لكن القافية أصبحت أكثر مرونة فلم تعد تشير بالضرورة إلى وقفة نهائية، فهي قد تؤدي كذلك وظيفة انتقالية بين الأسطر في متن القصيدة. ويمنح تنويع القوافي إمكانات متعددة لترتيبها، وسنكتفي هنا بعرض أسلوبين في ترتيب القوافي في الشعر الحر هما:

أ) **القافية المتنوعة المتتالية:** ومنها هذا المثال للشاعر عبد الوهاب البياتي:

وعمائم خضر، وصيادو الذئاب
يخفون "قصيدة عصماء" في ذم الزمان
وقبور موتاهم، وحانات المدينة، والقباب
وسحائب الأفيون، والشرق القديم
مازال يلعب بالحصى والرمل، ما زال التنابلة العبيد
يستنزفون دم المساكين، الخزانى، الكادحين
على وسائد من عبيد

[1] أنظر عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص118.

ويزاولون تجارة القول المزيف، والرقيق
ما زال "هولاكو" و"هارون الرشيد"
ولم يزل "فقراء مكة" في الطريق..
وقوافل التجار والفرسان والدم والحريم
يولدن ثم يمتن عند الفجر في أحضان "هارون الرشيد".

وفي المقطع تنويع في القوافي، حتى إنه يستعمل سبع قواف في 12 سطرا، ومنها خمس قواف متكررة[1]

ب) **القافية المتنوعة غير المتتالية:** حيث تتناوب القوافي فيما بينها، ومن أمثلتها قول شاعر معاصر:

يا أحبائي في عصر المطر
والزوايا المعتمة
وحكايات السمر
الأعاصير أحاطت بالمدينة
وجوازات السفر
بقيت، مع كتب التاريخ والشعر، على ظهر السفينة
والسفينة
نكست كل البيارق
مزقت خارطة الدنيا وقانون الجهات

وقد يخلو الشعر الحر من القافية، أو يلتزم قافية موحدة في نهايات الأسطر لكن ذلك قليل لا يعتدّبه.

5. الموسيقى الداخلية:

تعرّف الموسوعة العربية العالمية موسيقى الشعر بأنها «تعني مراعاة التناسب في أبيات القصيدة بين الإيقاع والوزن، بحيث تتساوى الأبيات في عدد المتحركات والسواكن المتوالية، مساواة تحقق في

[1] شربل داغر: **الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص51.

القصيدة ما عرف بوحدة النغم، وهذه الموسيقى اتخذت معايير متعددة منها ما يتصل بعروض الشعر وميزانه، ومنها ما يتصل بقافيته ووزنه وها ما يحقق إيقاع الشعر وموسيقاه».[1]

لكن الإيقاع الشعري ليس رهنا بالتنسيقات العروضية التي تضبطها الأوزان والقوافي فحسب، لأن هناك إيقاعا خفيا شاملا يتشكل من القيم التعبيرية للأصوات بحد ذاتها من حيث طريقة التأليف بينها بشكل مخصوص في هذا النص أو ذاك. يتعلق الأمر، إذن، بالموسيقى الداخلية في تجلياتها المختلفة، فتوزيع الأصوات (الحروف)، وترتيبها يحدث وفق تشكيلات منتظمة إلى حد ما، يمليها الفضاء الدلالي والنفسي للقصيدة بالدرجة الأولى، وتحدث في القارئ تأثيرا موازيا لما يرجوه الشاعر من نصه الشعري. لا تخضع الهندسة الصوتية الإيقاعية في الشعر الحر لنظام متواز متقابل، لكنها تتتابع تتابعا غير منتظم وفقا لطول السطور الشعرية وقصرها، ووفقا لتغير البحور الشعرية، ذلك أنها تعتمد على تماثل الوحدات الصوتية الإيقاعية وفقا لهذا الشكل غير المنتظم للنص الشعري[2].

ومن مظاهر الإيقاع الداخلي **ظاهرة التكرار** التي تشمل الأصوات بما فيها حروف المد، والكلمات، والعبارات. «يمكن القول أن شعر محمود درويش حفل بهذا النمط الإيقاعي، بتسخير حروف المد بهدف إضفاء نظام صوتي داخلي، من خلال التداعي بين المفردات اللغوية التي تولد إيقاعاتها الداخلية. وهو ما تجلى عبر **قصيدة الرمل**:

إنه الرمل
(...) (...)
ولن يبتسم القتلى لأعياد الطبول
ووداعا ...للمسافات
وداعا ...للمساحات
وداعا للمغنين الذين استبدلوا "القانون" بالقانون كي
يلتحموا بالرمل...

[1] مصطفى عراقي: "تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع"، علامات في النقد، العدد 71/ نوفمبر 2010، ص20.

[2] مصطفى عراقي: "تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع"، ص15.

مرحى للمصاحبين برؤياي، ومرحى للسيول
البدايات أنا
والنهايات أنا
أمشي إلى حائط إعدامي كعصفور غبي
(...) (...)
البدايات أنا
والنهايات أنا

طغى على هذه القصيدة أصوات المد الطولية (سا، حا، كا، فا، يا، بو، دا، ني، لو، قا، نو، مو، صا، بي، يو، نا، شي، فو، لي، طا، را، تي، ها، مي،...) فقد بلغت مائة وأربعين صوتا ممدودا في هذه القصيدة القصيرة نوعا ما»[1]. ومن أمثلة تكرار الحروف، نجد تكرار حرف القاف في القصيدة المعنونة **أغنية خضراء من بلادي**؛

مقبرات النور والنوار
ينبوع الحداد
حرفنا مضطهد الألوان
مغلو لا ينادي !
خنقوه ! عصفورا منه لهيبه
جردوه من إطارات العذوبة
ضغطوه فاحترق
وانفلق !
حرفنا قد صار جرحا سابح فيه الشفق
يعقد الزهار في صمت وحصلات الحبق
ومواعيد مع الفجر تنادي..

[1] بن سعيد إيمان: " جماليات الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري المعاصر"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 8، عدد 5، 2019، ص 543 و544.

للعصافير التي ضاعت وراء أفق بلادي
حيث ألفت ..أهملت أشعارها.

من بين الأصوات اللافتة في هذا المقطع حرف القاف الذي كون مفتاحا صوتيا بارزا يوحي بدلالات القوة والقسوة والانفجار والشدة والصلابة والإطباق..[1].

وعن تكرار الكلمات، نأخذ كمثال هذا المقطع الشعري من قصيدة لسعدي يوسف، وفيه يقول الشاعر:

حزينة أنتِ
أنفض عن أهدابك السود رماد
العالم المنهار
ساذجة أنتِ
وجهكِ في صحرائنا ينتظر الإبحار
متعبة أنت
شعرك يرخي الظلّ بين الصحو
والإمطار
وحيدة أنتِ
كأننا لم نرتجف يوما، ولم نثمل، ولم
نطرق على قيثار
في شفتيك العطش المر، وفي
إغضائك الأسفار

يحقق تكرار الضمير أنتِ دلالات موحية، فالشاعر يرى في محبوبته وجوه الحياة بتناقضاتها المختلفة، وتقلباتها الكثيرة، وطقوسها المتنوعة.[2]

وفي المقطع التالي للشاعر أمل دنقل، يؤدي تكرار عبارة "أتذكر" دورا حيويا في توليد الصورة الشعرية وتحقيق إيقاع معين في القصيدة يعكس الجو النفسي وتجعلنا ننغمس فيه. يقول الشاعر:

[1] المرجع نفسه، ص 549 و550.

[2] عصام شرتح: " فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين"، رسائل الشعر، العدد 9، كانون الثاني 2017، ص71 و72.

رفسة من فرس
تركت في جنبي شجا، وعلمت القلب أن يحترس
أتذكر ..
مات أبي نازفا
أتذكر ..
هذا الطريق إلى قبره
أتذكر ..
أختي الصغيرة ذات الربيعين
لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها
المنطمس

يوقع تكرار كلمة /عبارة أتذكر اجترار الذكريات في تسلسل رقيق حزين، عندما استعاد الشاعر أبعاد الذكرى، كأن تكرار "أتذكر" هو مفتاح الشاعر الأثير للولوج إلى عالم الماضي، عالم الذكريات ليغترف منه، فيحقق التكرار عندئذ تراكم الصور، وتتابع التداعي، وتكثيف المشاهد، والأهم من هذا كله، فقد زود التكرار القصيدة بإيقاع حزين كالدموع الساخنة، تنزّ في صمت متتابع، بليغ..[1]

6. قصيدة النثر وإشكاليتها في الشعر العربي المعاصر:

إن آخر ما توصّل إليه الشعر العربي المعاصر من تجديد في التشكيل الموسيقي هي قصيدة النثر التي تتحرر نهائيا من كل قواعد الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، وتعوّض عنها بعناصر الموسيقى الداخليّة، بالإضافة إلى تكثيف الصور والاهتمام بالشكل الطباعي للقصيدة واعتماد لغة المفارقة إلى غير ذلك من العناصر التي تمنح قصيدة النثر صفات شكلية تميّزها عن النثر.

ومن أهمّ الشروط التي وضعت لقصيدة النثر الوحدة العضوية؛ بحيث تكون القصيدة عالما مغلقا متماسكا، وأن لا تكون للقصيدة أية غاية سردية وبيانية خارج ذاتها، إلى جانب الإيجاز الذي يمنحها القدرة على الإشعاع، ولا نهائية الإيحاءات.

[1] حسين عيد: " ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل"،إبداع، العدد 6، يونيو 1985، ص33 و34 (بتصرف).

يقول أنسي الحاج في مقدّمة ديوانه "لن": «طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية، إنه ذو هدف زمني، وطبيعة القصيدة شيء ضدّ، القصيدة عالم مغلق، مكثّف بذاته، ذو وحدة كليّة التأثير، ولا غاية زمنيّة للقصيدة.

النثر سرد، والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير، النثر يتوجه إلى شيء، يخاطب وكل سلاح خطابي قابل له. النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعي- بمعناه العريض- ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع. الشعر يترك هذه المشاغل: "الوعظ والإخبار والحجة والبرهان، ليسبق. إنه يبني علاقته بالآخر على جسور أعمق غورا في النفس، أقل تورطا في الزمن الموقت والقيمة العابرة، أكثر ما تكون امتلاكا للقارئ، تحريرا له، وانطلاقا به، بأكثر ما يكون من الإشراق والإيحاء والتوتر. (...) يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافرا. وإنني استعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" للكاتبة الفرنسية سوزان برنار. لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجار (أو الاختصار) التوهج، والمجانية. فالقصيدة، أي قصيدة، كما رأينا، لا يمكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة، كما يقول بو، سوى مجموعة من المتناقضات. يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة، وهذه الوحدة العضوية تفقد لازمنيتها إن هي زحفت إلى نقطة معينة تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها. إن قصيدة النثر عالم "بلا مقابل"»[1].

تعمل قصيدة النثر على تعطيل الأوزان العروضية، والتخلص من كل أنماط الإيقاع الخارجي، لكنها بالمقابل تستثمر إلى الحد الأقصى في بقية مكونات الشعرية، فتكون النتيجة اتصافها بالإيجاز والإشعاع أو التكثيف الدلالي، وخلوها من أي غاية غير ذاتها. يشرح الناقد صلاح فضل مميزات قصيدة النثر كما يلي: «الميزة الأساسية لقصيدة النثر، وهي تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعري وهو الأوزان العروضية دون أن تشل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخييلية والرمزية (...) [و] ما يبقيها في نطاق الشعر دون أن تغدو نثرا خالصا هو كفاءتها في تشغيل بقية درجات السلم، تعويضا لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر

[1] نقلا عن **نظرية الشعر 5- مرحلة مجلة شعر - القسم الثاني: مقالات/شهادات/ مقدمات** - تحرير وتقديم : محمد كامل الخطيب. منشورات وزارة الثقافة - دمشق،1996، الصفحات 753 و759.

الذي يجعلها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوي والكثافة والتشتت الناجم أساسا عن انفراط العقد الموسيقي، ويجنح بها نحو منطقة التحرر من أنماط التعبير المألوفة، على أنها مع ذلك تظل أسلوبا شديد المرونة والطواعية، والقابلية للتنوع الداخلي في منطقة عريضة من الأشكال المتعددة»[1].

بناء عليه، يمكن تعريف قصيدة النثر تعريفا سلبيا بأنها القصيدة الخالية من الأوزان العروضية، وتتحدد خصائصها في الوحدة العضوية والتكثيف والإيجاز، أما طاقتها الشعرية فتستمدها من إيقاعها الداخلي، ومن استثمار إمكانات البنية التركيبية انحرافا وانزياحا، وتفعيل المفارقة والتوتر الدلالي، وتوليد الصور الشعرية تخييلا وترميزا، واستغلال الشكل الطباعي حيث تتحول القصيدة إلى أيقونة تخاطب العين من خلال توزيع البياض على السواد، ورسم الخط وحجمه، واللعب على نظام الأشطر والأسطر والفقرات وغيرها قصد إنتاج الدلالة الشعرية. يشدّد الناقد حاتم الصكر أن قصيدة النثر هي قصيدة قراءة، تخاطب عبر الجسد الورقي عينيّ القارئ لا أذنيه، وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية، وتترتّب عن هذا مزايا كثيرة منها استغلال الورقة للتوصيل، فهي تستثمر البياض وعلامات الترقيم لإيصال الإحساس بالزمن وتأطير الانفعال الشعري، وهذا ما لا يمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية [2]. تسهم كل هذه العناصر مجتمعة على شرعنة شعرية قصيدة النثر، وتتظافر معا لخلق إيقاع شعري متكامل ومكتمل، ومنفتح في آن على تعدد القراءات.

ومن **أمثلة قصيدة النثر** هذا النص لمحمد الماغوط:

الآن والمطر الحزين يغمر

وجهي الحزين

---

[1] صلاح فضل: **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص217.

[2] حاتم الصكر: "كتابي حلم الفراشة -الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر"، على الرابط:
https://hatemalsager.com/2017/10/01/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D9%8A-%D8%AD%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D8%A7%D8%B4%D8%A9-%D9%84%D8%A5%D9%8A%D9%82%D8%A7%D8%B9-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%A7%D8%AE%D9%84%D9%8A-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AE/

تاريخ المشاهدة: 2021/11/26.

أحلم بسلم من الغبار
من الظهور المحدودبة
والراحات المضغوطة على
الركب
لأصعد إلى السماء وأعرف
أين تذهب آهاتنا وصلواتنا؟
آه يا حبيبتي
لا بد أن تكون كل الآهات
والصلوات
كل التنهدات والاستغاثات
المنطلقة
من ملايين الأفواه والصدور
وعبر آلاف السنين والقرون
متجمعة في مكان ما من السماء.. كالغيوم
ولربما كانت كلماتي الآن قرب كلمات المسيح
فلننتظر بكاء السماء يا حبيبتي.

يحلل الناقد صلاح فضل[1] هذا النص باحثا عما يجعل منه قصيدة نثر لا مجرد نثر، ويتوصل إلى تحديد أربعة أعصاب تشد القصيدة لبعضها، وتخلق وحدتها من تعددها، وهي كالآتي:

1)- إنه ينطلق أولا من لحظة زمنية آنية "الآن.. والمطر الحزين" فيرسم صورا عديدة تشير إلى لحظات أخرى موغلة في القدم عبر ما يختزن لآلاف السنين من خبرات ومشاعر، لكنه لا يمضي على نسق

[1] صلاح فضل : "قراءة نقدية في أشعار محمد الماغوط"، مختارات من مجلة العربي يناير 1995. (بتصرف) على الرابط http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=2767
تاريخ المشاهدة 2021/11/25.

منتظم، بل يتذبذب ويعود لنقطة البدء "ولربما كانت كلماتي الآن..، وهذا هو المقصود باعتباطية القصيدة، أن يكون للزمن فيها حركته الخاصة، فلا يمضي طبقا لمنطق سردي متقدم ومتواصل، بل يصنع تشكيلا تغلب عليه الدائرية.

2)- انتظام النسق التصويري المتجاور، فحركة القصيدة الدلالية تتأرجح بين الأعلى والأسفل، فصوت القصيدة يصعد "سلم الغبار" على "الظهور المحدودبة" ثم يمسك "بالراحات المضغوطة على الركب" في وضع الصلوات، كي يصعد منها للسماء مع زفرات الآيات والتنهيدات. ويمضي ليرقبها وهو على الأرض حيث تتجمع في نقطة ما من السماء لتصبح غيما، وتتجاور ما تجمع منذ آلاف السنين، من فم المسيح مثلا قبل أمع تسقط مطرا باكيا. هذا النموذج في مزج حركة الزمان والمكان في نظامها المضطرب ! و الذي يجعل التصوير متسقا ومجانيا في الآن ذاته، أي مفهوما وشعريا.

3)- النبرة الأليفة للبوح الودود "آه يا حبيبي" حيث يمتزج فيها الحزن بالحب، والماء بالأرض، كي تنبت زهرة الشعر العضوي. فصوت الشعر لا يصرخ في البرية بل ينادي الحبيبة كي تفقد "الأنا" حدتها المسنونة الطاغية وتتوجه بتحنان نحو الآخرين، إلى الملايين التي تتصاعد آهاتها الكونية لتصنع هذا الغيم الميتافيزيقي الكئيب وهو يمتزج بفرح الحب، وكلما تكررت كلمة الآن لتربط الخيط الأول في هيكل القصيدة تكررت معها كلمة حبيبتي لتشد هذا العصب بدوره وتضبط حركة الفواعل في النص مما يمسك بأطراف الخطاب الشعري.

4)- هيكل النص، فهو الذي يضمن كثافته الشعرية بصفة خاصة، ويتمثل في البياض الحيوي الذي يعقب بعض الكلمات الموزعة في أنحاء النص. فإذا كان الشعر يقول بالصوت، فإن هذا البياض المتوزع على النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت، وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح. وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليمس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة، إذ تكف عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها، كما تصبح العلامة المحسوسة الكبرى على انتظام التوازيات في النص من الوجهة الشكلية.

لقد اعتمدت قصيدة النثر، بإلغائها كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية كتجربة أحالت التفجّر محال التسلسل والرؤيا محلّ التفسير.

المحاضرة الثالثة عشر

مظاهر الحداثة الشعرية

ب/اللغة والصورة الشعرية

1. طبيعة اللغة الشعرية الحداثية:

تتخطى الحداثة الشعرية التجديد في الشكل الفني إلى رهان اللغة كمصدر لشعرية النص. واللغة، في التجربة الشعرية الجديدة، انزياحية من حيث تعريفها الأول[1]، فلم تعد القصيدة كما من الكلمات الجاهزة ذات المعاني المسبقة، فهي لغة ضائعة تبحث عن معانيها داخل السياقات، لأنها تفقد معناها بمجرد خروجها عن بنية القصيدة.

«اللغة في الشعر ليست إناء للأفكار كما هو الشأن في العلم أو النثر، بعامة. اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد، ودفق واحد»[2]. يقوم الشعر الحداثي على العدول بدلالة اللفظ عما وضع له، إذ أن اللغة محدودة في حين أن التجربة الشعرية عالم بلا حدود، ولكي يمكن التعبير بالمحدود عن اللامحدود، بالواضح عن الغامض، ينبغي اللجوء إلى طرائق رمزية، غير مباشرة ومجازية. تصبح اللغة الشعرية، إذن، بنية مناهضة للمستهلك والجاهز والمطلق، فاللغة هي وسيلة الشاعر الجديد لزحزحة الساكن والمطلق و إخراج اللغة من دائرة الايديولوجي والمقدس، وتكسير المتوارث الذي كان يربط الدال و المدلول بخلق لغة فنية تتجدد مع القصائد وإحداث علاقات يغلب عليها الإيهام واللامنطق، وهذا ما يجعل من الغموض خاصية جوهرية ومشروعة في الشعر الحداثي، حيث يتقف معظم الدارسين أن الغموض في الشعر المعاصر «ظاهرة ترجع إلى اختلاف خطاب هذه القصيدة عن القصيدة التقليدية، على وجه التحديد تحولت اللغة في هذه القصيدة لتكون ذات كثافة أعلى من نظيرتها القديمة، ويقصد بالكثافة درجة الترميز المبني على استثارة مراجع خارجية، وقد تعود إلى الأسطورة، أو إلى صيرورة الأحداث، كما قد يقصد بالكثافة درجة

[1] واسيني الأعرج: **ديوان الحداثة؛ بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر**، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ص52.

[2] أدونيس: **الثابت والمتحول، صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص286.

التماسك النحوي والدلالي التي تحولت في القصيدة الجديدة إلى لون من التشتت يصعب معه ضبط المرجعيات أو تأطير الرموز المزروعة في جسد القصيدة»[1]، ويلخص محمد بنيس أسباب غموض الشعر المعاصر في «انفجار لغة النص»[2] وخروجها عن قواعد لغة التواصل.

لقد تغير وعي الشاعر باللغة الشعرية، فلم يعد يتعامل مع الكلمات على أنها أوعية للدلالات والأفكار، «لم يعد الشاعر المعاصر يحس بالكلمة على أنها مجرد لفظ صوتي له دلالة ومعنى، وإنما صارت الكلمة تجسيما حيا للوجود»[3]، حيث صار ينظر إلى الكلمة في ذاتها، ولا ينظر من خلالها إلى معطى خارجي.

2. مظاهر الحداثة في اللغة الشعرية :

ومن أبرز مظاهر الحداثة في اللغة الشعرية استعمال أساليب الحذف والتكرار والمفارقة، وما مس التركيب النحوي من تطويع ومرونة وانحراف، وبروز النزعة الدرامية من خلال أساليب الحوار والحوار الداخلي.

1. أسلوب الحذف والإضمار: «إن الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر ألا يصرح بكل شيء، بل إنه يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة، وبهذا يحقق الحذف والإضمار هذا الهدف المزدوج»[4]، ففي هذا المثال للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة من قصيدته "أغنية حب":

أفيقي، فما زال يمكن ألا تكوني وساما وقبرا
وما زال يمكن أن يتوقف هذا النزيف
ويبقى جمالك عصرا .. وعصرا

[1] صلاح فضل: **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص 68 وما بعدها.
[2] محمد بنيس: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ص162.
[3] عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص180.
[4] علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص55

وما زال يمكن...ما زال يمكن...ما...
أفيقي...أحبك[1]

يخاطب الشاعر محبوبته مصر، ويدعوها للاحتفاظ ببهائها رغم الانتكاسات، ولما يحس بقصور الكلمات عن وصف ما يمكن لها أن تكون عليه من الحسن، يلجأ لأسلوب الحذف والإضمار، حيث يسقط فاعل الفعل "يمكن" بعد أن صرح به مرتين، وذلك للإيحاء بالإمكانات اللانهائية المتاحة أمام المحبوبة مصر، ولتقوية هذا الإيحاء يوظف التكرار لنفس العبارة، ومن المحتمل أن يكون الشك راوده حول ما يمكن أن تكون عليه مصر، وفي ضبابية الرؤية، بقي للشاعر يقين واحد يحسم به الشك، وهو حبه لمصر.

2. أسلوب التكرار: يؤدي التكرار نفس الوظيفة التعبيرية في لغة القصيدة حين يستغله الشاعر للإيحاء بسيطرة دلالة معينة على فكر الشاعر وشعوره، مما يعين القارئ على محاورة النص الشعري، والولوج لعوالمه، «يقوم التكرار في القصيدة الحديثة بوظيفة إيحائية بارزة، وتتعدد أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشاعر به، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبا وتعقيدا يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرر بحيث تغدو أقوى إيحاء»[2]. ومن أمثلة التكرار البسيط، تكرار كلمة "شمعة" في قصيدة "نشيج" لبلند الحيدري، ومنها:

أبثّ للشمعةْ أشجانيه
فشمعتي شاعرة طالما
غنت لي النور بأجوائيه
تشكو لي النار
وأشكو لها
نارا
من الحب بخفاقيه

[1] علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص 57.
[2] المرجع نفسه، ص59.

تصاري الليل فما ينتهي
كأنّما الظلماء
أياميه
صفراء في اللون كطيف التي
وهبتها العمر
وأحلاميه
يا شمعتي
أمسّك الضرّ ...أم..
سرت بأحشائك أدوائيه ....؟
أم هذه الصفرة
من وجهها
تذكرة
تلها أشواقيه ..؟
يا شمعتي
ماتت عهود الهوى
دفنتها في ليل أوهاميه

إن لفظة "الشمعة" التي يكررها الشاعر بلند الحيدري، تحمل في طياتها دلالة الأمل الضعيف الذي يرجو انبعاثه من ضوئها المتواضع، لذا اتخذ من تكرار هذه اللفظة أنيساً له يخاطبه، بعدما منح الشمعة أحاسيسه عبر صفة التشخيص التي جعلتها شاعرة تغني وتبادل الشاعر شكواها، ومن ثم باتت تمثل مصدر إلهام له يخفف من وطأة وحدته، لذا نراه يشكو لها محنته بعد فراق حبيبته[1].

أما التكرار المركب، فنجده في "الإصحاح العاشر"من قصيدة "سفر ألف دال" للشاعر أمل دنقل؛

الشوارع في آخر الليل، آه، أرامل متشحات ينهنهن في عتبات

[1] خالد توفيق مزعل و مازن عبد الحسين مشكور الظالمي: "دلالة التكرار في شعر بلند الحيدري"، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، المجلد 13، العدد 25، 2019، الصفحات 73 و74.

القبور البيوت
قطرة .. قطرة تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة، تتشبث في وجنة
الليل، ثم تموت

الشوارع في آخر الليل، آه، خيوط من العنكبوت
والمصابيح تلك الفراشات عالقة في مخالبها، تتلوى فتعصرها،
ثم تخل شيئا فشيئا، فتمتص من دمها قطرة .. قطرة، فالمصابيح قوت

الشوارع في آخر الليل، آه، أفاع تنام على راحة القمر البدي الصموت
لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح مسمومة الضوء، يغفو
بداخلها الموت، حتى إذا غرب القمر انطفأت، وغلى في شرايينها السم
تنزفه قطرة .. قطرة، في السكون المميت
وأنا كنت بين الشوارع وحدي، وبين المصابيح وحدي
أتصبب بالحزن بين قميصي وجلدي
قطرة .. قطرة كان حبي يموت
وأنا خارج من فراديسه دون ورقة توت

تتكرر في المقاطع الأربعة مجموعة من العناصر هي الشوارع والمصابيح، ووقت آخر الليل، والآهة، كما لدينا أشياء تتساقط، أو تذوب وتفنى قطرة قطرة، لكن الشاعر يشكلها في كل مقطع تشكيلا جديدا، بحيث تأتي في صورة مختلفة. ففي المقطع الأول تطالعنا الشوارع وآخر الليل في صورة أرامل وثكالى، يبكين بحرقة، والمصابيح هي الدموع المتساقطة قطرة قطرة، وفي المقطع الثاني، تتحول الشوارع في آخر الليل إلى خيوط عنكبوت، وتصبح المصابيح هي الفراشات الضحايا تتلوى في قبضة الخيوط قبل أن تذوي في مخالب الشارع العنكبوت، ليمتص دمها قطرة قطرة، وفي المقطع الثالث تتحول الشوارع في آخر الليل إلى أفاع تنام على راحة القمر، أما المصابيح فهي لمعان جلود هذه الأفاعي، ومن ثم فإن ضياءها مسموم، لا

يلبث، إذ إنطفأ القمر أن ينزف سمه قطرة قطرة في السكون المميت، وفي المقطع الرابع، تصبح الشوارع والمصابيح آخر الليل بكل ايحاءاتها السابقة، وبكل أشباح الموت والانطفاء التي تحف بها، تصبح مشهدا حزينا للشاعر الوحيد الضائع، وقد شهد مصرع حبه قطرة قطرة، وخرج من فراديس الحب عاريا حتى من ورقة توت[1].

3. أسلوب المفارقة: تنطوي كل مفارقة على مساحة غيابية تنهض من عملية التشويش الدلالي المقصود، مما يتيح إبقاء الدلالة المقصودة كامنة ومترسبة في البنية العميقة للنص الشعري، « تقوم المفارقة على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها Paradox، هذا التناقض يوهم المتلقي أن ما تلقاه فيه خلخلة، مما يحمله على الإمعان والتنقيب في هذا التناقض أو المفارقة ليتبدى له بعد ذلك نوع من الانزياح والتوتر في اللغة على مستواها الأفقي والعمودي، حيث تعين "المبدع على الانفلات من دائرة البساطة والمباشرة ومن ثم الدخول في آفاق الشعرية الضبابية والشفافية البعيدة، والجمالية الساحرة"»[2] .

تشتغل قصيدة "لقاء" للشاعر يوسف الصائغ على شعرية المفارقة، إذ إن اللعبة النصية لا تكشف خيوطها إلا في آخر مفردة من مفردات القصيدة، وهي تمثل البؤرة التي تشع على فضاء القصيدة بأكمله:

رجل أخرس
وامرأة حسناء..
يلتقيان
يبتسم
تبتسم المرأة
يومئ
تومئ
ينهض ..تتبعه
حتى يصلا آخر هذي الدنيا ..

[1] علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، الصفحات من 60 إلى 62.

[2] محمد بلعباسي: **شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة: بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر**، إشراف عز الدين باي، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2015/2014، ص139.

يقف الرجل الآخر الأخرس مرتبكا
يتساءل في سره:
-ما آن لها أن تفهم
إني رجل أخرس
في حين تظل المرأة، قربه واقفة،
تتساءل:
- ما آن له أن يفهم،
أني امرأة خرساء[1]

4. تشظي العبارة: من مظاهر الحداثة في اللغة الشعرية التغيير النحوي الذي لحق بالجملة على غرار حذف الركن الأساسي منها أحيانا، واللجوء إلى العبارة المتشظية التي تبدو لنا متقطعة، لا هي بالجملة التامة ولا هي بشبه الجملة، مثلما يتضح في المثال التالي لأمل دنقل:

أموت في الفراش مثلما
تموت البعير
أموت ، و النفير
يدق في دمشق
أموت في الشارع في العطور و الأزياء
اموت ، و الأعداء
تدوس وجه الحق
و ما بجسمي موضع إلا و فيه طعنة برمح
إلا و فيه جرح
إذن فلا...
نامت عيون الجبنا

[1] محمد صابر عبيد: "شعرية المفارقة، قراءة نقدية في قصيدة "لقاء" للشاعر يوسف الصائغ"، مجلة نزوى، العدد41، يناير 2005، ص135.

وكذا إلغاء حروف الربط اللغوية، كما هو الحال في هذا المثال الذي يجسد غياب الروابط والوشائج بين الحبيبين، حيث لجأ الشاعر أبو شنة لهذه التقنية للتعبير عن لقائهما بعد انطفاء جذوة الحب. يقول في قصيدة "مائدة الفرح الميت":

ينبت ظلي في مرآة الحائط
ينبت ظلك في مرآة السفق
نتواجه .. نجلس
نقتسم الصمت، وأقداح الشاي البارد
تفصلنا مائدة الفرح الميت
تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي [1]

5. أسلوب القطع: وفيه يتم الربط بين ما يشبه اللقطات أو الصور، وهذه التقنية مستوحاة من تقنيات المونتاج السينمائي، «وبقدر ما يكون التعاقب أو الاتصال قائما بين لقطتين متباعدتين في المغزى أو الدلالة تصبح الوحدة التركيبية أكثر تعقيدا وصعوبة. ويبرز هذا الأسلوب واضحا في السينما، ولكنه يتفرد في اللغة الشعرية بخلق حساسية على جانب كبير من العمق والغموض والشفافية في آن»[2]، ونورد عليه هذا المثال للشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدة "المغني والقمر":

-1-
رأيته يلعب بالقلوب والياقوت
-2-
رأيته يموت
-3-
قميصه ملطخ بالتوت
وخنجر في قلبه
وخيط عنكبوت

[1] علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص63.

[2] وليد منير: "التجريب في القصيدة المعاصرة"، مجلة فصول، المجلد 12، العدد1، 1997، ص180.

يلتف حول نايه المحطم الصموت
وقمر أخضر في عيونه
يغيب عبر شرفات الليل والبيوت
وهو على قارعة الطريق في سكينة يموت [1]

يتجلى القطع في هذا المثال خاصة في الربط بين الصورة الأولى "رأيته يلعب بالقلوب والياقوت"، والصورة الثانية "رأيته يموت"، على ما بينهما من تباعد، كما يوظف الحذف بين الصورتين وبقية الصور المتتابعة في التي تبقي على التوتر الدرامي، وتعمق من حالة المفاجأة والدهشة التي تتولد عن هذه الصور.

6. أسلوب التشذير: ويقصد به توزيع الكلمة أو العبارة مفككة على بياض الصفحة، وكتابتها بطريقة لافتة، تشد القارئ وتبعث الدلالة الشعرية، فـ«التشذير تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به. إنه تشكيل بصري مواز لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي. ودراسة الكلمة أو العبارة أو الصورة التي يقع عليها الاختيار للتشذر هي مناط استكناه الجانب المعنيّ من العلاقة، ووسيلة حل شفرتها»[2] .

يقول الشاعر سعدي يوسف في قصيدة "الكوفة":

ما سميناها لتكون مدينة
لم نبن بها إلا المسجد
والسور
وكوخ على ...
.. ..
.. ..
.. ..
لكن القرن الأول لم يعد الأول
ها نحن أولاء نغادرها

[1] وليد منير: "التجريب في القصيدة المعاصرة"،ص180.
[2] المرجع نفسه، ص181.

م
ش
ن
و
ق
ي
ن
على ماسورات مدافع دبابات ...

(الوحيد يستيقظ)[1]

تتدلى كلمة "مشنوقين" رأسيا كما يتدلى الحبل، حيث يعمد الشاعر إلى تمزيق الكلمة حرفا حرفا وتوزيعها على أسطر بعدد حروفها.

7. أسلوب الحوار والحوار الداخلي: لجأ الشاعر المعاصر إلى تطعيم قصائده بأساليب الحوار والحوار الداخلي ليكسر عنها مركزية الأنا، والغنائية المفرطة، حيث يصطنع الشاعر حوار بينه وبين نفسه المنشطرة، أو بينه وبين المحبوبة أو الرفيق، فلكي ينأى الشاعر بتجربته الشعرية ولغته عن الخطابية والمباشرة يقسم ذاته شخصين أو أكثر، ويدور حوار درامي ناجح، من خلاله يلقي الضوء على شخصية المتحدث، والمتحدث إليه، والمتحدث عنه، يظهر ذلك واضحا في قصيدة " حلم ليلة فارغة " للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، حيث يبدأ في استنطاق الجمادات ليبثها إحساسه مناديا على المقاعد ومشخصا إياها قائلا:

أيتها المقاعد الصامتة
تحركي ..ليلتنا جديدة
لا تشبه الليالي الفائتة
ليلتنا واسعة مضيئة
وهذه الجدران

[1] وليد منير: "التجريب في القصيدة المعاصرة"، ص181.

تراجعت لنجمة تدور
صيف أقبلت بشهقة الزهور
لريح
حس أن زائرا ما يقطع الطريق لي
وبعد ساعة إن لم يجيء
سأترك المكان

أول ما يتبادر إلى الذهن خلال هذا المطلع المكثف، استدعاء الموروث الشعري، في تجربة الشاعر القديم في الوقوف على الأطلال، ونداء الصم الخوالد بتعبير الدكتور مصطفى ناصف، بيد أن الشاعر جمع في مقدمته الطللية إذا جاز التعبير بين مناداة الصم الخوالد " المقاعد الصامتة "والجدران" وبين صورة رعي النجوم ليلا لتصبح صورته أكثر تكثيفا، غير أن ليلته واسعة مضيئة أما ليلة الشاعر القديم فكانت كموج البحر الذي أرخى سدوله بأنواع الهموم على الشاعر في هذا المثال[1].

3. طبيعة الصورة الشعرية الحداثية:

يعرّف الناقد عبد القادر القط الصورة الشعرية بأنها: «الشكل الفنّيّ الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاصّ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكانيّاتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتّضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّيّ، والألفاظ والعبارات هما مادّة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفنّيّ أو يرسم بها صوره الشعريّة»[2]. تدخل الصورة في الشعر الحداثي في صميم النص الشعري بطريقة بنائية حيوية، حيث أصبحت الصورة هي الفكرة أو الشعور، ولا انفصال بينهما، «إن الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل، إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطا منطقيا، ما يزال هذا الارتباط – ولا بد أن يكون- خاضعا لمنطق

[1] سعاد عبد الحليم أحمد إبراهيم: " لغة الشعر عند أحمد عبد المعطي حجازي"، مجلة البحث العلمي في الآداب، العدد 20، ج1، 2019، ص17

[2] عبد القادر القط : **الاتّجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر**، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978 م، ص 391.

الشعور»[1]، على خلاف الصورة الكلاسيكية التي تحتفظ فيها الفكرة باستقلالها عن الصورة، وهما يردان في الحالات القصوى متقابلان، كما في البيت التالي:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

حيث يشمل السطر الأول على الفكرة والسطر الثاني على الصورة.

4. بناء الصورة الفنيّة الحداثية:

تعتمد الصورة الفنية في الشعر الحداثي على أساليب كثيرة في بنائها، نذكر بعضها فيما يلي:

أ. **الصورة النامية المتدفقة:** لا نتتابع الصورة الحداثية تراكميا، بل تتلاحم في صور جزئية تتنامى لتؤلف الصورة الكلية التي تمنح القصيدة وحدتها العضوية وانسجامها بالرغم مما قد توحي به هذه الصور من تفكك ظاهري، «ونعني بذلك أن الشاعر لا يعتمد في إبراز الفكرة على أو الحالة الشعورية على صورة واحدة، بل يعمد إلى إثراء الصورة بصور أخرى مماثلة، وإن كانت هذه الصور تبدو للوهلة الأولى غير مترابطة إلا أن ثمة خيطا يجمع بينها»[2]. ومن أمثلة القصائد التي اعتمدت على الصورة النامية قصيدة "معزوفة لدرويش متجوّل" لمحمد الفيتوري، حيث يقول:

شحبت روحي، صارت شفقا

شعت غيما وسنا

كالدرويش المتعلّق في قدمي مولاه أنا

أتمرّغ في شجني، أتوهّج في بدني

غيري أعمى، مهما أصغى، لن يبصرني

فأنا جسد، حجر عبر الشارع

جزر غرقى في قاع البحر، خريف في الزمن الضائع

---

[1] عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص161.

[2] عبد الحميد هيمة: **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، دار هومة، الجزائر، 2005، ص129.

قنديل زيتي مبهوت

في أقصى بيت في بيروت

أتألق حينا، ثم أرتق، ثم أموت

يستهل الشاعر المقطوعة من الذات ليخلص إليها، عبر مجموعة من الصور المتوالية، ليعبر عنها، وهي «في حالة المعاناة، في حالة حوار مع النفس، في حالة المكاشفة والكشف، غير أن هذا الحوار ليس حوارا مغلقا، أو أصمّ يدور في حلقة مفرغة من النفس وإليها، بل هو حوار موغل في الحياة، بكل ما تشمله من تناقضات»[1]

ب. الصورة القائمة على أسلوب التضاد والتقابل؛ وفيه تبنى الصورة الشعرية على الجمع بين المتناقضات مما يولد حركية في الصورة و يعمق الدلالات الفكرية و النفسية عن طريق المفارقة لكن المغزى يظل منسجما، فالصور المتضادة هي «تلك الصور التي يقع بين عناصرها تجاذب وتنافر يعكسان بقوة وصدق تصارع القوى البشرية، وتعارض مصالحها على أرض الواقع»[2].

يقول محمود درويش:

مشت الخيول على العصافير الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

فالياسمين في الصورة الأولى لا يتم ابتكاره من التناظر بين الخيول والعصافير، بل يتم من خلال هذا التناقض والصراع الحاد بينهما، أي أن انسحاق العصافير بأرجل الخيول (مع أخذ ما يرمز إليه كل واحد منهما بعين الاعتبار) هو الذي يدعونا لابتكار الياسمين. فعناصر هذه الصورة إذن أربعة وهي الخيول والعصافير و"نا" الدالة على الفاعلين في فعل ابتكرنا والياسمين. وجميع هذه العناصر متجادلة فيما بينها، فالخيول تتناقض مع العصافير وتسحقها، ونحن "نا" الدالة على الفاعلين تتناقض مع الخيول ومع موت

[1] حنان بومالي: " تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر"، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر – بسكرة، العدد 23/ جوان 2018، ص134..

[2] عثمان حشلاف: **التراث والتجديد في شعر السياب**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص114

العصافير، فتبتكر الياسمين الذي هو من نوعيّة العصافير، أي أن الياسمين يتناقض هو الآخر مع الخيول والموت معا. ومن جهة أخرى، فهناك تناقض بين فعل الابتكار وفعل الموت الذي تمارسه الخيول، وفي النتيجة، فإن الإيحاء المنسجم الذي تقدّمه هذه الصورة يقوم على التناقض بين عناصرها المختلفة.

ج. صور المونتاج السينمائي: «المونتاج السينمائي يعني ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات - من خلال هذا الترتيب – معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة أو قدمت منفردة»[1]، وقد استفاد الشاعر المعاصر من تقنيات المونتاج السينمائي لبناء صوره الشعرية، إما على أساس الترابط أو التوازي بين الصور الجزئية التي هي بمثابة لقطات ضمن المشهد العام أو الصورة الكلية. وهذا ما يوضّحه المثال من قصيدة "الموت في الفراش" لأمل دنقل:

أيها السادة، لم يبق اختيار

سقط المهر من الإعياء

وانحلت سيور العربة

ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة

صدرنا يلمسه السيف

وفي الظهر: الجدار

يؤدي الشاعر في المقطوعة معنى الهزيمة والعار من خلال مجموعة من الكنايات عن العجز والسقوط، وهو المعنى الذي يقدّمه في اللقطة الموالية حيث يقول:

نافورة حمراء

طفل يبيع الفل بين العربات

مقتولة تنتظر السيارة البيضاء

[1] علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص 215.

قلب يحك أنفه على عمود النور

مقهى، مذياع، ونرد صاخب، وطاولات

ألوية ملوية الأعناق فوق الساريات

أندية ليلية

كتابة صوتية

الصحف دامية العنوان بيض الصفحات

حوائط وملصقات

تدعو لرؤية (الأب الجالس فوق الشجرة)

الثورة المنتصرة

يقوم هذا النوع من التصوير على صور متعاقبة، تبدو ظاهريا مفككة، ولكنها في مجموعها صور محمّلة بدلالات تشي – على سبيل المثال- بالدائرة الجهنمية التي تتحرّك فيها الأشياء، وتوحي بعبثيّة يتساوى في كونها الشيء وضده، ويتوازى الفرح والحزن والموت والحياة.

لقد مكّن فن المونتاج الشاعر من انتخاب صوره من تفاصيل الحياة اليومية والمرئيات التي تبدو مألوفة ولا رابط بينها، في حين بدت القصيدة باندماجها وتتابعها في مشهد واحد كبير، مترابطة موضوعيا، مندفعة لتصوير حال العجز والانتهاك والسقوط[1].

5. أنواع الصور الشعرية:

أ. **الرمز:** تحيل لفظة رمز على دلالات كثيرة، وهي تلتبس في معناها اللغوي مع مفهوم الإشارة والعلامة، لكن لكل واحد منهما مفهوما خاصا، فالرمز قد يوحي بتأويلات مختلفة أما الإشارة فلها دلالة

[1] حنان بومالي: " تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر"، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر – بسكرة، العدد 23/ جوان 2018، ص132.

واحدة لا تقبل التنويع ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها كدلالة الضوء الأحمر في إشارات المرور على الوقوف.

إن الرمز تعبير يومئ إلى معان تعرف بالحدس فهو في تعريف كارل يونغ "وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"، فالرمز تعبير عن النواحي النفسية التي لا تقوى اللغة في دلالتها الوضعية والمعيارية على أدائها، وهو أيضا الصلة بين الذات والأشياء حيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح. و الرمز الأدبي على اختلاف أشكاله تدرك قيمته الدلالية حين تبرز التجربة الشعورية أو الموقف، و«السياق هو الذي يعطي للرمز أهميته وكينونته المتميزة ومضمونه الجمالي»[1].

لم يخرج الرمز عن الخط الرئيسي الذي سلكته الصور المجازية الأخرى من حيث عدم الاكتفاء بالمدلول الأول، والانتقال من هذا المدلول الأول إلى المدلول الثاني، «ولهذا كان الرمز الفني واحدا من أهم الأسرار التي اجترحها الشعراء لتطوير اللغة أولا. ولمحاولة القبض على تلك النغمة الروحية الكامنة داخل الوجدان البشري (...) ومن هنا.. كان الرمز تلك البوابة التي تدخل منها اللغة إلى ساحة الحلم الأثيرية المحرمة، حيث يتجلى عمق الحياة، فيرى الشاعر ما لا يراه الآخرون، بل ما لا يستطيع الآخرون رؤيته، ولا يستطاع تجسيده وإظهاره إلا عبر الرمز .. إن الوظيفة الأساسية للرمز في القصيدة المعاصرة، هي الإيحاء بالصور والمعاني»[2]، لكن الفرق الأساسي الذي يميز الرمز عن الصور البلاغية كالكناية والاستعارة يكمن في عدم تحديد طريقة الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني في الرمز، في حين أنها مقننة في الصور البلاغية مثل علاقة المشابهة بين المشبه والمشبه به أو بين المستعار منه و المستعار له.

يتحلل الرمز من القيود فتتعدد المرموزات ليبقى النص مفتوحا على قراءات لا تستنفذ بالشرح والتأويل. ويعرف أدونيس الرمز بأنه «هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص. فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وايحاء. إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له »[3].

---

[1] سعد الدين كليب، **وعي الحداثة**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 73.

[2] غسان غنيم: "الرمز لدى عز الدين المناصرة"، الموقف الأدبي، المجلد 35، العدد 406، 2005، ص1.

[3] أدونيس، **زمن الشعر**، ط 1، دار العودة، بيروت، لبنان، ص 160.

يحدد الباحث سعد الدين كليب سمات للرمز الفني إذا انتفت عنه تحول إلى مجرد علامة أو إشارة وهي[1] :

ـ الايحائية: تعني أن للرمز الفني دلالات متعددة، لا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب، وهذا لا يمنع من أن تتصدر إحدى الدلالات. وتعدد الدلالات ينهض من الكثافة الشعورية والمعنوية التي يعبر عنها الرمز، ويتعلق بطبيعة التجربة الجمالية من حيث الكثافة والعمق والتنوع.

ـ الانفعالية: وتعني أن يكون الرمز حاملا لانفعال، لا حامل مقولة أو فكرة مثلما هو الحال مع الرموز الرياضية و المنطقية.

ـ التخييل: وتعني التناول المجازي للظواهر والأشياء في الرمز بحيث تتحول عن صفاتها المعهودة لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعي.

ـ الحسيّة: ويقصد بها أن الرمز يجسّد ولا يجرّد، بحيث ينقل الأشياء من مستواها المجرد إلى مستوى حسي، أو من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي مغاير، ولكنه لا يجرّدها.

ـ السياقية: و معناها أن لا أهمية للرمز خارج السياق الفني المخصوص الذي يوجد فيه.

إن السياق مجال خصب وحي لخلق الرموز، لأن لكل سياق رمزه الخاص به، و الرمز الواحد ليس ملكا جماعيا، يستعمله الشعراء قاصدين نفس المدلول الرمزي، بل هو ملك خاص، تظهر خصوصيته في تغير دلالته، وسبب الاختلاف هو شحن الرمز في كل مرة بمدلول شعوري خاص هو وليد تلك اللحظة وابن ذلك السياق.

تتعدد الرموز بتعدد مصادرها وتختلف باختلاف مرجعياتها، فمنها رموز دينية ومنها رموز تراثية، ومنها رموز شعبية، ومنها رموز تاريخية، ومنها رموز أسطورية، ومنها رموز دينية، و منها رموز طبيعية، و منها رموز نفسية، و منها رموز أدبية، ومنها رموز خاصة يصطنعها الشاعر من ذاته وهلم جرا.

لا يعدو الرمز، إذن، أن يكون « وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة»[2] سنتوقف عند بعضها على سبيل المثال لا الحصر، وهي الرمز التاريخي، الرمز الأسطوري و الرمز الصوفي.

---

[1] انظر سعد الدين كليب، **وعي الحداثة**، ص 72 وما بعدها.

[2] عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص195.

1ـ الرمز التاريخي: يقوم الرمز التاريخي على استلهام الماضي بحيث يستعيد الشاعر شخصيات تاريخية من أجل شحنها بطاقة شعورية ورمزية جديدة يتلاءم مع تصوراته ورؤاه المعاصرة، بحيث «يتيح الاستلهام للشاعر والمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تحفظ القصيدة نفسها من التسرب في سردية باهتة أو خطابية زاعقة »[1].

في قصيدته المعنونة "لومومبا، الشمس، القتلة" ، يستدعي الفيتوري الشخصية التاريخية لباتريس لومومبا، ويحوّلها إلى رمز، ومنها قوله:

في قلبي أنت سيف يقطر بالدّم
يتصبّب حقدا وضغينة
يرجف غضبا يا لومومبا
يا سيف بلادي الذهبي المدفون
المصلت فرق رقاب الجلادين

2ـ الرمز الأسطوري: إن ارتباط الشعر بالأسطورة هو ارتباط قديم ومتجدد فكثيرا ما يربط النقاد بين الشعر والأسطورة، إذ بينهما كثير مما هو مشترك وعام، كالخارق، و الغامض، والسحري، والفوق ـ بشري، والجذور الأسطورية للغة الشعر، بل إن الأمر في الصلة بينهما يتجاوز ذلك كله إلى نشأة كل منهما، فقد كانت نشأتهما معا، ومنذ البداية أسطورية.

ومن بين الأسباب التي أدت بشعراء الحداثة إلى استخدام الأساطير تردّي الأوضاع الثقافية والحضارية العربية، فقد فاجأ القرن العشرون، كما تقول خالدة سعيد، ركود العرب بحركة الآلة والحروب والذرة والنظريات، الاجتماعية المختلفة. وبدأت المفاهيم القديمة تنهار في ذهن الإنسان العربي، وامتد ليه الشك والرفض والتعقيد والتطلع للمفاهيم والعقائد والفنون الجديدة. الاجتماعية المختلفة. وبدأت المفاهيم القديمة تنهار في ذهن الإنسان العربي، وامتد إليه الشك والرفض والتعقيد والتطلع للمفاهيم والعقائد و الفنون الجديدة. وأضافت بأن تجسيد الشاعر العربي الحديث عامة وأدونيس خاصة لتجاربه بالأسطورة يرجع إلى أنه " إزاء هذا الانفكاك الذي بدأ يهدّد تماسك الفرد، وإزاء التعقيد الذي غزا

[1] - رجاء عيد، **لغة الشعر**، منشأة المعارف، مصر، 1985، ص201.

الجيل الناشئ، والذي منه الشاعر، فقد الإنسان فيه عفويّة موقفه أمام العالم، والأسطورة تعبير شعري عن الموقف العفوي الحار للإنسان القديم أمام المشكلة، موقف بطولي شاعري، يكون الفكر فيه غير مفصول عن الحياة، كما هو في أيامنا". فالعالم الحديث مليء بالتناقض و التعقيد وطغيان المادة والشعور بالاغتراب، والقلق، ومن هنا عودة الأديب إلى الأسطورة " يحاكيها، يتنفس سحرَها، يستلهمُها، يوظّفها، يعيد بناء العالم الذي ينشده بكلمات طقوسها". ونتيجة لما سبق كان حلم الشاعر العربي ببناء واقع حضاري جديد، وعبر موقفه في توظيف الأسطورة عن حتمية بعْث الحضارة العربية الحاضرة المحتضرة، أملا في مستقبل نيّر، بتعبير آخر : إن الواقع العربي يَبَابٌ، ولا مفر من إقامة الشاعر لواقع ذهني في فن الشعر[1].

إن تعامل الشاعر المعاصر مع «الأسطورة القديمة، أو مع شخوصها يخضع – أو ينبغي أن يخضع– لنفس المبادئ التي تحكم الرمز الشعري، ذلك أن الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة، يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة، وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات واضحة ومنطقية بينها، وإنما هي في الغالب علاقات جدلية، ومن ثم تعود رموز الأسطورة لكي تخضع في الشعر لمنطق السياق الشعري، شأنها شأن الرموز غير المرتبطة بالأسطورة»[2].

وقد شغلت أساطير البعث مكانة معتبرة في شعر الحداثة، خاصة في بداياته، فقد اتخذ بدر شاكر السياب عدة رموز أسطورية للتعبير عن جدلية الموت والحياة كالمسيح و عشتار آلهة الخصب فالمسيح رمز للتضحية والبعث من جديد أو بمعنى آخر رمز لبعث الحضارة العربية يقول في " المسيح بعد الصلب ".

كنت بدءا وفي البدء كان الفقير
مت، كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم
كم حياة سأحيا : ففي كل حفرة
صرت مستقبلا، صرت بذرة
صرت جيلا من الناس : في كل قلب دمي قطرة منه أو بعض قطرة

[1] نقلا عن منى علام: **عناصر تحديث النص الشعري في مجلة شعر**، إشراف قدام سعيدة، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه الدلة (مخطوط)، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص240.

[2] عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر؛ ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية**، ص 201 و202.

3 ـ الرمز الصوفي: عرفت الصوفية قديما بأنها حركة دينية أنتجت آراء ومعتقدات متشعبة، لكنها ليست مجرد مذهب، بل تجربة روحية قوامها " التخلق بأخلاق الله"، وتجربة في الكتابة فقد «استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والإنسان الفن، الشكل، الأسلوب، الرمز، المجاز، الصورة، الوزن والقافية، والقارئ يتذوق تجاربهم ويستشف أبعادها عبر فنيتها، وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللفظي»[1]، فاللغة الصوفية هي لغة الوجود المطلق الكوني وهذا الوجود لا يفصح عن نفسه إلا من خلال رموز خاصة من أبرزها الرموز المستقاة من شعر المرأة أو ما يعرف بالرمز الغزلي، والمستقى من شعر الخمرة. ومن أمثلة الرمز الصوفي هذا المقطع للشاعر عبد الله حمادي :

حبيبي وأنت الحبيب الحبيب
وأنت اكتمال الفدى والمرام
نفضت اكتواءة جسم مسجى
على شفتيك نخذ باحتشامي
هصرت انفعالة صحو مرجى
على راحتيك نجذ بالغمام

إن ما يبدو للوهلة الأولى غزلا عذريا أو خمريات، يحمل دلالات عميقة تنطوي على قيمة رمزية خاصة تشير إلى الحب الإلهي الذي يجتاح الشاعر، ويفضي به إلى شوق وحنين جارف إلى دوام حالة السكر والتجلي الإلهي[2].

ب. القناع الفني: يعرف إحسان عباس القناع الفني كما يلي: «يمثل القناع شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليصور موقفا يريده، وليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها». يبدو القناع «وسيطا دراميا بين النص والقارئ، وهو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثلها القناع، لأن التفاعل بين الطرفين يضفي على الرمز الفني وضعا جديدا، ودلالات جديدة، ولاسيما أن صوت الماضي يندغم في صوت الحاضر، ويندغم صوت الحاضر في صوت الماضي للتعبير عن تجربة

[1] أدونيس: **الصوفية والسريالية**، ص15 نقلا عن عبد الحميد هيمة: **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، ص180.

[2] عبد الحميد هيمة: **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، ص 198 و199.

شعرية معاصرة»[1]. ومن أكثر الشعراء العرب المعاصرين استعمالا لتقنية القناع، نجد عبد الوهاب البياتي، ومن بين الشخصيات التي اتخذها قناعا فنيا له، شخصية الحلاج، وتعد قصيدة (عذاب الحلاّج) نموذجاً واضحاً لتلك القصائد، حيث اندمج فيها موقفان، الموقف التاريخي المتمثّل بالمتصوّف المسلم (الحلاّج)، والموقف البيّاتي المعاصر. نجد الشاعر يستخدم تقنية الصراع الخارجي، والتي عبر من خلالها عن أزمة اجتماعية حيث اتخذ من الحلاج قناعا يعبر من خلاله عن التضحية والفداء في سبيل الفقراء وإصلاح المجتمع، يقول فيها:

بكلمتين للسلطان

قلت له: جبان

قلت لكلب الصيد كلمتين

ونمت ليلتين

حلمت فيهما بأني لم أعد لفظين

توحدت

تعانقت

وباركت . أنت أنا

تعاستي

ووحشي

وضج في خرائب المدينة

الفقراء إخوتي /يبكون،

[1] خليل الموسى :"بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، مجلة الموقف الأدبي، العدد 336 ،نيسان 1996 ، ص 56.

فاستيقظت مذعورا على وقع خطا الزمان

ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان

حولي يحومون، وحولي يرقصون: إنها وليمة الشيطان

بين الذئاب، ها أنا عريان

هجرتني

حكمت بالموت علي قبل ألف عام

وها أنا أنام

منتظرا فجر خلاصي، ساعة الإعدام

فالشاعر البياتي يوظف في هذه القصيدة شخصية الحلاج ليجعل منها رمزا يعبر عن الثورة ضد الظلم والدعوة إلى الإصلاح لمساعدة الفقراء، وفي هذا المشهد الدرامي الذي يعبر عن الصراع بين شخصية الحلاج ووقوفه في وجه الحاكم والثورة ضده من خلال كلماته التي توجه بها إليه، وقوله له إنه جبان وليس يخاف منه، ثم يصل المشهد إلى تنامي الحدث الدرامي من خلال شهود الزور الذين شهدوا على الحلاج زورا وبهتانا، ومن ثم فقد حكم عليه بالإعدام، وقد جعل الشاعر من هؤلاء الشهود الزور رمزا آخر يعبر عن الطبقة المحيطة بالسلطة والي تنافقها وتساندها في مواجهة الشعب[1].

ج . التناص الشعري: من أكثر تعريفات التناص تداولاً تعريف الناقدة الفرنسية جوليا كرستيفا له بأنه «تقاطع داخل النص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى»[2]، ولقد اقترن مفهوم التناص بالنص، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى، ويعرف فيليب سولرز التناص بأنه: «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتدادا

[1] عمر إبراهيم سرحان: " الصراع الدرامي في شعر التفعيلة عند الرواد العراقيين"، مجلة آداب البصرة، العدد88، 2019، ص59 و60

[2] جوليا كرستيفا: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991، ص21.

وتكثيفا ونقلا وتعميقا»[1]، ومن أمثلة التناص ما أورده الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة "الخروج من البحر الميت"[2]، وفيها يتحدث عن فلسطين، وعن معاناة إنسانها الفلسطيني في التشرد والغربة، وشوقه الجارف للعودة إلى أرض الوطن فيأتي بقصة المدن التي أحرقها الله قصة "سدوم وعمورة"، ويذكر بقصة لوط وامرأته التي تحولت إلى عمود من الملح لعصيانها أمر ربها.. وقد وردت هذه الحوادث في التوراة والقرآن الكريم، وقد استدعاها الشاعر ليولد من خلالها جملة من المعاني والمشاعر، لتخدم الإيحاء الأخير الذي يود الشاعر أن يصل بالمتلقي إليه.. يقول في القصيدة:

كعشب البراري أنا
ندي كتفاحة الغيم أسبح في لجة الكهرباء.
حنون كوحشة طفل رأى أمه الغائبة
تشعلق في ذيل ثوب الحزينة فانكمش الأرجوان

إلى أن يقول:

قالت أمي بعد خروج الموتى يا مولاتي
من هذي المدن الصامتة العزلاء
قالت يأتون من الريح
لقد جئتكم . في دمي شهوة
لأعزف هذي التلال
ولملمت قبل مجيئي إليكم
خرائط للمدن الغارقات..
الموجة سلسال ذهبي.. تجري خلف الموجة.
حدق في المدن الغرق في البحر الميت عند الأقدام
أسمع طقطقة الأوهام على داري/ وعواء امرأة في

[1] نقلا عن باقر جاسم محمد: "التناص: المفهوم والآفاق"، مجلة الآداب، العدد 7-9، يوليو 1990، ص66.

[2] غسان غنيم: "الرمز لدى عز الدين المناصرة"، الموقف الأدبي، المجلد 35، العدد 406، 2005، ص2

جوف البحر/ عمود من ملح ثم يغيب
يا أهل الأرض أفيقوا من هذا النوم المزمن
لكن الناس اندمجوا في التطبيل
حيث انتصر البركان الأرعن

تحمل القصيدة كاملة أجواء النكبة. والتشرد.. والأسى لمصاب أبناء فلسطين.. فخروجهم يشبه خروج لوط من مدن انمحت واندثرت كما مسح الصهاينة مدنا وقرى بأكملها عن الخارطة، وشردوا أهلها أو أبادوهم.. فلم يبق من هذه المدن شيء.

المحاضرة الرابعة عشر

الحداثة في التجريب السردي

1. تمهيد:

إذا كانت القصة التقليدية متمثلة في نمط الكتابة الواقعية تقوم على محاكاة الواقع، وتشخيصه في الشكل السردي، من منطلق أن الواقع قابل للوصف والتسمية، فإن السرد الحداثي سيما الرواية والقصة القصيرة، تقوم على نقض هذه المسلمة، حيث لا تعتبر الواقع موضوعيا قابلا للوصف وللقبض عليه في الشكل السردي، فهي تنطلق من فلسفة مغايرة ترتكز على نظرية الخلق، ولا تعترف بالمحاكاة، وهي تسعى تبعا لذلك، إلى كسر الميثاق الواقعي، وتضعه موضع تساؤل، تفككه عن طريق التركيز على فعل الكتابة ذاته.

2. السياق التاريخي العام لظهور قص الحداثة في الأدب العربي:

تختلف العقود من الستينات إلى نهاية الثمانينات بشكل جذري عن الفترات السابقة لها على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، فقد تميزت هذه الفترة بتناقضات كثيرة وتغير متسارع ، وقد بدأت هذه العقود بالفرحة الغامرة بالتخلص من الاستعمار، وبنشوة حلم الوحدة العربية، لكنها انتهت بعدد كبير من الحروب الأهلية، والنزاعات بين الأطراف العربية. لقد تحولت أحلام الاستقلال والتصنيع والتطور الاقتصادي بسرعة إلى هزيمة مرة، وتدمير لروح المعارضة. بدأت هذه الفترة بحرب اليمن وانتهت بحرب إيران والعراق الدموية في الخليج. كانت هناك حربان كبيرتان بين العرب وإسرائيل، وغزو لبنان، وحربان أهليتان في كل من لبنان والسودان، وعدد من الصراعات المتأججة من الخليج إلى الصحراء الغربية.

يقول ادوارد الخراط في كتاب "الحساسية الجديدة؛ مقالات في الظاهرة القصصية": «أما حقبة الستينات، فقد تميزت بسمات خاصة، كان ذلك العقد من السنوات التي شهدت آمالا عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجادا وآلاما وتغيرات عميقة المدى في العلاقات الاجتماعية لعلها غير

مسبوقة في التاريخ الحديث للمنطقة العربية»[1]، من نحو التأميمات الكبيرة، وسقوط الامبراطوريات الأوربية، وصعود القومية العربية وشخصية جمال عبد الناصر الباهرة، وهو ما أكسب مصر والوطن العربي مكانة عالية، ومع ذلك، أو على الأرجح بسبب ذلك، فإن سلطة النظام في مصر أصبحت مطلقة ولا منازع لها تقريبا، بل أصبحت نموذجا يحتذى في معظم البلاد العربية، وكان غياب المعارضة المشروعة غيابا تاما ومفروضا من علٍ، يتساوق مع خنق الديمقراطية. وفي النهاية أفضت الأحداث إلى كارثة 1967 وإلى احتلال إسرائيل أجزاء كبيرة من هذا الوطن العربي نفسه الذي ما كان أشدّ ثقته الصلفة بتفوقه، والذي انتفض بعد ذلك، وعانى مرارة تجريح الذات القومية وتمزيقها[2]. في هذا السياق وجدت الاتجاهات الحداثية في الأدب العربي هويتها الخاصة، وفيها ظهرت بشائرها بالتدريج، وقد أكسبتها صدمات تلك الحقبة غنى وكثافة.

فبالإضافة إلى الحروب التي يمكن النظر إليها على أنها لحظات تحوّل نحو الجديد لأنها تطرح أسئلة مصيرية تنتهي في الغالب إلى إعادة النظر في القيم الأخلاقية والثقافية، مرّ العالم العربي خلال هذه الفترة بعاملين أساسيين ساهما في ظهور "الحساسية الجديدة"، وهما انتشار القمع والتخويف السياسي الذي بدأ في الأربعينات وساد مع بداية الستينات، وتقديم الأفكار الأوربية الجديدة، وصيغ الخطاب الحديثة مما أكسب الكتّاب خلفيات نظرية تناسب التحوّلات في الخبرة الإنسانية ، وتقنيات أدبية قادرة على استيعابها والتعبير عنها.

3. مفهوم التجريب السردي:

شاع استعمال عدة مصطلحات للتعبير عن هذا التحول في المسار الفني الروائي، إذ لم يتفق النقاد على مصطلح واحد لتوصيف هذه الظاهرة، وذلك لتعدد مشاربهم واتجاهاتهم، وفي مقدمة المصطلحات المستعملة، مصطلح "الحساسية الجديدة" الذي نجده عند ادوارد الخراط، ومصطلح "الرواية الجديدة" الذي راهن عليه محمد برادة في كتابه "الرواية العربية ورهان التجديد"، بعد أن بيّن المحاذير التي تحيط باستعماله، وهو يعرفها كالتالي: «...لأجل ذلك فإننا، في هذا التحليل، سنستعمل مصطلح الرواية

[1] ادوارد الخراط: **الحساسية الجديدة؛ مقالات في الظاهرة القصصية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص12. و ادوارد الخراط: **الحداثة والقصة** (كتاب إلكتروني)، ص18 وما بعدها.

الجديدة لتوصيف عناصر شكلية ودلالية موظفة بطريقة بارزة، من دون أن يعني ذلك بالضرورة، أن هذه العناصر لم توجد من قبل، في نصوص روائية سابقة زمنيا. إلا أن كيفية توظيفها وسياق إنتاجها يكسبانها دلالة وتحققا مختلفين، تبدو معهما "جديدة" بالقياس إلى فترات ماضية من تاريخ الرواية» [1].

يعزى مصطلح التجريب منسوبا إلى الرواية لأول مرة إلى إميل زولا في كتابه "الرواية التجريبية" 1889، وبذلك فإن «هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى "العلمية" في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وكان زولا يتقصد من وراء ذلك التوصيف أن تكون لغة الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقيّة الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية»[2]. غير أنّ دلالة "التجريب" لم تلبث أن تغيرت، ليصبح معناه مخالفا ومعاديا لمعنى المحاكاة، ويصبح الواقع هدفا لثورته بعد أن كان ميدان تحققه. وقد تزامن ذلك مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع ظهور رغبة ملحة في بلورة نظرية أدبية تجعل من اللغة والكتابة غاية، لتفرض علاقة جديدة بين اللغة والمرجع والواقع، علاقة تتزحزح من خلالها بؤرة الثقل لتنتقل إلى الطرف الآخر من المعادلة ألا وهو اللغة، فكان لزاما على الروائيين البحث عن أشكال جديدة، تعلن تمردها على المورث وتخلخل أنظمتها القائمة لتدخل في علاقات جديدة بين بنياتها وبينها وبين الواقع. وهكذا فـ«مادامت العلاقة بين اللفظ والشيء لم تعد علاقة إحالة تعادلية بينهما، فإنّ التعبير غدا مستقلا عن معادلة المادّي، وأصبح تأشيرا

على غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور كلي، وهذا الموقف من اللغة ومن غائية الأدب هو ما شرع الأبواب أمام فورة لا متناهية في مجال التعبير الأدبي، وابتدع أشكاله بوساطة التجريب»[3] الذي يطال مكونات الشكل السردي، ويتمظهر من خلال ابتكار طرق جديدة في الصوغ تنقض مقومات الشكل الواقعي.

[1] محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، كتاب دبي الثقافية 49، مايو 2011، ص47.

[2] المرجع نفسه، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص49.

4. التجريب والشكل السردي في الرواية العربية المعاصرة:

لقد شكلت هزيمة 1967 نقطة معلمية في التحول نحو الحداثة القصصية، بسبب ما ولدته من إحباط وإحساس بالعبث وعدمية الأشياء وفقدان الذات، وانعكس ذلك كله على الشكل القصصي، حيث رفض الكتّاب كل معايير وقيم المجتمع السائدة، كما رفضوا أعراف الكتابة القصصية التقليدية (الواقعية). يقول ادوارد الخراط: «إن الكتابة الإبداعية الحداثية – لسبب أو لآخر- قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان»[1]. لقد أدي رفض الواقع كما تتصوره الواقعية الأدبية، والقول باستحالة وصف الواقع والإمساك به ضمن أطر الشكل القصصي التقليدي إلى هدم مقومات هذا الشكل، وغوص غمار التجريب عن طريق البحث عن تقنيات جديدة في الكتابة تنسجم أكثر مع طبيعة الواقع المتشظي، المبهم، المليء بالتناقضات والمستعصي على الدلالة. وانتقل طموح الأدباء من تمثيل الواقع عن طريق المحاكاة /الانعكاس إلى تمثيله تمثيلا رمزيا مجردا، ولتحقيق ذلك، أصبح الراوي يتعامل مع الشكل وتقنيات الكتابة على أنها مواد تشكيلية يطوّعها للبحث عن المعنى والدلالة الغائبة، وليست مجرد أوعية لهذه الدلالة.

يرفض قص الحداثة الشكل الروائي التقليدي، «وقد ألفنا أن الشكل الروائي التقليدي، في العادة، يحكي قصة تتألف من أفعال وأحداث تحدث في الزمن القصصين شريطة أن يكون كل فعل أو حدث قادرا على أن يدخل في علاقات محددة مع غيره من الأفعال والأحداث، وأن يكون مميزا في حد ذاته، كأن يكون سببا لمسبب، أو يكون بداية لظهور عقبة في طريق البطل، او أن يمثل نقطة تحول في الرواية. وهذا ما درجنا على تسميته بحبكة القص، وهذه الحبكة هي التي تشد القارئ لأن يتابع أحداث القصة، وأن يتحرك مع حركة القص بدافع التحقق من حدوث ما توقع حتى ينتهي من المحتوى الكلي للرواية إلى تمثل المغزى. وهذا الشكل يتحقق عندما يكون الكاتب قادرا على التغلغل في أحداث الحياة وتفاعلاتها، وعلى محاكاة هذا الواقع أو تمثيله»[2]. يعمل التجريب على ابتداع مستمر لأشكال مستحدثة لا تلتزم بالمألوف في البناء التقليدي مثل البداية والعقدة والحل، بل أصبح البناء يتكون من بنى جزئية

[1] ادوارد الخراط: **الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية**، ص11.

[2] نبيلة إبراهيم: **فن القص بين النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، دت، دط، ص168.

متراصة، وأصبح الحدث غير متمركز حول نقطة ما في نسيج القصة بل تتبعثر دلالته في البنى الجزئية للقصة، وعندما لجأ الكاتب إلى تفتيت الحدث انعكس ذلك على لغته، فانتقلت من الخطابية والإفصاح إلى التلميح والإيحاء من خلال اللغة الصامتة أو اللامنطوقة أو المفارقة، وفي لغة القص وشاعرية اللغة. كما أن عنصري الزمان والمكان قد تحولا من إطار وخلفية للشخصيات والأحداث إلى بنى تشكيلية تخضع لموقف ورؤية القاص مما أفرز تنوع أساليب التتابع الزماني والمكاني التي تتجاوز مبدأ السببيّة، بالإضافة إلى اعتماد الرموز التراثية واستلهام التاريخ وتقنيات الحلم وتيار الوعي...الخ. تتعمد الرواية الحداثية إرخاء العلاقة التقليدية الوثيقة بين الشكل والواقع، «ولا يعني هذا أن هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية، فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا، ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تسلبه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانيات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولِّدا للفكْر»[1].

5. مظاهر التجريب السردي:

من مظاهر التجريب في قص الحداثة نذكر:

- الانتقال من السرد المتسلسل إلى السرد المتقطّع أو اللاسرد، "فالنص يتشظى أو يتفتت إلى مقاطع مشهدية، مما يجعل الجمل السردية تبدو مستقلة عن بعضها رغم وجود خيط رابط بين أحداثها وشخصياتها وفضاءاتها، حيث يتم كسر بنية السرد وضمور الحكاية أو الحبكة.

- تعدد الرؤى السردية، وتراجع السارد العليم بكل شيء، وتعدد الأصوات الساردة، فـ"بصدد الرؤية السردية نجد أن بوادر النزعة التقليدية التي يكون فيها السارد عالما وعارفا بكل ما يجول بخاطر شخصياته يكاد يضمحل في الخطاب الروائي التجريبي الذي يؤسس فضاء آخر تهيمن فيه "الرؤية مع" وتتعدد فيه منظورات السرد". فـ«بتعدد الرواة، تعددت أشكال الرواية، وتباينت فهناك الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية)، ورواية تيار الوعي، والرواية الميتاقصية، والرواية الدرامية، ومن يتتبع الإنتاج العربي بعد الهزيمة وحتى الآن، يستطيع أن يرى حضورا مميزا لهذه الروايات في أدبنا العربي خاصة في أعمال صنع

[1] نبيلة إبراهيم: **فن القص بين النظرية والتطبيق**، ص169.

الله إبراهيم ويوسف القعيد وإبراهيم أصلان وغيرهم من جيل الستينات من القرن العشرين، الذين تركوا بصمات واضحة في الرواية العربية الجديدة»[1].

- تراجع الوصف وتغير وظيفته، حيث أصبح عنصرا عضويا في السرد الذي يقوم فيه المونولوج بدور أساسي في تقديم الشخصية، وتداخل الوصف بالسرد، والالتحام معه في تشكيل صورة الأحداث وسبر الأغوار الداخلية للشخصية وهي منفعلة بالأحداث.

-الخروج عن التسلسل الزمني المستقيم الأحادي وخرق منطقه عن طريق الذاكرة وأحلام اليقظة أو التداعي والتأمل، كما أن المستويات الثلاث للزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل) تتداخل وتتعايش في الغالب ، ويقدم لنا عالم الحكي في إطار لولبي متعرّج. بمعنى الانتقال من زمن موضوعي خارجي إلى زمن ذاتي داخلي. «وهذه الانحرافات المتعمدة تكسر التسلسل الزمني، بل تفقد الزمن أهم خصائصه (أي التسلسل). وتتداخل الأزمنة، وأحيانا تختفي، وكذا المكان. وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة أو التناغم أو التحديد. والشخصيات مجرد أطياف أو أسماء، أو هي مجرد حروف لا معنى لها (س،ص) أو رموز أو ضمائر أو أصوات، ولغة الرواية ليست واحدة، فهناك مستويات متعددة، وأحيانا نلحظ تمردا على اللغة المألوفة وتراكيبها وقواعدها»[2].

-لم يعد الفضاء في الرواية الحداثية مجرد ديكور أو خلفية للشخصيات والأحداث، بل أصبح يسهم بفعالية في إنتاج الدلالة السردية لما له من قيمة لغوية استعارية تكشف عن أبعاد رمزية ودلالية، إذ فقد استقلاليته النسبية وصار جزءا من رؤية الشخصيات، يتمظهر في شذرات لغوية ولا يعتنى بتفاصيله.

- من أهم المفاهيم التي ثارت عليها الرواية الحداثية مفهوم الشخصية، حيث صارت الشخصيات فيه هامشية شبحية تعيش في فضاء هامشي عدواني، لا يهتم الروائي بالشخصيات كثيرا ولا برسم معالمها النفسية والاجتماعية بقدر ما يهتم بعالم الأشياء كتعبير منه عن حالة التشيّؤ والاغتراب والتمزق في العالم المعاصر.

---

[1] صبحة أحمد علقم: **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)**، وزارة الثقافة، الأردن، 2006، ص92.

[2] شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية الجديدة**، سلسلة عالم المعرفة 355، الكويت، سبتمبر 2008، ص15.

- توظيف العنصر العجائبي والأسطوري والشعبي والتراثي، واستكناه اللاشعور الفردي والجمعي، وتفجير دلالات اللغة عن طريق الإغراق في الخيال.

- العبور من السردي إلى الشعري، حيث أصبحت شعرية اللغة نقطة ارتكاز في الكثير من النصوص التجريبية، والتنويع في المستويات اللغوية والسردية.

- ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية والفنية خاصة السينما، وقد اصطلح ادوارد الخراط على هذه الظاهرة بالكتابة عبر النوعية[1]

- ظاهرة الرواية داخل الرواية أو ما يسمى بالميتارواية أو الميتاقص، ونعني به ذلك القص الذي «يطرح أسئلة تتعلق بعملية القص ذاتها، فهو نتاج تخييلي لا يقدم الواقع وإنما ينعكس على ذاته طارحا إشكاليات تقديم الواقع قصصيا: ملغيا الحدود بين حقل المتن "القص" من ناحية، وحقل الأسئلة المتعلقة به "نظرية السرد" والاشتغال التطبيقي بدراسته»[2]، حث تتحول الرواية إلى مرجع لنفسها ويتحدث فيها الروائي عن حيثيات الكتابة الروائية وتقنياتها في صلب المتخيل الروائي ....

- ضمور وبهتان الصلة بالمرجع، وهذا لا يعني أن قص الحداثة قد تخلى عن الواقع، وهمّش الأبعاد الاجتماعية والسياسية، وإنما أعاد تشكيلها وفق أنماط شكلية مبتكرة لأن "الانطلاق من خلفية واقعية لا يعني التقيد بعناصر ثابتة واستنساخها، وإنما هو عمل يفضي بالضرورة إلى تنويعات متعددة، وإلى إمكانات في للتجديد بدون التنصل من إقامة علاقة بالواقع تكشفها الصياغة النصية"، إذ « وعلى رغم أن المتخيل هو عالم مستقل، قائم الذات نتيجة للغة والرموز والأخيلة، فإن صلته بالمرجعية الخارجية ينتظم عبر اللغة والدلالة والتقاطع بين الواقعي والرمزي في مجرى الحياة»[3].

[1] ادوار الخراط: **الكتابة عبر النوعية؛ مقالات في ظاهرة "القصة - القصيدة"**، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994.

[2] [2] م.ق: "العوالم الميتاقصية في الرواية العربية (مراجعة للكتاب)"، مجلة قوافل، العدد رقم 18/ ديسمبر2002، ص140.

[3] محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، ص80.

فالنص التجريبي لم يعد يشير إلى مرجعه مباشرة وبشكل آلي وصريح، بل اكتفى بلغة الايحاء والتضمين والتكثيف، مما يتطلب قارئا متميزا قادرا على تفكيك شفراته، فالقارئ لم يعد مجرد مستهلك للنص، بل أصبح مطالبا بملء البياض الدلالي والمساهمة في بلورة العالم الرمزي والبنائي لتشييد أفق للمعنى.

6. رواية "المتشائل؛ الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" للروائي الفلسطيني إميل حبيبي:

نشرت الرواية في البداية على فترات متباعدة استغرقت سنتين في "مجلة الجديد" في حيفا التي كان يرأس تحريرها الشاعر الفلسطيني سميح القاسم، قبل أن تصدر في شكل رواية. «تحتل حكاية حبيبي السردية (المتشائل) موقعا متميزا في الأدب العربي الحديث، فالحكاية تتخذ شكل ثلاث رسائل مرسلة في أوقات متباعدة من قبل شخص يدعى سعيد يقيم مع أصحابه الفضائيين في سراديب عكا الأرضية قرب السور المطل على البحر إلى مروي له مجهول من القارئ هو الذي يحرر هذه الرسائل وينشرها – هذا المحرر –القارئ والمروي له في آن – يغلق الإطار الحكائي الذي افتتحه في بداية الحكاية بقوله "كتب إلي سعيد أبو النحس المتشائل قال"»[1]

تتألف الرواية من ثلاثة أقسام يحمل كل قسم منها اسم كتاب له عنوان؛ الكتاب الأول "يعاد"، يضم عشرين مشهدا، في هذا الكتاب ينسب سعيد أبو النحس المتشائل إلى أسرة فلسطينية عريقة، يرجع أصلها إلى مسبية حلبية أصلها من قبرص من سبايا تيمورلنك، سباها جده الأطكبر أبجر بن أبجر، ثم يفسر سعيد اسم عائلته المتشائل، ويقول إنه ادغام كلمتي المتفائل بالمتشائم، وهي شيمة هذه العائلة وفي هذا الكتاب يروي قصة عودته إلى إسرائيل بعد أن غادرها أثناء حرب النكبة 1948 مع أهله إلى لبنان، وكيف أن حياته في هذه الدولة هي فضلة حمار، ثم كيفية لقائه برجل الفضاء في ديناميس عكا، ثم سفره إلى مدينة حيفا، واشتغاله زعيما في اتحاد عمال فلسطين الذي يرأسه معلمه يعقوب، رجل المخابرات الإسرائيلي، وفوقهما الرجل الكبير ذو القامة القصيرة، ثم يلتقي سعيد بيعاد ذات العينين الخضراوين، صاحبته منذ

[1] ماهر جرار:"المتشائل لاميل حبيبي؛ الهامش ينتزع جغرافيته"، مجلة فصول، العدد1، يوليو 1998، ص127

أيام المدرسة، فقد لجأت إليه لمساعدتها في الإفراج عن والدها السجين، لكن عساكر الجيش يداهمون بيت سعيد ويقذفون بها إلى ما وراء الحدود فيضيع أثرها.

الكتاب الثاني "باقية" ويضم ثلاثة عشر مشهدا، حيث يروي سعيد قصة لقائه بفتاة من قرية اسمها باقية، فاتخذها زوجة له، فتفضي له بسرها العجيب، الذي احتفظت به طوال حياتها، سر خبأه والدها قبل رحيله خلف الحدود في كهف في غور على شاطئ بحر الطنطورة في صندوق حديدي، ثم تلد باقية طفلا أسمياه فتحي، ثم عدلا عن هذا الاسم إلى ولاء تحت ضغط معلمه رجل المخابرات. يعلم ولاء من والدته بهذا السر، وكان قد أقام خلية تنظيمية مسلحة مع زملائه في المدرسة، ويجعلون من قبو مهجور على شاطئ البحر مخبأ لهم، ومخزنا لأسلحتهم، واستطاعت السلطة أسر زملائه ولم يبق إلا هو فالتجأ إلى القبو المهجور على شاطئ البحر/ طلبا للمقاومة والاستشهاد، ويسرع الرجل الكبير إلى سعيد والد ولاء لكي يقنعه مع أمه بتسليم نفسه، فيدور بين ولاء وأمه حوار مؤثر، تكون نتيجته أن تلتحق الأم بابنها، لأن هناك في الصندوق رشاشا آخر، فيغوصان في الماء ولا يعثر لهما على أثر، ويقال إنهما غرقا في الكهف في أعماق البحر، وبهذا يضيعهما سعيد كما ضيع يعاد.

الكتاب الثالث "يعاد الثانية" وفيها يخرج سعيد من السجن، أما كيف دخل إلى السجن فكان ذلك بسبب رفعه لعلم الاستسلام فوق عصا المكنسة ملبيا أمر المذيع العربي في محطة إسرائيل الذي دعا العرب المهزومين لرفع أعلام بيضاء فوق سطوح منازلهم، وقد اعتبر الرجل الكبير عمله هذا إساءة للدولة الجديدة لأنه يشير إلى أن حيفا أرض محتلة، وهي جزء من الدولة.

في هذا الكتاب يبدأ تحول سعيد نحو الإيجابي، ويعي واقعه جيدا، ومكانته من هذا الواقع، ففي سجن شطة الرهيب يلتقي بسجين جريح عرف أنه فدائي قادم من لبنان اسمه سعيد أيضا، فتسيطر على سعيد المتشائل لحظات حرجة، مقارنا بين نفسه وبين سعيد الفدائي، فيشعر باعتزاز شديد وفريد اتجاه هذا الفدائي، وأثناء خروجه من السجن يلتقي بيعاد الثانية، التي جاءت تسأل عن أخيها الفدائي، فيتعانقان، ويذهب بها إلى منزله القديم في حيفا، وقبل أن تطردها سلطات الاحتلال تخبره بأنها ابنة يعاد الأولى، وبأن سعيد الفدائي الجريح هو أخوها، فيقرر سعيد أن يختفي فيطير مع رجل الفضاء، ثم يبعث برسائله إلى هذا الراوي أو الكاتب إميل حبيبي.

ومن أبرز مظاهر التجريب في الرواية:

* تهجين الشكل الروائي بعناصر سردية وغير سردية مجتلبة من التراث العربي والحكايات الشعبية وأشكال السرد الشفوي.

* التخلي عن الحكاية وعناصر الحبكة التقليدية متيحا فضاء السرد لأكبر قدر من الحكايات الصغيرة والتفصيلات الثانوية والتأملات والنجوى الداخلية.

* اعتماد رؤية قائمة على المحاكاة الساخرة، "إنه [الروائي] يعمل، من خلال توسيع دائرة الحكاية وإيراد تعليقاته عليها وإغراقها بفيض من الحكايات الموازية والاقتباسات الشعرية والنثرية، على توجيه القارئ إلى أصل الحكاية، إلى معنى التراجيديا الفلسطينية وصراع البقاء الذي خاضته الأقلية الفلسطينية التي بقيت متشبثة بالأرض والوطن بعد كارثة 1848".

* التباس العلاقة بين الراوي الذي ائتمنه سعيد أبو النحس على سره، وسعيد أبي النحس المتشائل.

* "إن رواية المتشائل هي من بين الأعمال العربية التي استطاعت أن تفلت من اسر الشكل الروائي التقليدي الذي يعيد محاكاة العالم الواقعي بشخوصه ومجريات أحداثه من خلال حبكة نعرف مقدما بدايتها ونهايتها، وقد عمل حبيبي في نصه الروائي الشهير على التخلص من أسلوب المحاكاة ملتجئا إلى اسلوب تمثيل العالم من خلال شخصيات غير مكتملة، بل إنها تبدو تخطيطات لشخصيات تعبّر من خلال عدم اكتمالها عن الواقع الكابوسي الذي تروي عنه. إن "سعيد أبا النحس المتشائل" يمثل في الرواية الشخصية التي تتصفّى عبرها الأحداث الكابوسية والمصير التراجيدي لشعب انشطر نصفين: شطرا داخل الوطن، وشطرا خارجه. والمتشائل الذي يمزج في نظرته إلى الحياة بين التشاؤم والتفاؤل ويغلب نظرة التفاؤل غير المبني على أسس واقعية على التشاؤم، شخصية مركبة كاشفة يميط المؤلف من خلالها اللثام عن تجربة شعب.

* استلهام الموروث السردي العربي القديم، فـ"قد استعار حبيبي، لبناء هذا العمل الروائي المركب، أساليب المقامة وفن الخبر واقتباس الأشعار والطرائف والأمثال، وقام بصهرها في البنية السردية لـ"المتشائل".

* اعتماد بنية مقطعية ناجمة عن توالد وتناسل الحكايات داخل المتن الروائي، فالعناوين الفرعية التي وضعها المؤلف للفصول الروائية القصيرة التي يفضي الواحد منها إلى الآخر، تساعد على تكثيف أبعاد النص الدلالية وتعميق هذه الأبعاد.

* تولد عن تكسير البنية الخطية للسرد، عن طريق تهجينه بأساليب تراثية واعتماد بنية مقطعية تحميل القارئ مسؤولية انتاج الدلالة الروائية، إذ صار لزاما عليه أن يولّد المعنى بإعادة ترتيب المشهد الروائي واستنباط الدلالة من جملة المفارقات التي يحتشد بها فضاء الرواية.

7. الشعري في السردي في القصيدة - الرواية :

تجسد الرواية تداخل الأجناس في الكتابة الجديدة، ففي إطار الكتابة الروائية، يبحث الروائيون عن أساليبهم الشخصية المختلفة ليس على صعيد الشكل والبناء فقط، وإنما أيضا في مجال صياغة العبارة وانتقاء الألفاظ، حتى أن اللغة الروائية تتلبس بلبوس الشعر، وترتقي إلى مصافه ضمن نسق شعري سردي، وهذا ما حدا بإدوار الخراط إلى أن يضع مصطلح "الكتابة عبر النوعية" للإشارة إلى الكتابة التي تتقارب وتتداخل فيها الأجناس الأدبية، ويصفها بقوله: «إنها الكتابة التي تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجوى . . . وتعبر الحدود، وتسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة، تتخطاها وتشتمل عليها، وتستحدث لنفسها جدة، تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي، وتتحدى عمقها الآن»، ويستدل الخراط على هذا النمط بكتابات الروائي بدر الديب، التي يعتبرها النموذج الأمثل لهذه الكتابة، كما يشير لكتابات أخرى لاعتدال عثمان ويحي الطاهر عبد الله ونبيل نعوم وغيرهم[1].

لكن الناقد محمود أمين العالم، وإن اتفق مع الخراط في تعمق ظاهرة التفاعل والتداخل بين الأنواع الأدبية، إلا أنه يختلف معه في الحاجة إلى وضع تصنيف لها ضمن مصطلح الكتابة عبر النوعية، أو القصة – القصيدة، لأن التداخل لم يذهب إلى حد إلغاء النوع الأدبي نفسه، كما أنه لم يقف عند حدود الأنواع الأدبية من قصة ورواية وشعر، إذ تتداخل فيها كذلك تقنيات من فنون أخرى كالسينما والمسرح والفنون التشكيلية.. يقول محمود أمين العالم: «إن القضية في تقديري لا تتعلق بظاهرة وجود نوع أو جنس

[1] صبحة أحمد علقم: **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)**، ص94 و95.

أدبي جديد هو "القصة - القصيدة" أو "الكتابة عبر النوعية" على حد قول إدوار الخراط، بل القضية في تطور اللغة الأدبية سواء من حيث أساليب سردها أو بنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والمجتمعية والقومية والإنسانية، فضلا عن تطور المعارف والتكنولوجيا واتساع نفاقها وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف والرؤى وهي أمور تحتاج إلى الدراسات التفصيلية المتأنية التي تتعلق بأكثر من علم من العلوم بدلا من حصرها في مصطلح أو مفهوم مغلق مطلق»[1].

وسواء اتفقنا على التسمية أم لا، فإننا نجد أن هذا النوع من التجريب السردي، حيث يتعانق الشعر والسرد حد الالتحام يزداد رسوخا في الممارسة الروائية العربية المعاصرة، وهذا ما سنتوقف عنده من خلال رواية "الديناصور الأخير" للروائي فاضل العزاوي، «ما إن نقرأ عنوان الرواية حتى يجابهنا بإشكالية تتبدى في العنوان الفرعي "قصيدة رواية"، وهو يذكر بنحو من الأنحاء بمصطلح إشكالي آخر هو قصيدة النثر، وبالفعل فإن رواية العزاوي تتحرك بين النثر ولقطات من الشعر المكثف وتوظف أحيانا في بعض المشاهد (وهي ليست مشاهد بالمعنى المألوف) تقنيات من المسرح المعاصر. لكن العنوان الفرعي (قصيدة – رواية) يوحي بمحاولة التمرد على الحدود الواضحة أو شبه الواضحة المتعارف عليها في التفريق بين الأنواع الأدبية»[2]. يتحدث العزاوي نفسه عن تجربته الأدبية التي تمتح من عوالم شتى مشيدا بفهم جديد للشعرية ينقذ الشعر من الإهمال ويعيد بعث الحياة فيه: « هذا الفهم هو الذي جعلني أكتب منذ البداية القصيدة بكل حرية الكتابة وبدون أي وصفة مسبقة لها، كما لو أنني أبتكر الشعر لأول مرة، لذلك يمكن لبعض قصائدي ان يقترب من القصة القصيرة أو أن يتضمنها، مثلما يمكن تلمس الخط الروائي في مجموعتي الشعرية «الشجرة الشرقية» مثلاً. كما يمكن للمرء أن يقرأ «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» و«الديناصور الأخير» و«كوميديا الأشباح» مرة كرواية وأخرى كشعر.

وفي الوقت ذاته قد أدمج في القصيدة الواحدة الشعر الموزون بالنثر مثلما استخدم بحورا عدة، بل وربما لجأت في بعض أجزائها الى القصيدة العمودية أيضاً أو حتى الى الرسم. إنني لا أريد بذلك بالطبع إلغاء الأجناس الأدبية. فالقصيدة تظل عندي قصيدة والرواية رواية والقصة القصيرة قصة قصيرة والمقالة

[1] محمود أمين العالم: "إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية"، إبداع، العدد 10، أكتوبر 1995، ص35.

[2] شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية الجديدة**، ص167 و168.

مقالة، ولكن حيلتها تقوم على أن تكون نفسها، كجنس أدبي، وأكثر من نفسها في آن، مثل كائن حي يصعب تحديده في بعد واحد أو معنى محدد»[1].

يمكن اعتبار الرواية إجمالا كتلة تجريبية، متشعبة الأبعاد، وسنتوقف هنا، مع شكري عزيز الماضي، عند ملمحين تبرز فيهما شعرية السرد، الملمح الأول متعلق بتركيب النص نفسه، والثاني متعلق بطبيعة اللغة الروائية التي استخدمها العزاوي للمضي بروايته قدما.

1)- تتألف الرواية أو القصيدة – الرواية من عشرين نشيدا لكل عنوانه، وهذه الأناشيد مبعثرة متناثرة مفككة، بل إن المشهد الواحد غير مترابط، فلكل شخوصه وأحداثه وتقنياته، وهي ليست شخوصا عادية على أي حال. كما أن الأحداث غير مألوفة في الأغلب الأعم وغير مرتبة بالمرة. فهناك قفزات مستمرة فمن سرد إلى شعر إلى حوار غامض، ومن ماض إلى حاضر، ثم ضمائر متعددة في الجمل المتجاورة، ثم إلى تكنيك مسرحي يشترك فيه الكورس والسارد والمؤلف في انتقالات لا تخضع للمنطق المعتاد. ثم هناك الأحلام والكوابيس ولقطات من المونتاج السينمائي. وتبدو هذه القفزات غير متمحورة.

فالموضوع غائب والشخصيات مجرد أسماء أو رموز أو حروف. فالشكل يتصف باللاترابط والتبعثر والتشتت، وكأن الكاتب يتمرد على كل سببية ليضفي على عالمه منطق التفكك أو منطق العبث. وإذا اعتبرنا هذه الأناشيد مشاهد، فإنها بتجاورها (إذ يمكن التقديم والتأخير وحتى الحذف من دون أن يتأثر بناء الرواية) تكاد تشكل مناخا روائيا. ولعل ما يضفي عليها هذه الصفة أنها تشترك فيما بينها في قتامتها وكآبتها أولا، وفي كون راويها واحدا، مع أن هذا الراوي يأخذ صورا متعددة، فهو الديناصور و"س" والشبح والمؤلف..الخ، وأحيانا يحدث التناوب فيما بين هؤلاء الرواة، فيستعمل ضمير الغائب في جملة للحديث عن الديناصور مثلا، ثم سرعان ما يتسلم دفة السرد الديناصور أو "س" أو الشبح من دون أن يحس القارئ أن هناك فواصل محددة أو مسببة[2].

[1] ماجدة حميد: " فاضل العزاوي يشعل النار في ثياب الديناصورات الشعرية" (حوار)، مجلة نزوى، العدد74، أفريل 2013، ص172.

[2] شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية الجديدة**، ص170.

2)- لغة الكتابة: يستعيض الكتّاب في هذا النوع من الروايات عن غياب المنطق والترابط بلغة كثيفة تشد القارئ بقدراتها الإيحائية المتنوعة، ولا شك في أن لغة الرواية قدتحملت العبء الأكبر لتحقيق تلك المهمة. وهي لغة تتصف بالتوتر والكثافة الشعرية والإيقاع السريع، وهي زاخرة بالصور والرموز، والتوازيات والتهويمات أيضا.

وقد لجأ الروائي إلى استخدام أسلوبين لإحداث الإيقاع السريع؛ يتمثل الأول في الجمل القصيرة اللاهثة، ويتمثل الثاني في استخدام الصور المتظافرة، حيث يستخدم الكلمة الأخيرة في الجملة الأولى في بداية الجملة التالية: "الشجار تضيء في الصباحات العذبة ويملأ عطرها السماء، السماء مغسولة بالغيوم، الغيوم قادمة من الجبهة، الجبهة مليئة بالأعداء، العداء ليسوا إخوة، الإخوة أعداء في جبهات السلام، السلام ليس كلمة تقال في الحرب، الحرب في داخلي..."[1]

[1] شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية الجديدة**، ص180.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

* ادوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة "القصة - القصيدة"، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994.

* أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980/03/01.

* أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية المجلد الثاني H-Q، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، لبنان – باريس، ط2، 2001.

* برهان غليون: اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط4، 2006.

* بهاء الدين محمد مزيد: النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008/2007.

* تأليف جماعي: نظرية الشعر 5- مرحلة مجلة شعر - القسم الثاني: مقالات/شهادات/ مقدمات - تحرير وتقديم : محمد كامل الخطيب. منشورات وزارة الثقافة - دمشق،1996.

* جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1994.

* جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت – القاهرة، ط1، 1984.

* جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991.

* حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، لبنان، ط2 مزيدة ومنقحة، 1953.

* رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985.

* سعد الدين كليب، وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997.

* شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة؛ تحليل نصي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

* شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة 355، الكويت، سبتمبر 2008.

* صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)، وزارة الثقافة، الأردن، 2006.

* صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أغسطس 1996.

* عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005.

* عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1995.

* عبد القادر القط : الاتّجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978 م.

* عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2005.

* عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

* عدنان علي النحوي: تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط2، 1414ه /1994م.

* عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، دت.

* علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002.

* كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1406 ه/ 1986 م.

* مطاع صفدي: نقد العقل الغربي، الحداثة ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.

* محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب 49 دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، مايو 2011.

* محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية 49، مايو 2011.

* محمد بنيس: حداثة السؤال ؛ بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط2، 1988.

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1985.

* محمد حسين الأعرجي: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمة للنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

* ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط4، 2005.

* نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة بيروت، 1998.

* نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

* نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، دت.

* واسيني الأعرج: ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دت.

الرسائل الجامعية:

* العيد مليكي: أثر مجلة (شعر) اللبنانية في حداثة الكتابة الشعرية، إشراف إبراهيم علي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي (مخطوط)، جامعة وهران، 2015/2014.

* جميلة سيش: مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، شعبة الشعرية العربية(مخطوط)، إشراف د. عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر ورقلة، السنة الجامعية 2009/2008.

* محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة: بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، إشراف عز الدين باي، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2015/2014.

* منصور زيطة: مفهوم الحداثة عند أدونيس، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في تخصص النقد العربي ومصطلحاته(مخطوط)، ، إشراف أ.د. عبد الحميد هيمة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، السنة الجامعية 2013/2012 .

* منى علام: عناصر تحديث النص الشعري في مجلة شعر، إشراف قدام سعيدة، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه الدولة (مخطوط)، جامعة الجزائر، 2006/2005.

المجلات والدوريات:

* مجلة إبداع (العدد 6، يونيو، 1985 _ العدد2/فبراير 1992)

* مجلة آداب البصرة، (العدد88، 2019)

* مجلة إشكالات في اللغة والأدب (مجلد 8، عدد 5، 2019)

* مجلة الإتحاف، (العدد 65/يناير 1996_العدد 101/ ماي 1999)

* مجلة الآداب (العدد4، نيسـان 1973 _ العدد 7-9، يوليو 1990)

* مجلة البحث العلمي في الآداب (العدد 20، ج1، 2019)

* مجلة البيان الكويتية (العدد 377/ ديسمبر 2001)

* مجلة الدراسات اللغوية (المجلد 19، العدد 4، تموز / أيلول 2017)

* مجلة الموقف الأدبي (العدد336، نيسان1996 _ المجلد 32، العدد 377، 2002 _ المجلد 35، العدد 406، 2005)

* مجلة ثقافة الهند (المجلد 64، العدد1، 2013)

* مجلة جيل للدراسات الفكرية والأدبية (العدد 37، يناير 2018)

* مجلة رسائل الشعر (العدد 9، كانون الثاني 2017)
* مجلة شعر (العدد11، يونيو 1959 _ العدد 14، أفريل 1960 _ العدد20، أكتوبر 1961)
* مجلة علامات في النقد (العدد 71/ نوفمبر 2010)
* مجلة فصول (العدد3/يونيو 1984 _ العدد 4/ 1984 _ المجلد 12، العدد1، 1997 _ المجلد 13، العدد 1، يوليو 1998)
* مجلة قراءات (المجلد 2، العدد 1، ماي2010)
* مجلة قوافل (العدد رقم 18، ديسمبر2002 _ العدد 37، مارس2018)
* مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر – بسكرة (العدد 23/ جوان 2018)
* مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية (المجلد 13، العدد 25، 2019)
* مجلة نزوى (العدد9، يناير 1997 _ العدد 15، يوليو 1998 _ العدد25، يناير 2001 _ العدد41، يناير 2005 _ العدد 61، يناير 2010 _ العدد 72، أكتوبر 2012)

مواقع الأنترنيت:

* موقع ديوان العرب، الاثنين 3 نيسان (أفريل) 2017، على الرابط:
https://www.diwanalarab.com/%D9%81%D9%8A%D8%A2%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A3%D8%AF%D9%88%D9%86%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%A9
تاريخ المشاهدة: 2019/01/17.
* موقع صحيفة المدينة، يومية تصدر عن مؤسسة المدينة للصحافة والنشر، تاريخ النشر 28 يوليو 2010، على الرابط:
https://www.almadina.com/article/40805/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%8A%D9%82%D8%A7%D8%B9%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%

D8%A8%D9%8A%D8%A9%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1%D8%A9

تاريخ المشاهدة 2021/12/18.

* موقع حاتم الصكر، الرابط:

https://hatemalsager.com/2017/10/01/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D9%8A%D8%AD%D9%84%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D8%A7%D8%B4%D8%A9%D9%84%D8%A5%D9%8A%D9%82%D8%A7%D8%B9%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%A7%D8%AE%D9%84%D9%8A%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AE/

تاريخ المشاهدة: 2021/11/26.

* موقع العربي (مختارات من مجلة العربي) يناير 1995، على الرابط

http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=2767

تاريخ المشاهدة 2021/11/25.

فهرس المحتويات

تقديم 3

المحاضرة الأولى: **تعريفات الحداثة عند الغرب وعند العرب** 5

3. تعريف الحداثة لغة 5

2. تعريف الحداثة اصطلاحا 6

3. مستويات الحداثة 8

المحاضرة الثانية: **نشأة الحداثة السياق التاريخي والخصائص العامة** 11

2. السياق التاريخي لنشأة الحداثة الغربية 11

2. السياق التاريخي لنشأة الحداثة العربية 13

3. خصائص العامة للحداثة 15

المحاضرة الثالثة: **الحداثة والمصطلحات المجاورة لها** 17

3. الحداثة والنهضة 17

4. الحداثة والتحديث 18

3. الحداثة، الحداثية والمعاصرة 19

المحاضرة الرابعة: **الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي القديم** 22

1. تمهيد 22

2. مراحل الصراع بين القدماء والمحدثين 23

3. أطراف الصراع في الشعر العربي القديم 23

4. رهان الصراع بين القدماء والمحدثين في الشعر العربي القديم 24

5. الرؤيا الحداثية عند الشعراء "المحدثين" 25

المحاضرة الخامسة: **التجديد في الشعر العربي القديم : الموشحات والأزجال** 27
1. تمهيد 27
2. الموشحات 27
3. الأزجال 29
المحاضرة السادسة: **بيانات الحداثة العربية -1-** 31
1. مدخل حول مفهوم "البيان" 31
2. "بيان الحداثة" لأدونيس 32
3. مقتطف من "بيان الحداثة" 34
المحاضرة السابعة: **بيانات الحداثة العربية -2-** 36
1. تمهيد 36
2. وظيفة بيان الكتابة 37
3. قواعد الممارسة الشعرية عند بنيس 37
4. اللغة، الذات والمجتمع في علاقتها بالكتابة 39
5. مقتطف من "بيان الكتابة" 41
المحاضرة الثامنة: **بيانات الحداثة العربية -3-** 47
1. التعريف ببيان "موت الكورس" 47
2. أسس بيان "موت الكورس" 50
المحاضرة التاسعة: **الحداثة في مجلة شعر - 1 -** 51
1. التعريف بمجلة شعر 51
2. مجلة شعر وتجديد الشعر العربي الحديث 52
أ. مفهوم الشعر الجديد عند يوسف الخال 53

ب. مفهوم الشعر الحديث عند أدونيس 55
المحاضرة العاشرة: **الحداثة في مجلة شعر - 2 -** 56
1. مجلة شعر والموقف من التراث 56
2. مجلة شعر وقصيدة التفعيلة 57
3. قصيدة النثر 59
المحاضرة الحادية عشر: **الحداثة في مجلة شعر - 3 -** 63
1. حركة مجلة شعر وإشكالية اللغة الشعرية 63
أ. موقف يوسف الخال من اللغة الشعرية: 64
ب. موقف أدونيس من اللغة الشعرية 65
المحاضرة الثانية عشر: **مظاهر الحداثة الشعرية أ /النظام الإيقاعي** 69
1. تمهيد 69
2. مفهوم الإيقاع في الشعر الحر 69
3. الشعر الحر ونظام السطر الشعري 69
4. القافية في الشعر الحر 73
5. الموسيقى الداخلية 76
6. قصيدة النثر وإشكاليتها في الشعر العربي المعاصر 80
المحاضرة الثالثة عشر: **مظاهر الحداثة الشعرية ب/اللغة والصورة الشعرية** 85
1. طبيعة اللغة الشعرية الحداثية 85
2. مظاهر الحداثة في اللغة الشعرية 86
3. طبيعة الصورة الشعرية الحداثية 95

4. بناء الصورة الفنيّة الحداثية 96
5. أنواع الصور الشعرية 99
المحاضرة الرابعة عشر: **الحداثة في التجريب السردي** 108
1. تمهيد 108
2. السياق التاريخي العام لظهور قص الحداثة في الأدب العربي 108
3. مفهوم التجريب السردي 109
4. التجريب والشكل السردي في الرواية العربية المعاصرة 111
5. مظاهر التجريب السردي 112
6. رواية "المتشائل" لإميل حبيبي 115
7. الشعري في السردي في القصيدة - الرواية 118
قائمة المصادر والمراجع 122
فهرس المحتويات 128