الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

دروس في مقياس:

الحداثة في الأدب العربي

لطلبة السنة الثانية ليسانس(تخصص: أدب عربي)

من إعداد الأستاذ: الحبيب عمي

أستاذ محاضر قسم" أ "

السنة الجامعية: 2022/2021

المحتويات

1-مفهوم الحداثة:.....1....16
2-الصراع بين القديم و الحديث: أبو نواس/ أبو
تمام:.....17...21
3- التجديد في الشعر العربي القديم: الموشحات/
الأزجال:.....22..37
4- بيانات الحداثة العربية 1: بيان الكتابة (
بنيس).....38...44
5- بيانات الحداثة العربية 2: البيان الروائي (نبيل سليمان)، بيان
السيميائية.....45...50
6- بيانات الحداثة العربية 3: بيان الحداثة
أدونيس:.....51....60
7- الحداثة في مجلة شعر: أ/ قصيدة
التفعيلة:.....61...64
8- الحداثة في مجلة شعر: ب/ قصيدة
النثر:.....65...72
9- الحداثة في مجلة شعر: ج/ التوقيعة
الشعرية:.....73...82
10- مظاهر الحداثة الشعرية: النظام
الإيقاعي:.....83...90
11- مظاهر الحداثة الشعرية: اللغة
الشعرية:.....91...94
12- مظاهر الحداثة الشعرية: الصورة
الشعرية:.....95...101
13- الحداثة في التجريب السردي: أ/ الشكل
السردي:.....102..109
14- الحداثة في التجريب السردي: ب/ الشعري في السردي:.....
120..110

قائمة المراجع:.....121.....125

المحاضرة الأولى: مفهوم الحداثة

تمهيد: تتميز الحداثة بأنها تحوّل جذري في كافة المستويات: في المعرفة، وفي فهم الإنسان، وفي تصور الطبيعة، وفي معنى التاريخ. إنها بنية فكرية كُلّية، وهذه البنية حين تلامس بيئة اجتماعية وثقافية تقليدية، فإنها تصدمها وتكتسحها بالتدريج، ممارِسة عليها نوعاً من التفكيك وانتهاك القداسة.

تستخدم الحداثة أساليب رهيبة في الانتشار والاكتساح؛ فهي تسري في الفضاءات الثقافية الأخرى، إمّا بالإغراء والإغواء عبر النماذج، والإعلام والموضة، أو عبر الانتشار المباشر، انطلاقا من التوسع الاقتصادي أو الاستعمار، أو الغزو الإعلامي بأشكاله المتنوعة، أو غير ذلك من الوسائل والأساليب.

وعندما تصطدم الحداثة بالأنساق التقليدية، فإنها تولّد تمزقات وتشوّهات ذهنية ومعرفية كبيرة، وذلك بسبب تنافر واختلاف المنظومتين؛ فللتقليد صلابته وطرقه في المقاومة والصمود أمام انتشار الحداثة الكاسح، وأساليبه في التكيف معها، ومحاولة احتوائها. كما أنّ« للحداثة قدراتها الخاصة على اكتساح وتفكيك المنظومات التقليدية، وأساليبها في ترويض التقليد، ومحاولة احتوائه أو استدماجه، أو إفراغه من محتواه. فالصراع بين المنظومتين صراع معقد وشرس بل قاتل »[1].

وقد يسعى التقليد إلى أن يلبس لبوس الحداثة ليتمكن من الإستمرار و التكيف، كما قد تسعى الحداثة إلى أن تلبس لبوس التقليد لتتمكن من النفاذ والسيطرة. وهذا التزاوج نلمسه في كافة المستويات، في التلاقح بين منظومتي القيم، وفي السلوك الفردي، وفي المعرفة، في الاقتصاد والسياسة. ففي مجال السياسة مثلاً يحدث انصهار بين مصدرين للشرعية: الشرعية التقليدية المنبثقة من الماضي، والموروث، والشرعية العصرية القائمة على المؤسسات، وعلى أنّ الشعب هو مصدر السلطة.

وهذا الذوبان والتمازج يطال الخطاب السياسي والإيديولوجي، والسلوكات السياسية، ويميز المؤسسات السياسية والثقافة السياسية بأكملها. بيد أنه على الرغم من كل مظاهر التعايش، فهو تزاوج قائم على الصدام في عمقه.

---

[1] ـ محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص21.

هذه الحالة البينية هي حالة مزمنة، فهي لا تحسم بتحويل إرادي للمؤسسات، أو للمنظومات القانونية، بل عبر تحوّلات ثقافية بعيدة المدى، لأنّ انتقال منظومة ثقافية تقليدية إلى الحداثة« هو في الغالب انتقال عسير مليء بالصدمات الكوسمولوجية، والجراح البيولوجية، أو الخدوش السيكولوجية للإنسان، وكذا بالتمزقات العقدية لأنه يمرّ عبر "قناة النار" أي عبر مطهّر العقل الحديث والنقد الحديث »[1].

1 - **الحداثة عند الغرب**:

1 - 1 -**كانط والحداثة**: لم تشرع الحداثة الغربية في تلمس الوعي بذاتها، إلاّ بعد انقضاء ما يناهز ثلاثة قرون على انطلاق حركيتها في أوربا الغربية منذ القرن الخامس عشر.

وقد انطلقت حركة الحداثة (التي هي تسمية فكرية لحركة تاريخية تحقيبية متداولة وهي: العصور الحديثة) مع الأحداث التاريخية الكبرى: اكتشافالقارة الأمريكية من طرف كريستوف كولومبس سنة 1792، وسقوط بيزنطة سنة 1453، وأحداث علمية هامة (اكتشاف الطباعة مع غوتنبرغ سنة 1440، والاكتشافات الفلكية مع كوبرنيكوس سنة 1526، واكتشاف الدورية الدموية..). وأحداث فكرية محددة (النهضة الفنية في إيطاليا، وأطروحات مارتن لوثر الاحتجاجية سنة 1517، وظهور كتاب ديكارت "مقال في المنهج" سنة 1637).

هذه الأحداث التي يرتبط بعضها ببعض ضمن ديناميكية شاملة، لم تتوقف مسيرتها المطّردة ابتداء من القرن الخامس عشر، فشكلت نقاطاً لامعة لسيرورة حضارية لم تنته ردهاتها الكبرى إلى الآن. فما تزال الحداثة تشكل الأفق المأمول للعالم الحديث، حتى ضمن ما يسمى بما بعد الحداثة الذي لا يعدو أن يكون سوى مرحلة ثانية من مراحل الحداثة، مرحلة ضاعفت فيها هذه الأخيرة سرعتها وعمّقت معارفها.

وإذا كان الوعي الفلسفي بالحداثة يعود - بدون جدال - إلى هيجل، فإنّ الإرهاصات الأولى لهذا الوعي، وإن بصورة غير واضحة، تعود إلى فيلسوفين آخرين؛ أولهما ديكارت الذي ارتبط عبر الكوجيتو، بانطلاق دينامية الفكر الحديث واضعاً الأسس الصلبة لفكر الحداثة، وثانيهما كانط الذي يعتبره البعض "مفكر الحداثة" و بؤرتها و مرآتها، بينما يعتبره آخرون أنه يشكل ردة بالقياس إلى ديكارت، وثورة كوبرنيكية مضادة.

ومن هنا، كانت فلسفة كانط محطّ تأويلات متباينة« فقد شهدت الساحة الفلسفية في ألمانيا وفرنسا بالخصوص موجات من الكنطية الجديدة، تبلورت في ألمانيا عبر مدرستين كبيرتين: مدرسة ماربورج، ومدرسة هيدلبورغ ركزت المدرسة الأولى على الإبستيمولوجيا، والعلم، ونقد كنط للميتافيزيقا في حين ارتبط أتباع المدرسة الثانية بالفلسفة

[1] - المرجع السابق، ص21.

الحيوية المعادية للعلوم الطبيعية، والمناوئة لعقلانية عصر التنوير، ولمحاولات فهم حياة الإنسان فهماً علمياً »[1].

تبيّن التأويلات المسايرة لمدرسة ماربورج بأن كانط عمل على التوفيق بين التفسير الميكانيكي للطبيعة والتفسير الغائي؛ فهو على غرار ليبنيتس، يقيم نظام الكون على الغائية، لكنه لا يذهب إلى حدّ المغالاة الليبنيتسية المتمثلة في مفهوم التناسق الأزلي« إذ يرى أنّ القوانين الكلية المتحكمة في الطبيعة تعمل بالضرورة والفطرة في انسجام مع النظام الكوني دون أن تخرج عن سياقها الغائي. وهكذا عمل كنط على التوفيق بين الفكر الطبيعي المدرسي، وفكر الطبيعة الحديث عن طريق إثبات القوانين الميكانيكية الكامنة في الطبيعة، معارضاً النزعات والاتجاهات المدرسية، لكنه بنفس الوقت يقرّ بوجود عقل كُلّي ناظم للقوانين الميكانيكية التي تحكم المادة، وتحقق لها الانسجام والوحدة والاطّراد، وتحميها من الصدفة والعبث »[2].

وعلى النقيض من هوسرل الذي يرفض أن تكون الكانطية بداية الحداثة، باعتبار إشكالياتها تتقاطع مع إشكاليات ديكارت و ترفد من روافدها، فإن هيدجر يعتبر كانط رائد، أو مؤسس (l'instigateur) الحداثة الفلسفية. ويقتفي فوكو أثر هذا التوجه الهيدجري معتبراً كانط "عتبة حداثتنا". فهو الفيلسوف الذي سيجعل فلسفتنا تهتم بالإنسان لأن«عتبة الحداثة لا تتجسد في اللحظة التي تم الاتجاه فيها إلى دراسة الإنسان دراسة موضوعية بل عندما أصبح الإنسان وحدة تتشكل من عنصرين: التجريبي والمتعالي، وهي القسمة التي ظهرت مع كنط ومهّدت لظهور الإنسان كموضوع على سطح المعرفة »[3].

إلاّ أن فوكو يتناول حداثة كانط من زاوية أخرى تتمثل في علاقته بالتنوير، وذلك عبر قراءة نصه الشهير: "ما هو عصر التنوير؟" يكتسي هذا النص أهمية قصوى بالنسبة لفوكو، أولاً من حيث انتماؤه إلى سياق خاص من القضايا التي تتناولها الفلسفة، وهو سياق التاريخ والأحداث؛ فهو يتناول هذا الحدث التاريخي محاولاً فهم قيمته وتأثيره في الأحداث اللاحقة له. وبالتالي فإنّ هذا المقال يعكس وعي الفيلسوف بالعصر الذي ينتمي إليه، وبالأحداث التي ستغيّر وجه ووجهة التاريخ.

ويلاحظ فوكو أنّ كانط خاض في الكتابة حول التاريخ، غير أنّ مقالة "ما هو عصر التنوير؟" تعتبر نصاً متميزاً« من حيث أنه لا يبحث في مسالة أصل التاريخ أو مشكلة التقدم، بل هو نص يطرح سؤال الحاضر ومسألة الآن أو الراهن، مقحماً على السؤال حول التنوير

---

[1] ـ صادق جلال العظم، دفاعاً عن المادية والتاريخ، دار الفكر الجديد، بيروت، د ط،1990، ص85

[2] ـ محمد عثمان الخشت، فلسفة الدين في ضوء تأويل جديد للنقدية الكنطية، دار غريب، القاهرة، د ط،1994، ص21.

[3] - Michel Foucault, les mots et les choses, Gallimard, Paris, 1998, p 320

سؤالاً آخر في غاية الأهمية هو: "هل نحن نعيش الآن قرنا مستنيراً؟"، محاولاً استبانة تميز العصر الراهن عما سبقه من عصور مما يجعله ربما أول فيلسوف يتخذ من عصره وحاضره موضوعاً للتفكير. الجديد لدى كانط هو أن الفكر لم يعد مكتفياً باتخاذ موقف من الفكر السابق بالقبول أو الرفض، ولم يعُد يقتصر على التساؤل عما إذا كان القدماء أفضل من المحدثين أو العكس، بل أخذ يطرح مسألة الراهنية »[1].

لكن فوكو يرى أيضاً أننا لا يمكن أن نفصل سؤال التنوير عن سؤال آخر يتبيّن فيه أن ما كان يشغل بال كانط ليست الثورة في حد ذاتها، بل الآثار المتبقيةفي أذهان الناس الذين لم يخوضوا غمارها. ما كان يهمه بالأساس هو الإصلاح الثقافي والفكري وتمكين الناس من هامش من الحرية، يتيح لهم التفكير بحرية؛ فالثورة والتنوير أحداث لا يمكن أن تُنسى لأنهما يطبعان عصر كانط، ويمثلان حضورا و راهنية لا يمكن التغاضي عنهما.

وهكذا، فإنّ كانط يمثل في نظر فوكو "عتبة الحداثة"، سواء من المنظور الأنثروبولوجي أو الأركيولوجي، أو من حيث الكتابة عن الراهن. وهذا ما دفع بعضهم إلى القول بأنّ كانط يمثل في نظر فوكو نقطة التقاء كثير من مسارات الحداثة وروافدها، بل نقطة التقاء صراعاتها ومخاضاتها الفكرية المختلفة، وكأنها حداثات متقاطعة لا مجرد حداثة واحدة.

1 - 2 -**الوعي الفلسفي بالحداثة بين هيجل وهيدجر**:

1 - 2 - 1 -**هيجل**: أول مفكر تحقق لديه وعي واضح بالوشائج القوية بين الأحداث الكبرى المبشرة بالحداثة، واستشعر جدتها الكلية قياساً إلى ما سبقها، وتفطن إلى الدلالة الفلسفية الجامعة بين أحداث متنافرة ومتناثرة هو هيجل. فالحداثة كما يقول هابرماس لم تَعِ ذاتها فلسفياً، وبشكلواضح وصريح، إلاّ مع هيجل الذي استخدم مصطلح "العصور الحديثة" استخداما خاصا يتميز عن المفهوم الزمني المتداول لدى المؤرخين، والذي يشير إلى مجرد حقبة من حقب التاريخ وفق التصنيف التاريخي المعروف: عصور قديمة، عصور وسطى، عصور حديثة.

فالعصور الحديثة في رأي هيجل، هي عصور جديدة كل الجدة، عصور مختلفة توعياً عما سبقها. العصور الحديثة بهذا المعنى تصف الحاضر على أنه فترة انتقال تستنفذ ذاتها في الوعي بالتسارع من جهة، وفي انتظار وتوقع مستقبل مختلف نوعياً عن الحاضر وجذريا عن الماضي.

[1] - محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص21.

وقد كان هيجل ـ فيما يرى هابرماس ـ أول من طرح مسالة قطيعة الحداثة مع الإيحاءات والإلهامات المعيارية للماضي في صيغة مشكل فلسفي. ففي نهاية القرن الثامن عشر بدأت الحداثة تطرح على نفسها مشكلة العثور في ذاتها على مشروعيتها الخاصة، أو تستمد ـ بلغة هابرماس ـ ضمانتها من ذاتها. وقد اتخذت هذه المسألة لدى هيجل صورة حادة، حيث تعامل معها باعتبارها مشكلاً فلسفياً« فبسبب غياب نماذج سابقة جاهزة، وجدت الحداثة نفسها مرغمة على أن تجد توازنها، انطلاقاً من القطائع والانقطاعات التي أحدثتها هي ذاتها، وهي الانقطاعات التي نتجت عنها اختلالات ولّدت قلقاً اعتبره هيجل مصدر الحاجة إلى الفلسفة وذلك من حيث أن الفلسفة بدأت ترى ذاتها، ابتداء من ذلك الوقت، مكلفة بترجمة عصرها وزمنها إلى أفكار. بل إنّ هيجل كان مقتنعاً تماماً بأنه يستحيل التوصل إلى المفهوم الذي ندرك به الفلسفة ذاتها خارج مفهوم الحداثة »[1].

يتحدث هيجل عن تعارضات (oppositions)، وعن انفصامات (scissions)، وعن شروخ ملازمة للحداثة. ويقصد بها كل التمزقات التي اصابت، مع بزوغ فجر الحداثة، كُلاّ من الواقع والوعي، وتتمثل في:

- انقسام العقل على نفسه كما تعكس ذلك معمارية العقل في فلسفة كانط.
- التعارض بين العقل والحياة.
- غياب الوحدة الروحية التي كان يؤمنها الوعي الديني
- استقلالات وتمايزات داخل دائرة الثقافة (استقلال العلوم والمعارف).
- استقلال دائرة المعرفة عن دائرة الإيمان.
- حاجة العصور الحديثة إلى المصالحة مع نفسها خاصة أنها تقوم على الجدة المطلقة والانفصال الجذري عن الماضي وقيمه ومعاييره.

ولعل أهم هذه الاختلالات تتمثل في علاقة الماضي بالحاضر؛ هذا الأخير هو عصر جديد كلياً، عصر دخل في قطيعة مع كل النماذج المستوحاة من الماضي؛ عصر لا يستطيع أن يستند إلاّ إلى ذاته، ولا يستطيع أن يستمد توجهاته المستقبلية إلاّ من ذاته. هذه العلاقة المتوترة مع الماضي هي إرث تعكسه المصطلحات المتداولة في القرن التاسع عشر، مثل: الأزمة، التطور، التحرر، الثورة... إنها فترة تحاول أن تستمد مشروعيتها من ذاتها عبر تأكيدها القطيعة التي تفصلها جذرياً عن الماضي.

إنّ المشكل الأساس الذي يقود التفكير الهيجلي بخصوص الحداثة، هو التفكير في أية ظروف أو شروط يمكن للمجتمعات الحديثة أن تحافظ على هوية خاصة بها، هوية لا تشكل استمرارا لمقولات الماضي.

---

[1] ـ المرجع السابق، ص31.

وهنا، تأخذ الفلسفة عند هيجل دوراً متميزاً في تشخيص التمزقات، وفي الوعي بمختلف الحركات الفكرية والتاريخية التي أنتجتها، ناهيك عن مصالحة الحداثة مع نفسها.

بعد ذلك يتقدّم هيجل خطوة أخرى في سعي لتشخيص الماهية الفلسفية للحداثة، مبرزاً أنها تتمثل بشكل أساسي في الذاتية ببُعديْها: الحرية والفكر، لأنّ ما يجعل عصرنا عظيماً ـ في رأيه ـهو الاعتراف بالحرية وبملكية الفكر. وتتمثل عناصر هذه الذاتية ـ بعدما قام هابرماس بتفكيكها ـفي ما يلي:

- النزعة الفردية.
- الحق في النقد وإعمال الفكر.
- استقلالية الفعل البشري.
- الفلسفة المثالية.

كان لهيجل إذن، فضل استكناه المعالم الأولى للتحولات التاريخية المرافقة للحداثة، وفضل استخلاص أسسها الفلسفية، مستشعراً أنّ البشرية قد دخلت مع العصور الحديثة عهداً جديداً ميّزته القطيعة الجذرية مع الماضي، معلناً عن« بزوغ جديد ورائع للشمس »، ركيزته الفلسفية الحرية والذاتية مثلما تجلت في الأحداث التاريخية الكبرى، الفاصلة بين العصور الوسطى والعصور الحديثة.

هذا التشخيص يعكس أصداءً كانطية وأنوارية واضحة، مثّلت ثورة التجديد على التقليد، وثورة النقد العقلي ضد الأحكام المسبقة، وخروجاً من دائرة القصور والعجز إلى حالة الثقة بالنفس، والاعتماد على الذات (كانط).

1 - 2 - 2 -**هيدجر**: يُشاع أنّ الحداثة ضد الميتافيزيقا، غير أنّ هيدجر ينظر إلى الحداثة من حيث هي حاضنة لمشروع ميتافيزيقي، بمعنى أنها هي في ذاتها ميتافيزيقا. الحداثة عنده عصر من عصور العالم، عصر ميتافيزيقي يتحدد بموقفه من الكائن، وبتصوره للحقيقة.

تتميّز الحداثة عند هيجر بخمس ظواهر ثقافية أساسية تصبغ على العصور الحديثة كلها هذه الصفات وهي: [1].

- العلم، باعتباره بحثاً، وإسقاطاً لتصورات قبلية على الطبيعة بغية إدراكها رياضياً.
- التقنية الممكننة باعتبارها جوهر العلم ذاته.
- دخول الفن في أفق علم الجمال؛ أي تحوّله من كونه انعكاساً لنظام العالم إلى كونه تعبيراً عن الذات الإنسانية ، وانعكاساً للذوق.
- النظر إلى الأفعال الإنسانية، باعتبارها تعبيراً عن ثقافة أو حضارة.
- غياب المقدس وحضور التاريخ.

[1] ـ ينظر، الحداثة وما بعد الحداثة، محمد سبيلا، ص33 وما بعدها.

بيد أنّ هيدجر يخص التقنية، بمكانة خاصة، إلى درجة أنها تبدو وكأنها هي الحداثة ذاتها. وعموماً، كانت مسألة الحداثة موضوعاً أساسياً ضمن نقاش المفكرين الألمان حول ما أسماه هوسرل "بأزمة الإنسانية الأوربية". وقد عاب هيدجر على هؤلاء أنهم لم يطرحوا هذه المسألة بشكل ميتافيزيقي؛ أي من زاوية مسألة الكينونة، فظلوا بذلك أسرى فلسفة القيم، لأنهم كانوا يتصوّرون الأزمة التاريخية المعاصرة، باعتبارها أزمة تتعارض فيها "رؤى العالم".

كان النقاش حول الحداثة، والصراع بين نزعة الحداثة والنزعة المضادة للحداثة، قد اندلع في ألمانيا منذ بداية القرن العشرين بشكل حاد لما نُشرت الرسالة البابوية التي أعلنت الحرب على النزعات الحداثية سنة 1907. فالمناوئون للحداثة كانوا يريدون الدفاع عن التراث، وعن معتقدات الكنيسة، وعن مبدإ التراتب الوظيفي داخلها. وقد رأى فيهم خصومهم المتشيعون للحداثة أنهم يروّجون لمؤامرة يقوم بها أشخاص معادون للروح العلمية الصاعدة، ولفكر الأنوار، وللنزعات العقلية، والأفكار التقدمية.

وقد تميّز تدخّل هيدجر في هذا النقاش بالطابع الفلسفي، وبالسعي إلى التركيز على الأسس والخلفيات الميتافيزيقية الضمنية للتقنية والحداثة.

تعود أزمة الثقافة الأوربية ـ بحسب بعض الفلاسفة الألمان ـإلى نسيان عالم العيش، وسيادة التأويل الموضوعي للعمل، لأنّ النقد الذي يوجهه بعضهم للعلوم الحديثة لا يتضمن موقفاً عدائياً منها، بل إنه يعبّر في أغلب الأحيان عن إعجابه بمنجزاتها واكتشافاتها العظيمة.

إنّ الفلسفة الغربية، من خلال بعض النماذج، انشغلت بمسألة الحداثة والتقنية، وما يدور في فلكهما من مسائل؛ كالعقل، والمعنى، والعدمية، والذاتية، وغيرها من المسائل، وكيف أنّ التفكير الفلسفي في هذه القضايا كان استجابة لحاجات تاريخية ملموسة، وهي التفكير في جوهر الحداثة والتقنية، وكيف أن الاختلالات والشروخ التي أحدثتهما الحداثة قد خلقت الحاجة إلى التفكير الشمولي في هذه التحوّلات، أطلق عليها هيجل اسم: الحاجة إلى الفلسفة.

وإذا كانت الفلسفة الألمانية قد اهتمت من خلال كبار مفكريها، منذ كانط، وهيجل، ونيتشه، وفيبر، وهيدجر، وهابرماس، بالتفكير في الحداثة، فقد تميّز هذا التفكير في بداياته بالسعي إلى فهم الحداثة، ومحاولة استخلاص أسسها الفلسفية. غير أنّه ما لبثت محاولة تشخيص الماهية الفلسفية للحداثة أن تحوّلت إلى نقد فلسفي لها. وقد افتتح نيتشه هذا التقليد الفلسفي الذي اندمج فيه التشخيص بالنقد، وخاصة نقد العقلانية الصارمة، والنزعة الأداتية، والتشيؤ والاستلاب، وسيادة العدمية والكُلّيانية السياسية، وانعدام المعنى والغاية.

لقد تبيّن هؤلاء المفكرون أنّ الوعود التي قدّمتها الحداثة الغربية ممثلة في فلسفة الأنوار لم تحقق كل ما بشرت به، ولم تفِ بالانتظارات المأمولة، بل أنتجت ظواهر سلبية

كالنزعة التشييئية الأداتية العقلانية الصارمة والكليانية السياسية، وانعدام المعنى، وغياب الغايات القصوى.

وهذا ما جعل هؤلاء الفلاسفة يضعون الحداثة وفكر الأنوار بشكل عام، موضع تساؤل نقدي. ولعل هذا أيضا ما يفسر التوجه الانتقادي في تشخيص نيتشه وهيدجر، ومدرسة فرانكفورت الذين أدانوا لاعقلانية مجتمع ينادي بالعقلانية، فقد تبيّن هؤلاء أن الحداثة لا تتمثل في السعادة المنشودة فقط، وتحقق اليوتوبيا، وانتشار التقدم التقني، والعدالة والديمقراطية، بل هي أيضاً استخدام العقل، والتحكم والسيطرة على الإنسان من خلال السيطرة على الطبيعة. في حين إنّ هابرماس تصدى للدفاع عن الحداثة والأنوار ضد التشكيك، معتبراً أنّ الحداثة ما تزال واعدة، وأنها مشروع لم يكتمل بعد.

2 ـ **الحداثة عند العرب**:

أثيرت قضية (القدماء والمحدثين) لأول مرة في تاريخ الشعر العربي مع بشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمام، وغيرهم، في مطلع العصر العباسي الذي انصهرت فيه ثقافات شعوب عديدة، أسهمت في تشكيل العقل العربي. فقد قيل عن بشار بأنه« أستاذ المحدثين »، و« أوّل المولدين »، لأنه« أغرب في التصوير فجاء بتشبيهات لم تكن مألوفة عند القدماء ». وأما الحسن بن هانئ (أبو نواس)، فقد أبدع في التعبير عن الحساسية الجديدة، والذوق الجديد. ولم تقتصر ثورته على التمرد على القيم الاجتماعية والدينية، بل تجاوز ذلك إلى القيم الشعرية، فتمرد عليها.. غير أنّ دعوته جات سابقة لأوانها، فانهالت عليه سهام النقاد المحافظين الذين كان نفوذهم قويا في قصور الخلفاء والأمراء.

وجاء أبو تمام فنظم شعراً« لا يُفهم »، وهذا يعني« انفصاله عن مستوى الفهم التقليدي للشعر، آنذاك، وللتذوق السائد، وهو أن يقول الشاعر ما يفهمه الجميع. ولذا عابه التقليديون فقال أحدهم:« لِمَ تقول ما لا يُفهم؟». فأجابه أبوتمام:«ولِمَ لا تَفهم ما يُقال؟ ». وهذا الجواب لا يعني رفع المسؤولية عن الشاعر فحسب، بل وإلقائها على السامع أو القارئ الذي ينبغي أن يبذل من جانبه جهداً في فهم الشعر. وهي مهمة جديدة للقارئ تخالف المفهوم التقليدي الذي اعتاد الاستراحة على وسادة الكسل، والاكتفاء بمجرد التلقي، دون إعمال الفكر. كما يؤكد هذا الجواب، من ناحية أخرى، أنّ« الغموض » قد لا يكون صفة في الشعر، بل تخلّف في القارئ الذي أَلِف طريقة تقليدية في الفهم والتذوق لا يتعدّاها. فإذا لم يفهم الجديد نعته بالغموض. ونسي أن يتهم نفسه بالعجز والتقصير »[1].

[1] ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،1995، ص10.

ومع سقوط بغداد انتهت مدرسة (البديع) إلى الإغراق في المحسنات البديعية والزخارف البيانية، ثم انخرط العرب في سبات طويل، لم يستيقظوا منه إلاّ على طلائع الجيوش الأوربية على الأبواب لاقتسام تركة« الرجل المريض ».

وبدأت النهضة العربية في مطلع العصر الحديث، متطلعة إلى الماضي« ذلك أنّ مدرسة الإحياء التي رأسها البارودي لم تكن تمثل سوى هذه العودة إلى الشعرية المشرقة في العصور الماضية: الجاهلية، والأموية، والعباسية. والإسهام الحقيقي الذي قامت به مدرسة الإحياء هو تجاوز هوة عصر الانحطاط »[1].

ثم جاءت تيارات التجديد، وعلى رأسها الرومانسية والرمزية، فسعت إلى التحرر والانطلاق من قيد التراث إلى التجديد في هيكل القصيدة ومضمونها. وقد أحس شعراء هذه المدرسة المجددة، بوطأة الموسيقى الشعرية التقليدية، ذات القوالب الجاهزة، على ذائقتهم، فسعوا إلى التعديل في الفلسفة الجمالية، غير أن تأثير الجماليات القديمة في نفوس الشعراء، حال دون الخروج الحقيقي على تلك القوالب، إلى ما بعد الحرب الكونية الثانية، حيث حاول أقطاب الشعر الجديد الخروج من إسر الأطر الموسيقية التقليدية، إلى موسيقى جديدة، ليس عبر تطوير القديم، أو تعديله، وإنما كان تجديداً جذرياً بعيداً عن تلك« الإصلاحات » الشعرية.

لقد وجد شعراء الحداثة أنفسهم أمام خيارين:« فهم إما أ يتابعوا شعراء المدرسة التقليدية الحديثة، وهذا لن يتيح لهم التعبير الحر عن مشاعرهم وعصرهم، ما دام الإطار الجاهز مُعَدّاً سلفاً أمام الشاعر الذي تشتعل أعماقه بحرائق المعاناة، أوأن يتابعوا مبدعي المدرسة المهجرية، فينظموا "الشعر المرسل" أو "الشعر المنطلق" ». ولكنهم لم يتبعوا هذا ولا ذاك، وإنما شقوا لأنفسهم طريقاً جديدة تميزوا فيها بجرأة الريادة والمغامرة [2].

واستفادوا من الجهود التجديدية المتراكمة من التراث الشعري قديمه وحديثه، والشعر الغربي الحديث، تمثلوا كل هذا وهضموه. وبهذا يمكن القول إنّ الشعر الجديد ليس مجرد تطوير لحركات التجديد العربية وحدها، ولا نهلاً من ينابيع الحداثة الغربية فحسب« كما أنه ليس مولوداً "غير شرعي" كما يفهمه التقليديون، وإنما هو ابن "الأصول" التي تستمد نسغها من أرض الأصالة، والفروع التي تأخذ من رياح ثقافات العالم في العصر الحديث»[3].

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إنّ الحداثة العربية، ليست بصناعة« مستوردة، وإنما هي عملية تطوير في نسيج الشعر العربي، تبعاً للتطور الذي حدث في كل مناحي الحياة

---

[1] ـ المرجع السابق، ص11.

[2] ـ المرجع السابق، ص14

[3] ـ محمد عزام، بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، د ط،1986، ص 113.

العربية، حتى انتهى إلى المدارس الرومانسية والواقعية والرمزية التي ذابت في وجدان المبدعين في حداثة الغرب، فأنتجت الشعر الحديث. وهذا ما أدى بأدونيس إلى تعريف الحداثة بأنها« الاختلاف والائتلاف »[1]. فالاختلاف من أجل الهضم والتكيف مع المستجدات الحضارية واستجابة للتقدم، والائتلاف من أجل الأصالة والخصوصية، وكلاهما (الاختلاف والائتلاف) إذا أُخذ وحده يُعتبر موتاً. ومن هنا تصبح الحداثة صراعاً دائماً، وحركة دؤوب إلى الأمام.

ولنا في الحداثة الغربية خير مثال، فبودلير ومالارميه ورامبو، وغيرهم من أقطاب الحداثة في الشعر الفرنسي، لم يأخذوا الحداثة من "التراث" الفرنسي فحسب، وإنما أخذوا من مشارب متنوعة؛ فبودلير مثلاً أخذ من الولايات المتحدة الأمريكية، وشعر رامبو« يوحي باقتباسات وأقوال وأفكار يأخذها من مصادر متنوعة، ومنها المصادر الشرقية، وحتى دانتي، أو شكسبير، أو غوته، نجد نتاجهم عبارات أو أفكار وآراء مأخوذة من تراث شعوب مختلفة، ونتاج شعراء مختلفين، وكذلك يمكن القول بالنسبة لهولديرلن، ونرفال، وشار، وميشو، وجوف، وسان جون بيرس، ومایاكوفسكي، الذي أخذ مفهوم الحداثة الشعرية ليس من التراث الروسي وحده، وإنما أيضاً من بودلير، ورامبو، ومالارميه. وكذلك إليوت لم يأخذ مفهوم الحداثة من التراث الإنكليزي وحده، وإنما من بودلير، ولافورغ، وكوربيير »[2].

ومن يقيّم هؤلاء بما أخذوه من غيرهم، إنما يقع في مغالطات كبيرة. وما يقال عن هؤلاء الشعراء الغربيين يقال أيضاً عن الشعراء العرب؛ أبي تمام، وأبي نواس، والمتنبي، والمعري، ممن أخذوا واقتبسوا، وذوّبوا كل ذلك في منظومة إبداعية خاصة بهم. ولذلك« فإنّ بعض النقاد القدامى الذين شغلوا أنفسهم بقضية "السرقات" إنما شغلوا أنفسهم بقضية باطلة تُظهر جهلهم بالشعر. والصحيح أنّ الناقد ينبغي أن يضع في اعتباره، عند تقييم شاعر ما، ثلاثة مستويات: مستوى الرؤيا، ومستوى بنية الشعر، ومستوى اللغة الشعرية. ففي الرؤيا ينبغي أن يقدم الشاعر صورة جديدة للعالم الذي يعيش فيه، وذلك بوساطة بنية تعبيرية جديدة بالقياس إلى الموروثة. وبلغة عامة يؤسس كلاماً خاصاً به، متميّزاً »[3].

ومن هنا، فإنّ« مسألة التأثر والتأثير والتواصل والتفاعل، ضرورية جدا، ليس في مجال الشعر وحده، وإنما في مجالات الفكر والحضارة والحياة أيضاً »[4].

ويعترف (شعراء الحداثة العرب) بالروافد الغربية في تكوينهم الشعري، منذ نزار قباني إلى أدونيس. يقول نزار قباني مثلاً:« كان أساتذتنا يأتون من فرنسة، وكانت كتب

---

[1] ـ أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، د ط،1980، ص326

[2] ـ المرجع السابق، ص317.

[3] ـ السابق، ص318

[4] ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية ، ص 17.

القراءة، والنصوص، والشعر، والعلوم، والرياضيات، والتاريخ، كلها كتب فرنسية، ومؤلفة وفق المنهاج الفرنسي. ونشأنا في ظلال الثقافة الفرنسية »[1].

ففي(الكلية العلمية الوطنية) بدمشق، والتي كانت تحتل مكاناً وسطا بين المدارس التبشيرية التي تتبنّى خيار الثقافة الفرنسية تبيّناً كاملاً، وبين مدرسة التجهيز الرسمية التي كانت تتبنّى الثقافة العربية تبنّياً كاملاً، نشأ نزار قباني في مناخ جمع بين الثقافتين. فقرأ لـ: راسين، وموليير، وكورناي، وموسيه، ودوفيني، وهوغو، وبودلير، وفاليري، وأندريه مورا بلغتهم الأصلية. وقد منحه هذا الاطلاع تأشيرة الدخول إلى الثقافة الأوربية.

وأما عبد الوهاب البياتي، فهو يؤكد تنوع مصادر تكوينه الشعري، ويعترف أنه غرف من التراث العالمي؛ فقرأ لمكسيم غوركي وأسلافه من الكُتّاب الروس الكلاسيكيين الكبار أمثال تولستوي، وتشيكوف بوجه خاص. كما قرأ لعدد معتبر من أدباء الغرب، غلى غرار: أودن، وإليوت، وبيرون، وشيلي، وكيتس، وبودلير، ورامبو، وهوغو، ونيرودا، وإيلوار، وناظم حكمت، ولوركا، وألكسندر بلوك، ومایاكوفسكي، وسارتر، وكامي[2].

ويقرّ صلاح عبد الصبور بتأثره بقصائد إليوت الشهيرة، وخاصة(الأرض الخراب)، و(أغنية حب إلى ألفريد بروفروك)« التي أحببتها وما زلت أحبها كإحدى معلقات عصرنا » مثلما يقول«ثم تعرّف على بودلير وعالمه السريالي الغامض والسحري، وبتداعي كتابتها من الوعي الباطن، حتى لقد كتبت بضع مقطوعات سريالية »[3].

ويعترف أدونيس بالمؤثرات الغربية في تكوينه الشعري، ودورها في تشكيل رؤاه، فيقول:« أحب هنا أن أعترف بأنني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن 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 أيضاً أنني لم أتعرّف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس وكشفت لي عن شعريته وحداثته.وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو و نرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني »[4].

---

[1] ـ نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د ط،1973، ص43- 44

[2] ـ ينظر، عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ضمن المؤلفات الكاملة، دار العودة، بيروت، د ط، 1971،ط2، 380ص.

[3] ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية ، ص 18.

[4] ـ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، د ط،1985، ص86

ويتابع في نفس الصدد قائلاً:« إنّ الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس. والمهم أن يتأثر أحدنا ليتحوّل ما تأثر به، ويصبح جزءاً من شخصيته. لم أتأثر بشاعر بعينه، بل باتجاهات ومواقف ورؤى عامة مثلاً: تأثرت بالحركة السوريالية كنظرة. والسوريالية قادتني إلى الصوفية. تأثرت بها أولاً، ولكنني اكتشفت بأنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي، فعُدتُ إلى التصوف. تأثرت بالفيلسوف اليوناني هيراقليطس ونظرته القائمة على الصيرورة والتطور المستمريْن.تأثرت بالماركسية ونيتشه من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي. وتأثرت أيضاً بفكرة البحث والتجريب من الشعر العالمي الحديث، الأمريكي والفرنسي على الأخص »[1].

من هنا، نفهم أن شعراء الحداثة العرب، في العصر الحديث، نشأوا في مناخ ثقافي كان الغرب فيه هو النموذج، أو الأب، وقد دخل هذا الأب في الذات العربية، وشطر زمنها إلى شطرين، كما شطرها هي إلى اثنتين: الواحدة منهما لا تعاصر الأخرى. ومن هنا كان الغرب يبدو وكأنما هو أفق الإنسان، كإنسان، وكأنّ هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينشق منه معنى العالم وصورته« وقد تمثّل هذا المناخ أدبياً في مفهوم العالمية، واتخذ منه الغرب الأوربي مقياساً مارس به قمعاً كبيراً على الآداب العربية، تجلّى في عزلها وفي النظر إليها نظرة دنيا »[2].

وهذا ما يؤكده محمد سبيلا، فهو يرى بأنّ الحداثة حين أقبلت« لم تستشرنا(...) ولم تطلب رأينا قبل أن تدهس بابنا لأنها لم تسلك يوماً وفق منطق الاستشارة والاختيار. فهي أشبه بنهر هائج كاسح لا يُبقي ولا يذر، يجرف كل شيء في طريقه ». ويرى بأنّ طريقة انتشارها لا يمكن ردّها بسبب عنفها وإكراهها« فهي تنتشر بعنف وبقسوة مثلما تنتشر بلطف ودماثة(...) لكنها تمزج العنف برحيق اللطف، وتستمرئ السيطرة عبر تقديم الخدمات. إنها تدغدغ الرغبة، وتداعب الخيال، وتستثمر وهم القوة منتشرة كالهشيم في النفوس، لاجئة تارة إلى الإغواء والإغراء، وتارة إلى الانتشار والتسرب عن طريق العدوى. وهي على العموم تتسبب في وقوع ارتطام مع النظام التقليدي اصطلح في الغالب على تسميته بصدمة الحداثة »[3].

من هنا ينبغي إعادة النظر في مسيرة الحداثة وقضاياها في الوقت الراهن، انطلاقاً من وعي السياق التاريخي الذي سبق الحداثة العربية القديمة، ومقارنته بالسياق التاريخي المحايث للحداثة العربية الراهنة.

---

[1] ـ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص267

[2] ـ أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، د ط، 1985، ص64

[3] ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية ، ص 91.

إنّ إعادة النظر في مثل هذا الوعي هي الجديرة بأن تفتح لنا المسالك الصحيحة لفهم الذات والآخر على حد سواء، وتتيح لنا إمكانية رؤية جديدة لأنفسنا وللعالم، وتنير السبيل التي ينبغي أن نسلكها من أجل بناء المستقبل« ودون ذلك ستظل الحداثة في الوطن العربي "مجلوبة" من نوع من "الحيلة" أو "السرقة". وسيظل المجتمع العربي يبدو وكأنه عربة تتجرجر مترنحة عالقة بقطار الهيمنة الغربية، ضائعاً بين اقتباس عشوائي يستلب ذاتيته، وتمسك عشوائي بقيم الماضي التقليدية يستلب إبداعيته وحضوره في الواقع الحي »[1].

إنّ وعي الذات يفترض أن نعترف بأنّ ما أنتجه أسلافنا في شتى الميادين ليس كله قادرا على الإحاطة بمشكلاتنا الراهنة. وهذا لا يُقصد منه إنكار دورهم في إنتاج المعرفة، وإنما يُقصد منه أننا نجابه أسئلة ومشكلات لم يعرفوها، ولهذا ينبغي علينا أن نتعامل معها بطرق مغايرة، وهذا لا يتعارض مع مبدإ الأصالة؛ فالأصالة ليست نقطة محددة ـ مثلما يرى أدونيس ـ ولا موقعاً ثابتاً في الماضي لا يمكن أن نُثبت هويتنا إلا بالعودة إليه« هي بالأحرى الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل، اتجاه عالم يتمثل الماضي، ويتملكه معرفياً، فيما يستشرف مستقبلاً أفضل، إنّ ما ينبغي أن نتمسك به ونحاكيه هو ذلك اللهب الذي حرّك أسلافنا، لهب السؤال والبحث والمعرفة، من أجل أن ننتج ما يكمل نتاجهم، برؤية جديدة للإنسان والكون(...). وهذا يقتضي تفكيك معارفهم ونظراتهم وتمثلها نقدياً، بحيث يبدو الجديد كأنه طالع من القديم، لكنه في نفس الوقت شيء آخر مختلف كُلّياً. وفي هذا سر التواصل العميق الخلاّق بين القديم والحديث »[2].

ولهذا، حين نرفض الغرب، فإننا لا نرفض ثقافته وحضارته في المطلق، وإنما نرفض نهج الغرب في استخدامها لفرضها علينا، وتحويلنا إلى مجرد مستهلكين، وتحويل بلداننا إلى مجرد أسواق. أما طاقاته الإبداعية، فيمكن أن نُفيد منها، و نتفاعل معها بخصوصيتنا الحضارية، كما فعل الغرب نفسه في تفاعله مع نتاجنا الحضاري في السابق.

المحاضرة2

[1] ـ أدونيس، الشعرية العربية، ص 98.

[2] ـ المرجع نفسه، ص98 - 99.

الصراع بين القديم والحديث: أبو تمام/ أبو نواس.

1 -**أبو نواس**: يرى أدونيس في كتابه(الثابت والمتحوّل، بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، جزء2: تأصيل الأصول)،أنّ شعر أبي نواس يكشف، بشكل عام، عن أربع قضايا مترابطة ومتلازمة« عن محسوس جديد؛ أي نمط معيّن من الأشياء، وعن حدث جديد؛ أي نمط معيّن من الوقائع، وعن تجربة جديدة؛ أي نمط معيّن من الحياة، ولغة شعرية جديدة؛ أي نمط معيّن من التعبير »[1].

فهو يشرع، بدءاً، بتجاوز التقليد وقواعده الموروثة: الطلل، الناقة، الصحراء، وكل ما يتصل بها، ساخراً من البداوة والحياة البدوية، وأسلوب التعبير عن هذه الحياة، ويدعو إلى أسلوب حياتي آخر، هو أسلوب الحياة المدينية أو الحضرية الذي يفترض بدوره أسلوباً آخر من التعبير. يقول:

لتلك أبكي ولا أبكي لـمنزلة كانت تحلّ بها هند وأسـماء

حاشا لدرة أن تبنى الخيام لها وأن تروح عليها الإبل والشاء

ويقول في أبيات أخرى متفرقة:

- لا تأخذ عن الأعراب لهوا ولا عيشاً فعيشهم جديب
- قل لمن يبكي على رسم درس واقفاً، ما ضرّ لو كان جلس؟
- عاج الشقي على رسم يسائله وعجت أسأل عن خمارة البلد

وهذا يعني - في رأي أدونيس - أنّ أبا نواس لا يقلّد بل يؤسس، ولا يكمل بل يبدأ. إنه لا يعود إلى الأصول، بل يجد هذه الأصول في حياته ذاتها، وبدءاً من تجربته« فهو ينغرس في اللغة وأصواتها، لا في الناطقين وأصواتهم، لذلك لا يكرر الخطوات التي مشيها هؤلاء، وإنما يفتح طريقه هو، ويخطو خطواته هو. إنه يعيد، بدءاً من تجربته، تشكيل صورة العالم »[2].

يلبس أبو نواس، وهو يعيد تشكيل العالم، ثوب المجون، وبؤرة التحولات عنده هي الخمرة. إنها الرمز والمفتاح، ومن هنا، ها هو يضفي عليها قدرة التحويل« قدرة الإبادة والإعادة، النفي والإثبات. سيساويها بالله، فهي القديمة التي لا تنتسب إلى شيء، بل كل شيء

[1] - أدونيس،الثابت والمتحوّل، بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، جزء2: تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط3، 1982، ص 109

[2] - المرجع نفسه، ص ن.

يُنسب إليها، وهي أمومة البداية والنشوة، وهي كذلك المعاد، وهي، فيما بين النشوة والمعاد، الحبيبة والحب »[1]. وهذه مقتطفات من شعره.

- ما زال يجلوها تقادمها حتى غدت روحاً بلا جسم
فهي لليوم الذي بزلت وهي ترب الدهر في القدم
- أنا ابن الخمر ما لي عن غذاها إلى وقت المنية من فطام

أجلّ عن اللئيم الكأس حتى كأنّ الخمر تعصر من عظامي

والحلم عند أبي نواس وجه آخر للخمرة، إنه اليقظة توحِّد بين الأطراف المتناقضة، وتقضي في الوقت ذاته على التناقض القائم في نفسه؛ فالحياة عنده ـ كما يرى أدونيس ـ ليست حلماً، بل على العكس، فهي امتلاك الحلم، وتجسيده، فالشاعر هو الذي يبتكر الأفق الذي يسير فيه، ويحوّل الحلم إلى سلاح لامتلاك الواقع.

أما اليقظة، فتتخذ عنده شكل المجون. والمجون خروج عن النظام السائد« وكما أنّ الحلم دخول فيما يحجبه الواقع، فإنّ المجون دخول فيما يمنعه نظام الأخلاق(...)، يتضمن المجون جدلية الرفض والقبول؛ رفض ما هو راهن، وقبول ما يتجاوزه. المجون في الواقع كالحلم فيما وراء الواقع، نفي لكل ما ينفي حرية الإنسان، كلاهما يمثل النشوة الكاملة »[2].

والشعر عند أبي نواس نظام أخلاقي، وهو طريق المعرفة؛ بمعنى أنّ الشعر يهدف إلى تغيير الحياة، فضلاً عن تغيير الإنسان« وتكمن جدة أبي نواس، إذن، في الكشف عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، وفي تجاوز الثنائية بين الذات والكون. ومن هنا، لا يرفض أبو نواس التقليد الشعري الماضي وحده، وإنما يرفض كذلك التقليد الديني فالشعر عنده، من هذه الناحية، فعل حياتي يعوّض عن نقص شامل »[3].

إنّ الفرق بين أبي نواس والشاعر التقليدي، هو أنّ هذا الأخير يلاحظ ويصف؛ بمعنى أنه يصدر عن التأمل الذهني، في حين إنّ أبا نواس يرفض كل معرفة لا تكون محصلة معاناة ذاتية« وفي هذا ما يفسر محاولة أبي نواس أن يخلق باللغة السعادة الضائعة. فالصور التي يخلقها، بدءاً من الأشياء المحسوسة الفانية، لا تهدف إلى وصف هذه الأشياء الخارجية بذاتها، وإنما تهدف إلى أن تطيل حركتها الداخلية، كأن الأشياء هي التي تكشف عن نفسها في ذات الشاعر. فكل صورة رمز(...)، وهكذا يخلق الشاعر عالماً سحرياً يسيطر فيه على

---

[1] ـ المرجع السابق، ص110.
[2] ـ أدونيس، تأصيل الأصول، ص111
[3] ـ نفسه، ص ن.

الأشياء والأخلاق والعادات خارج كل قمع أو كبت »[1]. وهذا ما يفسر كيف كان الشاعر مأخوذاً بفعل الخطيئة، أو بما يظنه الناس خطيئة. يقول في هذا الصدد:

- وإن قالوا حرام قل حرام ولكن اللذاذة في الحرام
- أنِفت نفسي العزيزة أن تقنع إلاّ بكل شيء حرام
- إن كنتما لا تشربان معي خوف العقاب، شربتها وحدي
- مالي وللناس كم يلحونني سفهاً ديني لنفسي، ودين الناس للناس

إنّ الإصرار على ارتكاب الذنوب واقتراف المعاصي، كما يرى أبو نواس، يعني تمرداً على المحرمات، ورفضاً لها، وسعياً منه لأن يعيش بملء حريته، يفعل ما يريد، يحوّل القبيح جميلاً، والمحرم حلالاً، والمنفّر جذاباً، فهو يخالف القيم، ويخوض في التجريب لكي يثبت أنه لا يخضع لأي سلطة، مدركاً أنه قد يدفع روحه ثمناً لذلك، ولسانحاله يقول:« في عالم يقيدني لا بد، لكي أوجد، من أن أفعل ما يلذّ لي. و"ما يلذّ لي" يتجاوز التقاليد كلها، أي يتجاوز القانون. ربما أنّ القانون فوق كل شيء، فإنّ من يشعر حقاً بحريته، يشعر أن القانون يضطهده، حتى حين يخدمه. ومن هنا كان رفض التقاليد »[2].

2 -**أبو تمام**: إذا كان أبو نواس قد انطلق من أوّلية التجربة، فإنّ أبا تمام انطلق من أوّلية اللغة الشعرية؛ كان يريد أن يخلق لغة غير لغة القصائد المتراكمة في التراث الشعري. لغة بكر لم يسبقه إليها أحد من الشعراء. ومن ثمّ كان تأكيده على أنّ القصيدة الحقيقية لا تكون إلاّ عذرية؛ ويقصد بذلك أن تكون مبتكرة لم يهتك سترها شخص قبله. وهكذا يصبح شعره - على حد تعبيره - إنسياً وحشياً في الآن نفسه؛ تأنس به القلوب، غير أنه عصيّ على من يقلّده. يقول واصفاً إحدى قصائده:

إنسية وحشية كثرت بها حركات أهل الأرض وهي سكون

وتكمن الصعوبة في تقليد شعر أبي تمام، في اختلافه وخاصة غرابته، ومع ذلك يرى أن ما يطمح إلى كتابته لم يتحقق بعد. فعلى الرغم من أنه ينتج باستمرار، فإنه يستقل ما ينجزه، لأنه يشعر أن إمكاناته كامنة في ما لم ينجزه بعد. بهذه العذرية يصف المطر فيقول:

مطر يذوب الصحو منه وخلفه صحو، يكاد من النضارة يمطر
غيثان فالأنواء غيث ظاهر لك فعله، والصحو غيث مضمر
وندى إذا ادهنت به لمم الثرى خلت السحاب أتاك وهو معذر

---

[1] - المرجع السابق، ص112.
[2] - تأصيل الأصول، ص114.

إنّ الكلمةعند أبي تمام أكثر من مجرد مادة صوتية، إنها بناء عضوي يكشف عن الوشائج القوية بين الشاعر وأشياء العالم.

وعبر تاريخ الشعر العربي، فكل جديد غريب، والغرابة تعني أن الشعر يكون على غير ما تعوّد المتلقي، لأنه أصيل ومؤسس للغة جديدة. وكل تأسيس تجاوز. وقد رأى بعض النقاد في هذا التجاوز "إفساداً" لِما دأبت عليه الذائقة الشعرية، ورفضوا أن يكون ما يقوله أبو تمام بهذه الطريقة شعراً، فإن كان كذلك« فما قاله العرب باطل ». وذلك لشدة اختلافه وتجاوزه.

إنّ شعر أبي تمام لا يستحضر "الفردوس المفقود"، وإنما يسعى إلى خلق فردوس جديد بفعل اللغة. ونحن حين نقرأ شعره« لا يتولّد فينا الشعور بأننا نتذكر أو نستعيد شيئاً فقدناه، بل يتولّد فينا الشعور بأننا نؤسس شيئاً آخر. ولئن حافظ أبو تمام على الشكل الخارجي لبنية القصيدة التقليدية، فلقد غيّر نواته الأساسية: الكلمة (...) ولهذا لم يعُد الشكل عائقاً دون بروز هذه العلاقات، بل أصبح على العكس عنصراً ضدياً، يزيد في بروزها، فلقد فجّره من داخل، بتركيبه اللغوي الجديد »[1].

لقد بعث أبو تمام في اللغة روحاً جديدة، وحرّك المياه الراكدة، بعدما كان الزمن الشعري العربي زمناً متوقفاً غير مندفع، وحقق الشعر، بمجيئ هذا الشاعر، بعثاً جديداً، وميلاداً جديداً. وبعدما كانت القصيدة قبله تمتد أفقياً، صارت بنية تحفر في العمق« وهكذا انفجر السياق القديم للمعاني، لم يعُد خيطياً، وإنما أصبح السياق الجديد يقدّم للقارئ معنى متعدداً؛ أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى. ومن هنا منشأ الغموض. فالغموض نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ(...)، وهو اهتزاز أعطى القارئ انطباعاً بأنّ أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحاً، ودعا إلى الفوضى؛ أي إلى ما لا يُفهم »[2].

إنّ الانعطاف الذي حققه أبو نواس وأبو تمام في لغة الشعر العربي، يتمثل في الخروج من الأنساق التعبيرية الموروثة، إلى أنساق تعبيرية جديدة، قوامها التخييل المجازي. وكان من الضروري أن يرافق ذلك انعطاف على مستوى النقد، وهذا ما لم يحدث، مما يعتبر قصوراً كبيراً من جانب النقد عن مستوى الإبداع الشعري الذي حدث؛ فقد ظل النقد قائماً على اللغة الشعرية القديمة؛ أي على أساس الصدق والكذب، وهو في جوهره نقد أخلاقي يفضل الشعر الذي يكون فيه المعنى على قدر اللفظ، دون مجاز أو تخييل، وهذا ما عزز نمطية الشعر، وتسييجه ضمن أطر محدودة. فقد كان النقد السائد يُقوّم الشعر لغوياً لا بيانياً، متأثراً بالاتجاه الذي يأخذ بظاهر القول، ويستبعد التأويل.

---

[1] - السابق، ص117.

[2] - السابق، ص118.

من هنا ندرك السرّ في حرص أبي تمام وأبي نواس على ربط الشعر بالسحر، باعتباره رمزاً لطاقة التحويل. فهُما ينتجان فنّاً شعرياً يقوم بالكشف عن اللامتناهي، ولا نجد ما يعبّر عن هذا الفن الشعري أفضل من هذه الأبيات لأبي نواس. يقول:

غير أنّي قائل ما أتاني من ظنوني، مكذب للعيان
آخذ نفسي بتأليف شيء واحد في اللفظ، شتى المعاني
قائم في الوهم حتى إذا ما رُمتُه، رمتُ مُعَمّى المكان
فكأنني تابع حسن شيء من أمامي ليس بالمستبان

فالشعر هو الكشف عمّا وراء الظاهر.

المحاضرة 3: التجديد في الشعر العربي القديم/ الموشحات

كانت الموشحات أكبر حركات التجديد في الشعر العربي، بل ثورة على التقاليد الموروثة في بناء القصيدة العربية التي تقوم أساسا على وحدة البيت والوزن والقافية، رغم محاولات التجديد التي حمل لواءها أبو تمام, وبشار بن برد, وأبو العتاهية...وجاءت الموشحة لتتخذ شكلا جديدا في البناء والوزن الذي يناسب التطور الذي طرأ على الموسيقى والغناء.

أول من درس الموشحات دراسة فنية حسب المؤرخين هو عز الدين هبة الله بن سناء الملك في كتابه (دار الطراز في عمل الموشحات) وهو شاعر مصري عاش حياته في عصر الدولة الأيوبية, وقد تحدث عن أوزان الموشحات, فرأى أنها تنقسم إلى قسمين:

أولا: هناك موشحات تتخذ وزنا مباشرا من أوزان القصيد والتي سماها (الموشح الشعري), يقول عنه: (...مالا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج بها تلك الفقرة التي جاءت فيها عن الوزن الشعري, وما كان من موشحات على هذا النسيج فهو من المرذول المخذول وهو بالمخمسات والمسمطات أشبه منه بالموشحات, ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء, ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف, ويشبع بما لا يملك, اللهم إلا إذا كانت قوافي قفله مختلفة، فإنه يخرج باختلاف قوافي الأقفال عن المخمسات كقول بعضهم:

يا شقيق الروح من جسدي أهوى بي منك أم لَمَمُ

فهذا من المديد.

وكذلك يقول ابن زهر:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

وهذا من الرمل.

ونلاحظ أن ابن سناء الملك عندما قال (ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء)، قد قصر من جهود الذين يؤثرون أوزان العرب في موشحاتهم, خاصة المتأخرين منهم، مثل لسان الدين بن الخطيب, وابن سهل الإشبيلي, وهم ليسوا من ضعفاء الشعراء.

ثانيا: يقول ابن سناء الملك عن هذا القسم: (القسم الأخر مما جاء على أوزان الشعر المعروفة, هو ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة, كسرة كانت أو ضمة أو فتحة, تخرجه على أن يكون شعرا صرفا, وقريضا محضا)، مثال الكلمة قول ابن بقي:

صبرت والصبر شيمة العاني ولم اقل للمطيل هجراني معذبي كفاني

فهذا البيت من المنسرح, وأخرجه منه قوله: (معذبي كفاني) ومثال الحركة هو أن تجعلها على قافية، في وزن, ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وبقافيتها، كقول ابن بقي:

يا ويح صب إلى البرق له نظر وفي البكاء على الورق له وطر

فهذا البيت من البحر البسيط، والتزام إعادة القافية في وسط الوزن على الحركة المخفوضة في (البرق) و(الورق) أخرجه عن وزنه.

ثالثا: أما القسم الثاني من الموشحات فهو الخارج عن نطاق أوزان الخليل، فيقول: (والقسم من الموشحات ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب. وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتادها وأسبابها، فعز ذلك وأعوز، لخروجها عن الحصر، وانفلاتها من الكف، وما لها عروض إلا التلحين، وأوتاد إلا الملاوي، ولا ضرب إلا الخربز، ولا أسباب إلا الأوتار، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف، وأكثرها مبني على تأليف الأرغن، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز).

كما أنه قسم أوزان الأبيات إلى قسمين: هناك أبيات يدركها السمع، ونتعرف عليها بالذوق، كما نعرف أوزان الأشعار، ولكن هناك قسم آخر يكون مضطرب الوزن، مهلهل النسيج ذا نظم مفكك، ولا يحس الذوق صحته من سقمه كالموشح الذي أوله:

أنت اقتراحي
لا قرب الله
اللواحي
من شاء أن يقول فإني لست
أسمع
خضعت في هواك وما كنت
لأخضع
حسبي على رضاك شفيع لي
مشفع
نشوان صاح
بين ارتياع
وارتياح.

نلاحظ أن وزن هذا الكلام لا يقربه إلا العالمون بفن التوشيح والمقربون من هذه الصناعة، والقارئ البسيط لن يتمكن من إدراك هذا الوزن.

ويرى ابن سناء الملك أن الموشحات من حيث قابليتها للتلحين تنقسم إلى قسمين: قسم يقبل التلحين، وقسم آخر يحتاج إلى دعامة، أي أن يتوكأ على لفظة لتكون دعامة للتلحين، كقول ابن بقي:

من طالب قتلي ظبيات الحدوج فتانات الحجيج

فنلاحظ هنا أن التلحين لا يستقيم إلا بقول الملحن (لا لا) بين الجزأين الجيميين من هذا الوزن.

أما ابن بسام فلم يدرج الموشحات في كتابه (الذخيرة)، بحجة أن أكثرها خارجة عن أعاريض العرب، ونستدل على ذلك بقوله: (وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب). ولكن، ورغم خروجها على أعاريض أشعار العرب، أفلا يحق لها أن تدون، فيكون خروجها على المألوف خروجا إلى نطاق أرحب، والموشحات في الأصل قد وضعت للغناء؟ ولكن موقفه ذاك موقف ذاتي يبتعد كثيرا عن الموضوعية.

تعريفه:

لقد وردت تعريفات كثيرة للموشح, وليس من السهل إعطاء تعريف جامع ومحدد له, فمعظم التعريفات التي ساقها علماء التوشيح تبدو مكملة لبعضها البعض, فقد عرفه ابن سناء الملك بأنه: (كلام منظوم على وزن مخصوص).

وتعريف ابن سناء الملك هنا ليس جامعا, فهناك العديد من الموشحات لا تختلف أوزانها عن الأوزان التقليدية. وعرفه المرحوم الأستاذ محمد بن أبي شنب الجزائري بأنه: (قصيدة نظمت من أجل الغناء). ولكن هذا التعريف يطرح إشكالا عند قوله (الموشح قصيدة), فللقصيدة خصائصها التي تميزها عن الموشح, وللموشح خصائصه وأجزاؤه التي تميزه عن القصيدة, كما أن المنظومات التي وضعت من أجل الغناء ليست كلها موشحات, فكثير من قصائد عمر بن أبي ربيعة، والوليد بن يزيد، وأبي العتاهية، قد وضعت من أجل الغناء.

أما إبراهيم أنيس فيقول: (وليست الموشحات قبل تلحينها إلا نوعا من الشعر المسمط).

والنقاد القدامى جعلوا الموشح واحدا من الفنون التي حصرها الأبشيهي في الشعر: القريض, والموشح, والدوبيت, والزجل والمواليا, والكان كان, والقوما, أما ابن خلدون فيقول: (وأما أهل الأندلس, فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه، وبلغ التنميق فيه الغاية, استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح, ينظمونه أسماطا وأغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون ذلك عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها فيما بعد إلى أخر القطعة, وأكثرها تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب, وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد).

أما د/صلاح يوسف عبد القادر فيعرفه كما يلي: (إن الموشح بناء شعري منظوم على طريقة خاصة يعتمد تعدد القوافي وتنوعها ويتألف - عرفا - من خمسة أبيات وستة أقفال،

وهو التام, ويتألف من خمسة أبيات وخمسة أقفال، وهو الناقص, وهذا البناء الشعري وضع أصلا للغناء).

أجزاء الموشح:

ليس هناك اتفاق بين الباحثين القدامى ولا المحدثين على تسمية أجزاء المُوَشَّح. وسنعتمد في بيان هذه الأجزاء على ابن سناء الملك وعلى ما اختاره د.مصطفى عوض الكريم في كتابه فن الترشيح لوضوح مضامين المصطلحات التي تبناها فيه.

ينقسم المُوَشَّح إلى الأجزاء التالية:

1. المطلع أو المذهب، 2. الدور، 3. السمط، 4. القفل، 5. البيت، 6. الغصن، 7. الخرجة.

ونوضح في ما يلي المقصود بكل هذه المصطلحات:

المطلع أو المذهب: هو المجموعة الأولى من أشطر المُوَشَّحة، وأقل ما تكون من شطرين وقافيته تلتزم في كل أقفال الموشحة. وليس المطلع ركنا أساسيا في المُوَشَّح ذلك لأنه يجوز حذفه، فإن وجد في المُوَشَّح فهو "موشح تام"، وإن حذف فهو "موشح أقرع".

الدور: هو مجموع الأشطر التي تعقب المطلع، في المُوَشَّح التام، وتكون من نفس بحر المطلع ولكن بقافية مختلفة عن قافيته، تلتزم في أشطر الدور الواحد.

السمط: كل شطر من أشطر الدور يسمى سمطا، وقد يكون السمط مفردا، أي مكونا من فقرة واحدة، وقد يكون مركبا من فقرتين أو أكثر.

القفل: هو مجموع الأشطر التي تلي الدور وفي نفس بحره ولكن بقافية مختلفة، وليس لأقفال الموشحة عدد محدد ولكن الأغلب فيها أن تكون من خمسة أقفال.

البيت: يتألف البيت في الموشحة من الدور مع القفل الذي يليه.

الغصـــن: هـــو الشـــطر الواحـــد مـــن المطلـــع أو القفـــل أو الخرجـــة.

الخرجة: هي آخر قفل في المُوَشَّح، وهي أهم جزء فيه، وبدونها وبدون الأقفال لا يستوفي المُوَشَّح شروطه وهي الجزء الوحيد من المُوَشَّح الذي يستحسن فيه اللحن، إلا إذا كان المُوَشَّح للمدح، أو كانت الخرجة "غزلة جدا" أو مستعارة من خرجة مشهورة، أو تكون بيت شعر مضمنا، فيستحسن عندئذ أن تكون فصيحة.

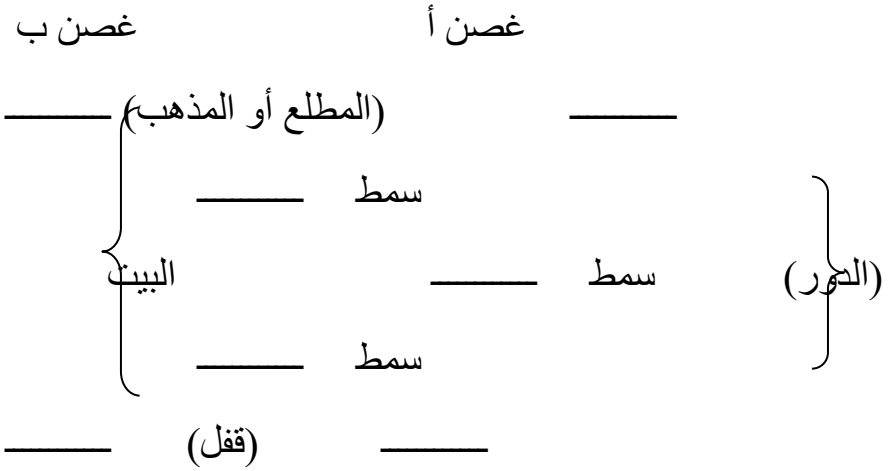
أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همـت في غرته

وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ مـن سكرته

جذب الزق إلـيه واتكى وسقاني أربـعا في أربع



الخصائص:

إن أول من أمعن النظر في أجزاء الموشح حسب المؤرخين هو القاضي السعيد أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك (550هـ - 608هـ)، في كتابه (دار الطراز في عمل الموشحات)، ونستطيع تلخيص الخصائص الفنية التي اشتملت عليها مقدمة دار الطراز كما يلي:

1. الموشح شعر منظوم على وزن مخصوص.

2. يتكون الموشح في الأكثر من ستة أقفال، وخمسة أبيات، وهو التام، وفي الأقل من خمسة أبيات، وخمسة أقفال ويسمى الأقرع، وهو ما ابتدئ فيه بالأبيات.
3. هناك موشحات أطلق عليها ابن سناء الملك (الموشح الشعري) وهنا يختار الوشاح وزنا مباشرا من أوزان القصيدة فينسج موشحته مثل قول ابن زهر:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

وكذلك قول ابن سناء الملك:

يا شقيق الروح من جسدي أهوى بي منك أم لمم؟

4. ومن الموشحات الموزونة ما تخرجه فيه كلمة عن وزن الشعر كقول ابن بقي:

صبرت والصبر شيمة العاني

ولم أقل للمطيل هجراني

معذبي كفاني

5. وهناك الموشح الشعري الملتزم الحركة كقول يحيى بن بقي:

يا ويح صب إلى البرق

له نظر

وفي البكا مع الورق
له وطر

6. هناك موشحات لأقفالها وزن أبياتها مثل موشح الأعمى التطيلي الذي مطلعه:

أحلى من الأمن

يرتاع من قربى

7. وهناك موشحات مضطربة النسيج والوزن، ذات نظم مفكك، لا يحس الذوق صحته من سقمه كالموشح الذي مطلعه:

أنت اقتراحي

لا قرب الله اللواحي

8. وهناك موشحات تحتاج في تلحينها إلى كلمات مستعارة مثل موشح ابن بقي الذي مطلعه:

من طالب

ثأر قتلى ظبيات الحدوج (لا لا) فاتنات الحجيج

ترميهم بسهام حول البيت الحرام

فالشاحب

يشتهي قطف شقيق الأريج (لا لا)

قالت ياعشيقي جي

9. ومن الموشحات ما تفتتح بالغزل وتختتم بالغزل، بعد مدح مثل موشح العمى الذي مطلعه:
حلو المجاني
ما ضره لو أجناني

10. والموشحات يعمل فيها ما يعمل في أوزان الشعر من غزل ومدح، ورثاء ومجون، وزهد ويسمى كذلك بالمكفر. ويعرف ابن سناء الملك: (والرسم في المكفر خاصة ألا يعمل إلا على وزن موشح معروف، وقوافي أقفاله، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفر) ونستدل على ذلك بموشح لمحي الدين بن عربي الذي مطلعه:
سرائر الأعيان
لاحت على الأكوان

والملاحظ أن موشحات ابن الصباغ الجذامي تجمع بين مديح النبي (ص) وبين الزهد والتصوف، وله عدد من الموشحات المكفرة من ذلك الموشح الذي مطلعه:
أطلع الصبح راية الفجر فتبدى المكتوم من سري

ويذكر ابن دحية عن زهديات ابن ربه وهي قصائد نظمها بعد أن كبر، وتاب، وكفَّرَ بها، يقول: (جميع ما قال، وأحسن المقال، وسماها بالمحمصات)

وقد يذكر اسم الممدوح في الموشح كقول ابن بقي:
إنما يحيى سليل الكرام واحد الدنيا معنى الأنام

خصائص الأبيات:

البيت في الموشح جزء مؤلف، مفرد أو مركب، يلزم فيه أن يكون متفقا مع أبيات الموشح في وزنه وعدد أجزائه، لا في قوافيه، بل يستحسن فيها أن تكون مخالفة لقوافي غيره من الأبيات الأخرى.

لقد جرى العرف أن يكون الموشح من خمسة أبيات، وهذا هو الغالب على موشحات المتقدمين من الأندلسيين، أما المتأخرون منهم كابن اخطيب، وابن زمرك فقد زادوا في الموشح إلى أحد عشر بيتا، وزاد فيها بعض المشارقة إلى أربعة عشر بيتا.

البيت قد يكون مؤلفا من جزأين مفردين، مثل موشح يحيى بن بقي:

من طالب

ثأر قتلى ظبيات الحدوج

فاتنات الحجيج

أو من ثلاثة أجزاء مفردة مثل الموشح الذي أوله:
كم ذا يؤرقني ذو حدق

مرضى صحاح

بلين بالأرق

والبيت قد يكون مركبا (البيت المركبة أجزاؤه) من: فقرتين وثلاثة أجزاء مثل قول الوشاح:

أقم عذري فقد آن أن أعكفْ

على خمر يكوف بها أوطفْ

كما ندري هضيم الحشا مخطفْ

إذا ما ماذْ

في مخضرة الأبرادْ

رأيت الآسْ

بأوراقه قد ماسْ

أو من فقرتين وثلاثة أجزاء ونصف، مثل قول الوشاح:
يا بأبي أحورْ كالبدر في التَّمَّ
يفتر عن جوهرْ مستعذب اللثمِ

وخَدُّه الأزهرْ يدمى من الوهمِ

فكيف أن أعذرْ

وقد سرى أرقم

على عندمْ

فلا يُـلثمْ

وقـد حـكَّمْ

من السحرِ

لقتل أبطالِ

مع الأنباطِ

جيشٌ من الزنجِ

أو من فقرتين وأربعة أجزاء، مثل قول أحد الوشاحين:

بارع الوصف فقل فارسْ أو قل مليحْ
عطفه إلى الندى مائسْ بكل ريحْ

خبِّروني ليس لي هاجسْ إلا طليحْ

كيف صار الرشأ الكانسْ ليثا مشيحْ

يركب الطرف العتيقْ

الذي لا يلحقُ
باله بالصيد والمجدِ

معلقُ

أو من فقرتين وخمسة أجزاء، مثل قول الوشاح:

هن الظباء الشُّمُسْ قنيصهن الضيغمُ

ما إن لها من كُنُسْ إلا القلوب الهيَّمُ

القرب منها عُرُسْ والبعد عنها مأتمُ

تلك الشفاه اللُّعُسْ يحيا بهن المغرمُ

لها لحاظٌ نُفُسْ ترنو إلى من تُسْقِمُ

بأعين الغزلانْ

وتبتسمْ

عن جوهرِ

الأسماطِ

قضى لها الغيرانْ

أن تكتتمْ

في مضمرِ

الأنياطِ

أو من ثلاث فقر وثلاثة أجزاء، مثل قول ابن بقي:

من لي به يرنو بمقلتي ساحرْ إلى العبادْ
ينأى به الحسنُ فينثني نافرْ صعب القيادْ

وتارة يدنو كما احتسى الطائرْ ماء الثمادْ

فجيده أغيدْ

والخد بالخالِ

منمقُ

تكتمه الحجبُ

فلي إلى الكِلَّه

تشوُّقُ

أو من أربعة فقر وثلاثة أجزاء مثل قول عبادة القزاز:

ذو فتور ذو غنج ذو مرشف أَلْعَسِ

البيرْ في أرجِ والحسن في ملبسِ

كم يثير وجد شَجِ بالدنفِ مكتسي

ذو اعتلالْ

لو عللا

أنطق عن سكتِ

وغزالْ

لو مقلا

ألحظ عن باهتِ

خصائص الأقفال:

1 / الأقفال: أجزاء مؤلفة، يلزم أن يكون كل قفل منه متفقا مع بقيتها في وزنها وقوافيها، وعدد أجزائها.

2 / يتردد القفل في الموشح التام ست مرات، وفي الأقرع خمس مرات.

3 / أجزاء الأقفال لا تكون إلا مفردة، لذلك ينبغي كتابة كل جزء في سطر مستقر عن غيره من الأجزاء.

4 / أقل ما يتركب القفل من جزئين فصاعدا إلى ثمانية أجزاء، وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أو عشرة أجزاء.

أمثلة الأقفال:

ما تركب من جزئين مثل قول حاتم بن سعيد:

وقد درع النهارا هبوب النسيم

ما تركب من ثلاثة أجزاء مثل قول أحد الوشاحين:

ووجه ذا النهار
مغطى بخمار

من الدجنِ

ما تركب من أربعة أجزاء مثل قول أحد الوشاحين:

أنامل العناب

ونقلك الورعُ

حُفَّ بصدغيْ آسْ

يلويهما الخدُّ

ما تركب من خمسة أقفال مثل ول أحد الوشاحين:

ولا تقل ربما ظلْ

أثناء تلك المساري

ذكراك

قد أورى زناده

من وجدي ومن أواري

ما تركب من ستة أجزاء مثل قول أحد الوشاحين:

بل يا من ظعنْ

عليك ذنبي

فقد آن لي أنْ

أقص نحبي

فويلتاه

واه

ماتركب من سبعة أجزاء مثل موشح العروس لابن عزلة:

كيف لا أصول واقتنصت وحشيه
ظبية تجول ردا وسواسيه

صاغتها الجليل فهي شبه حوريه

تمشي رويدا
إذ تميس في البرد

تعجل الغلاله

والردى مع الشهد

ما تركب من ثمانية أجزاء مثل قول أحد الوشاحين:

وتحت نور الجبينْ
آس عذارْ

ينعطفْ

كي ينبي

بأن ماء الرضابْ

حام حواليه

منصرفْ

عن قرب

وقد تختلف أقفال الموشح، فيكون الأول جزأين والثاني والثالث ثلاثة أجزاء، كما هو الحال في موشحة عبادة بن القزاز التي مطلعها:

بأبي علق

بالنفس عليقُ

خصائص الخرجة:

1 / الخرجة هي عبارة عن القفل الأخير من الموشح.

2 / يفضل الوشاحون أن تكون الخرجة عامية، مستمدة من ألفاظ العامة ولغات الداصة، أي اللصوص والسفلة، وعن ذلك يقول ابن سناء الملك: (والشرط فيها، الخرجة، أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة، ولغات الداصة).

3 / يستحسن أن تكون الخرجة معربة إذا ذكر اسم الممدوح في الخرجة كقول ابن بقي:

إنما يحيى سلس الكرام واحد الدنيا ومعنى الأنام

4 / وقد تكون معربة وإن لم يذكر فيها اسم الممدوح، ولكن ابن سناء الملك يشترط أن تكون ألفاظها غزلة جدا، هزارة، سحارة، خلابة، كقول ابن بقي:

ليل طويل وما معين يا قلب بعض الناس أما تلين؟

5 / وقد تكون الخرجة أعجمية، ويشترط ابن سناء الملك حينئذ أن تكون من العام السفساف في العجمية نفسها، وأن يكون لفظها سفسافا لاذعا، ورماديا زطيا.

ونورد مثالا لابن عبادة شاعر المرية يقول:

مو سيدي إبراهيم
يا نوا من دلج
فنت ميب
ذي نخت
أن نن شنن كرش
أرم تب
غرام أوب
لغرت

وترجمتها: يا سيدي إبراهيم، يا اسما حلوا، تعال إلي، الليلة، وإلا كنت لا ترغب، أجيء أنا إليك، آه، أخبرني أين أجدك.

أما الخرجة العامية فيمثلها قول الأعمى التطيلي:

يارب ما أصبرني نرى حبيب قلبي ونعشقُو
لو كان يكون سنة فيا من لقي خلو يعنقُو

6 / وتكون الخرجة في أغلب الأحوال قولا يورده الوشاح في صورة الحديث المباشر متحدثا بلسانه هو أو بلسان غيره من الناس والحيوان والطير وخلاف ذلك، ويقول ابن سناء الملك عن ذلك: (المشروع بل المفروض في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا وقولا مستعارا على بعض الألسنة إما ألسنة الناطق أو الصامت، أو على الأغراض المختلفة الأجناس، وأكثر ما تكون على ألسنة الصبيان أو النسوان، والسكرى والسكران).

ونورد أمثلة عن الموشحات التب تكون خرجتها مستعارة:

✷ مثال الموشح المستعارة خرجته على لسان الحمام للقزاز:

إن الحمام في أيكها تشدو
قل هل علمْ
أو هل عهدْ

أو كانْ
كالمعتصمْ
والمعتضدْ
ملكانْ

✷ مثال الموشح المستعارة خرجته على لسان الجوى كقول يحيى بن بقي:

ومذ رحلتا غنى الجوى في صدري
سافر حبيبي
سحر وما ودعتو
يا وحش قلبي
في الليل إذا افتكرتو

✷ مثل الموشح المستعارة خرجته على لسان الهيجاء لعبادة بن ماء السماء:

فالهيجا تغني والسيف قد طرب
وما أملح العساكر
وترتيب الصفوفا
والأبطال تصيح:
الواثق يا مليح

✷ قد تكون الخرجة بيتا من الشعر كما فعل ابن بقي وقد ضمن بيتا لابن المعتز:

علموني كيف أسلو وإلا فاحجبوا عن مقتلي الملاحا

✷ الخرجة عند الوشاح هي الأساس، فهي التي ينبغي أن يسبق الخاطر إيها، ولهذا يقول ابن سناء الملك: (وقد جرت عادة الوشاحين أن يبتدئوا الموشح بعمل الخرجة أولا فهي التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها، قبل أن يتقيد الناظم بوزن أو قافية وذلك حين يكون مسيبا مسرحا ومتبحبحا منفسحا، فعندما يجيئه اللفظ والوزن خفيف على القلب أنيقا عند السمع مطبوعا عند النفس حلوا عند الذوق، تناوله وعمله وبني عليه الموشح، لأنه قد وجد الأساس، وأمسك الذنب وبنى عليه الرأس).

✷ والخرجة تحظى باهتمام خاص من الوشاح بالرغم من أنها الجزء الأخير من الموشح ولذلك وصفها ابن سناء الملك بأنها (أبزار الموشح، عنبره، سكره، ملحه، ومسكه).

✷ يجوز للوشاح أن يستعير خرجة وشاح آخر وتسمى في هذه الحالة بالخرجة المقتبسة، وهذا موجود في موشحات المتأخرين، ويقول عنهم ابن سناء الملك: (وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة، فيستعير خرجة غيره، وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق في خرجة بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن، فيتخافف، بل يتثاقل).

✷ ولا بد في البيت الذي قبل الخرجة من: (قال، أو قلت، أو قالت، أو غنى، أو غنيت، أو غنت).

المحاضرة 4

بيانات الحداثة العربية 1: بيان الكتابة (محمد بنّيس)

محمد بنّيس أحد أقطاب الشعرية في المغرب الأقصى والوطن العربي، ولد في فاس سنة 1950، ونال دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية (السلك الثالث) سنة 1978، برسالة عنوانها: (ظاهرة الشعر المغربي المعاصر: مقاربة بنيوية تكوينية). هو شاعر طليعي، همّه الحداثة. رأس تحرير مجلة (الثقافة الجديدة) مع ثلة من أصحابه الذين أرّقتهم مسألة الحداثة، ومكابدة الهموم الشعرية.

ومع أنّ في المغرب الأقصى الآن من يكتبالقصيدة التقليدية، و(الشعر الحر)، و (قصيدة النثر)« إلاّ أن هاجس الإبداع ظل يؤرّق فئة من شبان الشعر الطليعي الذين رأوا أن فرادتهم في تجاوزهم للسائد والنمطي، فمضوا يبحثون عن أشكال تعبيرية جديدة في الشعر، تنقذه من مآزق الشكلية والنمطية التي تردّى فيها. فوجدوا في الكتابة بغيتهم »[1].

فما هي الكتابة؟

إنها حركة شعرية أكثر تقدّما وحداثة من (الشعر الحر)، و(قصيدة النثر)، وهي تتويج لهما، وتجاوز في الوقت نفسه. فبعد أن اعتمد (الشعر الحر) التفعيلة وحدة إيقاعية في السطر الشعري، جاءت (قصيدة النثر) فألغت الإيقاع الخارجي من أجل فسح المجال للإيقاع الداخلي، وإظهار الصورة الشعرية بكل عنفوانها وشراستها.

ثم جاءت« الكتابة لتلغي تعقيد قواعد الشعر، والانفصال بين الشعر والنثر، من أجل دمج الأجناس الأدبية في كل واحد. فقد يكون بعض أجزاء قصيدة (الكتابة) شعراً، وقد يكون بعضها نثرا، وقد يكون بعضها حواراً مسرحياً، وقد يكون فيها السرد الروائي، أو المونولوج الداخلي...إلخ »[2].

وكان هؤلاء الشعراء الذين يرنون إلى تأسيس (كتابة) إبداعية جديدة، إنما يستمدون من مشروع أدونيس الحداثي، ومن حداثة الكتابة الشعرية الغربية، ويصبغونها بصبغتهم الخاصة ورؤيتهم الخاصة. أما بيان الكتابة لمحمد بنّيس*، فلم يخرج عن هذا الطموح إلى التجاوز وإعادة البناء. وهو يدور حول محورين هما:

- أسباب تخلف الشعر العربي المعاصر في المغرب.

- المنطلقات الفكرية والفنية (الكتابة).

---

[1] - محمد عزام، الحداثة الشعرية،ص 82.

[2] - المرجع نفسه، ص83

*محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981. محمد بنيس، حداثة السؤال، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، د ط،1985.

1 ـ **أسباب تخلف الشعر المغربي المعاصر:**

يرى بنيس أنّ من أسباب تخلف الشعر العربي المعاصر في المغرب، تحكم السياسة في أغلب المبادرات الإبداعية، وجعل الشعر تابعاً لها وأسيراً، لا متحرراً ومبدعاً. ومع أنّ« الحديث السياسي»ـ على حد تعبيره ـ قدّم إمكانيات لغرض التحولات الشعرية، غير أنه ظل مقتنعاً أنه الوحيد الممسك بناصية الحقيقة. وبهذا، ألغى دور الشعر والإبداع، في الوقت الذي لا يمكن فيه للإبداع أن يتحقق ويتأسس دون حرية.

ومن ثمّ، فالشعر المغربي المكتوب باللغة العربية، لم يقدر عبر تاريخه أن يمتلك فاعلية الإبداع« أو أن يقدر على تركيب نص مغاير يخترق الجاهز المغلق، إلاّ في حدود مساحة مغلقة إلى الآن، تمّت في زمن مختصر، مما عرّض غيرها، وهو الأغلب السائد، للمحو الدائم، بعد أن تحوّل إلى مادة متحفية، يستشيرها الدارسون، في أحسن الأحوال، لا كإبداع، ولكن كوثائق شبه رسمية، تساعد على تجلية غوامض مرحلة من المراحل، أو ملابسة من الملابسات. وهو عند بعضهم سبب للكسب، يقف عند رغبة الصفحات البيضاء، وتدنيس براءتها »[1].

وهكذا ظلّ الشعر التقليدي المغربي، منذ عشرينات القرن الماضي، وحتى السبعينات من القرن نفسه، ليس أكثر من شهادة على الوطنية. ولم يكن ممكناً أن نطالب من شعرائه بأكثر من ذلك، حتى جاء جيل الشباب في بداية السبعينات، ففاجأ الناس ـ وهو يحمل قصائده إليهم ـ مهووساً بالشعر،« يدفع من فقره ثمن شعره »، فلاذ التقليديون بالصمت.

غير أنّ هذه القصيدة الحديثة تسربت إليها الشيخوخة قبل الأوان، ولم يستطع جيلها أن يفي بالغرض. فكان لا بد من توق إلى الجديد، لا للشعر، بل للكتابة: الشعر الجديد، فما هي (الكتابة) الجديدة عند بنيس؟

2 ـ **الكتابة الجديدة:**

هي رؤية مختلفة تحاول الطليعة الشعرية العربية تجسيدها بالاعتماد على جدلية النص والممارسة التنظيرية، وبالتالي فهي مشروع جماعي يجمع شملالجيل الجديد الذي لا يخشى الانفتاح على الآخرين. مشروع يجتمع فيه الشعراء، ويعيدون النظر في الجمالي، والاجتماعي، والتاريخي، والسياسي. إنه ثورة عارمة وتغيير لنهج الشعر، و« أنّ تغيّر مسار الشعر معناه أن نبني النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، أن نؤالف بين التأسيس والمواجهة ».

[1] ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية،ص 84.

وقد جعل بنيس لتجربة الكتابة أربع قواعد فكرية تمثلت في الغامرة، والنقد، والتجربة والتحرر.

أ ـ القاعدة الأولى تقتضي أنه لا بداية لتجربة(الكتابة)، ولا نهاية للمغامرة في النص المؤسس والمواجهة.« الكتابة نفي لكل سلطة. وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ. ومن ثم يتجلى النص فعلاً خلاّقاً دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع، ولا يستسلم، ولا يقمع. تَوْق إلى اللانهائي واللامحدود. يعشق فوضاه، وينجذب لشهوتها ».

ب ـ القاعدة الثانية هي أنّ النقد أساس الإبداع. النقد هنا يعني إلغاء القناعة، ومحاصرة الذاكرة مرتكز لكل كلام وأصل. فقد« آن لنا أن نخرّب الذاكرة كآلة متسلطة تفصل الممكن على قياس الكائن، وتمنهج الرؤية من خلال محور العين التي هي تاريخ كل نص... وأول ما يجب أن يتجه إليه النقد هو المتعاليات بمختلف تجلّياتها...».

والمتعاليات عند بنيس هي التي تتحكم في وعينا ولاوعينا. وحين يقتحم النقد هذه المتعاليات، فإنه ينفذ إلى الجذر، ساعياً إلى تفكيك القيم والمفاهيم والتصورات، داخل الشعر وخارجه.

فالنقد الشامل يبدأ بالمتعاليات، ومن ثم يتجه نحو نقد البنيات السفلى: التاريخية/ الاجتماعية، ملاحقاً تفاصيلها بين شعاب النص والذات والمجتمع.

ج ـ القاعدة الثالثة في(الكتابة) هي أنه لا كتابة خارج التجربة والممارسة؛ فالتجربة والممارسة هي اختراق الجسد للزمن، وهي فعل أول لكل تجاوز. ومن هنا فإنّ الكتابة تغدو تجذيراً للمعرفة، وتثويراً لها، ما دامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة. ومن الخطإ الحديث عن مادية الكتابة، أو نقد المتعاليات في غياب التجربة والممارسة كأداة لتغيير العالم.

هكذا تتحرر (الكتابة) من (قصيدة الذاكرة)، و(قصيدة الحلم)، ذلك أنّ«السلفية حين ترتكن إلى الذاكرة، وتطمئن إليها، تقوم بإلغاء الحواس والزمن... أما قصيدة الحلم فقد أصبحت عنوان جانب هام من التجربة الشعرية المعاصرة، في العالم أجمع، نتيجة الثورة السيريالية التي أعطت الأولوية للوعي والانغلاق الذاتي للفرد، وحررت المكبوت بعيداً عن كل رقابة، وخلّصت الشعر من أوهام العقلانية ومثاليتها. لكن شعرها لم ينجُ من نقيصة إلغاء التجربة ».

د ـ القاعدة الرابعة هي أنه لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن غايتها التحرر، فالكتابة لا علاقة لها بالنقد الفوضوي أو العدمي،ولا علاقة لها بالتجربة أو الممارسة التي تعوق تحويل الواقع من وضعه اللاإنساني إلى احتفال جماعي. ويعتقد بنيس أنّ« أخطر ما

يظهر في مرحلة من مراحل التاريخ هو تلبيس قيم الاستعباد بأقنعة التحرر، وحفر الخنادق المضادة للتجاوز. لسنا مقموعين سياسياً واجتماعياً وثقافياً فقط، لكننا مقموعون في مخيّلتنا وفي جسدنا أيضاً... لا تحرر خارج رؤية مغايرة للأشياء والإنسان، حساسية مغايرة.فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعاً ممنهجاً.. أكثر من نظام اجتماعي سلطوي ادّعى تحرير الإنسان اجتماعياً وثقافياً، فيما عارض تحرير الحساسية والمخيّلة. وها هو الإنسان مُبعَد، مُلغى. إنّ التحرر كالنقد، إما أن يكون فعلاً شمولياً في نموّه أو لا يكون ».

ومع ذلك، قد تلوح بعض المغالطات في مسالة التحرر؛ فكتابة نص تحرري لا تؤدي بالضرورة إلى إحداث تحوّل في الواقع، بل قد يكون النص التحرري بحاجة إلى دعم واقعي لتأكيده، ناهيك عن أنّ التحرر في النص يختلف عن التحرر بالنص، والربط بينهما يبتعد بالأمور عن مواقعها الحقيقية.

3 ـ **المنطلقات الفنية للكتابة الجديدة**:

تتجلى المنطلقات الفنية(للكتابة) عند بنيس في ثلاثة مجالات هي: اللغة، والذات، والمجتمع.

أ ـ**اللغة**: إذا كان الشعر تجربة تاريخية واجتماعية، فإنّه ـ أيضاً ـ بناء لأنساق لغوية مقتطعة من الكلام اليومي وكلام الفكر. غير أنّ المتعاليات ـكما يرى بنيسـ« أخضعت اللغة لدائرة مستبدة، زمنيتها استرسال الحاضر واستمراره... ومهما تحكمت الرؤية المتعالية في تسييد مطلقية اللغة، فإنّ الشعراء المبدعين اخترقوا كونيتها، وهم يوهمون بالرضوخ لها، بعد أن نقلوها إلى مجال الهواية والمتعة... والكتابة الصوفية هي التجاوز الممكن لتصنيف اللغة بعد أن مزجت بين الصناعة والحلم، محطمة بذلك القواعد المتعارف عليها في بنية الأنساق ».

فاللغة هي ما يركب النص: زماناً، ومكاناً، ونحواً، وبلاغة.

ـ فأما الزمان الشعري فهو مختلف عن الزمان التاريخي، لأنه لا يتشكل من منظومة الدواخل، ويتبع نسق الذات والمجتمع والكتابة، ذلك أنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته، وقوانين اللاوعي التي لا نعرف أسرارها تتدخل حتماً في بناء هذا الإيقاع.

ـ وأما بنية المكان فقد تجاهلها النقد القديم والنقد الحديث، بعدما أسره الإيقاع الزماني« وما ذلك إلاّ نتيجة لانحيازه للكلام وإلغائه للكتابة، رغم أنّ بعض الشعراء الأندلسيين والمغاربة القدماء، وبعض الشعراء الأوربيين والأمريكيين المعاصرين جعلوا من التركيب الخطي بُعداً بلاغياً، يفتح النص على البصر، بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلاً».

وإذا كان بعض الشعراء القدماء قد حصروا بنية المكان في قوالب اتخذت أرقى أشكالها من التختيم والتفصيل والتشجير، حيث أدخلها الأندلسيون في مساحات بديعة تعتمد توشيح المكان، بعد أن كان التناظر الصارم هو القالب الأساسي لتخطيط القصائد، تبعاً لقالب الإيقاع، فإنّ قوانين ملء الفراغ بالنسبة للكتابة متعددة ولانهائية، ما دامت تخرج على النمطية، ليفاجئ النص ذائقة المتلقي.

ومن هنا، فإنّ المكان ينحصر ـ حسب بنيس ـ في الكتابة« كحيّز من الفضاءات المتعددة الموجودة خارج الورقة في علاقة الخط بالصفحة البيضاء. فاللغة، من حيث هي منطوق زمان، صرف العرب اهتمامهم لها. وما كان الشعر عندهم إلاّ كلاماً. أما اللغة من حيث هي خط مكان لم ينتبهوا لها إلاّ مع ظهور مجتمعالكتابة. والكتابة دعوة إلى إعادة تركيب المكان، من خلال لعبة الأبيض والأسود، التي تنتفي فيها الصدفة وتؤكد الكتابة على صناعيتها وماديتها »[1].

ويرى بنيس أيضاً أنّ الخط ليس حلية تُضاف إلى الكلام، كما أنه ليس قناعاً، بل هو نسق مغاير يخترق اللغة، ويُعيد تأسيسها. وبالتالي، فإنّ البحث عن بلاغة جديدة للنص، يستلزم اختراق الكلام بالخط الذي يملك سرّه الخاص، لقلب المفهوم السائد للشعر، وهو فعل يجذّر مادية الكتابة وجدليتها. فمن ينكر على الكتابة إعادة تشكيل المكان، يمنع كتابة« جسد ينتشي بموسيقية الخط التي تمنح النص سلالم من الأنغام والألحان، واختزال الكتابة إلى مجرد حيّز بصري يلتصق به النص البصري يتخفى وراء الظاهر، ما دامت الكتابة لا تقوم على السواد والبياض فحسب، وإنما هي عالم لغوي متعدد الفضاءات ».

فالكتابة، إذن، لا تخرج على المألوف لتتعلق بأوهام أخرى، ولكنها تبحث عن بلاغة مغايرة. ويبدو أنّ الخط المطبعي يسهم في إلغاء النص كجسد« ذلك أنّ الحروف الباردة عندما تسقط على الورق/ البياض، يتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار، يختزل النص في معنى، والمعنى في كلام، ويمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة. ومن هنا يتدخل الخط لردع المتعاليات، من أصولية وانغلاق دائري واستهلاك، حيث يحرّر اليد والعين والأعضاء، ويجعل كل الاتجاهات ممكنة، حين يحطم استبدادية اليمين، واستبدادية المعنى والكلام، وحيث ينفي كل سلطة ».

ـ وأما التركيب النحوي للنص، فيأتي نتيجة لطبيعة البنيات النظمية والصرفية التي تتحكم في تحديد المتتاليات وتوزيعها، انطلاقاً من أنّ النص هو نسيج معقد.. وإذا كان الكلام المألوف تابعاً للقوانين العامة التي تؤسس لغة للتواصل بين الناس، فإنّ الشعر يخرق هذه القوانين، ويتخطاها، مؤسساً قوانين مغايرة.« والإيقاع هو خلخلة للبنية النحوية. وكل صراع بين

[1] ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية،ص 89.

وقوانين الإيقاع وقوانين النحو ينتهي بانتصار الإيقاع على النحو ». وهذا ما أدى ببنيس إلى الاعتقاد بأنّ الشعر لانحوي، وأنّ نحوه ليس هو النحو العام. غير أنّ درجة لانحوية الشعر غير مؤتلفة بين أنماط الوعي الشعري.« وحين تتجه الكتابة إلى تعميق تدمير النحوية داخل النص، وتلمحها برؤية مغايرة للعالم، فإنها تختار شرائط مغايرة لعلائق مغايرة، داخل النص وخارجه ». وهكذا، نفهم كيف يصبح الشعر سيد الكلام، ويعيد خلق اللغة وترتيبها.

د ـ وأما بلاغة الأسلوب، فهي صناعة للكتابة، وتغيير للدلالة من مواقعها داخل الأنساق اللغوية« وتفجير لمدلولاتها المنسية أو المكبوتة، واستنطاق رؤية، بمعنى أنّ النص يتحوّل إلى مجال يغوي المجاز والاستعارة وينسى التنسيق. يدمّر سيادة المعنى، ويفسح الجسد للعين، يفتضّ المألوف والسائد والمغلق والمعتاد ».

إنّ مغامرة لعبة بلاغة الكتابة لا تظهر المبدع وكأنّ به مسّاً شيطانياً، أو أنّ الإلهام يتلبّسه. فهي تمارس لعبة إغماض النص، لأنها ترى الأشياء بعين ثالثة، فتتلافى اجترار بلاغة الذوق والجمال المتوارثة، والقائمة على الوضوح.

وهكذا، تتعانق في (الكتابة) التي يبشر بها بنيس مستويات الزمان والمكان والنحو والبلاغة، فتؤثر كل بنية في الأخرى.

وأخيراً يؤكد بنيس أنّ تحرر الفعل والتخييل، لا يمكن في ظل قمع الذات، كما لا يمكن محاورة المستقبل، ونحن مقيّدون بأغلال الماضي.

ويؤكد بنيس أيضاً، أنّ المجتمع هو الذي يمدّ الذات المبدعة برؤيا للعالم، تستمد مقوّماتها الأساسية من المواجهة والتأسيس. لكن المجتمع العربي« مغلول في ماضيه وحاضره بالأمر والردع والاستعباد، مُبْعَد عن الابتكار والتحرر.

وبرغم تحكم السوط والسيف في مسافة خطواته واتجاهها، فقد استيقظ على تدمير الإخضاع هنا وهناك». ومن ثَمّ يؤكد قوّة الوشائج بين الأدب والواقع، عن طريق الكتابة باعتبارها فعلاً تحرّرياً.

وفي السياق نفسه، لا مناص من تعزيز الوعي النقدي، من أجل مواجهة متعاليات الغرب أيضاً، بعد أن تسربت إلى رؤانا وممارساتنا باسم التفوق الغربي، وفي مقدمتها تأليه التقنية:« نقدنا لمتعاليات الشرق يتساوق مع نقدنا لمتعاليات الغرب. بهذا المفهوم تكون الكتابة بمعزل عن التقسيم الأخلاقي ـالحضاري للشرق والغرب(...) وليست استفادتنا من المعرفة الغربية النقدية بدعة ».

ورغم تركيز هذا البيان، فإنه بحاجة إلى مزيد من الشرح والتحليل؛ فهو لا يريد فرض منظور الكتابة الذي يقترحه. لذا، فإنّ هذه الرؤية للكتابة ليست« دعوة قمعية » لغيرها

من الرؤى والتصورات، بل ـ على العكس من ذلك ـ إلحاح على أن يسلك الشعراء الشباب مسالك الجرأة في طرح ما يرونه أكثر وعياً باللغة والذات والمجتمع.

المحاضرة الخامسة
بيانات الحداثة العربية

*** البيان الروائي: نبيل سليمان.**

يرى نبيل سليمان في كتابه (فتنة السرد والنقد) أنّ المحاولات العربية للنهوض منذ القرن التاسع عشر، جسّدت فيها قيامة النثر علامة فارقة. وقد اجتهد النقاد في دراسة هذه العلامة« وفي التأسيس لها في موروث القص العربي والنثر العربي: من الخبر إلى النادرة إلى ألف ليلة وليلة.. كما اجتهد المجتهدون ـ وما يزالون ـ في تأسيس القصة القصيرة والرواية ـ من بين ما تعني تلك العلامة ـ في المحمول الثقافي الأوربي للعلاقة الجديدة بين الغرب الأوربي وبين المنطقة العربية من العالم. وفي هذا وجه هام للمثاقفة بسلبها وإيجابها »[1].

ويسترسل نبيل سليمان معلّقاً على محاولات التجديد في السرد الروائي بقوله:« ولئن كان لاجتهاد المجتهدين في أشواطه الأولى ما يبرر حرارته، فقد جعل له الإنتاج القصصي والروائي المتواتر والمتقدم ـ خاصة في العقود الأخيرة ـ هدأة، ويسّر له تعمّقاً، وفتح أمامه سبلاً جديدة. وهذا ما يدلّ عليه الدرس العربي ـ وغير العربي ـ لذلك الإنتاج الذي بلغ مبلغاً جعل جائزة نوبل تُمنح له ـ مهما يُقل فيها وفي منحها ـ وهكذا كان لنجيب محفوظ أن يتوّج ما بدأه شخصياً منذ نصف قرن، أو أكثر(...). ومن ذلك أشير إلى ما اختط باختين مما تأخر فعله الأوربي، فكيف بالعربي؟ هذا إذا لم نعُد أبعد إلى الوراء ، منذ هنري جيمس حتى لوكاتش، وغولدمان. أما الاقتراب من السبعينات والثمانينات، فيدفع بحرارة بالعديد من

[1] ـ نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2000، ص 145.

الأسماء والمناهج، ويعقد كما يخصب اللوحة ثمة في مظانها، وهنا، في ترجيعها أو في إنشادها »[1].

قام نبيل سليمان بدراسة رواية (مُدُن الملح)، لعبد الرحمان منيف، بأجزائها الخمسة التي ظهرت بين عامي 1985 و1988، وناهز عدد صفحاتها الألفيْن وخمسمائة، واعتبرها تقف مَفْصلاً أساسياً في المشهد الروائي العربي، يأتي بعد مَفصل ثلاثية نجيب محفوظ بعقود. وما يثير الاهتمام في هذه الرواية« أنها تثير للوهلة الأولى جملة من الأسئلة حول كونها مفصلاً خاصاً في جديد السرد الروائي العربي وتجديده. فنحن معها أمام مئات الفاعلين، وفضاء مترام، وعقود وانعطافات، وأفعال أساسية واجتماعية ونفسية وتجربة في التعامل مع الموروث السردي العربي، والتناص واللغة الروائية، والملمح الشعبي في الحكي.. وسوى ذلك من تفاصيل الشغل السردي والروائي. فماذا في هذه الرواية من أجوبة على هذه الأسئلة؟ وما هي التجربة السردية الروائية التي تقدم إذن؟ إلى أيّ مدى هي تجربة في تجديد السرد؟ »[2].

وفي فصل آخر من هذا الكتاب، عنونه (شعرية السرد وسردية الشعر)، يتساءل نبيل سليمان« مَنِ الشعر وما الشاعر؟ من الكتابة وما الكاتب؟ ». إنه الراهن الذي يقلب الأسئلة، ويعقّد الأجوبة على غرار ياكوبسون الذي يضع المقابلة المتناقضة: الشعر/ النثر« إلاّ أنّ هذه المتناقضة القديمة الجديدة قد أصابها ما أصابها بفعل الإبداع أولاً، من النفري إلى أدونيس نفسه، كما أصابها ما أصابها بفعل اشتغال القائلين بها، والناقضين لها، على يد الشعرية والسردية، على الكتابة، وكان لها بالنقد الجديد، وبالإبداع الجديد، مآل جديد »[3].

ويتابع سليمان في رصد نقاط الافتراق والتلاقي بين النثر والشعر قائلاً:« غير أنّه على الرغم من ذلك، يحدد النثر أساساً على أنه بناء كنائي، تقوم بنيته على مبدأ المجاورة، فيما يحدد الشعر أساساً على أنه بناء استعاري تقوم بنيته على مبدأ المشابهة. كما يحدد مجلى الشاعرية في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة، لا بديلاً عن شيء مسمّى ، ولا كانبثاق للفعل. أما أدونيس فيحدد ما يُفرّق بين النثر والشعر بطريقة استخدام اللغة، حيث يحيد الشعر بالكلمة عمّا وُضعت له أصلاً. أما النثر فلا يخرج عن النظام العادي للغة »[4].

يذهب جاكوبسون إلى أنّ الشعرية نفسها ليست وقفاً على الشعر، وهو يشير إليها باعتبارها فرعاً من اللسانيات، يُعنى بالوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة. وهذه الوظيفة تهيمن في الشعر، فيما تتقدّم عليها خارجه وظائف أخرى للغة. وتلك الهيمنة

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص 146 - 147

[2] ـ السابق، ص 146

[3] ـ السابق، ص 97

[4] ـ السابق، ص 95

في الشعر للوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإن كانت تتسبب بالغموض. أما الغموض ذاته، فهو وإن يكن ملمحاً لازماً للشعر، إلاّ أنه ليس وقفاً عليه، بل هو خاصية داخلية لكل رسالة تركز على ذاتها[1].

أما إذا عدنا إلى الرواية العربية، فإنّ نبيل سليمان يرى أنه ينبغي علينا الكلام عن شعريات وليس عن شعرية واحدة. يقول:« بالنسبة إلينا هنا – وعسى ألّا يكون هذا التحديد قد تأخر – لا يعدو الأمر الاشتقاق من كلمة (الشعر) بالنسبة إليه، أي (الشعرية) دون أن يكون لذلك أية قيمة إضافية، لا إيجابية ولا سلبية، ودون أيّ استبطان لمفاضلة أو سواها. وهذا هو المعنى الضيق للشعرية كمبادئ وقواعد جمالية خاصة بالشعر ـ في رحابها من الخلاف ما فيه ـ وليس كأدبية أو جمالية كثيرة بكثرة الإبداع والمبدعين »[2].

لقد رفض بول فاليري مثل هذا المفهوم، و من هذا الرفض ـ كما يعتقد نبيل سليمان ـ استلهم تودوروف شعريته، فربطها بالبنى المجردة للأدب، لا بالنصوص. يتابع سليمان قائلاً:« والسؤال المقلق هنا، بالنسبة للشعريات جميعاً: لِمَ هذا الإصرار على استقاء المصطلح من كلمة (الشعر)؟ يستوي في ذلك من يوسّع الشعرية ومن يضيّقها. هل يُضمر ذلك ـ في حالة تودوروف مثلاً ـ أو يعلن ـ في حالة جاكوبسون مثلاً ـ أنموذجية الشعر للأدب، وأولويته وربما قداسته؟ وإذا كان المناط في الشعريات بلاغة جديدة، أو أدبية، أو خصائص اشتغال الخطاب الأدبي أو تاريخاً للأدب بخصائصه التعبيرية، أو علماً للأدب، أو فرعاً من اللسانيات، وكل ذلك غير محدود بجنس بعيه (الشعر)، فماذا إذن التسمية بالشعرية أو الشعريات؟ لماذا لا تكون الأدبية أو الجمالية أو سواهما ممّا لن يعجز ثراء ودقة اللغة الاصطلاحية أن تجود به ؟»[3].

*** بيان السيميائية (رابطة السيميائيين الجزائريين):**

يذهب رشيد بن مالك إلى أنّ الكلام عن مستقبل الدراسات السيميائية في الوطن العربي يعتبر ضرباً من المغامرة، لعدّة اعتبارات هي، أولاً: لأنّ الحديث في هذا المضمار يقتضي وجود جرد لمجمل الاعمال السيميائية العربية، وهذا صعب تحقيقه، نظراً لغياب التواصل العلمي بين المؤسسات الأكاديمية، وحتى بين الباحثين العرب. ثانياً: ضرورة« تشكيل فرق بحث يأخذ أصحابها على عاتقهم كل في إطار تخصصه من هذه التخصصات الدقيقة في الحقل السيميائي، قراءة وتشكيل الإنجازات العلمية المحققة قبل وبعد وفاة (أ. ج. غريماس)، وفي حدود معرفتي المتواضعة، يبدو الإلمام بهذه المسائل محدوداً جداً، لا يتجاوز المستوى الفردي، إذ لم يستطع الباحثون العرب ـ بحكم ظروف قاهرة ـ تعبئة

---

[1] ـ جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 9 – 80 - 24

[2] ـ نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص 104

[3] ـ المرجع نفسه، ص 104 - 105

كفاءاتهم في سبيل تحقيق فعل علمي ينضوي تحت تحرٍّ جماعي، وتأسيس خطاب علمي جدير بهذا الاسم »[1].

لهذه الأسباب، يصعب علينا استشراف المستقبل في هذا النوع من الدراسات. وأما فيما يخص الحركة السيميائية في الدراسات العربية المعاصرة، يلاحظ رشيد بن مالك جملة من الإشكالات، أولها: انقطاع التواصل العلمي بين الباحثين والأكاديميين العرب حتى داخل البلد الواحد « و كان لهذا الوضع انعكاسات سلبية، حيث كثرت البحوث الفردية التي تعددت معها الخطابات النقدية، واختلف في مقاصدها العلمية. وأصبحنا أمام ترسانة من المصطلحات تعبرها سيميائيات لا يتبيّن القارئ حدودها ولا معالمها، وهي في جميع الحالات لا ترقى لأنْ تمثّل تركمات تُقرأ كأحسن ما تكون القراءة »[2].

ثانيها: أنّ الأعمال السيميائية عرفت مراجعات جذرية، بدأت في تسعينات القرن 20، ثم توسعت، ما أدى إلى أنّ« ما كان من البديهيات بالأمس اضحى في الحقبة الأخيرة موضع تساؤل وجدل، ولكنه جدل يهدف إلى صياغة حلول جديدة على نحو ما رأينا ذلك عند كورتيس الذي تراجع عن إنجازات اعتبرناها من الثوابت في وقت مضى، ولم نتوقع ابداً أنه سيعيد فيها النظر، فحصلت عملية قلب أعطت الصدارة في التحليل لمسألة التلفظ بوصفها فعلاً محدثاً وصانعاً للموضوع السيميائي »[3].

ثالثها: أنّ الساحة النقدية لم تشهد مواكبة في مجال ترجمة البحوث السيميائية، ومن هنا، فإنّ السؤال يبقى مطروحاً بحدة حول« طبيعة النصوص الغزيرة التابعة لمدرسة باريس التي يقع عليها الاختيار والأولويات التي ينبغي أن تؤخذ في الحسبان في عملية انتقائها. هل نولي أهمية إلى النصوص الخاصة بتاريخ البحث السيميائي أم نجنح إلى ترجمة البحوث النظرية والتطبيقية التي ظهرت قبل وفاة أ. ج. غريماس. وإذا احتفظنا بهذه الفرضية، فإننا نشك في أنّ هذا الاختيار سيفرز حركة نشيطة في الترجمة وسيرافقها جدل كبير وقراءات نقدية في مضمون هذه النصوص وهي قراءات ستتم في جميع الحالات بمنأى عن المستجدات البحثية التي ظهرت بعد وفاة غريماس، وعن الاعتراضات على المسائل النظرية المنظور إليها في سيميائية الجيل الأول »[4].

---

[1] ـ رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006، ص 09.

[2] ـ المرجع السابق، ص 24.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 25 - 26

[4] ـ المرجع نفسه، ص 26 - 27

ويتابع رشيد بن مالك في السياق نفسه:« وإذا فرضنا أنّ الاعتراضات على طروحات غريماس مؤسسة ولا يتسرب إليها الشك، فإنّها ستشيد أيضاً بمنأى عن اعتراضات السيميائيين أنفسهم على طروحاتهم على نحو ما حصل ذلك لغريماس وكورتيس »[1].

يركز رشيد بن مالك اهتمامه على مجموعة من البحوث السيميائية العربية التي استطاعت أن تقدّم رؤية واضحة حول السيميائيات بوجه عام، وسيميائية غريماس بوجه خاص؛ فحاولت أن تتخطى بعض المشكلات المفهومية التي شابت الدرس السيميائي الأوربي نفسه، مما ضاعف من صعوبة الترجمة العربية، فقد أدرك هؤلاء الباحثون« أنّ النقد العربي الحديث ظل منذ زمن طويل بعيداً عن قراءة "ماهية النص"، وظل سنوات طويلة، ربما حتى نهاية السبعينات يدور حول "وظيفة النص" التي تُعدّ أسهل بكثير من الكلام عن الطبيعة، لهذا تأخرت استفادة النقاد العرب من المنهج السيميائي في تحليل النصوص »[2].

وقد ظهرت هذه الممارسات السيميائية في مرحلة تحوّلت فيه« بعض التطبيقات السيميائية العربية إلى مجموعة من الخطاطات الصورية الشكلية وبالتالي: يبدو لنا النص كما لو كان بلا دم، ولا حركة للحياة فيه. حيث يتم تطبيق المصطلحات والخطاطات الأوربية بشكل ميكانيكي وبمرجعيتها الأوربية دون الاهتمام بعملية التليين والهضم من أجل التواصل مع القارئ العربي ودون معاناة مع النص ذي المرجعية الشرقية مثلاً. وهذا كله خلق نوعاً من الهروب لدى القراء(..) مع أنّ إحدى دعامات السيميائية هي التواصل »[3].

ومن بين الباحثين السيميائيين العرب الذين وقع عليهم اختيار رشيد بن مالك، الباحث الجزائري عبد الحميد بورايو الذي يعكس ـ ولو بشكل نسبي ـ الجهود التي بذلت من أجل الارتقاء بالنقد العربي من الرؤية المعيارية إلى الرؤية العلمية. وتعكس أيضاً سعيه لقراءة وفهم التوجهات المنهجية في تحليل النصوص السردية من منظور سيميائي. فجهود عبد الحميد بورايو« لم تتعامل مع السيميائية على أنها غاية في حدّ ذاتها، بل تبنّتها لأنها وسيلة مسخّرة لفهم الإشكاليات التي يطرحها التصدي للمعنى المتخفّي في الممارسات الإنسانية الدالة والمجسّدة في اللسان وغير اللسان »[4].

إنّ قراءة متأنية لهذه البحوث تجعلنا ندرك أنّ بورايو اشتغل على الخطاب النقدي، وروّضه بشكل مكّنه من تفادي كل تعقيد مصطلحي، وانحاز إلى التبسيط دون أن يجافي روح الممارسة السيميائية؛ فقد شكل كتابه (التحليل السيميائي للخطاب السردي)« حدثاً نقدياً

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص 27

[2] ـ رشيد بن مالك، عز الدين المناصرة، (مراجعة وتقديم)، السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2002، ص 58

[3] ـ المرجع نفسه، ص 59.

[4] ـ المرجع نفسه، ص 59.

في الجزائر، واستطاع أن يستثمر الإنجازات البروبية من منطلقات سيميائية. همّه الوحيد في كل ذلك الإحاطة الدلالية بحكاية (الحمامة المطوّقة) استناداً إلى بنيتها، ووفقاً لتقطيع نصّي يتصدّرها »[1].

ولبلوغ هذا الهدف، سعى بورايو إلى أن تكون السردية هدفاً للتحليل« غير أنّ هذه السردية لا يمكن القبض عليها وعلى مكوّناتها، كما يتعذّر الإمساك بمظاهرها إلاّ من خلال الخطاب »[2].

انطلق بورايو من دراسة البنيات الخطابية التالية:

- الحقل المعجمي
- المقطوعات الخطابية
- التجسيدات الخطابية

والتزم الباحث حدود النص، وأدرك مستوياته« واستطاع من خلال اشتغاله على اللغة صناعة خطاب نقدي يوفق فيه بين القيود التي يفرضها الجهاز السيميائي وتطلعات القارئ العربي، إلى نص نقدي ييسّر له سبل الاتصال بالمناهج الحداثية »[3].

وعلى الرغم من جهوده الرزينة، إلاّ أنّ رشيد بن مالك يرى أنّ بورايو ـ في معرض حديثه عن النقص ـ لم يول أهمية إلى القراءة التي قدّمها غريماس للمشروع البروبي، الذي يعتبر فيه الفعل أساس تعريف الوظيفة. فالباحث ـكما يرى غريماس ـ سيقف محتاراً أمام التناقض الذي يميّز الوظيفتين« فإذا كان رحيل البطل، باعتباره شكلاً من أشكال النشاط الإنساني، يُعدّ فعلاً؛ أي وظيفة، فإنّ النقص (manque) لن يكون كذلك، ولا يمكن التعامل معه كوظيفة بل هو حالة تستدعي فعلاً »[4].

يضاف إلى ذلك أنّ بورايو، وعلى الرغم من أنه أدرك الإطار التلفظي (دبشليم/ بيدبا) لحكايات كليلة ودمنة، خلال تأويله الدلالي لحكايتيْ "الحمامة المطوّقة"، وقصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، فإنه في الوقت نفسه عزله عن السياق التحليلي، واعتبره من خارجيات النص.

المحاضرة 6: بيانات الحداثة العربية3

---

[1] ـ رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 35.

[2] ـ عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط، 2003، ص 69.

[3] ـ رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 35.

[4] ـ سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، د ط، 1994، ص 82.

بيان الحداثة: أدونيس

أدونيس (علي أحمد سعيد)، شاعر سوري، ولد في محافظة اللاذقية سنة 1930. نال إجازة في الفلسفة سنة 1954. وفي سنة 1956 غادر سوريا إلى لبنان، بسبب انتمائه إلى الحزب القومي السوري، فاشتغل مُدرّساً، ثم حصل على الجنسية اللبنانية سنة 1957. وفي سنة 1973 نال شهادة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة القديس يوسف ببيروت.

ويعتبر أدونيس من أشهر الشعراء العرب المعاصرين، وسيرته الشعرية تختزل مسيرة الشعر العربي المعاصر في النصف الثاني من القرن العشرين، فقد استهلّ مشواره الشعري بكتابة القصيدة العمودية، ثم انتقل إلى كتابة (الشعر الحر)، ثم صار من رواد (قصيدة النثر)، حتى انتهى به المطاف إلى اعتماد (الكتابة) أسلوباً ونهجاً شعرياً.

وأما على المستوى الإيديولوجي، فقد بدأ قومياً سورياً حين أسهم في تأسيس مجلة (شعر)، بين عاميْ 1957 و1963. وقد تبنّت هذه المجلة« مفاهيم الأدب الغربي الحديث، في الشعر والنقد، ووضعت أسس (قصيدة النثر) العربي المعاصر، وأفسحت صدرها لنشر التجارب الشعرية، والأصوات الجديدة التي تحاكي أشعار بودلير، ورامبو، ومالارميه، وسان جون بيرس، وغيرهم ممن يكتب الشعر دون أ يلتزم فيه بوزن أو قافية »[1].

وقد أوضح أدونيس، بخصوص خلافه مع جماعة (شعر)، قائلاً:« أدى عملنا سوية في مجلة (شعر)، يوسف الخال وأنا، بالتعاون مع الأصدقاء الآخرين، الذين كوّنوا هيئة تحريرها(...)، أدى عملنا إلى ترسيخ مناخ جديد، نظرياً وفنّياً، بحيث أصبحت خارج الشعر، كل محاولة لتحديد الشعر، كما كان يحدده النظريون القدامى. وفي أواخر عملنا المشترك أخذ يتضح لي أنّ هذا الذي حققنا، وهو مهم جداً، لا يكفي، خصوصاً أن معظم هؤلاء العاملين وقفواعند حدود تغيير الطريقة الموروثة، واكتفوا بهذا التغيير. وقد أكدت التجربة أن البقاء في حدود تغيير الطريقة يندرج في النهاية ضمن إطار الثقافة الموروثة، ويصبح نوعاً من التلاؤم والتكيّف. وهذا ما حدث لمجلة (شعر). لذلك لم أستغرب من الذين استمرّوا قائمين عليها، بعد أن تخلّيتُ عنها، أن يجهلوا أعمق التجارب الشعرية وأقصاها، أو أن يسيئوا فهمها. حتى إنّ المجلة أخذت تُنكر ما بدأته، وأخذ التغيير الذي أحدثته حركتها في البداية يظهر كأنه تغيّر في الدرجة لا في النوع.

ومن هناكان موتها، كما قلتُ مرة، ضرورة ذاتية، وذلك من أجل الاحتفاظ بما بدأته، والإبقاء عليه ناصعاً، نقيّاً، حيّاً »[2].

---

[1] ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية،ص 66- 67.

[2] ـ أدونيس، مجلة (مواقف)، العدد15، 1971

ففي هذه المرحلة (مرحلة مجلة شعر)، استلهم أدونيس الحضارة السورية القديمة، ووظّف كثيرا من رموزها وأساطيرها(منها أسطورة أدونيس).

وفي المرحلة التالية اتصاله بالتراث العربي القديم، وأصبح قومياً عربياً، واختار أجمل القصائد في الشعر العربي القديم، وفي جميع عصوره، جمعها في ثلاثة مجلدات، أطلق عليها اسم (ديوان الشعر العربي)، وقدّم لها بدراسة عميقة وفريدة مقارنة بنوع الدراسات الذي كان سائداً. وكتب ردّاً على أصدقائه القدامى الذين اتّهموه بالتذبذب العقائدي في رسالة مفتوحة بعنوان« إنّ الوجه العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي، لا الشعرية وحسب، بل الإنسانية كذلك »[1].

وبعد ما كان أدونيس يتبنّى هويّة التراث السوري القديم، باعتباره تراثاً متميّزاً بروح خاصة قائمة على المغامرة والتضحية والإبداع -وهي المعاني التي جسدها في شعره التموزي - تراجعت حدّة هذه اللهجة، وأصبح الموروث العربي الإسلامي يشكل مرحلته الفكرية الجديدة.« وفي هذه المرحلة التفت إلى الشعر الصوفي، فوجد في أشعار السهروردي والنفري بيته، ووجد ترحيباً حارّاً من جماعة مجلة (الآداب) التي كانت تحظر ورود اسم أدونيس على صفحاتها »[2].

وفي مرحلة ثالثة، استقلّ بمنبر خاص، لـمّا أصدر مجلة (مواقف 1968)، والتي جعل منها منبراً لكل الأصوات المقموعة. فأتاحت المجلة صفحاتها لكل الاتجاهات مهما كانت رؤاها متباينة. وفي هذه المرحلة أصبح أدونيس« أكبر من المذاهب الشعرية والاتجاهات الفكرية والأدبية ».

فبالإضافة إلى أعماله الشعرية الرائدة، وضع أدونيس كتباً تنظيرية وتقييمية للشعر العربي قديماً وحديثاً، منها: مقدمة للشعر العربي، وزمن الشعر، والثابت والمتحوّل، وفاتحة لنهايات القرن... إلخ.

ويعتقد النقاد أنّ (بيان الحداثة)*، هو أهم ما في تنظير أدونيس الشعري، وهو من أهم ما كتب في الحداثة الشعرية، وقد جعل هذا البيان في أربعة محاور هي: أوهام الحداثة، وإشكالية نشوء الحداثة في المجتمع العربي، وإشكالية التعارض بين الشرق والغرب، ومفهوم الحداثة الشعرية العربية وخصوصياتها.

1 -**أوهام الحداثة**:

---

[1] - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص214.

[2] - محمد عزام، الحداثة الشعرية،ص 68

*أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (الملحق).

أما أوهام الحداثة، فهي تلك التي تكاد تخرج بالحداثة عن مدارها، وهي أوهام متداولة في الأوساط الشعرية العربية، وتتلخص في خمسة أوهام هي:

1 - 1 -**الزمنية**:« فهناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر، وبالراهن من الوقت، والتقاط حركة التغيير والانفصال عن الزمن القديم، والتعبير عنها، دليل كاف، بحسب هذا الميل، على الحداثة. ومن الواضح أن هؤلاء ينظرون إلى الزمن على أنه من القفز المتواصل، وعلى أنّ ما يحدث الآن متقدّم على ما حدث غابراً، وعلى أنّ الغد متقدّم على الآن »[1].

ويرى أدونيس أنّ هذه النظرة تجريدية شكلية، تُلحق النص الشعري بالزمن فتؤكد اللحظة الزمنية، لا النص بذاته، وتؤكد حضور شخص الشاعر، لا حضور قوله، وهي ـمن هنا ـ تؤكد السطح لا العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن على النص القديم.

وخطأ هذه النظرة يكمن في تحويل الشعر إلى زي؛ أي إنه يكمن في إغفالها أمراً جوهرياً هو أنّ حداثة النص الشعري غير متساوقة مع حداثة الزمن.« فإنّ من الحداثة ما قد يكون ضد الزمن، كلحظة راهنة، ومنها ما يستبقيه، ومنها ما يتجاوزه أيضاً. فحين يهزّنا اليوم شعر امرئ القيس مثلاً، أو المتنبي، فليس لأنه ماضٍ عظيم، بل لأنه، إبداعياً، يمثل لحظة تخترق الأزمنة. الإبداع حضور دائم، وهو ـ بكونه حضوراً دائماً ـ حديث دائماً. وهذا يعني أن ثمّة شعراً كُتب في زمن ماضٍ، ولا يزال، مع ذلك حديثاً. فالشعر لا يكتسب حداثته بالضرورة من مجرّد زمنيته، وإنما الحداثة خصيصة تكمن في بنية ذاتها »[2].

ومن هنا، فإنّ امرأ القيس مثلاً، كما يرى أدونيس،« في كثير من شعره، أكثر حداثة من شوقي في شعره كله. وإنّ في شعر أبي تمام حساسية حديثة، ورؤيا فنّية حديثة لا تتوفران عند نازك الملائكة ».

1 - 2 -**وهم المغايرة**: يذهب أصحاب هذا الرأي إلى أنّ الاختلاف مع القديم، في الشكل والمضمون، دليل قاطع على الحداثة. ويكفي الشاعر، بحسب هذا المنظور(الوهم)، أن يكتب قصيدة تختلف عن القصيدة الجاهلية، أو العباسية في شكلها ومضمونها، لكي يكون حديثاً.

وهذه نظرة سطحية تقوم على فكرة إنتاج النقيض، وهي« تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد، تلك تضاد الزمن بالزمن، وهذه تضاد النص بالنص. وهكذا يصبح الشعر تموّجاً ينفي بعضه بعضاً، مما يبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع على السواء »[3].

---

[1] ـ المرجع السابق.

[2] ـ نفسه.

[3] ـ المرجع السابق.

1 - 3 -أما فيما يتعلق بوهم المماثلة؛ ففي رأي بعضهم أنّ الغرب، اليوم، مصدر الحداثة. وبالتالي، لا حداثة في رأيهم، خارج المقولات الغربية، إلاّ في التماثل معه. ومن هنا، ينشأ وهم معياري تصبح فيه معايير الحداثة في الغرب معايير الحداثة خارج الغرب.

وتنتج هذه النظرة عن اعتراف مسبق بتفوق الغرب. ولهذا فإنّ أصحابها ينعون على الشعر العربي تخلفه وتقصيره عن اللحاق بالشعر الغربي، كما يعيبون على نمط الحياة العربي عموماً، تخلفه عن نمط الحياة الغربي.

وواضح هنا، أنّ المماثلة تعني الاستلاب؛ أي الضياع في الآخر حتى الذوبان.« والحق أن شعر المماثلة مع الخارج المحتذى ليس إلاّ الوجه الأكثر إغراقاً في ضياع الذات لشعر المماثلة مع الموروث التقليدي المحتذى. فالعربي الذي ينتح اليوم شعر المحاكاة للقديم، إنما يعيد إنتاج الوهم الأسطوري العربي، ولا يبدع شعر ذاتيته الواقعية الحية. والعربي الذي يكتب اليوم شعر المماثلة مع الآخر الغربي، لا يكتب شعره الخاص، وإنما يعيد إنتاج شعر ذلك الآخر. فالممارسة هنا وهناك استلاب »[1]. لذلك، فالحداثة عند أدونيس« تقتضي قطعاً مع التأسلف، ومع التمغرب في آن، من أجل كتابة الذات الواقعية الحية، وقد وعت فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر »[2].

1 - 4 -الوهم الرابع يتمثل في "التشكيل النثري"؛ فالذين يمارسون كتابة الشعر بشكل منثور، يرون أن هذه الكتابة« من حيث هي تماثل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية، إنما هي ذروة الحداثة. ويذهبون إلى القول بنفي الوزن، ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث »[3].

إنّ هؤلاء - كما يرى أدونيس -لا يهمهم الشعر، بل ما يهمهم هو الأداة والنثر؛ فالوزن - مثلا - أداة، غير أنّ استخدامه في حدّ ذاته لا يحقق الشعر.« فكما أننا نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، فهناك أيضاً كتابة بالنثر لا شعر فيها، بل إنّ معظم النثر الذي يكُتب اليوم على أنه شعر لا يكشف عن رؤية تقليدية، وحساسية تقليدية وحسب، وإنما يكشف أيضاً عن بنية تعبيرية تقليدية، وهو لذلك ليس شعراً، ولا علاقة له بالحداثة. وهذا ما ينطبق، أيضاً، على معظم الشعر الذي يُكتب اليوم وزنا »[4].

ومن هنا قد تكون (قصيدة النثر) -وهو المصطلح الذي أطلقه جماعة مجلة (شعر)- كنوع من التعبير الشعري، نتيجة لتطور الكتابة في أوربا والولايات المتحدة. لذا، فإنّ كتابة قصيدة نثر عربية خالصة يفترض الانطلاق من فهم الكتابة في التراث العربي، واستيعابه،

---

[1] - محمد عزام، الحداثة الشعرية،ص 71

[2] - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (الملحق).

[3] - محمد عزام، الحداثة الشعرية،ص 71

[4] - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (الملحق).

وتمثله بشكل عميق وشامل. ويفترض، بالتالي، تجديد النظرة إليه، وتأصيله في« أعماق خبرتنا الكتابية ـ اللغوية. وهذا ما لم يفعله إلاّ قلة، حتى أنّ ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال تجريبياً ».

1 ـ 5 ـوهم الاستحداث المضموني الذي انساق وراءه بعض الشعراء، لاعتقادهم أنّ كل قصيدة تتناول مستحدثات العصر، وإنجازاته وقضاياه، إنما هي قصيدة حديثة. وهذا ليس صحيحاً؛ فالشاعر قد يخوض في الكتابة عن هذه المنجزات والقضايا، لكن برؤية تقليدية، ومقاربة فنية تراثية، كما فعل شوقي، والرصافي، والزهاوي، مثلاً.

وإذا كان للشعراء المذكورين عذرهم باعتبارهم يمثلون مرحلة تتوسط القدم والحداثة، والتراث والتجديد، فإنّ شعراء اليوم لا عذر لهم، بعد أن ملأت مظاهر الحداثة جميع تفاصيل الحياة.

هكذا ـ إذن ـ يرى أدونيس أوهام الحداثة، أو الحداثة المزيفة. وهذه الرؤية تقريباً تلخص أعطاب الحداثة ومزالقها.

وغني عن القول إنّ أدونيس حينما يقول إنّ الحداثة هي قطع مع التأسلف والتمغرب، فهو لا يقصد القطيعة النهائية معهما. ومن هنا كان هجومه على الذين يتهمون الشاعر العربي باجترار الحداثة الغربية، وتقليد شعرائها، وتَمَثُّل مفاهيمها، والحكم ـ بالتالي ـ على الحداثة العربية بأنها غير "أصيلة".« فمثل هذا الحكم غالبا ما يكون قائماً على الاجتزاء، وعلى الجهل بالشعر الغربي والعربي معاً. ذلك أن (الأخذ) و(النقل) لا يحطّ من شأنه الآخذ، بشرط أن يتمثل الآخذ ما أخذه، ويعيد إبداعه من خلال خصوصية الذاتية. وهكذا لم يحطّ من شأن الحداثة الفرنسية كونها أخذت الحداثة الشعرية من الولايات المتحدة: فبودلير، ومالارميه أخذا من إدغار ألان بو، ورامبو أخذ من المصادر المشرقية، وكذلك دانتي، وشكسبير، وغوته، في نتاجهم أفكار وآراء مأخوذة من نتاج شعوب مختلفة. ومثلهم إليوت الذي أخذ مفهوم الحداثة من الشعر الفرنسي(من بودلير، ولافورغ، وكوربيير)، وليس من التراث الإنجليزي. فهل هناك ناقد يقيم واحداً من هؤلاء بما (أخذه) من غيره؟ »[1].

وتتفرع عن مشكلة تقليد الحداثة الغربية قضية فنّية هي قضية(التنميط)، فنحن نقول عن شاعر ما إنه تنميطي؛ أي مقلّد، حين يكرر النسيج ذاته الذي ابتكره شاعر آخر.« ولكن أن يكتب أبو تمام مثلاً بنظام الشطرين لا يعني أنه يقلّد حسان بن ثابت، وأن يكتب شاعر اليوم بنظام الشطر الواحد لا يعني أنه يقلّد نازك الملائكة أو السياب، وأنّ يكتب شاعر قصيدة النثر، لا يعني أنّ كتابته "متقدّمة" على قصيدة الوزن، أو أنه يقلّد بودلير، أورامبو، أوسان جون بيرس. وهذا ينطبق أيضاً على(الموضوعات)، فليس مجرد الكتابة عن العبث، أو

[1] ـ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (الملحق).

الموت، أو البعث، أو الخراب، أو الحب والجنس... إلخ تقليداً للشعراء الذين يكتبون سابقاً حول(هذه "الموضوعات")»[1].

2 ـ**الحداثة الشعرية:**

بعد أن تبيّنا الجوانب السلبية للحداثة، وأهمّ محاذيرها بحسب أدونيس، نطرح السؤال التالي: ما هي الحداثة عنده إذن؟

وقطعاً، ليست الإجابة سهلة؛ فالحداثة في المجتمع معقدة، بل يمكن أن نقول إنّ هناك حداثات، لا حداثة واحدة: الحداثة العلمية، والحداثة الاجتماعية، والحداثة الاقتصادية، والحداثة الفنية. وكلها تؤلف بينها خاصية مشتركة تتمثل في أنّ الحداثة رؤيا جديدة؛ رؤيا احتجاج وتمرّد على السائد، وتساؤل حول الممكن. فلحظة الحداثة هي ـ كما يرى أدونيس ـ لحظة التوتر والتصادم والتناقض، بين البنى القائمة في المجتمع، وما يتطلبه الجديد من تغيير.

وأما الحداثة الفنية فتعني« تساؤلاً جذرياً 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 »[2].

فأدونيس يعتقد أن المجتمعات العربية ليس فيها حداثة علمية، وأنّ حداثة التغييرات الثورية: الاقتصادية والاجتماعية، والسياسية هامشية، ولم تتمكن من ملامسة البنى العميقة. ومع ذلك، وتلك هي المفارقة،« هناك حداثة شعرية عربية، وتبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد أن تضارع الحداثة الشعرية الغربية. ومن الطريف أنّ حداثة العلم متقدّمة على حداثة الشعر، بينما نرى، على العكس، أنّ حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدّمة على الحداثة العلمية. ومن هنا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار. وفي هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها، ورفضهم إياها، ورمي ممثّليها بمختلف التُهَم التي تبدأ بالغموض، وتنتهي بتهمة تقليد الغرب، مروراً بتمة هدم التراث أو التنكر له »[3].

3 ـ **نشوء الحداثة الشعرية العربية:**

يبحث أدونيس في مسألة نشوء الحداثة في المجتمع العربي، باعتبارها أحد أهم إشكاليات العصر، كما يبحث في التعارض بين الشرق والغرب، وفي معنى الحداثة الشعرية

---

[1] ـ المرجع السابق.
[2] ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية،ص 75
[3] ـ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (الملحق).

العربية، وخصوصياتها. أما إشكالية نشوء الحداثة العربية« فمن المعلوم أنّ المُحْدث الشعري العربي نشأ كخروج على محاكاة النموذج القديم، وتمرّد على المعيارية (عمود الشعر) التي ترسخت قيمياً وفنّياً، واتخذت طابعاً اجتماعياً ـ ثقافيا، ذا بُعْد سلطوي »[1]. ونشأ في ظل أمرين مترابطين هما: اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة، واستخدام اللغة؛ أي استخدام أنساق تعبيرية جديدة، تتيح تجسيداً حيّاً وفنّياً لهذا الاكتناه. وينتهي أدونيس إلى نتيجة مفادها أنّ الحديث لا يمكن أن ينشأ«إلاّ بنوع من التعارض مع القديم، من جهة، وبنوع من التفاعل مع روافد من تراث شعب آخر، وهذا ما تنطق به الحضارة العربية التي نضجت في العصر العباسي. فهي جسد مغاير للجسد الثقافي الجاهلي، لأنها مزيج تأليفي من الجاهلية والإسلام، والعرب والهند وفارس واليونان، بالإضافة إلى العناصر الأكثر قِدَماً مما تسرّب في الذاكرة التاريخية: سومر، وبابل، وآرام، في صورها الآرامية ـالسريالية »[2].

وبهذا، فإن الفاعلية الإبداعية العربية أعطت المثال النموذجي الأول، ومفاده: لا يمكن لأيّ شعب من الشعوب أن يؤسس ثقافة« لذاتها وبذاتها »، بمعزل عن ثقافات الشعوب الأخرى. فالحضارة تفاعل وتأليف؛ فالغرب أخذ عن العرب من دون إحساس بالنقص.

وبالتالي يمكن القول: إنّ الحداثة هي المغايرة، والتمرد على التقاليد والنمطية، والسعي الدائم للبحث عن الجديد والمغاير،« والحداثة بهذا، ليست ابتكاراً غربياً، فقد عرفها الشعر العربي منذ القرن الثامن، وليست "مستوردة" أو "فطراً"، وإنما هي ظاهرة أصيلة وعميقة في حركة الشعر العربي، ويمكن التأريخ لها بدءاً من بشار بن برد، من زاوية الصراع بين "القديم" و"المحدث"، (وهما مصطلحان نقديان عربيان)»[3].

إنّ الحداثة صراع دائم، وحركة إلى الأمام لا تنتهي، في مواجهة القديم الذي يريد أن يكون حركة إلى الوراء لا تنتهي. ويعتقد أدونيس أنّ ما سُمّي بـ"عصر النهضة" يبدو كأنه فراغ، أو تجويف داخل التاريخ الثقافي العربي، «لأنه ارتماء عشوائي في أحضان الثقافة الغربية، واغتراف نظرياتها الفلسفية والأدبية والاقتصادية، ونقل المنجزات دون أخذ الموقف العقلي الذي أدى إليها. ومن ناحية ثانية التصاق جنيني بالماضي، ولكن بمستوياته الأكثر تقليدية. وهكذا أصبح الإنسان العربي كأنه كائن غير تاريخي، ضائع بين استحداثية تستلب ذاته، واستسلافية تستلب إبداعه وحضوره »[4].

وهذا ما يقودنا إلى القضية الثانية؛ وهي قضية التعارض بين الشرق والغرب، ففي الأصل ـ كما يرى أدونيس ـ لا غرب ولا شرق، إذ إنه« ليس في الغرب شيء لم يأخذه من

---

1 ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية،ص 86

2 ـ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (الملحق).

3 ـ المرجع نفسه.

4 ـ نفسه.

الشرق: الدين، الفلسفة، الشعر (الفن بعامة) "شرقية" كلها (...). فخصوصية "الغرب" هي التقنية، لا الإبداع. لذلك يمكن القول إنّ الغرب، حضارياً، هو ابن الشرق".

لكن هذا الكلام قد تكون فيه مبالغة لا تخفى على أحد، ذلك أنّ الحضارة العربية إذا كانت تشكل إحدى روافد الحضارة الغربية، فإنها ليست كل روافدها، فإلى جانب الحضارة العربية هناك مصادر حضارية أخرى نهلت منها الحضارة الغربية، ولكن أدونيس لم يشر إليها؛ كالحضارة الإغريقية والرومانية، بالإضافة إلى أنّ الغربيين المتأثرين بالعرب معدودون وليسوا كثراً.

وعموما، فإنّ العالم اليوم يعيش في ظل حضارة كونية واحدة؛ فليس هناك مثلاً حضارة فرنسية، أو حضارة صينية، أو حضارة أمريكية، بالمعنى الحصري للكلمة، وإنما هناك، في إطار هذه الحضارة الكونية الواحدة، بعض الخصوصيات المتفاوتة، ليس تبعاً لدرجة العراقة التاريخية لدى الشعوب، بل تبعاً لدرجة حضورها الإبداعي.« وهذا يعني أن الحداثة،هي بدورها، مناخ عالمي، مناخ أفكار و أشكال كونية، وليست مجرد حالة خاصة بشعب معيّن، إنها حركة عامة وشاملة، تشارك فيها جميع الشعوب، بشكل أو بآخر، وهذا ما يؤكده علماء الحضارة »[1].

وبالتالي، فالحداثة الشعرية العربية ليست غربية أكثر مما هي عربية. ومن هنا، يضع أدونيس خمسة مبادئ في نقد الشعر الحديث هي:

1 ـأنّ مفهوم الممارسة الكتابية الحديثة يختلف جذرياً عن المفهوم الذي استقرّ تراثياً ـتاريخاً. وهذه الكتابة الشعرية الجديدة هي التي تغيّر المفهوم تغييراً كاملاً، بحيث يصبح للشعر مفهوم مغاير للمفهومات الموروثة.

2 ـينبغي النظر إلى القصيدة الحديثة كنص يدرس من منطلق بنيته الخاصة؛ أي في إطار نسيج العلاقات التي تقيمها لغة النص: صوراً، ورموزاً، وتراكيب. وبهذا تنفصل القصيدة ـ باعتبارها نصّاً ـ عن السياقات التاريخية للموروث الشعري ـ النقدي.« ويعني هذا الانفصال أنّ القصيدة لا تُحيل إلى معلوم شائع أو موروث، شأن القصيدة التقليدية، وإنما تحيل إلى مجهول حاضر أو محتمل. ومهمة النقد أن يحاول اكتشافه ».

3 ـالممارسة الكتابية الحديثة ممارسة استباقية، ذات وجهين:« سلبي يعني قطعاً مع إيديولوجية الكتابة السائدة على مستوى النظام الثقافيالسائد، وإيجابي يعني اندفاعاً في معانقة المجهول، رؤى وطرق تعبير.

[1] ـ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (الملحق).

4 ـ« القصيدة/ النص لا تعود مجرد خيط نفسي، أو فكري، أو مجرد سطح انفعالي، وإنما تصبح نسيجاً حضارياً، شبكة إفضاء، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم، وتحتضن الزمان الثقافي الخلاّق ».

5 ـالنقد الحديث« هو نقد هذا الفضاء في إيقاعه الشامل. ويقوم هذا الإيقاع على حركة مزدوجة، أو على جدلية هي جدلية الهدم والبناء، في حركة مستمرة من الاستشراف والتجاوز. ومن هنا نقول إنّ هذا الإيقاع الإبداعي هو في اتجاه التغيّر الشامل ».

تلك هي مبادئ أدونيس ومنطلقاته في تنظيره للحداثة، مثلما وردت في بيانه، وهي مبادئ ومنطلقات ترددت في أغلب كتبه. وهي تسعى في نهاية المطاف، إلى تجاوز (قصيدة النثر) إلى (الكتابة) الإبداعية، بغية تأسيس (نوع) أدبي جديد، يصهر الأنواع الأدبية جميعاً، ويتجاوزها، في الآن نفسه، ناهلاً من أحدث ما توصل إليه المنجز الشعري الغربي. وفي هذا يقول:« ما نحاوله اليوم في (مواقف) يتجاوز ما بدأته (شعر)، ويكمله في آن. فلم تعُد المسألة اليوم مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة.كنتُ في (شعر) أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنني في (مواقف)أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة »[1].

وهكذا يبدو أدونيس مبدعاً كبيراً على مستوى الشعر، والتنظير، مسيرته الشعرية والفكرية تختصر مراحل الشعر العربي الحديث جميعاً، منذ عصر النهضة إلى اليوم، فقد بدأ شاعراً تقليدياً، ثم تبنّى (الشعر الحر)، و(قصيدة النثر) في مرحلة مجلة (شعر)، وأخيرا اتجه إلى (الكتابة) في مرحلة مجلة (مواقف).

وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنّ أدونيس هو اليوم أكثر شاعر عربي أمدّ الحداثة برؤية شعرية وتنظيرية، ما زال تلاميذه في كل البلاد العربية يمتحون منها.

المحاضرة السابعة
الحداثة في مجلة شعر أ: قصيدة التفعيلة.

سعت فئة من الشعراء المجددين إلى تحديث الشعر العربي، انطلاقاً من ظروف خلقتها مرحلة ما بين الحربين الكونيتين. وبداية من أواخر أربعينات القرن الماضي، راحت طائفة من الشعراء تنحو منحى جديداً في مسار الشعر، لاسيما أنّ المثقف العربي صعقته

[1] ـ أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف، عدد15، 1971، ص3 - 4

الهجمة الغربية بكل حضارتها وفكرها وأدبها وفنها. زد على ذلك أنّ الإرهاصات الرومانسية السابقة هيّأت لدى الشعوب العربية مناخات لإيقاد نار الثورة؛ وطنياً، وفكرياً، وأدبياً. فكان ـ والحال هذه ـ أن راح الشعراء العرب يفتشون عن تحديد الذات مثلما فعل شعراء مرحلة (1914 - 1945)، وتابعهم بعد ذلك الشعراء الذين نظموا شعراً بعد تاريخ 1945. وكان أن وقعت مأساة 1948 لسبب أو لآخر، مما جعل المثقف العربي يقف أمام نفسه وقفة الناقد. فكان أول إنجاز« للنكبة هو تحرير العقول والنفوس من الغرور الواثق المطمئن، ومن الجهل بالذات. وكان الشاعر العربي الحديث من جيل الشبان، هو أول من أدرك بحدسه وعمق وجدانه أبعاد المأساة العربية، وأول من أرهص بمضاعفاتها القادمة »[1].

لكن هذا الإرهاص بدأ بنغمات رومانسية رمزية بسبب الإرث أو الترسبات الفنية التي اكتسبها شعراء جيل ما بعد الحرب الكونية الثانية، من شعراء جيل العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي، وخاصة تراث إلياس أبي شبكة، وسعيد عقل، الذي تجلى في شعر طائفة من الشعراء الشباب منهم؛ بدر شاكر السياب، وأدونيس، ويوسف الخال، وبُلند الحيدري « وقد حاول هذا الجيل تغيير مقولة الشعر العربي النيوكلاسيكي الحديث، من أجل شعر حديث آخر اتخذ لنفسه شعار الحداثة الذي أنكر شكل القصيدة القديم، وشكلها المعدّل (stylissée) على أيدي جيل سعيد عقل وإلياس أبي شبكة وأبي شادي.. فتعرضت جميع عناصر القصيدة إلى تغيرات جذرية، أو كادت، على أيدي شعراء الطليعة الجديدة. وحدث صراع بين أنصار القديم وأنصار الجديد، مثلما جرى في زمن أبي تمام وأبي نواس. ولكل زمان قديمه وحديثه »[2].

وبقدر ما كانت ثورة الشعر في هذه المرحلة (1945 - 1950) وما بعد، حادة وناجحة في بعض الأحيان، كان الصدام مع القوى المحافظة عنيفاً« فأصيب العالم الشعري العربي الحديث بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية. فقوم لا يستطيعون أن يتذوقوا إلا الشعر الموروث، وقوم لا يتذوقونه على الإطلاق.. وأخذت قضية الشعر الجديد (الحداثة) وجوه خلاف بين أنصار القديم وأنصار الجديد، وانقسم المثقفون فريقين: فريق يصرّ على أن للشعر العربي قواعد وأصولاً وقوالب لا يمكن أن تتغيّر، ويشكل الخروج عليها فوضى وزندقة، أو شعوبية أدبية فنية، تعمل على هدم التراث والموروث الحضاري. وفريق يقول إنه من الممكن أن يكون وجه الشعر في أية مرحلة مختلفاً عما كان عليه في الماضي »[3].

ولا تزال المعركة قائمة حتى هذه الساعة، ولكل فريق آراؤه وحججه ومنطقه. وبعض الشعراء صدر عن عقيدة فنية، وبعضهم الآخر صدر عن عقيدة سياسية. لكن الغاية القصوى

---

[1] ـ سلمى خضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مجلة عالم الفكر، مجلد4، عدد2، 1973، ص333

[2] ـ منيف موسى، نظرية الشعر، ص219

[3] ـ سلمى خضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، ص333

عند جميع المجددين كانت تحرير الشعر من الترسبات القديمة. « من هذا الموقف المصيري نحا الشعر العربي المعاصر منحاه الواقعي واهتز من جذوره، وانفصل عن كل ما ليس استجابة لقضاياه في التراث العربي، واسترفد ما رأى نفسه فيه من تراث الغرب أينما وقع: من الماركسية والوجدانية، من الفوق واقعية، ورفضها وخلقها من العالم الراهن عالما تبنيه على هندسة متباينة لهندسته، وتستل من الأساطير رموزاً فكرية، ومن مآسي الشعراء الإنسانيين في العالم غذاء لمآسيها »[1].

وكان بدر شاكر السياب، من أوائل الشعراء الذين تأثروا بهذا المنحى؛ فقد حرم عاطفة الأمومة وهو ابن أربع، وعاش في كنف جدته التي ماتت بعد مدة قصيرة، فأضحى في موقف « أشقى من ضمت الأرض ». وما لبث أن داهمه المرض في ريعان شبابه، فعانى منه،« فبدر شاكر السياب، في حياته وموته، مأساة قلّما عرفها الشعر في كل تاريخه »[2]. إضافة إلى تجاربه السياسية والعقائدية التي استنفذت جهده وحياته. وننوّه هنا إلى أنّ السياب درس الشعر الإنجليزي، فتداخل في شعره الوجه الغربي بالوجه الشرقي.

من هذا المنطلق، تحدد منزلة السياب في الشعر العربي المعاصر، حتى أصبح ممثلاً لموجة هذا الشعر في مدّ انتقالها من شاطئ الرومانسية الحالمة؛ من "أزهار ذابلةّ ديوانه الأول (1947)، و"أساطير" ديوانه الثاني(1950)، إلى رائعته "أنشودة المطر"(1960)، وغيرها من أعماله، وهو في هذا الزمن منفتح على ثقافة العالم حيث يلتقي "ييتس" (Yeats)، ويكتشف ت.س. إليوت(T.S. Elliot)، وتهزه إيدث ستويل (E.Sitwell)، ويعبق في شخصه تراث المسيحية، وتراث الحضارة القديمة، وأساطيرها. فإذا هذا الحشد من الثقافات يجتمع في كيان السياب مع موروث الشعر العربي العمودي، وما اجتذبه من الرفض والخروج على الأنماط الإتباعية، وأناقة الرمزيين. وقد نمت كل هذه المؤثرات على أساس التداعي من« ذكريات طفولته أو من واقع أمته أو واقع الإنسانية الجريح، أو على أساس اكتشاف الذات ذاتها، بعينين جديدتين وضياء دخيل صار أصيلاً. وتعليله أنّ السياب لم ينظم الشعر إلاّ بمقدار ما هو امتداد لمأساته الداخلية والتمزق المعتمل فيه. فذوّب في مأساته كل فاجع أتاه، وحوّل إلى تجربته الوجدانية كل تجربة، وفي حمّى نفسه صهرت حمّى "سيزيف"، وشعلة "بروميثيوس"، وحرارة البعث من تموز والمسيح، وبتاريخ "جميلة بوحيرد"، وعدمية المحو من "هيروشيما"»[3].

---

[1] ـ أنطون غطاس كرم، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، عامل الثقافة، في كتاب العيد، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأمريكية، بيروت، أشرف على تحريره جبرائيل جبور، د ط، 1967، ص276

[2] ـ يوسف الخال، مقدمة كتاب عيسى بلاطة "بدر شاكر السياب، حياته وشعره"، دار النهار، بيروت، ط1، 1971، ص 15

[3] ـ أنطون غطاس كرم، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ص 280

من خلال هذه المعطيات الثقافية الحضارية، يقف السياب أحد الشهود الأوائل على بروز حركة التجديد في شعرنا العربي المعاصر، حيث كانت « ولادة محتوى جديد، وولادة تعبير جديد. ومن دلائل هذه الشهادة رفض الفصل بين التعبير والحياة، والشكل والمحتوى: ليس الشكل وعاء المحتوى، أو رداءه، أو نموذجاً، وإنما هو حياة تتحرك أو تتغيّر في عالم يتحرك أو يتغيّر. فعالم الشكل هو كذلك عالم تحوّلات »[1].

من هنا يكتسب التحوّل في مفهوم الشعرعند السياب بُعداً جديداً، فلا يعود كلاماً موزوناً مقفى ذا معنى« بل رؤيا جديدة، هي بِنْت التغير؛ رؤيا تبني عالماً جديداً آخر، ومع هذا المفهوم؛ أي أمام العبث، وفوضى ما بعد الحرب العالمية الثانية، وقف الشاعر ليكون نبيّ عصره »[2]. ولم يعُد مدهشاً أن نرى "هذا النبي الجديد" منفياً، مضطهداً، مشرداً، محروماً، يُقابَل بالنفور وعدم الفهم، لأنه تخطّى« زمن العافية والانسجام.. وشرع بتمزيق أقنعة المنطق والمتعارف عليه، طامحاً لأنْ يثقب جدار المعقول، لأنه يشق طريقه وسط اللغة والرعب، ويعيش في ملكوت العبث حيث لا معنى للكلام »[3].

أما بخصوص مفهوم الشعر عند السياب، فإننا لا نلمح له تعريفاً واضحاً في البيان الشعري لديوان "أساطير"، ولكنا نستشف من مجمل هذه المقدمة أنّ الشاعر يحاول ممارسة الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، والذي كانت له أول تجربة من هذا النوع في قصيدة "هل كان حبّاً؟" التي نشرها سنة 1946.

لقد كان مفهوم الشعر عنده مضطرباً إلى حد ما، فقد كان يتأرجح بين المعنى الكلاسيكي القديم« الشعر كلام موزون مقفى ذو معنى »، وبين الشعر الحر؛ فقد كان مطّلعاً بشكل جيّد على الشعر العربي القديم، وبشكل خاص شعر أبي تمام، وكان معجباً به، لكنه حاول في بداية رحلته الشعرية أن يوفق بين التقليد والتجديد، فلم يتجرّأ على إلقاء تراث الماضي بمجمله جانباً، ولم يستطع التحديث في أول عهده بالقريض، ولكنه حاول جاهداً أن يكون حداثياً بكل ما لديه من كلاسيكية عربية وحياة قروية عراقية. فأحسن استغلال طاقاته واستعداداته الفطرية ليحدث تغييراً في مفهوم الشعر، ويمهّد الطريق أمام شعر عربي معاصر، معبّر عن الحياة العصرية شكلاً ومضموناً.

بهذا المفهوم، يتضح لنا أنّ السياب كان يعتبر الشعر تعبيراً عن حالة النفس في كل تعقيداتها، وأنّ الشاعر يخطط للغد، وينظر إلى الأشياء قبل وقوعها، وكأنه يرهص بها، فيرى العالم لا كما هو، بل كما ينبغي أن يكون. وبذلك تتحدّد مهمّة الشعر، وهو يلتقي في هذا

---

[1] ـ أدونيس، في "قصائد بدر شاكر السياب"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1967، ص6

[2] ـ جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، دار مجلة شعر، بيروت، د ط، 1960، ص31

[3] ـ منيف موسى، نظرية الشعر، ص222

المفهوم مع الرومانسيين والرمزيين الذين بشروا بقدوم شعر جديد. ففي هذا العصر الذي انقطعت فيه النبوات يقول السياب:« جاء الشاعر ليحلّ محلّ النبي ».

وعن هذه الدعوة إلى التجديد في الشعر المعاصر، يرى السياب أننا ما زلنا في بداية الطريق، نحاول ونجرّب، وقد ننجح، وقد لا ننجح، ولكننا واثقون من أننا سنمهّد الطريق لجيل جديد من الشعراء يجعل من الشعر العربي مقروءاً في كل العالم.

المحاضرة الثامنة
الحداثة في مجلة شعر: ب/ قصيدة النثر

تعتبر قصيدة النثر ترجمة حرفية للمصطلح الغربي« "poème en pose"، تُكتب كما يُكتب النثر تماماً؛ أي هي تدفق، تقدم مستمر، وُجدت لتحديد بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر، كـ(موسم في الجحيم)، و(إشراقات)، ولها أصول عميقة في الآداب كلها، ولاسيما الديني منها والصوفي »[1].

شاعت هذه القصيدة، بادئ الأمر، في لبنان مع مطلع الخمسينات من القرن الماضي، ثم تبنّتها مجلة "شعر"، ومجلة "حوار"، ومن الصحف جريدتيْ "النهار"، و"لسان الحال". وليس غريباً أن يترعرع هذا الشكل الفني الجديد في لبنان، باعتباره من أكثر البلدان العربية ارتواء من منابع الثقافة الغربية الحديثة.

ومن المفارقات أن تكون نازك الملائكة ـ أول داعية للشعر الحر كما يذهب إليه كثيرون ـ أول من هاجم أصحاب هذا الاتجاه بأسلوب فيه كثير من الحدة والانفعال؛ فقصيدة النثر عندها « بدعة غريبة »، ورأت أنّ الحقيقة التي يعرفها المتتبعون، والمختصون هي« أنّ طائفة من أدباء لبنان يدعون إلى تسمية النثر شعراً. وقد تبنّت مجلة "شعر" هذه الدعوة

[1] ـ جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1969، ص15

وأحدثت حولها ضجيجاً مستمراً لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها »[1].

ويقع لوم نازك الملائكة على شعراء قصيدة النثر، أنهم أخذوا دون مبالاة اصطلاح (الشعر الحر) الذي يستند إلى العروض وبحور الشعر العربي وتفعيلاته « وألصقوه بنثر اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليها، وليس فيه شيء يخرجه عن النثر في المصطلح العربي. وليتهم على الأقل تركوا هذا الاصطلاح (الشعر الحر) ووضعوا غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات في أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة »[2].

وتطرح نازك عددا من الاسئلة حوا أصحاب هذا الاتجاه: لماذا يصرّون على تسمية النثر شعراً؟ هل يجهلون حدود الشعر؟ ولماذا يصدرون كتاباً في النثر لا يختلف اثنان في أنه نثر ثم يكتبون عليه أنه "شعر"؟ ثم تعجب من جرأة هؤلاء على الاستهانة "بالمقاييس"، فبعد أن كانوا يقولون (شعراً منثوراً)، أصبحوا« يجرؤون على أن يسمّوه شعراً على الإطلاق »[3].

ولا تتوانى نازك في التنويه بأنها تملك "دواء لهذا الإشكال"، فتدعو هؤلاء الكُتاب إلى« الثقة بالنثر، فمن قال لهم إنّ النثر وضيع أو أنه لا يمنح قائله صفة الإبداع، ولماذا يحسبون أنّ نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلاّ إذا هو مسخ ذاته وسمّى نفسه شعراً؟ ولنفرض أننا وافقناهم وسمّينا نثرهم شعراً، فهل ترى الاسم يُغيّر من حقيقته شيئاً؟ أو يزيده تغيير الاسم شرفاً أو جمالاً ؟» [4].

بعد هذه المقدمة الطويلة، تذهب نازك إلى مناقشة قصيدة النثر على مستويين: مستوى اللغة، ومستوى النقد الأدبي. فعلى مستوى اللغة ترى أن تيار قصيدة النثر وقع في خطإ جسيم بإطلاقه كلمة شعر على الشعر والنثر معاً، وأنّ أنصار هذه الدعوة ألغوا الفرق بين الموزون وغير الموزون تماماً، وأنهم جاؤوا ليلعبوا لا بالشعر وحسب، وإنما باللغة وبالفكر الإنساني نفسه.« ومنذ اليوم ينبغي لنا على رأيهم أن نسمّي النثر شعراً والليل نهاراً لمجرد هوى طارئ في قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لا يعرفون ما يفعلون بأنفسهم.(..) إنّ تسميتنا للنثر "شعراً" هي في حقيقة الأمر كذب لها كل ما للكذب من زيف وشناعة، وعليها أن تُجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج. والكذبة اللغوية لا تختلف عن الكذبة الأخلاقية إلاّ في المظهر.. والواقع أنّ هذه الكذبة، وكل كذبة مثلها، خيانة للغة العربية »[5].

---

[1] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص214

[2] ـ المرجع نفسه، ص217

[3] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص218.

[4] ـ نفسه، ص18

[5] ـ نفسه، ص222.

وأما على مستوى النقد الأدبي، فترى نازك أنّ مفهومهم هذا ـ الذي شرحته بالنيابة عنهم ـ يقف في الطريق الأقصى المواجه للتعريف العربي القديم الذي كان يحدد الشعر بأنه « الكلام الموزون المقفى ». « والحقيقة أنّ كِلا التعريفين قاصر وناقص: التعريف الجديد يهمل الشكل والتعريف القديم يهمل المضمون. فكأنّ هؤلاء المعاصرين أرادوا تصحيح مفهوم غالط قديم فوقعوا في مفهوم غالط جديد »[1].

وبعد أن أكدت أنّ للشعر ركنين أساسيين: النظم الجيد، والمحتوى الجميل الموحي، تدافع دفاعاً مستميتاً عن النظم، باعتبار أنّ « كل شاعر ناظم بالضرورة، وليس كل ناظم شاعراً»، وأنّ الشعر ليس عاطفة وحسب، وإنما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها، وترى أنّ كل ما فعله شعراء قصيدة النثر أنهم استبدلوا « الكلمتين العربيتين الدالتين (شعر ونثر) باصطلاحات معقدة جديدة فيها عموم وغموض. وهل حقا أنّ قولهم (وزن تقليدي) أحسن من قولنا (شعر)؟ أم ترى قولهم (وزن غير تقليدي) يصلح اسماً للنثر؟ »[2].

إنّ المتأمل في آراء نازك الملائكة في موضوع قصيدة النثر، يلاحظ أنها تصدر في معظم ما قالته عن خلفية غير فنّية، فقد اتهمت أنصار هذا التيار بالسرقة والابتداع؛ بمعنى أنهم أخذوا عنها مصطلح (الشعر الحر)، وحوّلوه. كما اتّهمتهم بالكذب؛ من منطلق أنّ تسمية النثر شعراً تعتبر كذبا، واتهمتهم بخيانة اللغة العربية. وأخيراً، اتهمتهم بعدم فهم جوهر الشعر، واهتمامهم بالمضمون على حساب الشكل. وواضح من المفردات المستخدمة، أنّ نصيب النقد الفني الموضوعي قليل جداً، وأنّ موقفها كان أقرب إلى العاطفية، وحتى التعالي من منطلق أنها تعتبر نفسها رائدة الشعر الحر، ولم تكن تتوقع أن يأتي تيار قصيدة النثر ليهدم كل ما بَنَتْه.

وأما الموقف الأشد معارضة لقصيدة النثر، فكان لصبري حافظ، فهو ـ وإن كان يلتقي مع نازك الملائكة في كثير من المسائل ـ إلاّ أنه يختلف عنها في أسلوب المعالجة، وفي بعض النتائج. وتكمن أهمية موقفه في كونه ـ أصلاً ـ يناصر حركة الحداثة، ويرى أنّ هذه الحركة من أكثر الحركات جديّة وعمقاً في تاريخ الشعر العربي« وهي في جوهرها حركة بناء شعري لا حركة هدم وتدمير كحركة قصيدة النثر التي تنقضّ بمعاولها على كل أساسيات الشعر وتخرج تماماً عن نطاقه »[3].

ويلتقي صبري حافظ مع نازك الملائكة في توجيه الاتهام لشعرا قصيدة النثر؛ فهؤلاء في رأيه « يملكون تاريخاً طويلاً من التسكع على أرصفة الحضارة الأوربية المحتضرة

---

[1] ـ نفسه، ص223.

[2] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص227

[3] ـ صبري حافظ، لا شعر.. ولا نثر، مجلة الآداب، عدد ممتاز، خاص بالشعر العربي الحديث، السنة14، العدد3، آذار/ مارس1966، ص153

»[1]، وحركة قصيدة النثر هي حركة هدم وتدمير في اعتقاده. يقول في معرض كلامه عن ديوان "ثلاثون قصيدة" لتوفيق صايغ:« والمتصفح السريع لهذه المجموعة يندهش للصفاقة التي دست كلمة "قصيدة" في عنوانها، إذ لم تنجح واحدة من الثلاثين "قصيدة" ولا حتى المقدمة الغريبة التي كتبها لها سعيد عقل صاحب الدعوة المعروفة إلى "لبننة" العالم، أن تقدّم لنا حتى مبرّراً غير مقنع لوضع كلمة قصيدة في عنوان هذه المجموعة من الكلمات الغريبة »[2].

ويتابع حافظ في مقاله، معتبراً أنه ليس غريباً أن تستشري هذه الحركة في المشهد الشعري العربي مادام الاستعمار وراءها، مركّزاً على محاولة هذا الاتجاه الغريب « تدمير اللغة وإدخال تراكيب شديدة الغرابة فيها، مما يساعد على خلق الغربة بين القارئ والشعر بشكل عام(..) وهي إن نجحت في خلق هذه الغربة تكون قد لعبت دوراً كبيراً من المخطط المرسوم لها »[3].

لكن، لحسن الحظ أنّ الناقد لم يقف عند هذه الاتهامات فحسب، بل نراه أحياناً يناقش المسألة بشيء من الموضوعية والجدية؛ فهو يعترف منذ البداية بأنّ هذا الكلام الغريب (ويقصد به قصيدة النثر) ليس كله عبثاً« إذ يمكننا أن نعثر على الكثير، وخاصة لدى الشعراء الذين نضج لديهم هذا الأسلوب كأنسي الحاج »[4].

وحين ينخرط في معالجة قضية قصيدة النثر من خلال المعايير الفنية لا الاتهامية، يلاحظ عليها ما يلي:

- ليس لهذه المحاولة أيّ جذور تراثية في أدبنا العربي.

- تفتقر قصيدة النثر إلى عناصر الجرس والإيقاع والانتماء إلى أرض تراثية قومية.

- هذا الشكل التعبيري يتأرجح بين أمور ثلاثة:

أ ـ رصف عديد من الصور النثرية في محاولة لاستخراج شيء، أو للتعبير عنه.

ب ـ أقصوصة ركيكة ممزقة الأوصال في سطور نثرية مبتورة.

ج ـ بناء مطلسم من الكلمات الهجينة الغريبة.

---

[1] ـ نفسه، ص153.

[2] ـ صبري حافظ، لا شعر.. ولا نثر، ص152.

[3] ـ نفسه، ص156.

[4] ـ نفسه، ص153.

من المجموعة الأولى يستشهد صبري حافظ بمقطوعات لمحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، ومن المجموعة الثانية يستشهد بمقاطع لتوفيق صايغ، وشوقي ابي شقرا، وأما المجموعة الثالثة فيعتبر أنسي الحاج زعيمها بلا منازع، ليخلص في نهاية المطاف إلى اعتباره« لا شعر.. ولا نثر». كما هو عنوان المقال، إضافة إلى اعتباره هذه الظاهرة "مشبوهة".

أما يوسف الخال، فيقف على النقيض من نازك الملائكة، وصبري حافظ، وتأتي معظم آرائه في قصيدة النثر في معرض الرد على نازك التي يتهمها « بالجهل المطبق بما هي قصيدة النثر »[1]، وبأنها وضعت حجاب التزمت والسلفية والانغلاقية « فتجاهلت كل ما حدث ويحدث من تطورات وتجارب ومفاهيم شعرية وفنية في العالم»[2]. واتهما بأنها تعاني من عقدة نقص تجاه الغرب والعالم المتحضر، وأنّ « الآراء التي جاءت بها لا تعدو كونها قائمة على أساس باطل من الجهل المفضوح »[3].

ويردّ يوسف الخال على نازك الملائكة، مبيّناً أهمية قصيدة النثر، معتبراً أنه إذا كانت الدعوة إلى قصيدة النثر« ركيكة فارغة من المعنى » كما تقول نازك الملائكة،« فكل ما كتبه شعراء كبار كلوتر يامون وبودلير ورامبو وكلوديل وهنري ميشو وآرثر وسان جون بيرس (الفائز بجائزة نوبل) ورينه شار وبونفوا من نوابغ الشعراء المعاصرين_ كل ما كتبه هؤلاء من قصائد نثر هو شيء ركيك فارغ المعنى »[4].

وقد يلتقي يوسف الخال مع نازك الملائكة في أنّ النثر نثر، والشعر شعر، وأنّ الفرق بينهما هو أنّ للشعر خصائص ليست للنثر. ومن أهم هذه الخصائص الإيقاع، ولكنه يختلف معها في فهم طبيعة هذا الإيقاع؛ فهو يرى أنّ هذا الإيقاع يجري على وزن تقليدي في القصائد التي يتوخى أصحابها نظمها على الوزن التقليدي، كما يجري على وزن ذاتي مستحدث ينبع من عبقرية الشاعر وموهبته الفنية.

فقصيدة النثر شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم، بأنه يستند إلى النثر، ويسمو به إلى مصاف الشعر(فيما يستند الشعر الحر إلى تفعيلات الشعر التقليدي، مع التزامه بنظام الأشطر)« مكتسباً من النثر العادي عفويته وبساطته وحريته في الأداء والتعبير، وبُعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية. كل ذلك مع الحفاظ كالشعر الحر على إيقاع ذاتي يحدث التوتر المرجو من الوزن التقليدي »[5].

---

[1] ـ يوسف الخال، الحداثة الشعرية، دار الطليعة، بيروت، د ط،1968، ص 43

[2] ـ نفسه، ص44.

[3] ـ نفسه، ص46.

[4] ـ نفسه، ص43.

[5] ـ نفسه، ص44- 45.

ولا شك أنّ موقف أدونيس يبقى الأكثر تماسكاً في تناوله قصيدة النثر ـ شأنه في هذا شأنه في كل موضوع يتصل بحركة الحداثة باعتباره أحد كبار منظّريها ـ فأدونيس يدعو إلى تجاوز الأجناس الأدبية، وصهرها كلها في نوع واحد هو الكتابة.

ويؤكد أنه من غير الجائز أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمعيارية الوزن والقافية.« فمثل هذا التمييز كمّي لا نوعي. كذلك ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقاً في الدرجة بل فرق في الطبيعة »[1].

يبدو أدونيس إذن أكثر تشدداً في التمييز بين الشعر والنثر، حتى من الذين يطلق عليهم دعاة الحداثة اسم "السلفيين"، مع أنه ـ كما سنرى ـ من أبرز الذين ناصروا، وكتبوا قصيدة النثر. فما هي المعايير التي يقترحها أدونيس للتمييز بين ما هو شعر وما هو نثر؟

يجيب أدونيس قائلاً:« طريق استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعراً، والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس. فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة »[2].

ويمكن اختزال مجمل آراء أدونيس في قصيدة النثر في الملاحظات التالية[3]:

ـ تنطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية الجديدة من ظاهرة إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة، بحيث أنها تثير في تراثنا العربي معنى الشعور بالذات.

ـ في التراث حدّ فاصل بين النثر والشعر: الشعر هو فن البيت؛ أي النظم.

ـ بين الشعر والعروض الخليلي لا يصبح هناك مجال لبحث قصيدة النثر، بل لبحث الشعر الجديد كله.

ـ الشعر لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه، بل إنّ العروض ليس إلاّ طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم.

ـ إذا كانت القصيدة الخليلية مجبرة على اختيار أشكال موروثة، فإنّ القصيدة الجديدة ـ نثراً أو وزناً ـ حرة في اختيار الأشكال التي تقتضيها تجربة الشاعر.

---

[1] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص16

[2] ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 112 - 113

[3] ـ ينظر:مقدمة للشعر العربي، ص 113 -117

- الإيقاع الخليلي خاصية فيزيائية في الشعر العربي، والقافية في العروض الخليلي علامة الإيقاع. هذه الخاصية هي للطرب في المقام الأول. وقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني. ومن هنا أخذت تفقد حتى دلالاتها الأصلية.

- التعبير الشعري الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية. والثقافية جزء من هذه الخصائص لا كلها، وهي إذن ليست من خصائص الشعر بالضرورة.

- الشكل الشعري الجديد عودة إلى سحر الكلمة العربي الأصلي، وإيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي. والشكل الشعري الجديد يتكون الآن بدءاً من الكلمة العربية وإيقاعها، لا بدءاً من القريض.

- من الخطإ أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم، كذلك من الخطإ القول بأنهما يشكلان الشعر كله.

- إنّ إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة. هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم. قد توجد فيه، وقد توجد دونه.

- في قصيدة النثر موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة.

- تتضمن القصيدة الجديدة، نثراً أو وزناً، مبدأ مزدوجاً: الهدم، لأنها وليدة التمرد، والبناء لأنّ كل تمرد على القوانين القائمة، عليه، إذا أراد أن يبدع أثراً يبقى أن يعوّض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعفوية واللاشكل.

- الخطورة في القصيدة الجديدة أنّ العبث والحلم واللاوعي والتخييل أنتجت شعراء زائفين « يرسمون على الورق شريطاً من الجمل لا شخصية له ».

- القصيدة الجديدة، وزناً أو لاوزنا، خطيرة لأنها حرة.

مما تقدم، نلاحظ أنّ أدونيس لا يزال يعتقد أنّ هناك فرقاً جوهرياً بين الشعر والنثر، ولا يزال مؤمنا بأهمية الموسيقى والإيقاع في كل شعر، بما في ذلك قصيدة النثر. ويحذّر في نهاية المطاف من الانزلاق إلى استسهال الشعر المنثور، فالقصيدة الجديدة خطيرة لأنها حرة.

أما الشاعر أنسي الحاج، فيكاد يتميّز عن معظم شعراء قصيدة النثر بدعوته إلى كتابة قصيدة دون إيقاع. فهو يرى أنّ الإيقاع ينبغي أن يتوفر في قصائد النثر الغنائية « غير أنّ قصائد النثر العادية والقصائد التي تشبه الحكاية، والقصائد التي تشبه قصائد سان جون

بيرس، ونشيد الإنشاد، وتستعيض عن الإيقاع برؤياها، بمضمونها، بتماسكها، وهي بلا إيقاع »[1].

وكما لم يتفق الشعراء والنقاد المعاصرون على التمييز بين قصيدة النثر، والشعر الحر، ولا على وجود الإيقاع أو انعدامه فيها، لم يتفقوا أيضاً على رأي واضح ومحدد بالنسبة لوحدتها الإيقاعية؛ فأنسي الحاج يؤكد أنّ قصيدة النثر تستعيض عن التوقيع « بالكيان الواحد المغلق، الرؤيا التي تحمل.. أي الإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة، أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة(..) والتأثير الذي تبحث عنه ينتظرك عندما تكمل فيك القصيدة. فهي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ »[2].

أما خليل حاوي - وهو من أبرز الذين أدركوا جوهر الحداثة - فيلاحظ أنّ معظم شعراء قصيدة النثر أخذوا بالتشتت والانفراط، بعدما هدموا الأوزان الخليلية؛ فهؤلاء لم يفهموا أنّ قصيدة النثر في الشعر الأوربي بُنيت أصلاً على الوزن الإسكندري. ويرى أنّ الشعراء المعاصرين قلّما نجحوا في كتابة قصيدة النثر أو الشعر الحر. لم يكن قصيدة نثر بالمعنى الصحيح، ولم يكن شعراً حراً بالمعنى الصحيح، إنما كان نثراً رديئاً. ويذهب أدونيس هذا المذهب بقوله:« كما أننا نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، فإننا نعرف أيضاً كتابة بالنثر لا شعر فيها »[3].

وعموماً، فقد استطاعت قصيدة النثر، وبفضل روح التصميم لدى جماعة "شعر" خاصة، أن تنال ما سمّاه بعضهم « حق الإقامة في مدينة الشعر ». وقد مُنح هذا الحق للقصائد المشحونة بالصور والعناصر الجمالية بشكل أسهل مما مُنح للأعمال التي تفضل تقنية الصدمة والتأثير على الجمالية الشعرية.

المحاضرة 9:

الحداثة في مجلة شعر: ج/ التوقيعة الشعرية

1- المغايرة الشعرية وتحولات الشكل:

يُعدّ الشكل بوصفه مقياساً لتقويم التجربة الشعرية، أحد أهم المرتكزات الفنية التي تفصل في شعرية القصيدة؛ فهو على الصعيد الاصطلاحي يغاير تماماً الجهاز المفاهيمي

---

[1] - أنسي الحاج، لن، دار مجلة شعر، بيروت، د ط،1960، ص9 - 10

[2] - المرجع نفسه، ص10

[3] - أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، ص316.

التقليدي المسيّج بقواعد ضيقة ومحددة، إذ إنه نمط يفرزه وضع ثقافي، ومعرفي، عبر تحوّلات ومحطات متعددة، وواسعة، تعمل على ترسيخ قيم وتقاليد وأعراف تؤسس للمشروع الشكلي - عبر تجريبه - لكي يصل في نهاية المطاف إلى إقراره، وفرضه، ليتحوّل بعد ذلك إلى بناء عام يستوعب ضمن أطره النشاط الشعري كله، ويقترب من أن يكون سلطة شعرية في حد ذاته.

إن التحوّلات الشكلية التي مرّت بها القصيدة العربية في مسيرتها الطويلة، تتباين تجلّياتها في هيمنتها على الذوق العربي و على الزمن الشعري العربي ؛ ففي الوقت الذي فرض فيه الشعر العمود حضوراً قوياً تمدّد عبر مساحة زمنية طويلة، فإن القصيدة الجديدة تركزت خصوبتها، وثراء خصائصها الفنية على خمسة عقود، أو ستة، ضخّت خلالها آلاف الشعراء المحمَّلين بعشرات القضايا والأسئلة، ليبشروا بدخول عهد جديد في تاريخ الشعر العربي.

ورغم أنّ هذا النموذج صار يأخذ شكل "السلطة الفنية"، غير أن هذه السلطة بالتأكيد أقل صرامة وضغطاً من سلطة الشكل الموروث، وهذا ما أسهم إسهاماً واضحاً« في توسيع مساحة الحرية والتصرف والإنجاز، وسهل فعالية الانتقال "شكلياً" من نظام الشطرين المقيّد، إلى نظام السطر الشعري، مع كل ما تقتضيه فعالية التحوّل من قيم ومعطيات كتابية وتعبيرية واستقبالية»[1]. فكان من أهم النتائج على صعيد البناء الشكلي التحكم في القوافي، من حيث التنويع والإلغاء، وفق دواعي التجربة ومقتضياتها الشعرية. وسار الشعراء على درب "استغفال" القواعد الموروثة، والعبث بقوانينها، استجابة لصوت الأعماق؛ على نحو أكثر جرأة وتحدياً. وهذا ما قرّب الشاعر أكثر من التحرر الكليّ، وتلبية نداء الأقاصي الشعرية، فاكتسب قدرة جديدة على التكيف مع الشكل الملائم الذي يحتضن التجربة، بخصوصيتها وحساسيتها، وتمخض عن ذلك إمكانات شكلية متعددة داخل فضاء القصيدة الجديدة، وسّعت الخصائص الفنية والجمالية لهذا الشكل«وغذّته بمعطيات أخرى زادت من قابليته على الاحتواء والتمثل والتطور، ووفرت للفنون الأخرى المجاورة؛ كالسرد القصصي والروائي، والموسيقى والمسرح والرسم والسينما، فرص تلاقح أنموذجية مع الفن الشعري، فأخذ منها ـ ربما ـ أكثر مما أخذت منه »[2].

وهذا ما لاحظناه على "ملصقات" عز الدين ميهوبي، وأكده الدكتور يوسف وغليسي في ديباجة الديوان؛ فالنفَس السردي واضح تماماً في "الملصقات"، حتى يقترب في أحيان كثيرة من البناء الفني للقصة القصيرة. ويُعدّ هذا«الزجف السردي داخل النسيج الشعري

---

[1] ـ محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 11.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 12.

مظهراً طبيعياً لتداخل الأجناس الأدبية في النص المعاصر، فمن عزوف عن الترف الكلامي بحثاً عن الاقتصاد اللغوي، إلى وحدة موضوعية مع تعدد في الظلال الرؤياوية، إلى تسلسل في السرد حدّ التأزم »[1].

إن وراء هذا النزوع الجديد نحو "اللاشكل" في الشعر، محاولة لتغييب السلطة الموروثة، مهما كانت قيمتها، والتخفّف من ضغطها، والانكباب على أسلوب الحفر في تجاويف اللغة العربية، وفي طبقاتها الدفينة، لاكتشاف إمكاناتها وطاقاتها المتجددة.

ولعل أولى خصائص الانفتاح على هذا العالم الجديد، أنّ عملية الإبداع أصبحت تتمتع بحرية مطلقة في انتقاء شكلها، وهو ما يعكس التناسب التام بين الحاجة والضرورة، من أجل أن يكون لكل نص شعري شكله المغاير الذي يستجيب لحاجاته المغايرة.

هذا التحوّل المفصلي في تاريخ الشعر العربي، تبنّته معظم الأجيال في الوطن العربي، ولاحقاً في الجزائر، فاكتشفت بأنه يتيح لها النفاذ إلى مناطق أكثر حساسية وشفافية، وتحقيق فتوحات جديدة على مستوى المنجز الشعري.

ولا شك في أنّ الانقلابات الحضارية المذهلة التي تعرّض لها المجتمع العربي عموماً، والجزائري خصوصاً (نخص بالذكر هنا تسعينات القرن الماضي، وما شهدته من تحوّلات واهتزازات عنيفة في المجتمع الجزائري)، أدت إلى إحداث شرخ على المستوى الأخلاقي والقيمي والجمالي، مما أفضى إلى خلخلة جملة من الثوابت التي صادرت الفكر الجمالي والإبداعي، مدة طويلة من الزمن. ومن هنا طفق الشعراء يتقدمون بخطى ثابتة نحو « مرونة أكبر في معالجة هذا الانهيار عبر التخلص من الأسوار المتكلسة التي تهاوت بفعل هذا الانفجار الهائل، لتشيّد على أنقاضه، وبأكبر قدر من الحرية، فضاءها الجديد ذا القابلية الفريدة على التكيف للتحوّلات الحادة والاستجابة للحساسيات الجديدة بما يلائم ظرفية التحوّل وقوانينه المتطورة »[2].

وتعزز هذا في ظل المصالحة المغرية بين الفنون الشعرية، والفنون السردية، فاقتحم الشعر العربي أقاليم لم يرتدها من قبل، وأعلن عن استعداده لاستخدام أي إمكانية فنية تطوّر أداءه، وتعمّق حساسيته، بغض النظر عن كنهها، أو مصادرها الأولية.

وقد أتاح الحفر في ثنايا الشكل فرصة لاكتشاف إمكاناته الاستثنائية، وقابليته لإظهار مواطن الثراء والفتنة فيه، ليتمكن الشاعر من الوصول إلى أقصى درجات الإفادة من مرونة القوالب التي أنهكها الجمود والتكلس، كما أتاح له في الوقت نفسه إمكانية العبث وحرية

---

[1] - يوسف وغليسي، ديباجة ديوان ملصقات، عز الدين ميهوبي، منشورات مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص 15 - 16.

[2] - محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص 16.

التصرف في جسد القصيدة ومعمارها على النحو الذي يتناسب مع حرارة تجربته وعمقها وتعقيدها. ومن هنا، يمكن أن نقول:« إن الكتابة الشعرية الجديدة بحث وتجربة وممارسة تفضي إلى وضع شعري مغاير ينتج جماليات نوعية مغايرة »[1].

لذا، فالممارسة الشعرية تقع خارج أسيجة النموذج الأكمل، وبعيداً عن دوائره الضيقة التي تجعل الشاعر أسيراً لها، وتمارس عليه سلطتها الرهيبة، وتحدّ من انطلاقه، فلا يكتب إلاّ من وحيها، ولا يهتدي إلاّ بمسلّماتها.

2- المفارقة الدلالية في قصيدة الومضة عند عز الدين ميهوبي:

تحتل الومضة في شعر عز الدين ميهوبي مرتبة بين القصيدة والملحمة،، وهي تُعدّ تجربة مختلفة وجديدة في تسعينات القرن الماضي. فإلى جانب مصطلح الومضة، اصطلح عليها كذلك بالقصيدة الشظية، أو التوقيعية الشعرية« فيما تطلق عليها تسميات أخرى من طراز قصيدة البرقية وقصيدة اللمحة وما شاكلها من الأسماء التي لمّا ينتخب القاموس أفضلها بعد »[2].

وكل هذه الاصطلاحات على تعددها، تفيد مغزى واحداً هو كثافة التجربة الشعرية، وامتلاؤها وغناها، بموازاة شدة التركيز والاقتضاب إلى حدود الاكتفاء بكلمات معدودة، مع إشعاع دلالي، وتلوّن رؤياوي، وانغماس مطّرد في تجاويف الواقع. ففي عصر فقدت فيه المطوّلات طعمها، جاءت هذه الومضات،أو اللقطات، أو المشاهد الشعرية المختزلة، لتواكب متغيّرات العصر.

وإذا كان الجيل المؤسس لهذا النمط الشعري قد بذل جهوداً محمودة لوضع الملامح العربية الأولى لهذه التجربة الجديدة، على غرار نزار قباني، وعز الدين المناصرة، وأدونيس وغيرهم، بحيث ألبسوا القصيدة قميصاً قصيراً وحذاء رياضياً، وأخرجوها من أسوار الجامعات لتطرح في المقاهي والشوارع، متخلّية عن الرداء الأكاديمي الصارم، وعن النخبوية المقيتة، لتلتحم بأحلام الجماهير وتمس كافة فئات الشعب مهما كان نصيبها من الثقافة، فإن أحمد مطر« يمثل ريادة كمية وكيفية رائقة لهذا الفن الشعري الجديد بلافتاته الشهيرة التي يمكن أن نعدّها نموذجاً مثالياً لموضة الومضة »[3].

---

[1] - المرجع السابق، ص 20.

[2] - يوسف وغليسي، ملصقات، عز الدين ميهوبي، الديباجة، ص 10.

[3] - يوسف وغليسي، ديباجة "الملصقات"، ص 11.

ولا يفوتنا أن ننوّه إلى أنّ عز الدين ميهوبي بدا متأثراً بلافتات أحمد مطر، في مشاهد كثيرة من ملصقاته، ووصل هذا التأثر إلى حدود جعلت بعض قصائده تتشابه إلى حد بعيد مع لافتات أحمد مطر. ونسوق في هذا المستوى بعض الأمثلة. يقول ميهوبي:

ربما تنجب بعد اليأس عاقر
ربما يحكمنا في دولة القانون
بالكعبين ماجرْ[1]

إن هذه الأسطر تحيلنا إلى أحد مشاهد لافتات أحمد مطر، يقول فيه:

ربما الزاني يتوب
ربما الماء يروب!
ربما يُحمل زيت في الثقوب!
ربما شمس الضحى
تشرق من صوب الغروب!
ربما يبرأ إبليس من الذنب
فيعفو عنه غفار الذنوب!
إنما لا يبرأ الحكام
في كل بلاد العُرْب
من ذنب الشعوب![2].

ويقول ميهوبي في موضع آخر من "الملصقات":

قرأ العرّاف كفي
لم يقل شيئاً ومات
سجلوا في محضر التشريح أسباب الوفاة
كان عرّافاً ومات[3].

وهذا شبيه بما قاله أحمد مطر في إحدى لافتاته:

كلب والينا المعظّم
غضّني ،اليوم ، ومات!
فدعاني حارس الأمن لأعدم
بعدما أثبت تقرير الوفاة
أن كلب السيد الوالي
تسمّم![1].

---

[1] - عز الدين ميهوبي، الملصقات، ص 06.
[2] - أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2008، ص 86 - 87.
[3] - عز الدين ميهوبي، الملصقات، ص 67.

وهذه الظاهرة بيّنة تماماً في ملصقات ميهوبي، وهي دليل على تشبعه بمقروئية وفيرة للشاعر أحمد مطر.

وقد بلغ ولع الشعراء الشباب في الجزائر مداه بهذه التجربة الشعرية الفريدة، مع أواخر الثمانينات، وأوائل التسعينات من القرن الماضي، فبرزت أسماء ناصر الوحيشي، وعاشور فني، ونذير طيار، ومصطفى بلقاسمي، وحبيبة محمدي، ونور الدين درويش... وأغلب هؤلاء كما يعتقد وغليسي« اتسم بظلال مطرية كثيفة، فكان عزفاً رتيباً على إيقاع لافتات أحمد مطر»[2].

ورغم أن وغليسي اجتهد في ديباجة الديوان، ليُخرج ميهوبي من دائرة هذا العزف الرتيب على إيقاع لافتات أحمد مطر، واعتباره صاحب تجربة شعرية أصيلة، ومستقلة بذاتها (ولا يخفى ما يلف هذه الديباجات أحياناً من مجاملات واضحة)، إلاّ أن نماذج غير قليلة من ملصقات الشاعر تقول غير ذلك، وهذا ما يجعله من أبرز العازفين على إيقاعات أحمد مطر، وإن حاول التحرر منها لاحقاً.

جاءت أهم الومضات في الملصقات لتشهد، وتفضح راهناً يراد له التشكل والامتداد ضمن إطار أغراض مبيّتة، مدفوعة بالمصالح الذاتية. ومن هذا الواقع انبرى الشاعر لينافح من أجل مصلحة المجتمع، أو الوطن، أو "النحن"، دارئاً محاولات ترسيخ "الأنا" بكل ملامحها الانتهازية البغيضة، مرتكزاً على فعل التخييل كمصدر أساسي من مصادر شعرية الومضة.. وفي كل ذلك يتقنع خلف أدوات الخطاب المتنوعة التي يستهدف منها المتلقي؛ فتأتي الصورة الشعرية للومضة مراوحة بين طرفي هذا القناع: المعنى والرمز، مصداقاً لقول غاستونباشلار:« إن الصورة تظهر كنوع من التناسق الدينامي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز »[3].

من هنا، طبعت "ملصقات" ميهوبي بطابع السخرية التي تنطوي على كثير من الألم، مما شحن قصائده بزخم غزير من المفارقة المبينة على حضور الشيء ونقيضه في المشهد الواحد، لاسيما إذا تعلق الأمر بالسياسة وشؤونها وتداعياتها في جزائر التسعينات. ففي قصيدة "القصيدة السوداء" يستهل كلامه بقوله:

شكراً لكم

---

[1] - أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 73

[2] - يوسف وغليسي، ديباجة "الملصقات"، ص 12.

[3] - عاطف جودة نصر، الخيال - مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1984، ص 262.

غير أن هذا الشكر سرعان يُخيّب ظن المتلقي، حين يمضي قُدُماً في متابعة السطور اللاحقة، حيث يتبدد تدريجياً، وبدءاً من السطر الثاني،كل ما توقعه في نفسه من عرفان وامتنان.. ثم تنكشف ملامح المشهد أكثر، فإذا هو مغاير ومفارق لما حدسناه في السطر الأول.. يتلاشى كل ذلك ويتهافت حينما نشرع في التعرف على هؤلاء الذين يسدي إليهم الشكر في السطر الافتتاحي وهم:

يا طالعين من الجماجم تعبثون بأمسكم
وتتاجرون بألف مقبرة تصيح
وترقصون على مفاخر شعبكم
شكراً لكم..[1]

فها هو الشاعر يشكر هؤلاء، مثلما شكر نزار قباني قتلة "بلقيس" شكراً وصل في نهاية قصيدته إلى أقصى حدود التعنيف. يقول نزار:

شكراً لكم..
شكراً لكم..
فحبيبتي قُتِلتْ.. وصار بوسعكم
أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة
وقصيدتي أُغْتيلت..
وهل من أمة في الأرض..
- إلاّ نحن - تغتال القصيدة[2].

فمن خلال المفارقة الدلالية، استطاع كِلا الشاعرين أن يخلقا جواً مشحوناً بالتوتر الدلالي الذي يقدمه مشهد شعري من هذا الطراز. فمن نشكر؟ وعلى أيّ شيء نشكر عادة؟

إن هؤلاء الطالعين من الجماجم، والعابثين بأمسهم، والراقصين على مفاخر شعبهم. و..و..، هم في الحقيقة ليسوا أهلاً للشكر والامتنان، بقدر ما هم أهل للذم والتقريع.. والمفارقة - هنا - تقتضي أن يؤول المعنى إلى ضده، وبدرجات مضاعفة.

ويمضي المشهد في "القصيدة السوداء" متصاعداً، وتبدأ ظلمة الأشياء في الانقشاع لتتضح الصورة.. فإذا هي قاتمة ومعتمة، وكلما ازدادت قتامة وعتمة، ازداد حضور عبارة "شكراً لكم"، وكأننا بالشاعر كلما أمعن في الشكر زادهم تأنيباً وتقريعاً. فليس لمثل هؤلاء يُسدى الشكر والمديح!

---

[1] - عز الدين ميهوبي، الملصقات، ص 46.
[2] - نزار قباني، الأعمال الكاملة، الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2006، ج1، ص 163.

وتتوالى المقاطع الشعرية مسدلة هالة من السوداوية على جرائم هؤلاء "المشكورين". فنرى وجوههم الكالحة المقيتة، وسحناتهم البغيضة. ونلمح أفعالهم المُتاجِرة بتاريخ الوطن وكرامته.. ومن ثم نفهم التعبير المفارق لعبارة:« شكراً لكم »، وهو مشهد شعري مبني على ما يسميه لويس عوض« بلاغة الأضداد »؛ إذ سرعان ما تتحول دلالة هذه العبارة في ذهن القارئ إلى دلالة« تبّاً لكم »، وتستحيل صرخة مدوية تثير الانتباه، وتستنهض الهمم العالية والنفوس الأبيّة. يتابع ميهوبي في المقطع الموالي قائلاً:

شكراً لكم..
يا بائعين كرامة الوطن الشهيد
بلا ثمن
ضاع الوطن
ما بين ساقية وساقْ
ورأوك يا وطني بألف يد تُساقْ
أقدامهم سوداء
تعبر هامتي[1].

ويتعمق الإحساس بالمعنى المفارق لهذه اللازمة الفنية« شكراً لكم »، من خلال تكرارها واطّراديتها، و« التكرار أينما كان دليل على الهوس »[2]، مثلما يرى جان بيير ريشار أحد أقطاب النقد الفرنسي الجديد.

لقد شكلت هذه العبارة« شكراً لكم »، ما يشبه "الخلية الرئيسية" التي تشع دلالياً على كافة أرجاء المشهد الشعري مضفية عليه درجة عالية من الشفافية والحساسية الشعرية، وعزز ترددها في بداية كل مقطع، من إمكاناتها التعبيرية التي تسير في اتجاهات متعاكسة ومخالفة للاتجاه المنطقي الأفقي، فأحدثت شرخاً في الأفهام المطمئنة الثابتة، وزحزحت جمودها واستكانتها للوصفات الدلالية الجاهزة والقوالب التعبيرية الموروثة، وتفجرت لتلقي بشظاياها الدلالية في مناطق وأقاليم غير متوقعة، بل مفاجئة وصادمة.

إن الاشتغال الشعري على عنصر المفاجأة يُعدّ أحد أهم آليات استيلاد الشعرية في الخطاب الأدبي عموماً، والخطاب الشعري على وجه خاص،« إذ يشحن اللغة بطاقة هائلة ومكتظة على التركيز والتبئير والتكثيف، ويجعلها قادرة على التقاط اللحظة الشعرية المفاجئة وضخها في جسد المتن النصي، كي يرتفع الخطاب بها إلى المقام الشعري »[3].

---

[1] - عز الدين ميهوبي، الملصقات، ص 47.

[2] - J. P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, ed, Seuil, Paris 1961, p 24.

[3] - محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص 278.

والمفارقة على المستوى الفني هي إحدى المقومات الأساسية للقصيدة الجديدة، ومظهر آخر من مظاهر المغايرة والتحوّل؛ فهي تعبير غير مباشر، كما أنها طريقة لخداع الرقيب« حيث أنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فهي تستخدم على السطح قولا للنظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولا مغايراً له »[1]. وبالتالي فإن الكشف عن المعنى الخفي الذي يسوقه الشاعر انطلاقاً من استخدام المفارقة، لا يلغي قوة المعنى الظاهر.

والمفارقة ـ الصدمة في "القصيدة السوداء" لميهوبي، هي أن يشكر جزائري أبيّ، سليل الأمجاد الأثيلة، والتضحيات المترعة بالعذابات والجراح، من كان سبباً مباشراً في معاناة شعب بأكمله، ومن شكّل الذراع القوية لقوى الدمار والخراب التي زرعت الآلام والمآسي لعقود طويلة من الزمن.. إنهم "الأقدام السوداء" كما يسميهم بصريح العبارة:

شكراً لكم..
هم يقرأون ملامح العار الموزّع في الشوارع
أرْجُلاً سوداء..
تفتح جرحنا المنسي
تفضح صمتكم[2].

إنّ إسداء الشكر لهؤلاء وأمثالهم أمر لا يقبله منطق التاريخ، ولا منطق التضحيات الجسام التي بُذِلت.. وهذا ما ينسجم دلالياً مع مقاصد المفارقة والمفاجأة اللتين لا تحققان مبتغاهما إلا من خلال اللامعقول واللامنطق؛ فالمعنى في الشعر كلما كان منسجماً مع المنطق والمعقول ابتعد عن الإدهاش، واقترب من الغنائية المباشرة.

وهكذا، فإنّ المعنى الحقيقي للشكر هنا، هو الذم والتقريع، وهو ما يقتضيه السياق الدلالي العام للقصيدة. ثم إن الشكر والتأنيب تربط بينهما« قرابة سرية »؛ بمعنى أنّ هناك تجانساً خفياً بينهما يمكن رصده بمجرد الإمساك بخيوط لعبة الخفاء والتجلي التي يمارسها النص على القارئ، ويستخدمها الشاعر بقصدية ووعي.. فإذا كان تجانس العناصر الدلالية وانسجامها يحمل معنى، فإنّ تنافرها واختلافها يحمل معنى أيضاً. ولذا، فإنّ تأويل النص الشعري يتمحور حول المنسجم والمختلف على المستوى الدلالي.

ويضطلع النقد بمهمة كشف هذا التجانس المستتر، والقابع في الأقاصي البعيدة، ورصد الأبعاد المضمرة لهذا التجانس المفقود في الظاهر، وملاحقة مقاصدها الخفية، من منطلق أن الأدب ـ والشعر خصوصاً ـلا تشكله الصدفة. فليس على الناقد سوى المثابرة

---

[1] ـ سيزا قاسم، المفارقة في النص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985، مج 2، ع1، ص 124.
[2] ـ عز الدين ميهوبي، الملصقات، ص46 - 47.

والسعي الحثيث من أجل كشف خبايا هذه« القرابة السرية parenté secrète»[1]، التي تنتظم الوحدات الدلالية لعوالم النص الشعري.

فحضور الشكر يستدعي -بشكل أو بآخر- حضور نقيضه من منطلق« بلاغة الأضداد » التي تكلم عنها لويس عوض. فقد نقول لمن أساء إلينا: شكراً لك، وهو يعلم والمتلقي يعلم أيضاً أننا لا نقصد ذلك، لأنه يستحق العكس. وأما إذا قلنا له:« تبّاً لك »، وبشكل صريح ومكشوف، نكون بذلك قد دخلنا دائرة المنطق والمعقول، أو ما يسميه عبد السلام المسدي« الاصطلاح »، ويقصد به تكرار الصور الشعرية والرموز المستخدمة، إلى حد تصبح معه« دوائر تعبيرية محدودة الدلالة، أو قوالب مجازية يصطلح عليها كل من المبدع والمتذوق نتيجة الدوران والمعاودة، وفي هذا المقام يجدر التذكير بأن الصياغة الشعرية صياغة تتميز بالخصوصية والابتكار، وأن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها. فكلما تكررت نفس الخاصية ضعفت مقوماتها الأسلوبية »[2].

فنحن حين نشكر من أساء إلينا، فإننا نناور على المفارقة الدلالية الحادة بين النقيضين، ونشتغل عليها اشتغالاً صادماً ومفاجئاً، حتى تغدو مفردة الشكر أشد تعبيراً عن التقريع من عبارات التقريع نفسها.

إنّ الأذى حينما يبلغ مداه، تصبح عبارات التنديد قاصرة عن التبليغ شعرياً، لأن علاقتها بالأذى علاقة سببية ومنطقية ومباشرة، ولكن حينما نستخدم التعبير« بالمقلوب»، فإنّ ذلك قد يكون أنسب لتفريع شحنة الغضب القابعة داخلنا، ويكون أشد وقعاً في جعل هذا المجرم يحس بحجم الجرم الذي اقترفه.

المحاضرة 10
مظاهر الحداثة الشعرية: النظام الإيقاعي

***تمهيد: المصطلحات والمفاهيم.**

إنّ القصيدة لا يكتمل بناؤها ما لم يكن للموسيقى مجال في نسيجها اللغوي والتركيبي؛ فموسيقى الشعر عنصر أساسي في البناء الشعري، حتى يمكننا القول إنّ« الذي يفرق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو تجربة الأذن. ذلك أنّ الشعر يمتاز بزخرفة موسيقية »[3].

---

[1] - سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، مكتبة عالم الفكر، الرباط، د ط، د ت، ص 36.

[2] - عبد السلامالمسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، د ط، 1977، ص 83.

[3] - إليزابيت درو، الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه، مكتبةمنيمنة بيروت، تر: محمد إبراهيم الشوش، د ط، 1961.

والموسيقى في الشعر تهيّئ الجو، وتخلق الاستعداد النفسي عند المتلقي لاستقبال انفعالات الشاعر؛ أي أجواء التجربة الشعرية. وهذا يعني أنّ هناك انسجاماً بين النفس وبين إيقاع الشعر وموسيقاه، لأنّ« موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ »[1].

وموسيقى الشعر العربي قائمة في الأساس على الأوزان الرئيسية التي وضعها الخليل الفراهيدي (100 -175 ه)، وعلى القافية التي تشكل بدورها ركناً مُهماً من أركان الشعر العربي، وحظ جودتها، مثلما يقول الجاحظ، أرفع من حظ سائر البيت، حتى ولو كانت كلمة واحدة.

وعندما نقول الوزن، نفهم« "الإيقاع" أو "التفعيلة"، أو "الرنّة". وقد تبيّن الشعر العربي من خلال قضية الوزن في العصر الحديث، تحت أشكال حاول الشعراء العرب الحديثون، من خلالها، نقل الشعر العربي إلى أنماط جديدة، أو أشكال جديدة، تتيح للشاعر حرية أكبر في التعبير »[2].

وسنوضح ـ فيما يلي ـ مدلولات بعض الأشكال الشعرية وهي: الشعر المنتظم، أو التقليدي ـ العمودي، والشعر المرسل، والشعر الحر، والشعر المنثور.

ـ **الشعر المنتظم**: ويقصد به البيت التقليدي عند العرب، والبيت السكندري (Alexandrin) عند الفرنسيين. وهذان النموذجان كانا يُعدّان النموذج الأرفع لبناء الشعر عند الأمّتين.

ـ **الشعر المرسل**: ويقصد به ما يُسمى بالفرنسية (vers blanc)، وهو الشعر المطلق غير المقفى، على أنّ المصطلح الأكثر شيوعاً في الاستعمال هو "الشعر المرسل"، وهو الشعر الموزون غير المقفى.

ـ **الشعر الحر**: ويقابله في الفرنسية (vers libre). ويتحدد هذا النوع من الشعر بعدد المقطوعات، ولا ينتظم فيها عدد الأبيات، ولا عدد التفعيلات في البيت الواحد، ولا أسلوب التقفية.

ونشير هنا، إلى أنّ هناك نمطاً آخر هو الشعر المقطوعي، وهو شبيه بشعر السونيت (sonne) في الشعر الفرنسي. ويقوم على المقطوعات ذات الوزن الواحد والقافية المتغيرة بين مقطوعة وأخرى في القصيدة الواحدة.

ـ **الشعر المنثور ـ قصيدة النثر**: الشعر المنثور، هو شكل يختلف عن كل الأشكال السابقة، حتى أنّ هناك بعض اللبس بين الشعر المنثور، وقصيدة النثر؛ فالشعر المنثور يخضع لشيء

---

[1] ـ حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، د ط، 1949، ص 93.

[2] ـ منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984، ص382

من التلوين الموسيقي الخارجي المعتمد على بعض الزخارف اللفظية، وهو بهذا قد يقترب من الشعر المرسل.

أما قصيدة النثر« فهي قفزة خارج الأطر والحواجز المقررة المفروضة في أشكال الشعر المتعارف عليها، وهي بالتالي تمرد على جميع القوانين المسبقة. لذلك تقوم قصيدة النثر على اعتمادها صورتها الموسيقية الإيقاعية الذاتية الخاصة. من هنا، فإن قصيدة النثر تلغي كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية؛ تجربة أحالت التفجر محلّ التسلسل، والرؤيا محلّ التفسير، و(...) تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية »[1].

ويقول أدونيس عن قصيدة النثر وإيقاعها:« هناك عوامل كثيرة مهّدت، من الناحية الشكلية، لقصيدة النثر في الشعر العربي الحديث، منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي. فهذا التحرر جعل البيت مرناً وقرّبه إلى النثر. ومن هذه العوامل: انعتاق اللغة العربية وتحررها، وضعف الشعر التقليدي (...).

وإذا كان البيت هو الوحدة في قصيدة الوزن، فإنّ الجملة هي الوحدة في قصيدة النثر. ولا بدّ في قصيدة النثر من التنوع ـحسب التجربة ـ للصدمة(...).

من هنا تخلق قصيدة النثر إيقاعاً جديداً لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن. وهو إيقاع متنوع يتجلّى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف(...). ومع ذلك فإنّ عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص، على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة الوزن، الذي هو قائم على اتفاقات وقواعد ومواصفات. فشاعر الوزن من هذه الناحية منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها، بينما شاعر النثر متمرد ورافض. فهو ليس تلميذاً، بل خالق وسيّد »[2].

***النظام الإيقاعي في الشعر الحداثي.**

1 ـجميل صدقي الزهاوي: من أهمّ إرهاصات الثورة على أشكال التعبير التقليدي في الشعر العربي، وخاصة الوزن والقافية، و هذا ما دعا إليه جميل صدقي الزهاوي، حيث يقول:« وأُجيز للشاعر أن ينظم على أيّ وزن شاء، سواء كان من أوزان الخليل أو غيرها »[3].

أمّا أن ينظم الشاعر على الأوزان الخليلية، أو يخترع أوزاناً جديدة، فهذه ليست بدعة، فالأندلسيون ابتدعوا كثيراً من الأوزان الجديدة، وأنّ الأوزان الخمسة عشر التي أحصاها

---

[1] ـ المرجع السابق، ص383

[2] ـ أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، عدد14،ربيع1960، ص75، وما بعدها.

[3] ـ جميل صدقي الزهاوي، نزعتي في الشعر، ديوان الزهاوي، المطبعة العربية بمصر، د ط، 1924، ص (ب)

الخليل الفراهيدي ليست هي كل الأوزان القديمة، بل أكثرها استعمالاً، وأبرزها وضوحاً في الشعر العربي. فقد شنّ الزهاوي هجومه على القافية سنة 1907م، عدما نظم قصيدة من الشعر المرسل بعنوان (بعد ألف عام)[1].

ويمكن اعتبار هذه القصيدة من المحاولات الأولى في الشعر العربي الحديث، التي حاولت التخلص من التزام القافية الواحدة في القصيدة الواحدة، ذلك أنّ القافية، عند الزهاوي، قيدٌ ثقيل في أرجل الشعر العربي، وتعيق الإبداع الشعري. ويعزو ضعف الشعر العربي إلى هذه القافية التي هي عنوان الجمود، وسبب التقصير الشعري.

وباختصار كما يقول الزهاوي:« هي آفة الشعر وعقبة الشاعر العربي الكأداء، فالقافية ليست من الشعر، لأنّ الشعر بالوزن وحده، فهو الموسيقى التي تميّزه عن النثر، وما الحرص على بقاء القافية المشتركة في القصيدة، إلاّ نتيجة الألفة والعادة، فإذا أَلِفَتْ الأسماع الشعر المرسل، استهجنت القوافي، كما تستهجن الأذواق اليوم السجع في النثر »[2].

وإذا كان لا بد من القافية، فإنّ الزهاوي لا يرى« مانعاً من تغيير القوافي بعد كل بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فصل إلى آخر »[3]. كما فعل في عدة قصائد، « لا دفعاً لِمَلل السامع من سماع القافية الواحدة في كل بيت كما يدّعي بعضهم ـ فتلك حجة من يعجز عن إجادتها، وإلاّ لَملّ الناظر من وجود الناس، لوجود أنف بارز في وسط كل وجه ـ بل إراحة الشاعر من كدّ الذهن لوجدانها، فإنّ الإتيان بها متمكّنة ليس في قدرة كل شاعر »[4].

وفي هذا المستوى نلحظ أنّ الزهاوي يناقض نفسه، فمرة يرى القافية قيداً، ومرة يرى أن لا مانع من استخدامها، وتغييرها بعد كل بضعة أبيات في القصيدة. وتبقى القافية عنده مشكلة تضطر الشاعر إلى استحضار المعنى الحشو فقط، من أجل ضبط القافية في القصيدة الواحدة. غير أنه عبر مقالاته، لا ينفك ينظر إلى القافية على أنها بقايا من كلمات« كان يكررها في آخر كل بيت النادب في المناحات، والمتحمس في الحرب والصدام، يوم تولد الشعر في عصور الجاهلية الأولى »[5].

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص41 ـ 42

[2] ـ جميل صدقي الزهاوي، حول الشعر والنثر، في كتاب: عبد الرزاق الهلالي، الزهاوي، سلسلة الأعلام،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1976، ص 234.

[3] ـ جميل صدقي الزهاوي، نزعتي في الشعر، ص (ب).

[4] ـ المرجع نفسه، ص (ب).

[5] ـ جميل صدقي الزهاوي، حول الشعر والنثر، في كتاب: عبد الرزاق الهلالي، الزهاوي، ص 234.

لكن الدعوة إلى التحرر من القافية عند الزهاوي، ليس معناها أن يقلد الشاعر العربي الشاعر الغربي، فلكل شاعر في لغته وتراثه ما يميّزه عن الآخر، وأنّ لكل أمة شعوراً خاصاً بها لا تحس به أمة أخرى كالموسيقى.

وعموماً، يبدو الزهاوي، من خلال آرائه، متأرجحاً بين المحافظة على القديم الموروث، والثورة على تلك القيود التي تحُدّ من حرية الإبداع. وهو، في نهاية المطاف، يتوجس خيفة من ثورة المحافظين، مثلما يخاف من تطرّف المجددين. كما أنه لم يطبّق في شعره ما ذهب إليه في تنظيره، فحافظ على الأوزان الخليلية، وعلى القافية في كل شعره، أمّا شعره المرسل، فلم يُؤْثر منه إلاّ قصائد لا تجاوز عدد أصابع اليد الواحدة!

2 ـ **نازك الملائكة**: ترى نازك الملائكة أن الشعر العربي لم يتمكن بعد من الوقوف على قدميه، بعد مرحلة الانحطاط، ذاك أنّ الشاعر الحديث في مطلع القرن العشرين كان متشبّثاً بقواعد الشعر التقليدي؛ من وزن وقافية. هذان العنصران أسمتهما قيوداً وسلاسل تُقيّد القصيدة، وتجعل الشاعر يلهث وراهما[1].لهذا شنّت هجوماً على الوز التقليدي والقافية الموحدة الرتيبة. ولا يجوز للشاعر اليوم، في رأيها، أن يبقى على هذه الرواسم الفنية. فالأسلوب الذي ناسب الشاعر القديم في التعبير عن أفكاره ونفسه، لا يلائم الشاعر الحديث، كأن لا شعر إن خرج عن أوزان الخليل!

وتشرح نازك الملائكة دعوتها إلى التجديد عن طريق هذا النموذج الشعري:

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

تقدّم نازك الملائكة هذا النموذج وتقول:« أتُراني لو كنتُ استعملتُ أسلوب الخليل كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ألف لا، فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتمّ بيتاً له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان، وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي:

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة، ألمْ نلصق لفظ "الوضاء" بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى، إتماماً للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة "الغيوم"

[1] ـ نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ج2، دار العودة، بيروت، د ط، 1971، مقدمة "شظايا ورماد" ص5 - 6

إلى مرادفتها الثقيلة "الغمائم"، وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة؟ ثم هناك هذه العبارة الطائشة "ملء السماء" التي رقعنا بها المعنى. وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات؟

هذا كله إذا نحن اخترنا الوزن "المتقارب"، أمّا إذا اخترنا الطويل مثلاً، فالبلية أعمق وأمرّ؛ إذ ذاك تطول العكازات، وتتسع الرقع، وينكمش المعنى انكماشاً مهيناً، فنقول مثلا:

يداك للمس النجوم أو نسج غيمة يسيرها الإعصار في كل مشرق

ليلاحظ القارئ بلادة التعبير، وتقلص المعنى، واين هذا من تعبيرنا: يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم »[1].

وقد وعت نازك الملائكة القضية، ورأت في الطريقة الجديدة لكتابة الشعر مزية تحرر الشاعر من عبودية الشطرين؛ فالبيت ذو التفاعيل "الستة" الثانية يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان الكلام الذي يريده ينتهي عند التفعيلة الرابعة. بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء، مع تأكيدها أنّ الأسلوب الجديد ليس« خروجاً على أوزان الخليل، بل هو تعديل له يتطلبه التطور الخاص في بنية المجتمعات والمدنية، وتطور الأساليب وفنون التعبير »[2].

بذلك، وبطريقة ما، تنفي نازك عن نفسها صفة التجديد، وتُقرّ بأنها تُعدّل نظاماً إيقاعياً موجوداً، من أجل أن يلائم التعبير الجديد. ولذا، اتخذت هذه الطريقة اسم "الشعر الحر"، أي الشعر الذي تحرر من قيود الأوزان العروضية، ومن نظام القوافي. ثم إنّ هذا الشكل الجديد أخفّ جرساً، وأقلّ دوياً وضجيجاً. فعدم ارتباط الشاعر بعدد معيّن من التفعيلات، يمنحه مجالاً أرحب من تنويع الإيقاع، يسهل معه هدم التناسق الرتيب في بنية البيت التقليدي.

أمّا القافية، فإنّ نازك الملائكة ترى أنها الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت، وأنها تضفي على القصيدة رتابة وملالاً، فضلاً عمّا تثيره من شعور بتكلّف الشاعر وتصنّعه للقافية. لقد كانت القافية الموحّدة دائماً العائق في وجه الإبداع الشعري؛ فالشاعر يكون في ذروة انفعاله، حتى تقف القافية حائلاً دون اندفاع الحالة الشعورية. فتهمد انفعالاته وهو يترصّد قوافيه ويتصيّدها، فتأتي القصيدة فاترة باردة« ولذلك قلّما نجد في أدبنا القديم قصائد موحّدة الفكرة، يسيطر عليها جو تعبيري واحد، منذ مطلعها إلى ختامها؛ فالشاعر قد يضطر إلى مصانعة القافية »[3].

---

[1] ـ نازك الملائكة،"شظايا ورماد"الديوان، ج2، ص5 - 6

[2] ـ نازك الملائكة، مقدمة "شظايا ورماد" ، ص15

[3] ـ المرجع نفسه، ص16 - 17

وقد سبق نازك ـ في الثورة على نظام القافية ـ جميل صدقي الزهاوي، ومحمد فريد أبو حديد، وعلي أحمد باكثير، وشعراء المهجر، وأحمد زكي أبو شادي...

3 ـ **بدر شاكر السياب**: يذكر السياب أنّ شعراء العصر الحديث، تمرّدوا على الموسيقى الرتيبة التي سار على نهجها الشعر العمودي، ومسّ هذا التمرد في بدايته القافية تحديداً. ثم إنّ الثورة تعدّت القافية إلى الوزن؛ فهجر كثير من الشعراء البحور الطويلة، واستعاضوا عنها بالبحور القصيرة، إلاّ في القصائد التي تتطلب حماسة وجزالة وفخامة. وثار فريق من الشعراء على وحدة الوزن، ولاحظ السياب أنّ الانتقال من وزن إلى وزن، كان كثيراً ما يُسبّب "نشازاً" في الموسيقى، لا تقبله الأذن الحساسة، يقول: وقد لاحظت من مطالعاتي في الشعر الإنكليزي أنّ هناك (الضربة)، وهي تقابل "التفعيلة" عندنا« مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف. و"السطر" أو "البيت" الذي يتألف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الأبيات. ولكنها قد تختلف عنها في العدد في بعض القصائد. وقد رايتُ من الإمكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة، رغم اختلاف موسيقى الأبيات، وذلك باستعمال "الأبحر" ذات التفاعيل الكاملة، مثل: "الكامل" على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت لآخر »[1].

من خلال هذا الكلام، نفهم أنّ السياب فهم الشعر الحر مثلما فهمته نازك الملائكة، وأنّ هذا الشعر شكل من أشكال الشعر العربي الحديث، وليس خارجاً عن أصوله؛ فهو موزون، لكن موسيقاه ليست رتيبة كما هي الحال في الشعر القديم«والفرق بين الشعر الحر والشعر القديم، هو أنّ الشعر الحر يعتمد على وحدة التفعيلة، بينما الشعر القديم يعتمد على البيت ذي الشطرين. ومهما يكن من أمر، فإنّ تفعيلة الشعر الحر مستقاة من تفعيلات الخليل. من هنا يكون أصل موسيقى الشعر الحر ممتداً إلى جذور موسيقى الشعر العربي »[2].

أمّا القافية، فلا نجد للسياب رأياً فيها في مقدمة ديوانه "أساطير"(البيان الشعري)، وإنما نقرأ رأيه في مكان آخر حيث يقول في أحد الحوارات:« أمّا الثورة الحديثة على القافية فلها أسباب.. فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلاً تتألف من ستين بيتاً، نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي الستين سوى عشرين، أو أقل. فالسجنجل والمتعثكل والكلكل وغيرها، أصبحت كلمات أثرية منقرضة، أو شبه منقرضة، ولكن هذا ليس إلاّ جانباً من جوانب الموضوع.

والثورة الحية على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت. فلقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى أن يجعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء، بحيث لو أخّرتَ وقدّمتَ في ترتيب أبياتها لاختلّت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل. فهل يسمح

---

[1] ـ بدر شاكر السياب، ديوان أساطير، نشر علي الخاقاني، النجف، العراق د ط،1950، المقدمة، ص5 ـ 6

[2] ـ منيف موسى، نظرية الشعر، ص451

الشاعر الحديث للقافية الموحّدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا.. كما أنّ الشاعر الحديث مطالَب بخلق تعابير جديدة. عليه أن ينحت لا أن يرصف الآجرّ القديم»[1].

فالقافية، إذن، عند السياب، كما عند نازك الملائكة، عقبة كأداء في طريق الإبداع الشعري. وهي نظرة تخالف ما تعارف عليه العرب قديماً من أنّ القافية ركن مهمّ من أركان الشعر، وأنّ منزلتها مثل منزلة الوزن، بل هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يمكن أن يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية.

وتبقى القضية برمّتها ـ عند هؤلاء ـ أنّ الشعر لا يستطيع أن يستغني عن الوزن، وأنّ القافية ليست ضرورية كل الضرورة، ولكنها مُهمّة في بعض الأحيان على تنويع.

المحاضرة 11

[1] ـ بدر شاكر السياب، من استجواب له مع السيد خضر الولي"، نقلاً عن: منيف موسى نظرية الشعر، ص451 - 452

مظاهر الحداثة الشعرية: اللغة الشعرية.

***تمهيد**: إنّ لغة الشعر، هي التجربة الشعرية نفسها، شكلاً ومضموناً، لذلك يمكننا القول: إنّ التجربة الشعرية هي تجربة لغة، ولغة الشعر التي نعني هنا هي: الكلام/ الألفاظ، وما تتضمن من معانٍ، وشكل القصيدة، موسيقى الشعر، وزناً وقافية. فالشعر« استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة »[1].

وللكلمة داخل النسيج الشعري دور إيحائي وإيقاعي ولغوي. وبهذا يكون الإرتباط الوثيق بين اللغة والشعر. ولعل الاستخدام الشعري للغة هو أقرب الاستخدامات إلى طبيعتها. فالشعر ليس مجرد ضرب من الإيقاع الموسيقي فحسب، بل هو« خلق لغوي ». والشعر يتميّز بحساسية مرهفة تجاه الألفاظ، والأوزان، والإيقاع، والمعاني التي تشكل جزءاً مُهمّاً من تجربة الشاعر، وبها يتحدد الخلق والإبداع في بناء القصيدة.

1 ـ **نازك الملائكة**: ترى نازك الملائكة أنّ لغة الشعر« إن لم تركض مع الحياة ماتت ». فأمر تجديد اللغة منوط بالشاعر، لأنّ« شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين، ذلك أن الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق، يجد للألفاظ معانيَ دقيقة لم تكن لها. وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني، فلا يُسيئ إلى اللغة، وإنما يشدها إلى الأمام »[2]. وهذه القاعدة نادى بها شعراء المهجر، ولاسيما جبران، في أنّ الشاعر هو أبو اللغة وأمها، وعلى يديه تنمو اللغة وتتطور.

وبما أنّ لغة الشعر عند نازك الملائكة تقوم في أساسها الأول على اللفظ، كان لزاماً على الشاعر أن يُدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستخدم في أدب عصره« فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم، ويُدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة »[3].

فتجديد الألفاظ يعني تجديد طاقاتها الإيحائية، لأنّ لغة الشعر غير لغة النثر. فالشعر خُلق لا ليُفهم، بل ليوحي، لا ليُقرّر، بل ليثير ويُدهش. وهذا ما يذهب إليه بعض النقاد من أنّ معنى بعض الكلمات ـ قاموسياً ـ يقل عن مضمونها في أذهاننا لما يتجمع حولها من المعاني الثانوية التي تكون أكثر ملاءمة للتعبير، وأشد قوة في الإيحاء. فالشعر« باستعماله لغة جديدة(..)، يعود إلى بكارة اللغة بأصوليتها، وإلى النبرة الجمالية في اللغة ليُحمّلها شحنات شعرية(..) تنفذ إلى فكر القارئ وقلبه في آن »[4]. فالشاعر كما يقول إليوت« قلب مفكر »،

---

[1] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972، ص174.

[2] ـ نازك الملائكة، الديوان، ج2، مقدمة "شظايا ورماد" ص7 ـ 8

[3] ـ المرجع نفسه، ص ن.

[4] ـ منيف موسى، نظرية الشعر، ص328

وإذا استخدم كلمات جديدة تدهش، يكون قد أحيا اللغة« إذ أنّ الألفاظ تصدأ وتحول، وتحتاج إلى استبدال بين حين وحين »[1].

ولا تقيم الألفاظ في بساطتها أو جلالها، ولكن الطاقة أو العاطفة التي يسبغها الشاعر عليها، هي التي تحدد قيمتها. ومن ها تقوم ضرورة استخدام الألفاظ في مواضعها، مثلما قال بعض النقاد القدماء، مع المحافظة على أصول اللغة وقواعدها.

وقد شدّدت نازك الملائكة على هذه المسألة، واعتبرت أن ليس للشاعر أن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد، ولا أن يبتدع أنماطاً من التعابير الركيكة التي تخدش السمع المرهف، ولا أن يتساهل بقواعد اللغة. فهذه الأمور هي من عوامل هدم اللغة والتقليل من قيمتها.« فبدلاً من تهديم قواعد اللغة، على الشاعر أن يستعمل قوة الإيحاء في اللغة، والقوى الكامنة وراء الألفاظ. ولا بأس عليه إن استعمل الأسلوب الرمزي، وإن اعتمد بعض الغموض، فالإبهام جزء أساسي من حياة النفس البشرية، لا مفرّ من مواجهته إن نحن أردنا فنّا يصف النفس، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً »[2].

وهكذا تكون نازك الملائكة، في مفهومها للغة الشعر، قد أفادت من ثقافتها العربية، وثقافتها الغربية، وأدركت، بحسها الشعري، أن اللغة في الشعر عنصر من أهمّ عناصر الإبداع والتعبير، وأنّ اللفظ الجيّد، يحمل المعنى الصحيح، وأنّ قوة التعبير كامنة في الألفاظ، لأنّ أيّ قصيدة سامية الفكرة مبتذلة التعبير لا تثير الإعجاب. وبقدر ما يحسن الشاعر استخدام الألفاظ أعطاها قوة وحيوية. ولغة الشعر تخلف عن لغة النثر، فينبغي أن تكون لغة الشعر مكثفة، مركّزة، تحوي معانيَ كثيرة بأقلّ ما يمكن من الألفاظ، يستغلّها الشاعر بما فيها من إيحاء وإشعاع.

2 ـ **بدر شاكر السياب**: يشارك بدر شاكر السياب نازك الملائكة ثورتها من أجل شعر جديد، يعبّر عن تطلعات جيل الشعراء الجدد. ولذا فإنّ البنيان الحداثي عند السياب ينطلق من رؤية شاملة للقصيدة وللعالم في الآن نفسه. وهذه الرؤية كان السياب أحد أهمّ دعاتها« منذ بدايات حركة الحداثة التي تريد للعمل الشعري أن يشكّل كُلاّ عضويا متصاعداً، وسمفونية شعرية تمتزج مكوّناتها المتعددة في بناء الكل الملتحم، فلا تستجيب إلا للقوانين الداخلية للتطور الحرّ(..) للرؤية الخلاّقة »[3].

---

[1] ـ نازك الملائكة، الديوان، ج2، مقدمة "شظايا ورماد" ص10

[2] ـ المرجع نفسه، ص21.

[3] ـ كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص52،

فقد حقق هذا الشاعر خطّاً شعرياً مغايراً ومتصاعداً، حرّك الشعر العربي المعاصر، وذلك حين أدخل أساليب لم تكن في الحسبان؛ إذ أعطى القصيدة حِسّاً درامياً، وأضفى عليها أبعاداً مأساوية.

من هنا، كان الشعر لدى السياب، مزج الوعي باللاوعي؛ فالشاعر ـ في رأيه ـ يتبلور فيه اللاوعي الجمعي، وهو الذي، رغم انعزاله عن المجتمع ، أقدر على ترجمة عواطف الناس وأفكارهم.ويُقرّ السياب أنّ الشعر ـ بفضل لغته ـ قائم« على المعاني وتداعيها، ومزج الوعي باللاوعي، وتلوين الأمل بالذكرى »[1].

ولا شك أنّ ما يكوّن لغة الشعر، ليس علاقته بالموروث الشعري فقط، بل وعلاقته بالثقافة المعاصرة، وبالحياة الاجتماعية المعاصرة، وبحركة التاريخ.

والمعنى في لغة الشعر عند السياب، مغلّف بغلاف شفاف من الغموض، ولكن ليس الغموض الرمزي، بل الغموض الرومانسي. والمعنى هو الذي يمنح الكلمة طاقتها، وبدونه تختزل في مجرد صوت. ومن ثَمّ فإنّ« الشعر الحديث في استخدامه الكلمات التي تحمل المعنى الجديد، أو الانفعال الجديد يعيد إلى اللغة بُعدها الصوري الذي فقدته على مرّ العصور، فالشعر الحديث، والحال هذه، يُعدّ أفضل وسيلة لتجديد اللغة وإغنائها والمحافظة على بكارتها، ونقائها، وحيويتها »[2]. وأنّ التجديد يبدأ بالمضمون قبل الشكل؛ فالشكل ـ يقول السياب ـ تابع يخدم المضمون، والجوهر المغاير يبحث له عن شكل مغاير، ويحطّم الأطر القديمة.

والشاعر الجديد يُلحّ على أنّ المضمون يجب أن يكون« نابعاً من تجربة الشاعر وفرادة شخصيته، وأن يكون الإنسان في وحدته أمام مصيره هو الموضوع الأول، وأن يُعرب هذا المضمون عن رؤيا جديدة للعالم »[3].

فالشعر الجديد لم يعُد تصويراًللعالم، أو وصفاً له، وإنما خلق لعالم جديد، ولذلك تصبح لغة الشعر ـ مع السياب ـ هجراً للصورة القديمة ومصدراً« للخلق الدلالي » داخل النسيج الشعري.

غير أنّ السياب في أشعاره الأولى لم يتحرر بشكل كامل من الأساليب التقليدية ، فثقافته التراثية، وإعجابه ببعض أقطاب الشعر الكلاسيكي، كانا يُعيقانه من التحرر بشكل

---

[1] ـ بدر شاكر السياب،مقدمة ديوان أساطير، ص5 - 6

[2] ـ نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1981، ص 191

[3] ـ يوسف الخال، مجلة شعر، عدد20، 1961، ص131

نهائي من تأثير التراث. ولكن هذا لا يعيبه، إذ كان نقطة توسط في تجربة هي تجربة« اللقاء بين عالم يتراجع، وآخر يتقدم صوب المستقبل »[1].

وصفوة القول: إنّ لغة الشعر لفظ ومعنى، ولا يتم شعر، أو تقوم قصيدة، من غير كلام شعري ذي معنى. وقد أكّد أغلب رواد الشعر الجديد ضرورة تضافر اللفظ والمعنى، كما أنّ أغلبهم كان يتأرجح بين القديم والحديث، جاهداً في محاولة فتح نافذة تطلّ على عالم الحداثة، للحاق بركب الشعر العالمي.

المحاضرة الثانية عشرة
مظاهر الحداثة الشعرية: الصورة الشعرية

1 ـ**مفهوم الصورة الشعرية:** ترد الكلمة مفردة (صورة)، أو مركبة (فنية، أدبية، شعرية). وتُستخدم بدلالتين « إحداهما عامة تعني الشكل المادي، أو الحضور الذهني، أو التمثل

[1] ـ أدونيس، "مقدمة" لقصائد مختارة من بدر شاكر السياب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1967، ص 10

النفسي، أو التعبير المجازي؛ وأخراهما خاصة تشير إلى التشبيه أو الاستعارة، أو ضروب علم البيان جميعها »[1]. وتضم الصورة حسب نعيم اليافي ثلاثة أمور هي:

أ ـالأشكال البيانية، أو البلاغية القديمة (المجاز بنوعيه اللغوي والعقلي).
ب ـ الأشكال الفنية الحديثة (كالرموز والأسطورة والتراسل والمفارقة).
ج ـضروب التقديم الحسي للأفكار، نعوتاً وصفات.

وبهذا الفهم نفرق بين ثلاثة ضروب من التعبير الشعري؛ الضرب التقريري المباشر (شعرها أسود)، والضرب المادي الحسي (شعرها حالك الظلام)، والضرب التصويري (ليلية الشعر). والضربان الأخيران ينضويان تحت مفهوم الصورة بخلاف الأول « وبكلمات أوضح أنّ الصورة لديّ تعني كل تركيب لغوي ذي علاقات تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المغايرة (الانزياح أو فجوة التوتر)»[2].

2 ـتشكيل الصورة في الشعر المعاصر: يرى عز الدين إسماعيل أنّ الشاعر المعاصر مثلما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك « التوافق النفسي الطبيعي »، فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق« وربما كان الغموض الذي يكتنف الصورة المكانية وما تحدثه فينا من آثار أقلّ بكثير من تلك الأسرار المحيطة بالصورة الموسيقية، بل ربما كان من السهل الآن دراسة العناصر المؤثرة في الصورة المكانية دراسة تربط المسببات بالأسباب وتنصبّ هذه الدراسة في الغالب على المفردات المكوّنة للصورة من حيث خصائصها الطبيعية الكامنة فيها، وصفاتها الخارجية المتواضع عليها بين الناس، التي قد تصل في بعض الأحيان إلى درجة تختلط فيها بالخصائص الطبيعية الكامنة ذاتها، ثم من حيث العلاقات التي يحدثها الشاعر في تشكيله للصورة بين المفردات. فهذه الخصائص والصفات والعلاقات بين المفردات أشياء قابلة للتفسير وآثارها قابلة للتعليل »[3].

والموقفان الفنيان المتعارضان اللذان يلخصان فلسفة الفن قديماً وحديثا، هما الموقفان المتمثلان في موقف بعض الفنانين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقا للوجود الخارجي،و موقف الآخرين الذين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجي وفقاً لمشاعرهم ووجدانهم. يقول عز الدين إسماعيل:« فماذا يمكن أن يكون موقف الشاعر من الصورة المكانية وأخذ نفسه في الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلا نفسيا قبل أن تكون تشكيلا طبيعيا؟ بدهي أن يكون هناك تناسق في الموقف؛ فما تمثل في القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة الموسيقية،

---

[1] ـ نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1993، ص171

[2] ـ المرجع نفسه، ص172

[3] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 5، مزيدة ومنقحة،1994، ص108

لا بد أن يتمثل في موقفه من الصورة المكانية. ففلسفة الشاعر في الزمان أو ـ على الأقل ـ إحساسه به لا ينفصل عن فلسفته للمكان وإحساسه به »[1].

ومن هنا ـ يقول إسماعيل ـ يمكن أن نضع المُسلّمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل الصورة في الشعر الجديد، وهي أنّ « التشكيل المكاني في القصيدة ـ كالتشكيل الزماني ـ معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها. وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقاً لتصوراته الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد، أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه »[2].

وليس في هذا تعارض مع النظرية التي تجعل الفن نوعاً من الجهد الذي يبذله الإنسان من أجل تحقيق الكمال بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي، والإيقاعات الحيوية للحياة، لأنّ التكامل لا يكون بالخضوع الكامل للنظام الطبيعي« ففي هذا الخضوع تضحية كبيرة بالإنسان، وإنما يتحقق هذا التكامل على نحو مشرّف للإنسان في ذلك الموقف الآخر الذي يستغل فيه الفنان الطبيعة في التعبير عن نفسه؛ فهو في هذه الحالة وبرغم ما قد يكون من تمرّده على كل نظام سابق أو خارجي، ما زال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف؛ فهو يندمج في الأشياء، ويضفي عليها مشاعره، وقد قيل في هذا المعنى إنّ الفنان يلوّن الأشياء بدمه »[3].

وهذا هو "التكامل الفني" الحقيقي بين الفنان والطبيعة، وهو الموقف الذي ترتكز عليه فلسفة "الصورة" في الشعر الجديد، فعالم الأفكار ـ وهو عالم غير واقعي ـ يسعى لأن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. غير أنّ هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء، أو مجرد تحوّل الفكرة إلى الشي، بمعنى الانتقال الكلي من اللاواقع إلى الواقع، بل على العكس « تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن ترائت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعية. ومن هنا كانت "الصورة" دائماً غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأنّ الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة. وقد نطلق على هذا العبث لفظة "التشويه"، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا وقد تبدو مزيفة. غير أنّ الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزييف، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقاً لعالم الوقائع، أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة، وعندئذ، وحينما يحاول

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص ن.

[2] ـ نفسه، ص109

[3] ـ نفسه، ص ن.

الفنان أن يصنع من الذاتي واقعياً من خلال الصورة المحسوسة، يبدو هذا الواقع الجديد مغايراً للواقع القبلي المرصود »[1].

وليس معنى هذا أنّ الفكرة شيء مشوّه حين تظهر الصورة الموضوعية لها مشوّهة، لأنّ المسألة تتعلق بالمبدأ الأساسي للشاعر من الطبيعة؛ فهو إذا قبل صورها الجاهزة كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكري وفقاً لهذه الصور.

إنّ ثراء الشعر الجديد بالرموز والصور الشعرية دليل على تحوّل هذا الشعر إلى حالة حضارية، وفعل وجود « وما عادت بنية الشعر واضحة مباشرة خطابية إنما أخذت شكل شبكة تفيض بالصور. ولقد تخطّت الصور المألوفة فلم تعد مجرد ضوء محدد فيزيائيا إنما ارتبطت بمنابع غنيّة، وبخيال معقد وببيئة قلقة، وبإحساس مندهش. كما أن الصورة لم تعد التركيب الذي يوضح المعنى إنما هي البنية المسؤولة عن التماسك بين جزئيات السياق الشعري وعن الانسجام في كيان التجربة وتقريب المسافات »[2].

وبفضل التشكيل الصوري، استطاع الشعر أن يتخلص من التقريرية والمباشرة. وقد أدرك الشعراء الحداثيون أهمية التشكيل الصوري في الشعر، غير أنهم كانوا يفتقرون إلى الرؤية الفنية المكتملة لعدة عوامل؛ فليس من الثابت أنّ العرب عرفوا فلسفة جمالية تنتقد الشعر وتوجّهه، بل غالباً ما ارتكز النقد العربي على العاطفة والانطباع العابر، ولم يتغيّر الحال كثيراً مع دعاة الحداثة،« فقد لجأ هؤلاء إلى المخزون الفكري الغربي(..)، وغالباً ما كان هذا الاطّلاع مجزوءاً، وحتى عندما يكون وافياً ومكتملاً ولا تشوبه شائبة تبقى مشكلة التوفيق بينه وبين التراث العربي بالمعنى الأشمل للكلمة قائمة. ويبدو أنّ حل هذه المشكلة تحت شعار "الحداثة" يُشكّل "هروباً" لا حلاّ. وربما هو السبب في إيصال الحداثة إلى الأزمة أو المأزق. فقد حاول شعراء الحداثة أن يهدموا عمود البلاغة القديم قبل أن يكون لديهم البديل الواضح، ومن هنا كثرة "القصائد" الفاشلة و"الشعراء الفاشلين"»[3].

وبالفعل، فإنّ الإجماع على الهدم هو الذي يوحّد بين الشعراء والنقاد الذين اتبعوا نهج الحداثة؛ فقد رفضوا « بنية الشعر العربي التقليدي كما رفضوا القوانين التقليدية لبنية الصورة رفضاً مطلقاً لاعتبارها عنصراً خارجيا زخرفياً تزيينياً »[4]. كما اعتبروها تركيباً ذهنياً رياضياً جافاً مباشراً، وغير قادر على إثارة العواطف، واعتبرها بعضهم« تراكمية

---

[1] ـ المرجع السابق، ص109 - 110

[2] ـ محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص91

[3] ـ المرجع السابق، ص92

[4] ـ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 19

استطرادية تستطيل وتتشعب كأنما هي غاية بذاتها ولاعتبارها شيئاً حسياً حرفياً شكلياً ولاعتبارها وجوداً مسطحاً تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي »[1].

إنّ هدم البنية الإيقاعية، وهدم عمودية البلاغة القديمة، وتجاوز اللغة العاطفية الهدّارة من جهة، وتعقيدات العصر الفكرية والوجدانية، والبحث عن وضعية أفضل للإنسان المعاصر، وخلق عالم مغاير، وإيقاع اللحظة الحضارية، والبيئة الوجودية القلقة، والإحساس بالمفاجأة والدهشة المستمرة، والاطّلاع على الشعر الغربي والفلسفة الجمالية الغربية من جهة ثانية، دفع الشعراء لإيجاد مصطلح شعري جديد يعبّر عن الموقف الحضاري، فكان اللجوء إلى الصور، والرمز، والأسطورة، وبالتالي اللجوء إلى التتابع الصوري. تقول سلمى الجيوسي« لم يكن بإمكان الشعراء أن يُعبّروا عن الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر فلجأوا إلى الصور والأساليب المواربة من إشارة ورمز وفولكلور وأسطورة، وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الغني بالصور في اجتياز العتبة من الأساليب القديمة إلى أسلوب جديد »[2].

ويرى كاسبرر أرنست أنّ الأمم لم تكن تفكر بالأفكار، وإنما بالصور، فالشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد، ويمنحان الأشياء حياة داخلية وشكلاً إنسانياً، ويبثان الروح في الأشياء. فإذا كانت الكلمة تعبّر عن الأشياء بمعايير العقل، فإنها ـ مع الشاعر ـ تعبّر بمعايير الخيال، ذلك أنّ الشعر رؤيا،« ولمّا كان الشعر رؤيا، والرؤيا عالم مغاير، أو حلم متحرك، استعصى التعبير عنها بواسطة التعابير المستنفدة والصور المألوفة الجاهزة التي فقدت حرارتها، لذا لجأ الشعراء الحديثون إلى الصور المدهشة »[3].

فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر، ولتكثيف ذلك المناخ لجأ الشعراء الحداثيون إلى التتابع الصوري. فالصورة هي الوحدة الصغرى التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته، وهي ـ بهذا المعنى ـ نقطة مركزية استطاعت حركة التجديد الشعري « إدخالها بصيغتها الحديثية في بنية القصيدة. وهكذا تمّ التوقف طويلاً عند التتابع الصوري بوصفه قادراً على خلق مناخات متعددة في القصيدة.. ومن أجل جعل تلك الصور المتتابعة متماسكة طرح الشعر الحديث مسألة الرمز الشعري، والأسطورة والقصة الرمزية، لعلّه بذلك يحقق عضوية القصيدة»[4].

ولمّا كانت الصورة تعبيراً إيحائياً عن موقف، أو حالة، أو حلم، أو رؤيا، امتنع عليها، لتكون تجسيداً حياً، أن تجد في النسق المألوف والعادي ما يجسد غير المألوف وغير العادي؛

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص 21

[2] ـ سلمى الجيوسي، مجلة عالم الفكر، مجلد 4، عدد2، 1973، ص49

[3] ـ محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص93 ـ 94

[4] ـ إلياس خوري، مجلة مواقف، العدد7، 1974، ص137

أي عالم المعاناة. لذلك يلجأ الشاعر« إلى بعثرة الأشياء والتلاعب بالعناصر ويفقدها كل تماسكها وانسجامها الظاهري ثم يضيئها، ويسقط الخيال عليها معاناته، ويعيد تركيبها: الشاعر يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا، ولا يبقي منها إلا على صفاتها، ومن ثم يختلط تشكيل العينات بتشكيل الصفات الأساسية أو المضافة؛ أي تربط المرئيات في الصورة بالمسموعات والمشمومات والملموسات »[1].

وهذا ما يميز الكتابة عند المذهب الرمزي بشكل أخص؛ فالرمزيون يقولون بوحدة الحواس أو تراسلها، ذلك أنّ الأحجام والأشكال والألوان والأصوات والعطور قد تلتقي في النفس ليس في صورتها المادية، وإنما بالأثر. وجميع العناصر المذكورة هي التي تغذي الشعر وتجعله يترعرع في أحضانها، فتتداخل فيما بين بعضها البعض، تكسر قشورها وتلتقي في جوهر وجودها لتكوّن المادة الشعرية.

وبهذا ترى حركة الحداثة الشعرية « أ الشأن في بنية الشعر هو للأثر والإيحاء ولحركة النفس؛ أي للتجربة الشعرية، على أنّ ابتداع الصور من عناصر متناقضة في المكان أو متباعدة جداً ومثيرة للدهشة ليس عملية واعية إطلاقاً؛ أي ليست عملية خاضعة للمنطق والعقل، إنما خاضعة للتجربة وللحلم المتحرك »[2].

ولقد اتهم شعراء الحداثة الرواد بالغموض وبالتناقض، وهذا الاتهام قد يكون صحيحاً، و قد لا يكون صحيحا، غير أنّ النقد الموجه إليهم فيما يتعلق بتركيب بعض الصور الشعرية من عناصر متباعدة أو متناقضة هو في الغالب دليل سوء فهم. وقد يبدو مفاجئا أن يدرك المنتقدون بأن عملية الجمع بين المتباعد أو المتناقض في المكان، ليست سوى عملية تآلف واسجام ووحدة. وفي ذلك يقول رينيه حبشي في مجلة شعر:« الصورة رمز الوحدة التي يبحث عنها الشاعر كفردوس مفقود »[3].

ويذكر كمال أبو ديب أنّ الكاتبة الفرنسية إدفيك كونراد قد تناولت هذا الجانب فرأت أنّ المِحكات المنطقية لا تكفي لتكوين الصورة الشعرية « فالكرز واللحم مثلاً كلاهما أحمر، ولكن أحدهما لا يشبه الآخر، لذلك فهي تقترح أن يصور الدارس المحكات البنيوية، وتعني بذلك حقل العلاقات التي يمتلكها أي جسم مثل: زهر تعني كل خصائصها وصفاتها، الأشواك، الأوراق.. ففي الاستعارة: زهور خدّيها، ينبغي أن نقوم بعملية تجريد كاملة للعطر واللون والملمس والتركيب. وكونراد بذلك تركز على الخصائص الفيزيائية للأشياء الداخلة في الصور وتحاول تأكيد ضرورة عملية الاستقصاء والتجريد »[4].

---

[1] ـ محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص96

[2] ـ محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص97

[3] ـ المرجع نفسه، ص98

[4] ـ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص35 - 36

ومن هنا يمكن القول إنّ الشاعر يسعى إلى تغيير اللغة عن طريق الكتابة، وبالتالي، فإنّ القصيدة ليست تعبيراً أميناً عن عالم غير مألوف، إنما هي التعبير غير المألوف عن عالم عادي. ونتج عن ذلك أنّ فضاء التركيب قد امتدّ واتسع، مما جعل كثير من الشعراء يغالون في استخدام الحرية لابتداع تراكيب جديدة، فأنشأوا علاقات بين مصطلحات جدّ متباعدة، وجد مختلفة يستحيل على المتلقي أن يفكّ رموزها، بل إنّ الشاعر نفسه ـ أحيانا ـ لا يعرف مداليل صوره. وإذا كان بعضهم يرى أنّ الغامض قوام الحيوية في القصيدة، فإنّ بعضهم الآخر يميّز بين الغامض والمبهم، وهو كما يرفض الوضوح والتقرير والاستخدام المألوف في الشعر، يرفض أيضاً الصور المجازية المبهمة.

أما وظيفة الصورة في الشعر الحداثي، فإنه قلّ أن نجد اتجاهاً شعرياً جديداً لا يسند إلى الصورة الشعرية دوراً أساسياً في عملية الخلق الشعري. وقد لعبت الاستعارة في الشعر مثل هذا الدور الأساسي عبر تاريخ الكتابة العالمية، إلى درجة أن اتجاهات نقدية متعددة تربط وجوديا بين الشعر والاستعارة.

وبالفعل، فقد كان غرض الشاعر التقليدي « نقل المعنى الواضح عن طريق التعبير المباشر الذي تغلب عليه النبرة الخطابية، أما الشاعر الحديث فقد أدرك أن الشاعر يلتقي مع الفلسفة في التعبير عن المجرد والمطلق، ويختلف عنها في أنه يعبّر بواسطة الصور الحسية الإيحائية التي يبتدعها الخيال. ولذلك ذهب بعضهم إلى أنّ الشعر يتحوّل إلى مجرد نثر إذا انعدم فيه الإيحاء والصور »[1].

يضاف إلى هذا أنّ للصورة في البلاغة القديمة عنصراً دلالياً، وأهمية ناتجة عن كونها قادرة على التقرير والتوصيل لمعنى. والمناهج النقدية تتفق على كون الصورة تفصل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي، وترى أنّ هلا بُعداً واحداً هو بُعد وظيفتها المعنوية. أما وظيفة الصورة في الشعر الجديد، فهي ذات مستويين: المستوى الدلالي والمستوى النفسي. والوظيفة الدلالية نفسها في البلاغة القديمة، وفي النظريات الحديثة. أما الوظيفة النفسية فمغايرة، وقد تكون ما تتضمنه الصورة من هذه الناحية لا واعياً وغير قصدي.

ولقد ذهب النقاد إلى تأكيد ارتباط الصورة بالرغبات النفسية، وعدم اقتصارها على نقل الخبر. لذلك وقفوا ضد البلاغة القديمة.

[1] ـ محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص101

المحاضرة الثالثة عشرة: الحداثة في التجريب السردي
أ/ الشكل السردي

تمهيد: تزامن ظهور النقد الروائي العربي مع ظهور أولى المحاولات الروائية، فقد نشرت مجلة "الضياء" اللبنانية في عددها الصادر في 15 أبريل/ نيسان 1899 مقالاً لسليم الخوري يتحدث فيها عن« أثر الرواية في تهذيب الأخلاق وتقديم الحقائق في القالب القصصي »[1].

ويتكرر مثل هذا الأمر في مقال لنجيب الجاويش في العدد 15 حزيران/ يونيو 1901 من مجلة "الثريا"، وفي ذلك يقول:« لا يخفى أنّ الروايات هي التي تهذب الأخلاق »[2].

وقد استأثرت الرواية باهتمام إبراهيم عبد القادر المازني، ولفت نظره ما فيها من فنّ أدبي يمكّن القارئ من التجوال ببصره في عوالم الأشخاص الذين يخلقهم المؤلف، وذلك أمر لا يمكن حدوثه إلاّ في الرواية.

ومن الذين عُنيوا بنقد الرواية « عبد المحسن بدر، ومحمد يوسف نجم، وعلي الراعي، وفاروق خورشيد، ومحمود أمين العالم، ومحمود تيمور، وحامد شوكت، ويحي حقي، ويوسف الشاروني »[3].

وفي ثمانينات القرن الماضي، شهد نقد الرواية انطلاقة جديدة، فلم تعد القراءة النقدية مقتصرة على المؤسسات الجامعية، أو المجلات والصحف المتخصصة، كما لم تعد تتوقف عند مجرد تبيان ما في الرواية من معانٍ، ووصف اجتماعي، وشخصيات نمطية، وإنما « حظيت أساليب القص، وتقنيات السرد، وسائر أركان النص الروائي بمزيد من التأمل، والنظر، وانفتح النقد الأدبي العربي على تيارات، ومدارس نقدية جديدة: كالنقد السوسيو- تاريخي، والنقد النصي والبنيوي، والتشريحي. ورأينا من النقاد من يُعنى عناية خاصة بأساليب السرد. وتوزع ممارسو النقد الروائي بين تيار يهتم بنظرية الرواية، وتيار آخر يهتم بالسرديات narratology»[4].

---

[1] - أحمد الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي، عين للدراسات والبحوث، الكويت، ط2، 2003، ص 24

[2] - المرجع نفسه، ص25

[3] - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، (دراسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 9 - 10

[4] - المرجع نفسه، ص10

وسوف نعرض آراء لنماذج من هذا التيار الأخير، لرصد وجهة نظرهم في الشكل السردي، ومدى تأثرهم بالنقاد الغربيين. وتتمثل هذه النماذج فيما يلي:

- سيزا قاسم: من خلال كتابها (بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1 ، 1984).

- سعيد يقطين: من خلال كتابه (تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989).

- يمنى العيد: من خلال كتابها (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، والطبعة الأولى صدرت عن دار الفارابي، بيروت، 1990).

1 ـ **سيزا قاسم**: تنطلق سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية) من أنّ ثلاثية نجيب محفوظ تمثل نتاج الجيل الثاني من كُتّاب الرواية العربية، بعد جيل محمد حسين هيكل، وسليم البستاني، وفرانسيس مراش، وتوفيق الحكيم، وزينب فواز، ولبيبة هاشم. وهو نتاج عرف عديداً من المؤثرات الأجنبية التي تجلّت في الرواية، سواء من حيث الشكل والمعمار الفني، أم من حيث المضمون، والانتساب إلى إحدى المدارس الأدبية؛ كالواقعية التي يمثلها بلزاك وفلوبير، أو الطبيعية التي تمثلها روايات إيميل وزلا.

وهذا الوضع دفع بالرواية العربية إلى الانتقال مباشرة من القالب التقليدي الذي نعثر عليه في رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، مثلاً، إلى قالب جديد يعتمد تحليله، نقدياً، على ثلاثة محاور رئيسية هي: المنظور، والزمن، والمكان.

وتفرق سيزا قاسم بين نوعين من الزمن: الخارجي، وهو زمن القصة الحقيقية التي يعتمدها المؤلف في نسج حكايته، ثم الزمن الداخلي، وهو الوقت الذي يتطلبه جريان الحوادث فيها في مدة، وترتيب، يوحيان بالمضمر، والمحذوف. ويمكن تسمية هذا الزمن بزمن الحكاية، أو زمن القراءة، لأن القارئ يقرأ الرواية في مدة تساوي المدة المختصرة من الزمن الخارجي، ويقوم عن طريق الخيال، بتصوّر ما يمكن تجاوزه.

والزمن الروائي عند سيزا قاسم ـ كما عند غيرها ـ لا يخلو من أن يكون دالاّ على الحاضر، أو الماضي، أو المستقبل. والحدث الذي يُروى هو بالنسبة للراوي شيء مضى، وأما بالنسبة إلى القارئ فهو يعيشه كما لو أنه يحدث لحظة القراءة، ولهذا كان الماضي عند الراوي حاضراً عند القارئ.

ومما لاشك فيه، أنّ الاستهلال في الرواية، غالبا ما يحيل القارئ على زمن الماضي؛ فالمؤلف يذكر عادة زمن وقوع الأحداث، والمكان الذي دارت فيه، والأشخاص الذين هم محور تلك الوقائع. وهذا ما نلاحظه في أعمال الروائيين الواقعيين من أمثال بلزاك وفلوبير؛

فهم يولون عناية كبيرة بالاستهلال الذي قد يطول، بسبب ما يتخلله عادة من رجوع إلى الوراء، يُحدّثنا فيه المؤلف عن الشخصية. ففي ثلاثية نجيب محفوظ، انتبهت سيزا قاسم إلى مسألة الاستهلال، ورأت أن في الجزء الأول (قصر الشوق)، كانت الافتتاحية في نحو مئة صفحة، وفي الجزء الثاني(بين القصرين) انحسرت إلى نحو خمسين صفحة، وفي الجزء الثالث(السكرية) تراجعت، فلم يزد عدد صفحاتها عن خمس عشرة صفحة.

أما ترتيب نجيب محفوظ للأحداث وفقاً للزمن، فترى سيزا قاسم أنه ترتيب غير تقليدي؛ فهو لم يستخدم طريقة السرد المتتابع، شأن القاص المبتدئ الذي يقدّم لسامعيه أحداث حكايته في خط تسلسلي مطّرد زمنياً، وإنما يلجأ إلى تلوين السرد بالاسترجاع. وهنا يظهر تأثر الناقدة بجيرار جنيت في(خطاب الحكاية)، فهي تتحدث عن الاسترجاع الخارجي، وهو الذي يذكر فيه الراوي حوادث وقعت قبل بدء القصة، والاسترجاع الداخلي، وهو أن يذكر الراوي حوادث وقعت في الماضي، لكنها من حيث الترتيب، جرتْ بُعيد تحديد بدء الرواية. وهذا ما أشار إليه جنيت في كتابه*.

وللزمن الروائي، عندها، طبيعتان: الأولى نفسية، والثانية غير نفسية (فيزيولوجية)، وقد أدرجت في هذا النوع الزمن التاريخي(غير نفسي). والزمن الذي تشير إليه عقارب الساعة هو الزمن الطبيعي الفلكي الذي لا يمكن أن يعود إلى الوراء أبداً. أما الزمن الأول(النفسي)، فهو مدار اهتمام الروائيين الحداثيين؛ هو الزمن الذي يطول أو يقصر تبعاً للحالة النفسية التي يمرّ بها أبطال الرواية على نحو يذكرنا بموقف الشاعر القديم من الزمن عندما كان يصف الليل بالطول إذا كان مهموماً « وليل أقاسيه بطيء الكواكب »، وبالقِصر إذا كان سعيداً؛ كقول عمر بن أبي ربيعة:

فيا لك من ليل تقاصر طوله وما كان ليلي قبل ذلك يقصر

فقد فاجأه الصبح بسرعة حين كان يقضي ليلة أنس مع محبوبته.

وتطرقت سيزا قاسم إلى مسألة أخرى وهي سرعة الزمن؛ فالسرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث. فقد يكتب الروائي صفحات كثيرة في وصف حفلة عرس لا تستغرق عادة سوى بضع ساعات، وقد يلخص ـ في موضع آخر ـ ما يحدث في سنوات في فقرة واحدة. في الحالة الأولى نحسّ ببطء السرد، وفي الحالة الثانية نشعر بتسارع الزمن.

وعن أهمية المكان في الرواية، تقول سيزا قاسم: إنه إذا كان الزمن في الرواية مختلفاً عن زمن الساعة، فإنّ المكان أيضاً يختلف عن المكان الطبيعي المحدد جغرافياً؛ فهو مكان تخييلي، يتمّ إيجاده بواسطة الكلمات، وهو ما يضفي على السرد، والأحداث، والشخوص

*جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد عبد المعتصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، ط3، د ت، ص45 - 90

طابعاً حسياً، وعلى الزمن طابع السيرورة. وبساعدنا الوصف الجيّد للمكان على التقاط الصور، والمشاهد التي تشكل إطاراً للأحداث؛ فالقارئ لا يستطيع الاستجابة للرواية دون أن تكتمل في ذهنه صورة العالم المتخيل الذي تجري فيه الحكاية. ومن هذه الزاوية، فكاتب الرواية يشبه الرسام، من حيث إنهما يشحذان لدى المتلقي أداة الإدراك البصري للربط بين الدال، وهو المشهد، والمدلول، وهو العالم الخارجي.

وأما المنظور السردي، فإنّ سيزا قاسم ترى أنّ هناك ثلاث زوايا ينظر منها الكاتب للقصة:

- **الرؤية من خلف:** و فيها يرى الراوي الأحداث بعد وقوعها بزمن، فهو يعلم بكل تفاصيلها.

= **الرؤية مع**: وهي تتمثل في سرد الأحداث أثناء وقوعها، وهو الأمر الذي يقتضي مشاركة الراوي في الأحداث، وأن يلعب دوراً في القصة، وتكون علاقته بالأشخاص حميمية. وخير مثال على هذه الحالة: الرواية التي تُكتب على طريقة المذكرات، واليوميات.

- **رواية الأحداث ورؤيتها من خارج الرواية**: وفي هذه الحالة لا علاقة للسارد بالحكاية من قريب ولا من بعيد.

ويرى بعضهم أنّ هذا التقسيم غير واضح، وكان أحرى بالناقدة أن تذهب إلى ما ذهب إليه نقاد آخرون في تنويع السارد إلى عدد غير قليل« فمنه السارد الممسرح، والسارد الشاهد، والسارد الذاتي، والسارد الموضوعي، والسارد بضمير المخاطب، والسارد بضمير المتكلم (المشارك). وهي زاوية وجهات النظر point of viewالتي يتناوب على السرد فيها عدد من الرواة على النحو الذي عرفناه في رواية محفوظ "ميرامار" »[1].

وقد يتأثر منظور المؤلف - في رأي سيزا قاسم -بألوان من التعبير كالمنظور الإيديولوجي، والمنظور النفسي، وغير ذلك من أشكال تطبع بها رؤية الكاتب.

لقد جاءت محاولات سيزا قاسم لتطبيق نظرية السرد على روايات نجيب محفوظ، كخطوة لا بد منها للنهوض بالنقد الروائي العربي، ورغم أنها« لا تخلو من بعض المواقف التي يعوزها التطبيق، أو المواقف التي تعتمد فيها على الاقتباس دون التأصيل المحكم، الواضح، ولكن هذه المحاولات شحذت الذوق النقدي، فبادر آخرون للخوض في هذا المجال الشائك الصعب »[2].

---

[1] - محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص110

[2] - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص15

2 ـ **سعيد يقطين**: في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) يتكرر الحديث عن المحاور الثلاثة التي تناولتها سيزا قاسم، لكن سعيد يقطين يستبدل صيغة الخطاب السردي بالمكان، ويستبدل الرؤية السردية بالمنظور. كما ميّز بين الزمن في الرواية التقليدية، والزمن في الرواية الحديثة؛ فهو في الرواية التقليدية العنصر المهيمن، وهو الشخصية الرئيسية فيها، إذا جاز التعبير، بينما لا يوجد في الرواية الحديثة إلاّ زمن الخطاب، وهو زمن منفصل عن زمنيته.

ويفرّق يقطين ـ اعتماداً على ما ذهب إليه جان ريكاردو ـ بين زمن القصة، وهو الزمن الذي يستغرقه وقوع الأحداث المحكية، والزمن السردي. فزمن القصة مضى وانقضى، في حين إن زمن الرواية السردي لم ينقضِ، وإنما هو حاضر عند القارئ وحتى عند الراوي.

ويقتبس من ميشال بوتور تحديده ثلاثة أنواع من الزمن هي:

1 ـ زمن الكتابة
2 ـ زمن المغامرة، وهو الذي وقعت فيه القصة.
3 ـ زمن القراءة.

كما يقتبس من تودوروف تمييزه بين زمن القصة، وزمن الخطاب؛ فزمن القصة متعدد الأبعاد، إذ يحتمل وقوع أكثر من حدث في وقت واحد،« أما في الخطاب السردي، فيصعب ذلك، لأنّ السرد ذو طبيعة خطية، لا بد فيه من بداية تنطلق منها الحكاية المروية في خط تصاعدي إلى أن تبلغ النهاية، دون أن يتاح للكاتب، أو الراوي التوقف أو الخلط بين حدثين، إلاّ باللجوء إلى كسر الطابع الخطي، واسترجاع حوادث سابقة، أو تقديم حوادث لاحقة قبل أن تقع »[1].

ومن خلال دراسته لرواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، يتضح الفرق: فالقصة وقعت في الماضي؛ أي في زمن تاريخي مضى وانقضى، أما الخطاب فهو على هيئة النسق الآني، لأنّ الراوي الذي يُفترض ـ وهمياً ـ أنه عاش في ذلك العصر، لا يُقرّ بتاريخية الزمن، بدليل قوله:« ها أنذا أرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين ». أي أن الحوادث التي وقعت في الماضي، يجعلنا الكاتب نعيش معها، وفيها ،كما لو كانت حاضراً.

3 ـ **يُمنى العيد**: سعت في كتابها (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي) إلى تقريب المسافة بين الموقف النقدي الحديث، وسياقها الخاص، من منطلق أنها ناقدة بدأت متأثرة بالمدرسة الواقعية الاشتراكية. قسمت كتابها إلى ستة فصول؛ تناولت في الأول مسألة الشكل، وفي فصل آخر تناولت العمل السردي من حيث هو حكاية، وفي آخر تناولت الراوي من حيث تأثيره في زاوية النظر، واتخذت من رواية "عربسك" لأنطون شماس نموذجاً للتطبيق.

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص16

تُلحّ يمنى العيد على أنّ أيّ دراسة للخطاب الروائي تقتضي التركيز على المحاور الثلاثة التي أشارت إليها سيزا قاسم، وسعيد يقطين، وهذه المحاور – مع بعض التعديل في المصطلحات – هي:

1 – ترابط الأفعال وفقاً لمنطق خاص بها في السرد الذي هو نسيج لفظي يتشكل منه الخطاب.

2 – الحوافز التي تربط الشخوص بعضهم ببعض.

3 – الشخوص.

ويبدو من كلامها عن الأفعال وترابطها في النسيج السردي، وفقاً لمنطق خاص، أنها اطّلعت على كتاب "التحليل البنيوي للحكاية" لفلاديمير بروب، أو على كتاب آخر تطرق لهذا النوع من التحليل؛ فهي تستخدم كلمة "أفعال" بالمعنى نفسه الذي تفيده كلمة "الوظائف" عند بروب. وما يؤكد ذلك « المثال الذي قامت بتحليله وهو حكاية شعبية أشارت في تحليلها له إلى وظيفة التحوّل، أو الانتقال، ثم إلى وظيفة الاكتشاف، ثم وظيفة المنع، واختراق المنع »[1].

قسمت يمنى العيد الحوافز (وهي هنا الحوادث التي تؤدي إلى وقوع مزيد من الحوادث؛ كالرغبة – مثلاً – التي تقود إلى الاكتشاف، والكراهية التي تقود إلى وضع العراقيل في وجه الشخصية)، إلى قسمين: الأول تسميه حافزاً إيجابياً، والثاني حافزاً سلبياً. ومن الحوافز ما يكون محركاً، فيؤدي إلى قيام الشخصية بأعمال تحقق الرغبة، وهذا ما تسميه حوافز نشطة. غير أن بعض تلك الحوافز لا تكون نشطة، ولا فعالة، وتصفها بالحوافز (السكونية)، لكونها خامدة لا تؤدي إلى نقلة مهمة في حوادث الرواية.

وتطلق على الشخوص وصف "العوامل": فبعض الشخصيات يؤدي دور العامل المساعد، وبعضها يضطلع بدور العامل المُعيق الذي يقف في وجه الشخصية، ويحُول بينها وبين الهدف وتحقيق الوظيفة. وهذا ما يُعتقد أنها اقتبسته من بروب.

وفيما يتعلق بالمحور الثاني(الشخوص) فهي تتخذ من قصة "مخدع العروس" لجبران خليل جبران نموذجاً تطبيقياً. وتتكون هذه القصة من شخصيتين محوريتين: ليلى وسليم، وتحتوي القصة على حافزين منشطين؛ أولهما الرغبة التي تتمثل في حب ليلى لسليم، وثانيهما الكراهية التي تضمرها نجيبة لسليم. واستخدام الناقدة للحوافز، هنا، يعيدنا إلى الدائرة التي انطلقت منها في السابق، وهي التحليل الوظائفي للسرد، مثلما جاء عند بروب؛

---

[1] - ينظر: سمير المرزوقي، وأحمد شاكر، المدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، والدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1986، ص19 - 72

فالشخصية(نجيبة) عامل مُعيق، و(سوسن) عامل مساعد، لأنها نقلت الرسالة من ليلى إلى سليم.

وإجمالاً، فإنّ ما أرادت الناقدة قوله في هذا الجزء من الكتاب هو أنه لا وجود لرواية بلا شخوص، وبلا أفعال، وبلا حوادث. بالإضافة إلى انعدام التطابق بين الزمن الروائي والزمن الحقيقي؛ فالراوي قد يروي عن الأشخاص، كما قد يتركهم يروون، ويتركهم يتحاورون. فالقصة ـ في النهاية ـلا تعدو أن تكون وقائع متخيلة لكنها موجودة ـ وهمياً ـ خارج النص، وتمّ التعبير عنها ـ فعلياً ـبواسطة النسيج اللفظي في الكتاب.

ويتضح أن يمنى العيد تكون قد اطلعت على ما كتبه جيرار جنيت في(خطاب الحكاية)؛ فهي تفرق بين زمنين؛ أولهما هو زمن القصة، وهو أسبق من الرواية « وزمن الحكاية، وهو الذي يعبّر عنه عادة بالنسيج الملفوظ، المكتوب، الذي نقرأه. وهما مختلفان من حيث: الترتيب، والنظام، والمدة، والتواتر »[1]. ويقصد بالترتيب: الطريقة الفنية التي تُروى بها أجزاء القصة، وأحداثها، من حيث النسق الخطي، أو المتقطع. وأما المدة، فهي الزمن الذي تستغرقه القصة أصلاً، وما يجري على هذه المدة من التكثيف، والحذف، والإضمار في النسيج الملفوظ. وأما التواتر فهو تكرار ذكر الأحداث، وتأثير هذه التقنيات في سرعة السرد، أو في خلق الانطباع عن التباطؤ.

ولا تكتفي يمنى العيد بهذه المفاهيم، وإنما تعدّل في بعضها، فتسمي الحذف قفزة، والوقفة استراحة، والمشهد حواراً، والتلخيص إيجازاً. وقد اقتبست ما ذكره جينيت في(خطاب الحكاية) عن التواتر، وأنواعه الأربعة، وعن المقام السردي، فتنبّهت إلى تنوع الراوي، واختلاف الوظائف التي يُكلّف بها وفق الرؤية التي يحددها المؤلف « فثمة راوٍ يحلل الأحداث من الداخل(الوظيفة التفسيرية)، وآخر يروي القصة مستخدماً ضمير المتكلم، فله حضوره في النص، ودوره في الحكاية. وثالث كلّي العلم ليس له حضور في الحكاية، لكنه يقترب من الحوادث والشخوص، فكأن المسافة بينه وبينها لا تتعدى الصفر. وراوٍ يراقب الحوادث من الخارج، فهو حاضر، وغائب، في الوقت نفسه، وربما كان وصف الشاهد هو الوصف المناسب لهذا الراوي »[2].

أما علاقة الراوي بما يرويه، فهي التي تحدد زاوية النظر؛ فإن لم تكن له علاقة بما يروي، فهو ـ بالتالي ـ راوٍ محايد، وصوته مستقل تماماً عن أصوات الشخوص. وأما إذا كانت له علاقة لما يرويه، فإن هذا قد يؤثر في النسيج السردي، فيختلط فيه صوت الراوي بصوت المؤلف. وفي الروايات التي تقترب من السيرة الذاتية، يختلط صوت السارد بصوت المؤلف.

---

[1] ـ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص118

[2] ـ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص19

المحاضرة الرابعة عشرة 14- الحداثة في التجريب السردي

ب/ **الشعري في السردي**:

من الجدير بالذكر أنّ الاختيار المتعمّد للشعر، بوصفه جنساً أدبياً تُقاس من خلاله مدى شعرية النص السردي، يحيل على التداخل بين الشعر والسرد. ففي الرواية ذات الطابع الشعري، يعرض الروائي للمتلقي رؤيته للعالم من خلال خبرته الذاتية، وذلك من خلال علاقتها بالجماعة.

إنّ الرواية ذات الطابع الشعري هي حصيلة امتزاج وتداخل بين الشعري والسردي، ومما يفسر هذا الامتزاج كون الرواية « الشكل الأدبي ألأكثر حيوية في اتصالها بالأنماط المعاصرة الأخرى من الخطاب، مع الصحافة، الإشهار، التوثيق، التاريخ، علم الاجتماع (..) السينما »[1]. فيخرج السرد من مساره الضيق، وأسلوبه التقليدي، ليدخل مع الشعر في أساليبه المتنوعة المنفتحة في الزمان والمكان.

ويعمل التمازج بين السرد والشعر على تقديم رواية تتشكل من حادثة، أو سلسلة من الحوادث منضوية تحت قصة واحدة رئيسية كاملة، تتشعب فيها الأزمنة، وتطول وتتباعد في

[1] - روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والشر ط1، 2011، ص 18،

الأمكنة « تعتمد على قوة الإيحاء والتلميح التي تُحقق للراوية شعريتها من خلال هيمنة الأسلوب الشعري وتداخله مع السرد وتركيزه الشديد على الذاتية والعاطفة، وتصويره لخلجات النفس »[1]. وقد يتم المزج بين الذاتية والموضوعية لتوحيد الرؤية الفردية مع رؤية الجماعة، فيخرج السرد من طابعه التقليدي إلى سرد بقوام شعري.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا المزج متعمد من قِبل المبدع، والغاية منه تقديم نمط أدبي أكثر فنّية وجذباً للمتلقي، من دون أن تفقد الأجناس المكوِّنة له أصالتها. لأنّ « هذا التداخل بين الشعر والنثر يخلق وظيفة جديدة، وظيفة شعرية لكنها لا تلغي المرجع، بل تخلق معه علاقة رمزية، وتجعله مشحوناً بكثير من الأبعاد الرمزية والدلالية»[2]. وهذه الرمزية المكثفة هي إحدى أهم الوظائف الشعرية التي تتولد عن امتزاج السردي بالشعري.

إنّ اجتياح الأسلوب الشعري بنية السرد، ينتج عنه ارتداؤه لهذا الأسلوب؛ إذ يتعمد الروائي الميل إلى « التجاوز والجموح وكسر حدود المألوف والمحدود والمنطقي »، وهو ما ينتج بنية سردية جديدة؛ إذ« لا يقتصر الحضور الشعري ـ هنا ـ على المستوى اللغوي، بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكوّنات الخطاب السردي، فتصبح البنية السردية كلها مبلّلة بماء الشعر، خاضعة لتسرباته وتحوّلاته. ولكن من غير استئصال النواة السردية للعمل الإبداعي. حينئذ تنهار الأسوار "الصينية" التي تؤطر استقلال الأجناس الأدبية، وانفصال بعضها عن بعض، وتتلاشى مقاييس النظام الجنسي الواحد، فاسحة المجال أمام ميلاد كتابة جديدة، تتحدى ضوابط الجنس الأدبي المنغلق على ذاته »[3].

وقد علّل بعض النقاد ميلاد هذا النمط الأدبي الجديد من الكتابة « بالمرونة التي تتسم بها هذه الأجناس وقدرتها على التمازج، ومن ثمّ القدرة على التشكل وفق ما تقتضيه الحداثة الأدبية بعد أن ضعفت الحدود الفاصلة بين هذه الأجناس »[4]. وبذلك تتأكد مقولة جيرار جنيت في الشعرية من حيث إنها خرق فظيع « للنسق التقليدي للرواية الذي يعتمد مقولات في وصف الخطاب السردي قائمة في الواقع على أساس من التبسيط للواقع وأحداثه ضمن

---

[1] ـ عبد القادر الغضنفري، عناصر القصة في الشعر العباسي دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص 21

[2] ـ بوشعيب الساوري، التباس هوية النص، دراسة في تداخل الروائي والشعري، دار نايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012، ص11

[3] ـ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 325.

[4] ـ عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، مؤسسة محمود درويش للإبداع، دار الأعلام للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 39.

ترتيب خاص وزمن محدد، وتكون للمتكلم معلومات وفيرة عن الأحداث، لكن به حاجة إلى المزيد»[1]. وهذا ما يخرج السرد عن مساره المألوف، ليضعه في مسار جديد.

إنّ هذا الخرق للمألوف، والانزياح عن القاعدة ينتقل« بالتأمل القصصي من حدود السرد الضيقة إلى أفق تلقيها، لتُلقي على عاتق القارئ مسؤولية التقبل في تحليل شفراته »[2].

إنّ هذه الدعوة إلى تفكيك إشارات النص وشفراته متأتية من أنّ النص« ليس كل ما يطفو على السطح ولكنه ما ينبت في العمق أيضاً. وبذلك فإنّ التحليل التأويلي لشعرية القص لا تقارب البنى والمستويات من منظورها الدلالي وحسب، وإنما في مستوى العلاقات التي تقيمها الشفرات والرموز الإشارية. ولذلك ظلت الشعرية في النظام السردي وإيقاعيته، ومواجهة ذلك بالحس التقبلي الذي يجدّد قدرته على الفهم بتلقي العمل الفنّي في رؤيته الشمولية »[3]. ففهم النظام السردي الجديد واكتشاف ما حلّ به من تغيّر، هو معيار شعرية النص.

إنّ انزياح البنية السردية، وخرقها لذلك النسق الواحد للحدث في حدود زمنية ضيقة، هو ما يمنح السرد شعريته من خلال « تسلل الأساليب الشعرية إلى النصوص السردية التي تميزت بانفتاحها على لغة الشعر »[4]. فلغة الشعر هي كذلك خارجة عن مألوف اللغة، كما أنّ أساليبه غير مماثلة لأسلوب السرد. ومن ثمّ، فإنّ شعرية السرد لا يقصد منها خصيصة « تجانس وانسجام وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاتشابه واللاتقارب، لأنّ الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي المتجانس المألوف النثري. أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك : أي الشعرية »[5].

إنّ هذا التناقض والخروج عن المألوف، ومحاولة التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري، هو ما يُعيننا على فهم مدى الانزياح والتجاوز في النص الأدبي، فينتج عن هذا الانزياح رواية ذات طابع شعري، وهي نتاج امتزاج جنسين أدبيين؛ فـ« المحكي الشعري النثري يجمع بين خصائص الشعر والنثر، أو إنْ صحّ القول؛ ظاهرة انتقالية بين الرواية والقصيدة »[6]. من هنا ينبثق الاختلاف بين المحكي التقليدي والمحكي الشعري.

---

[1] ـ جيرا جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، هيئة المطابع الأميرية، القاهرة، ط2، 1997، ص 28

[2] ـ عبد القادر فيدوح، شعرية القص، IBTE SAMA ;COM ;WWWمنتديات مجلة الابتسامة، ص14

[3] ـ المرجع السابق، ص15.

[4] ـ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 324.

[5] ـ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978، ص 28

[6] ـ بوشعيب الساوري، التباس هوية النص، ص 10

ومن هنا، يمكن أن نقول إنّ الشعرية هي الخروج عن المألوف في السرد، والانزياح بالسرد المتعارف عليه إلى مناطق مغايرة، جوهرها الأساليب الشعرية، ذلك أنّ « الخصيصة الطاغية التي تملكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحّد والتشابه، بل المغايرة والتضاد »[1]. شريطة ألاّ يعمل التضاد والمغايرة على تغيير وطمس معالم الهوية السردية، بل يبرزانه، ولكن بطريقة فنّية تجعل منه أكثر ثراء بالدلالة والإيحاء.

إنّ خرق القاعدة لا يعني محوها، إنما إبرازها بوضوح، فالرواية الجديدة الموسومة بالشعرية هي أكثر الأنواع ترسيخاً لهذه القواعد، ولكن بشكل مختلف، من خلال العبث بها، والتشويش عليها. وهذا ما يدفع بالقارئ إلى أن يصبح شريكاً في النص، من خلال الإسهام في تأويله؛ إذ يعمد الروائي إلى إقحام القارئ (أو قارئه المفترض) في عملية التأويل، وبالتالي لا يقتصر دوره على مجرد التلقي، وإنما يتجاوزه إلى فك شفرات النص ورموزه، وبذلك يجتهد القارئ ساعياً نحو محاولة إدراك مقاصد المؤلف من خلال هذا التلاعب بالتقنيات السردية.

ج -**السرد النسوي**:

1 -**مفهوم السرد النسوي**: تذهب الباحثة ريمة لعواس في كتابها "السرد النسائي العربي المعاصر في المنظور النقدي الذكوري"●، إلى أنّ الكتابة النسائية هي الكتابة « التي تكتبها المرأة والتي تُعنى بقضاياها ومشكلاتها. وتُقدّمها بوصفها الكتابة المتمردة على وضعها الدوني الذي فرضه عليها النظام الذكوري عبر الانتصار لذاتها، وإثبات هويتها. وقد حظيت الأجناس السردية باهتمام المرأة، فاتخذتها وسيلة لإسماع صوتها »[2].

فما هو السرد النسائي؟ وما هي أهم الأجناس السردية التي كتبتْ فيها المرأة؟

يُعرّف الدارسون السرد النسائي بأنه مجموعة من النصوص الروائية والقصصية التي كتبتها المرأة، والتي تسعى من خلالها إلى« خلق التمايز في الهوية عن طريق تكوين رؤية أنثوية للذات وللعالم، وعن طريق احتفائها بجسدها، وكل هذا يتم في إطار فكري نسوي، إذ يستفيد هذا السرد من فرضياته، وتصوراته، ومقولاته، باعتبار أن هذه السرود النسائية تسعى إلى بلورة مفاهيم الأنوثة، ونقد النظام الأبوي »[3].

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 49

•ريمة لعواس، السرد النسائي العربي المعاصر في المنظور النقدي الذكوري منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2021 (الفصل الأول).

[2] - المرجع السابق، ص19.

[3] - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، الأردن، ج2، د ط، 2008، ص 247 - 248

فالمقصود بالسرد النسائي هو الاستناد إلى الفكر النسوي في الكتابة، من أجل خلق هوية أنثوية لا تقل شأناً عن الهوية الذكورية. ويُعرّف السرد النسائي أيضاً، بأنه « السرد الصادر عن الذات المؤنثة التي تعبّر من خلاله عن الواقع الذي تعيشه المرأة وعن مختلف قضاياها من خلال ذاتها هي، لا من خلال ذات أخرى »[1]. فهو السرد الذي يهتم بقضايا المرأة وعالمها، أو بالقضايا التي تشترك فيها مع الرجل، لكن بوجهة نظر أنثوية.

ويُعرّف السرد النسائي أيضاً بأنه « السرد الصادر عن الذات المؤنثة التي تعبّر من خلالها عن الواقع الذي تعيشه المرأة، وعن مختلف قضاياها من خلال ذاتها هي، لا من خلال ذات أخرى »[2]. فهو السرد الذي يهتم بقضايا المرأة وعالمها، أو بالقضايا التي تشترك مع الرجل، لكن بوجهة نظر أنثوية.

ويُعرّف أيضاً بأنه « ذلك السرد الذي تكتبه امرأة ويكون متحرراً من أغلال الأعراف الأدبية الذكورية، تعتمد فيه الكاتبة على تجاربها الذاتية، فيكون همها الأول قضية المرأة وموضعتها في مركز النص الأدبي »[3].

فالقضية المركزية في السرد النسائي، هي المكانة التي تحتلها المرأة في النص السردي؛ فالمرأة- الكاتبة ليست مضطرة إلى اتّباع قواعد الكتابة التي يمليها الذكور، فما دامت تختلف عن الرجل في الانشغالات. فمن المؤكد أنها ستختلف عنه في أساليب الكتابة. وهذا من شأنه أن يضمن لها اختلافها وتميّزها في مجال الإبداع.

وفي هذا المستوى يمكن أن نطرح التساؤل التالي: لماذا انصرفت أغلب الكتابات النسائية للتعبير عن هموم المرأة وآلامها ـ بوصفها أنثى ـ من خلال الأشكال السردية، لاسيما الرواية؟

قد يحيل هذا الخيار إلى رغبة الكاتبة في التحدي، فمن المعروف أنّ الرجل (الذكر) استطاع أن يسيطر على هذا السردي كَمّاً ونوعاً، وفرض نفسه في الساحة الإبداعية بواسطته، ناهيك عما تقدمه الروايات ـ غالباً ـ من تفوق ذكوري واضح. فعملت المرأة على اقتحام هذا الفن، ومزاحمة الرجل في غماره، معلنة عن تمردها وتوقها للحرية، بل والريادة أيضاً، حتى أنّ بعض الإحصائيات تفيد أنّ 80%مما يترجم إلى اللغات العالمية من الأدب العربي روايات، و80%من هذه الروايات ي روايات نسوية.

---

[1] ـ رشا ناصر العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990 - 2005)، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، القاهرة، 2009، ص 15

[2] ـ رشا ناصر العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي،(1990 - 2005)، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية جامعة عين شمس، القاهرة،2009، ص15

[3] ـ محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980- 2007)، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حيفا، فلسطين، 2008، ص 07.

2) **خصوصية الأدب النسائي**: إن الجدل الذي أثاره هذا النوع من الأدب، بين مؤيد ومعارض، يدل على وجود بعض الصعوبات والعراقيل التي وقفت في طريقه، أهمّها السؤال المحوري:« لماذا تكتبُ المرأة؟ ». ويتفرع عن هذا السؤال أسئلة أخرى تتعلق « بمدى توفر هذا النوع من الأدب على العلامات الدالة على اختلافه وخصوصيته، مقارنة بالإبداع الذي ينشئه الرجل »[1]. فضلاً عن التساؤل حول مدى امتلاك الكاتبات لشروط الوعي بالكتابة الأدبية.

فكتابة المرأة وإبداعها كثيراً ما يتم التعامل معها على أنها إشكالية يجب البحث في منابتها. غير أنّ الغريب في الأمر أنّ مثل هذه الأسئلة لا تُطرح إلاّ حين يتعلق الأمر بالمرأة الكاتبة! فهل يعني ذلك أنّ الرجل قد استحوذ على فعل الكتابة واستأثر به دون النساء؟ هذا في الحقيقة ما يجعل من واجب كل امرأة مبدعة أن تردّ على هذا السؤال بالطريقة التالية:« نكتب لنكشف ترسبات الجهل الاجتماعي والسياسي التي طوّقت المرأة المبدعة، وجعلتها دائماً في تبعية للرجل، في حين هو دائماً في الصدارة. تكتب المرأة لأنها الأجدر على التعبير عن قضاياها بكل موضوعية وإبداع. تكتب المرأة لتثبت وجودها الذي لطالما حاول الآخر طمسه واحتقاره »[2].

وقد تعددت آراء النقاد حول مسألة وجود الأدب النسائي، وتراوحت بين التأييد والرفض. ويرجع بعضهم صعوبة اعتراف الدارسين بوجود أدب نسوي، ومن ثمّ عدم ضبط مفهوم خاص به إلى« غياب تحديد مرجعيته النظرية، و ذلك نظراً لاختلاف منطلقات النقاد في تحديد إطار استغلال المصطلح، فهل نعتبر الإبداع النسائي كل ما تكتبه المرأة، أم تلك الكتابات التي تعنى بموضوعات المرأة؟ بمعنى الحساسيات الأنثوية من حيث التيمات المميّزة لها؟ أم أنّ الأمر متعلق بخصوصية فنّية ـ أدبية، قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة؟ »[3].

إنّ هذه التساؤلات تستدعي منّا التوقف عند أهم الآراء التي قالت بعدم وجود أدب نسائي لنتبيّن أسباب الرفض. يذهب علي الراعي (الناقد/ الرجل)، إلى تبّني فكرة أنه لا فرق بين قضايا نسائية وأخرى رجالية. ويرى أنه لا يوجد « أدب يُعنى بالقضايا النسائية ومشكلات المرأة، وأدب آخر يُعنى بهموم الرجل وأحوال حياته، فكلاهما، المرأة والرجل، يكوّنان خلية المجتمع، والأدب الإيجابي الراقي يُعنى ويهتم بهما معاً دون تفرقة. التفرقة فقط

---

[1] ـ بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009، ص05

[2] ـ حميدة خميس، لماذا تكتب النساء؟ تأملات في إشكاليات إبداع المرأة، مجلة نزوى، ع 14، أبريل1998، ص231 - 232

[3] ـ زهور كرام، السرد النسائي العربي، (مقاربة في المفهوم والخطاب)، شركة النشر والتوزيع ـ المدارس ـ الدار البيضاء،ط1، 2004، ص65

في نوعية الأدب؛ فهناك أدب إيجابي وراقٍ ورفيع المستوى، وهناك أدب آخر رديء سلبي هابط المستوى »[1].

فليس مهمّاً في الكتابة جنس المبدع، لأنّ المتلقي في النهاية تهمّه نوعية الأدب الذي يقرؤه، وما يهمّ أكثر هو مدى قبول ما يدعى بالأدب النسائي الذي يشكل ردّة فعل قوية ضد من يرى « نضال المرأة نضالاً رمزياً، ولم تفز إلاّ بما أراد الرجل التنازل عنه. لم تأخذ شيئاً أبداً، بل تسلّمت ما أُعطِيَ لها »[2].

ويرفض عبد العاطي كيوان بدوره مسألة الأدب النسائي، ويعتبره لا يملك أية خصوصية تحقق تميّزه عن الأدب الرجالي. يقول:« ليس ثمة فرق – من وجهة نظرنا – من حيث الإبداع بين سرد نسائي وآخر رجالي، إذ هو شكل أدبي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعه، لا يعرف التذكير ولا التأنيث، إذ هي مسمّيات لم تتبلور بعد، وإذن إنها لم تتبلور أو يتضح منهجها، أو تستقلّ بذاتها، وإنما هي مسمّيات – كما هي العادة – تطالعنا بها الثقافات الحديثة من آن إلى آخر، وإذا كان من شيمة العلم عدم التحيّز والعنصرية، فهنا ينقشع الخلط وتنفتح الرؤية »[3].

ورفضه تصنيف الأدب إلى رجالي ونسائي، يأتي من منطق عدم امتلاك ما تكتبه المرأة لخصوصيات تميزه عمّا ينتجه الرجل؛ فتصنيف الأدب إلى رجالي/ نسائي هو - من وجهة - نظره تصنيف عنصري جاء نتيجة عملية المثاقفة لا غير.

وتدعم يمنى العيد هذا الموقف الرافض، من منطلق أنّ خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة، بل هي مقيّدة بظروف المرأة التي لا تزال تعاني القهر الاجتماعي. ففعل الكتابة هو في نظر المرأة وسيلة تحتمي وراءها، وتنشد من خلالها تحررها. بل إنّ يمنى العيد ترفض تصنيف الأدب إلى أدب بوصفه مفهوماً عاماً، وأدب نسائي بوصفه مفهوماً خاصاً؛ فهي لا تُقرّ إلاّ بوجود« نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب، كما يلغي مقولة الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب »[4].

وضمن هذا الموقف نفسه، تتحفظ خالدة سعيد في التعاطي مع مصطلح الأدب النسائي، لأنه يكرّس هامشية هذا الأدب الذي تكتبه المرأة، مقابل مركزية الأدب الذكوري.

---

[1] - علي الراعي، بين الأدب والسياسة، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط2، 1982، ص10

[2] - سيمون دو بوفوار، الجنس الآخر، تر: مجموعة من الأساتذة، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1971، ص 7

[3] - عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة العربية القاهرة، ط1، 2003، ص 13

[4] - يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، ع4، نيسان،1975، ص144

تقول: هو مصطلح« شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من هذه التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق.. وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساساً إلى التعريف والتصنيف، وربما إلى التقويم، فإنّ هذه التسمية.. تتضمن حكماً بالهامشية مقابل مركزية مفترضة »[1] ويعود تحفظها إلى إيمانها بأنّ الأدب النسائي، هو أدب إنساني مثل الأدب الذي يكتبه الرجل. ومع ذلك فإنّ تصنيف ما تكتبه المرأة ضمن الأدب الإنساني، لا يمنع من وجود خصوصيات تميّزه عن أدب الرجل؛ فلو أخذنا نصّاً لمي زيادة، أو غادة السمان، أو أحلام مستغانمي.. وحذفنا منه اسم الكاتبة، وقدمناه للقارئ، فإنه سيدرك أنّ من كتبه امرأة، ذلك لأنه ينبض بروح الأنوثة.

وتعتقد خالدة سعيد أن استخدام مصطلح الأدب النسائي فيه مجافاة وابتعاد عن الدقة والموضوعية، بدليل أنّ ما تكتبه المرأة لا يمتلك خصوصية تجعله متميّزاً عمّا يكتبه الرجل، بل وعلى العكس من ذلك، يُدخل كتابة المرأة في الفئوية.« فالقول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة، يفضي إلى واحد من الحكميْن: إمّا كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية، ومثل هذه الخصوصية، وهو ما يردّها إلى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإمّا كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية؛ أي كتابة بالإطلاق؛ كتابة خارج الفئوية ممّا يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز بين ذكوري ونسائي »[2]. ونلمح أنّ رأيها هذا يوقعها في شيء من التناقض، حين تحدد خصوصية المرأة، لكن بشيء من التحفظ.

وفي السياق ذاته، تعلن غادة السمان في كتابها (القبيلة تستجوب القتيلة) عن رفضها المستميت لمقولة الأدب النسائي، والأدب الرجالي؛ فهي تعتقد أنّ الفكر لا يحمل أعضاء ذكورة أو أنوثة نستطيع من خلالها أن نصنّفه. كما تسخر من هذه الثقافة الذكورية الراسخة التي تبحث في الهوية الجنسية للنص، وتُشبّه ذلك ببقايا الوأد التي تميّزت بها العقلية العربية المتحجرة، حين يتساءلون عن المولود الجديد: أَبنتٌ هو أم ولد؟ وتدعو الكاتبة ـ في سياق رفضها لهذا المصطلح ـ إلى تصنيف جديد يرتكز على ثنائية (أديب/ لا أديب)، لأنه« حينما يولد العمل الأدبي لا تسأل: ولدٌ أم بنتٌ؟ وإما تسأل: مبدع أم غير مبدع؟ »[3]. فالإشكال عندها ليس في المرأة الكاتبة، والرجل الكاتب، بل في الكيفية واللغة والأسلوب والوجدان. فالنص الجيد هو الذي يفرض نفسه، كقيمة فنّية، ولا شيء غير ذلك.

وترفض أحلام مستغانمي تصنيف الأدب إلى نسائي وآخر رجالي، وفي ذلك تقول:« أنا لا أؤمن بهذا التصنيف إطلاقاً، وأتبرأ منه تماماً؛ فالأديب بما يكتب وما يقدّم للقارئ، سواء أكان رجلاً أم امرأة(..) فأنا امرأة كتبتُ بذاكرة رجل، هل أعد كاتبة رجالية في حين يُعدّ

---

[1] ـ حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص173

[2] ـ خالدة سعيد، المرأة، التحرر والإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص86

[3] ـ غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 1981، ص317

(يوسف السباعي)، و(إحسان عبد القدوس)كاتبيْن نسائييْن، لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئاً للأديب، ولا تزيده وزناً أو قيمة، لأنّ قيمته بما يكتب، وما يقدّم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط »[1].

وفي المقابل، يبرز الموقف المناوئ لما سبق، والذي يُلحّ على أنّ للمرأة أدباً خاصّاً بها؛ فيوسف وغليسي مثلاً يرى أنّ من أسباب رفض مصطلح الأدب النسائي أنه بدا لبعضهم« خطوة تصنيفية أولى على درب التصفية الفكرية للذكورية والوأد الثقافي »[2]. وعليه، فإنّ هذا الرفض ليس شأناً نصّياً لغوياً، بل هو شأن خارج العملية الإبداعية، غير أنّ حجتهم ـ في هذا السياق ـ ضعيفة، لأنّ الهدف من فعل الكتابة عند المرأة، هو إثبات ذاتها على مستوى الإبداع، وبالتالي تصبح ذاتاً فاعلة ومبدعة، ومن ثمّ فإنه لا مبرّر لرفض مصطلح الأدب النسوي/ النسائي.

ويوضح وغليسي رؤيته لهذا النوع من الأدب، فيقول:« (الأدب النسوي) المفترض هو أدب تكتبه المرأة أولاً، وتتأثر ـ عادة ـ رؤاه وأساليبه بالفارق "الجنوسي" بينها وبين الرجل، وتحكمه رؤية المرأة للعالم. وكلما حلق النص في سماوات إنسانية قصِيّة تضاءل ذلك الفارق، وتقلصت خصوصيته الجنوسية، ولم يبق من نسويته سوى نسبته التأليفية إلى المرأة »[3].

ومع هذا، فإنّ وغليسي، وإن لم يكن يدعم هذا النوع من الأدب، فإنه لا ينفيه جملة ولا تفصيلاً، ففي رأيه كلما كتبت المرأة في مواضيع عامة تتشاركها مع الرجل، يفقد التصنيف بين الأدب النسوي والأدب الرجالي صلاحيته.

ويدعم حسين المناصرة مثل هذه الكتابة، مبيّناً أنها نتاج لأفكار النسوية الغربية، و« الكتابة النسوية التي تتمرد على كتابة الذكور، أو كتابة المجتمع التي تنتج في سياق وعي الذكورة ونفسية الأبوة وسلطة الرجل، ومن ثم كان على المرأة أن تخلع ثوب القيم والعادات والتقاليد التي تربّت عليها في تاريخها الطويل، ممّا جعل كتابتها لا تعبّر عن ذاتها وإنما عن التمثّلات الاجتماعية والثقافية المفروضة عليها »[4]. ويبدو أنّ رأيه فيه شيء من اللبس؛ فالمرأة ـ وهي تتحدث عن ظروفها الاجتماعية والثقافية ـ ستتحدث لا محالة عن ذاتيتها المعطوبة، وعن جراحات الأنوثة.

---

[1] ـ حوار مع أحلام مستغانمي، أجرته حورية ميسوم، جريدة الخبر الأسبوعي، ع3، 24 - 30 مارس 1999، ص16

[2] ـ يوسف وغليسي، خطاب التأنيث(دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ومعجم أعلامه)، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، 2008، ص 26

[3] ـ المرجع نفسه، ص26

[4] ـ حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص1.

ويستغرب ميخائيل عيد ممّن يرفضون مصطلح الأدب النسائي، بحجة أنه يُصنّف ضمن الأدب العام، ويتساءل:« من يستطيع أن ينكر أنّ هناك فروقاً في هذا الأدب... وما الضير في أن يلتقي الأدب النسائي في العموميات مع أدب الرجال، ويختلف عنه من حيث بعض الخصوصيات التي تختص بها النساء دون الرجال؟ القضايا الاجتماعية، وهموم الناس في كل عصر مشتركة، لكنها لا تلغي الخصوصية الفردية، وسيخسر الأدب النسائي الكثير من جماله إذا لم يتمايز بكونه أدباً أنثوياً »[1].

إنّ المرأة والرجل يستطيعان رصد الهموم، والانشغالات التي يكابدها كِلا الطرفين، وقد يحدث تلاقٍ بين هذه الهموم والانشغالات، لكن قد تتميّز عن بعضها تبعاً لجنس المبدع، فأحياناً « تكون المرأة مدعوّة إلى توسيع أفقها نحو تضمين المعيش اليومي، واستنطاق الصمت الصارخ، متجاوزة جراحاتها الشخصية، والانتباه إلى الجراح الاجتماعية التي استوطنتها الذاكرة الثقافية لحضارتنا »[2]، دون أن نغفل الإشارة إلى القضايا المتصلة بذات الأنثى، وما تطرحه في علاقتها مع الآخر(الرجل)، ومع المجتمع. وعليه، فإنّ التمايز بين ما تكتبه المرأة، وما يكتبه الرجل، يتحقق من خلال التيمات الحكائية المتعلقة بالأنوثة الموجودة في كتابة المرأة.

وختاماً نقول: لقد سعت بعض الدراسات إلى تجاوز هذا التضارب القائم حول الكتابة النسائية، فلم تَنْفِ صفة الإبداع عن المرأة، وأكّدت وجود خصوصية فيما تكتبه. فالحركة الإبداعية الأنثوية أفرزت نصوصاً، خلقت من خلالها خصوصية نسائية تنفرد بها كتابتهنّ دون غيرهنّ، لاسيما السردية منها، ساعية من خلالها إلى تجذير وجودها، وإنسانيتها التي جار عليها المجتمع، مُقِرّةً بذلك أنّ حريتها لا تتأتى إلاّ من خلال صوتها الذي يعبّر عن قضيتها بشكل صادق. فالذي يتجرّع المعاناة أجدر بالدفاع عن أفكاره وقضاياه ممّن يصف المعاناة عن بُعد، دون أن تلفحه نارها.

---

[1] ـ ميخائيل عيد، ثلاث روائيات وثلاث روايات، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 338، 1 يونيو 1999، ص124

[2] ـ عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي (الرواية النسائية أنموذجاً)، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2015، ص 55.

قائمة المراجع:

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، (دراسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2010

2- أحمد الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي، عين للدراسات والبحوث، الكويت، ط2، 2003

3- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، د ط، 1985

4 - أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، د ط، 1980

5- أنسي الحاج، لن، دار مجلة شعر، بيروت، د ط، 1960

6- أنطون غطاس كرم، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، عامل الثقافة، في كتاب العيد، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأمريكية، بيروت، أشرف على تحريره جبرائيل جبور، د ط، 1967،

7- بدر شاكر السياب، ديوان أساطير، نشر علي الخاقاني، النجف، العراق د ط، 1950

8- بوشعيب الساوري، التباس هوية النص، دراسة في تداخل الروائي والشعري، دار نايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012

9- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008

10- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009

11- جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، دار مجلة شعر، بيروت، د ط، 1960،

12- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1969

13- جيرا جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، هيئة المطابع الأميرية، القاهرة، ط2، 1997

14- حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000

15- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2007

16- خالدة سعيد، المرأة، التحرر والإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1991

17- رشا ناصر العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990 - 2005)، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، القاهرة، 2009

18- روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والشر ط1

19- زهور كرام، السرد النسائي العربي، (مقاربة في المفهوم والخطاب)، شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء، ط1، 2004

20- سيمون دو بوفوار، الجنس الآخر، تر: مجموعة من الأساتذة، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1971

21- صادق جلال العظم، دفاعاً عن المادية والتاريخ، دار الفكر الجديد، بيروت، د ط، 1990،

22- عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة العربية القاهرة، ط1، 2003

23- عبد القادر الغضنفري، عناصر القصة في الشعر العباسي دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010

24- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، الأردن، ج2، د ط، 2008،

25- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط2

26- علي الراعي، بين الأدب والسياسة، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط2، 1982

27- غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 1981

28- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979

29- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978،

30- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986،

31- محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000،

32 - محمد عثمان الخشت، فلسفة الدين في ضوء تأويل جديد للنقدية الكنطية، دار غريب، القاهرة، د ط، 1994.

33- محمد عزام، الحداثة الشعرية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1995

34- محمد عزام، بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، د ط، 1986

35- محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980 - 2007)، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حيفا، فلسطين، 2008

36- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000

37- منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984

38 - نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د ط، 1973

39- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ضمن المؤلفات الكاملة، دار العودة، بيروت، د ط، 1971،ط2 أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، د ط، 1985

40- نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1981

41- يوسف الخال، الحداثة الشعرية، دار الطليعة، بيروت، د ط، 1968

42- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث(دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ومعجم أعلامه)، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، 2008

43 - أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، جزء2: تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط3، 1982

44 - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978

45 -إليزابيت درو، الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه، مكتبة منيمنة بيروت، تر: محمد إبراهيم الشوش، د ط 46 - حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، د ط، 1949

46 - جميل صدقي الزهاوي، نزعتي في الشعر، ديوان الزهاوي، المطبعة العربية بمصر، د ط، 1924

47 - جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد عبد المعتصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، ط3، د ت

48 - ريمة لعواس، السرد النسائي العربي المعاصر في المنظور النقدي الذكوري منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2021

49 - سمير المرزوقي، وأحمد شاكر، المدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، والدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1986

50 - عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، مؤسسة محمود درويش للإبداع، دار الأعلام للنشر والتوزيع، ط1، 2012

51 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 5، مزيدة ومنقحة، 1994،

52- عيسى بلاطة "بدر شاكر السياب، حياته وشعره"، دار النهار، بيروت، ط1، 1971
53- أدونيس، في "قصائد بدر شاكر السياب"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1967،
54 - نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ج2، دار العودة، بيروت، د ط، 1971

55 - نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1993