بيان الحداثة

١

أبدأ بالكلام على أوهام الحداثة . ذلك أنها أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية وتكاد ، على المستوى الصحفي ــ الإعلامي ، أن تخرج بالحداثة عن مدارها ، عدا أنها تفسد الرؤية وتشوّه التقييم .

أوجز هذه الأوهام في خمسة . توهم بثلاثة منها مقتضيات التطوّر الثقافي ، بعامة . أمّا الاثنان الآخران فتوهم بهما مقتضيات فنية ، بخاصة .

الوهم الأول هو الزمنية . فهناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر ، بالراهن من الوقت ، من حيث أنه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغيّر والتقدم أو الانفصال عن الزمن القديم . والتقاط هذه الحركة ، شعرياً ، أي رصدُها وفهمها والتعبير عنها، دليل كافٍ ، بحسب هذا الميل ، على الحداثة . ومن الواضح أن هؤلاء ينظرون إلى الزمن على أنه نوع من القفز المتواصل ، وعلى أن ما يحدث الآن متقدم على ما حدث غابراً ، وعلى أن الغد متقدم على الآن .

والواقع أن هذه نظرة شكلية تجريدية ، تُلحق النص الشعري بالزمن ، فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته ، وعلى حضور شخص الشاعر ، لا على حضور قوله . وهي ، من هنا تؤكد على السطح لا على العمق ، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن ، إطلاقاً ، على النص القديم .

وخطأ هذه النظرة كامن في تحويل الشعر إلى **زيّ** . أعني أنه كامن في إغفالها أمراً جوهرياً هو أن حداثة الإبداع الشعري غير متساوقة ، بالضرورة ،

مع حداثة الزمن . فإن من الحداثة ، ما يكون ضد الزمن ، كلحظة راهنة . ومنها ما يستبقه، ومنها ما يتجاوزه أيضاً . فحين يهزّنا اليوم شعر امرىء القيس ، مثلاً ، أو المتنبي ، فليس لأنه ماضٍ عظيم ، بل لأنه ، إبداعياً ، يمثل لحظة تخترق الأزمنة . فالإبداع حضور دائم . وهو ، بكونه حضوراً دائماً ، حديث دائماً .

ومعنى ذلك ، بالتالي ، أن ثمة شعراً كتب في زمن ماضٍ ولا يزال ، مع ذلك ، حديثاً . فالشعر لا يكتسب حداثته بالضرورة ، من مجرد زمنيته ، وإنما الحداثة خصيصة تكمن في بنيته ذاتها . استطراداً ، يمكن القول ، في أفق هذا المنظور ، إن امرأ القيس ، مثلاً ، في كثير من شعره أكثر حداثة من شوقي في شعره كله ، وإن في شعر أبي تمام ، كمثل آخر ، حساسية حديثة ورؤيا فنية حديثة لا تتوفران عند نازك الملائكة .

الوهم الثاني هو ما أسميه بوهم **المغايرة** . ويذهب أصحاب هذا القول إلى أن التغاير مع القديم ، موضوعات وأشكالاً ، هو الحداثة أو الدليل عليها . وينتج عن هذا الوهم القول بآراء حول بنية القصيدة ، وحول الوزن ووحدته الإيقاعية ، وحول مضموناتها ، تُغاير آراء النقاد القدامى . ويكفي الشاعر في منظور هذا الوهم أن يصنع قصيدة تغاير ، بموضوعها وشكلها ، القصيدة الجاهلية أو العباسية ، لكي يكون حديثاً .

وهذه نظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النقيض . وهي ، شأن النظرة السابقة ، تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد . تلك تُضاد الزمن بالزمن ، وهذه تضاد النص بالنص . وهكذا يصبح الشعر تموّجاً ينفي بعضه بعضاً ، مما يُبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع ، على السواء .

الوهم الثالث هو مـــا اسميه بوهم **المماثلة** ففي رأي بعضهم ان الغرب مصدر الحداثة ، اليوم ، بمستوياتها المادية والفكرية والفنية . وتبعاً لهذا الرأي ،

لا تكون الحداثة ، خارج الغرب ، إلاّ في التماثل معه . ومن هنا ينشأ وهْم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب ، مقاييس للحداثة خارج الغرب .

وهذه نظرة تصدر عن إقرار مسبق بتفوق الغرب ، ولهذا فإن أصحابها والدائرين في فلكها ينعون دائماً على الشعر العربي تخلّفه وتقصيره عن اللحاق بالشعر الغربي ، كما ينعون على الحياة العربية ، إجمالاً ، تخلفها وتقصيرها عن الحياة الغربية .

لكن ، ألا تبدو المماثلة هنا استلاباً كاملاً – أي ضياعاً 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، اليوم ، الذي ينتج شعر المحاكاة للقديم ، إنما يعيد إنتاج الوهم الأسطوري – التراثي ، ولا يبدع شعر ذاتيته الواقعية الحية . والعربي الذي يكتب اليوم شعر المماثلة مع الآخر الغربي ، لا يكتب شعره الخاص ، وإنما يعيد إنتاج شعر ذلك الآخر .

الممارسة هنا وهناك استلاب . لذلك تقتضي الحداثة قطعاً مع التأسْلف ومع التمغرب في آن ، من أجل كتابة الذات الواقعية الحية ، وقد وعت فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر ، وتمثّلت ، بنقد جذري إبداعي ، أسطورتها التراثية – الأبوية ، وتجاوزتها – أي انطلقت ، بدءاً منها ، إلى أبعاد جديدة .

الوهم الرابع ، شأن الوهم الخامس ، فنيان يرتبطان عضوياً بوهمي المماثلة والمغايرة . أسمّي الأول وهم **التشكيل النثري** ، وأسمّي الثاني وهم **الاستحداث المضموني**. وهذان رائجان، اليوم . وهم النثر استغراق في المغايرة– المماثلة . ووهم المضمون استغراق في الزمنية .

من الناحية الأولى يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثراً أن الكتابة بالنثر ، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية ، وتغاير كامل

مع الكتابة الشعرية العربية ، إنما هي ذروة الحداثة . ويذهبون في رأيهم إلى القول بنفي الوزن ، ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث .

إن هؤلاء لا يؤكدون على الشعر بقدر ما يؤكدون على الأداة . النثر . كالوزن ، **أداة** ، ولا يحقق استخدامه ، بذاته ، الشعر . فكما أننا نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها ، فإننا نعرف أيضاً كتابة بالنثر لا شعر فيها . بل إن معظم النثر الذي يكتب 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 يكتب ، اليوم ، وزناً .

ولعلنا نعرف جميعاً أن **قصيدة النثر** ، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة « شعر » ، انما هي ، كنوع أدبي — شعري ، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأميركية — الأوروبية . ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض ، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي ، واستيعابه بشكل عميق وشامل ، ويحتم من ثم، تجديد النظرة إليه ، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية — اللغوية ، وفي ثقافتنا الحاضرة . وهذا ما لم يفعله إلاّ قلة . حتى أن ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال **تجريبياً** ، فكيف يكون الأمر ، والحالة هذه ، مع الذين يقتنصون هذا التجريب ، ويعرّشون عليه ، بانقطاع كامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية ، في عبقريتها الخاصة ، وفي نشأتها ونموّها وتطوراتها ؟

أخيراً ، يزعم بعضهم ، انسياقاً وراء وهم استحداث المضمون ، أن كل نصٍّ شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو ، بالضرورة ، نص حديث . وهذا زعم متهافت . فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات وهذه القضايا برؤيا تقليدية ، ومقاربة فنية تقليدية ، كما فعل الزهاوي والرصافي وشوقي ، تمثيلاً لا حصراً ، وكما يفعل اليوم بعض الشعراء ، باسم بعض النظرات المذهبية الإيديولوجية . فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته ، أو مجرد تشكيليته ، فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته.

تلك هي ، في ما يخيل إليّ ، أوهام لا يصح الكلام على الحداثة الشعرية العربية إلاّ بدءاً من نقضها وإبطالها . ولا بد ، في هذا السياق ، من الإشارة إلى ظاهرة شبه مرضية في الوسط الثقافي العربي ، هي ظاهرة اتهام الشاعر العربي الحديث بتقليد **الحداثة الغربية** ، وتقليد شعرائها ، وبنقل مفهوماتها ، والحكم تبعاً لذلك على الحداثة الشعرية العربية، بأنها غير « أصيلة » ، وليست لها قيمة شعرية أو فنية . وغالباً ما يكون هذا الحكم قائماً على الاجتزاء ، وعلى الجهل بالشعر الغربي ، والشعر العربي معاً . بودلير ، مالارميه : إنهما، نظرياً وشعرياً ، أساس الحداثة في الشعر الفرنسي . لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من « التراث » الفرنسي ، وإنما أخذاه من الولايات المتحدة — من إدغار ألن بو . أكثر من ذلك : إن مدار آرائهما في الشعر هو نفسه مدار آرائه ، حتى أنهما يتبنّيان أفكاره نفسها .

رامبو : أليس شعره مليئاً باقتباسات وأفكار وأقوال يأخذها من مصادر متنوعة وفي مقدمتها المصادر المشرقية ؟

واقرأوا دانتي أو شكسبير أو غوته : ألا تجدون في نتاجهم عبارات وأفكاراً وآراء مأخوذة من تراث شعوب مختلفة ، ونتاج شعراء مختلفين ؟

كذلك يمكن القول بالنسبة إلى هولدرلن ونرفال وشار وميشو وجوف وسان — جون بيرس ، لكي لا نسمّي إلاّ عدداً من الكبار .

ومایاكوفسكي ؟ هل أخذ مفهوم الحداثة الشعرية من التراث الروسي ، أم أنه أخذه ، على العكس ، من بودلير ورامبو ومالارميه ؟

كذلك إليوت : لم يأخذ مفهوم الحداثة من التراث الإنكليزي ، وإنما أخذه من بودلير ولافورغ وكوربيير .

فهل هناك قارىء / ناقد يقيّم أحداً من هؤلاء بما « أخذه » عن غيره ؟ أو يقول عنه إنه خرج على تراثه ؟ ثم أليس من المسْكَنة العقلية، حين نتحدث عن هؤلاء . أن نقف عند فكرة أو عبارة اقتبسوها ، ونتهمهم بأنهم سارقون مقلّدون ؟

وما يصح على هؤلاء ، يصح على شعرائنا العرب : أبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء لكي لا نسمّي أيضاً إلاّ عدداً من الكبار .

لقد أدخل هؤلاء ما أخذوه واقتبسوه في نسق مغاير خاص . وصهره كل منهم في نظام من العلاقات متميز وخاص به . وإنه لجهل كامل بالشعر . أن نجتزىء ، حين ننقدهم فكرة من هنا وقولاً من هناك . داخل نتاجهم ونصدر أحكامنا عليهم ، وإنما يجب أن نكتشف النّسق العام لهذا النتاج . ونظام علاقاته — ومن ثم نصدر أحكامنا .

ينبغي على القارىء / الناقد ، إذن ، أن يواجه في تقييم شاعر ما ثلاثة مستويات : مستوى النظرة أو الرؤيا ، مستوى بنية التعبير ، مستوى اللغة الشعرية .

يتصل المستوى الأول بما لدى الشاعر من الخاص المميز الذي يفرده عن غيره من حيث أنه يقدم صورة جديدة للعالم الذي يعيش فيه والعالم ككل . ويتصل المستوى الثاني بما لديه من الخاص المميّز أيضاً في إعطاء هذه الصورة بنية تعبيرية جديدة ، بالقياس إلى موروثه . ويتصل المستوى الثالث بما لديه من طاقة خاصة مميزة في أن يؤسس باللغة العامة التي هي ملك الجميع ، كلاماً خاصاً به متميزاً .

ويصح الكلام على تقليد حين نجد شاعراً يحوّل أحد هذه المستويات عند شاعر آخر ، إلى نمطيّة يتلبسها ويكررها . وأبسط ما يقال في صاحب هذا التنميط هو أنه ليس لديه ما يقوله ، وليست لديه لغة شعرية خاصة ، وإن كانت لديه ، أحياناً ، براعة التنميط .

لكن ، ما التنميط المقصود هنا ؟

إنه ليس في مجرد الكتابة وزناً أو نثراً . فلو كانت الكتابة بمجرد شكل كتابي سابق تنميطاً ، أي تقليداً ، لكانت كتابتنا اليوم ، بالوزن والنثر على السواء ، تقليداً . الكتابة بالوزن أو بالنثر ليست بذاتها امتيازاً أو خصوصية ، وإنما الامتياز والخصوصية في نظام التعبير ، أي في عالم العلاقات الذي يبدعه الشاعر . ذلك أن التنميط يمكن أن يكون في الوزن وفي النثر .

التنميط ، إذن ، هو إعادة إنتاج العلاقات نفسها : علاقة نظرة الشاعر بالعالم والأشياء ، وعلاقة لغته بها ، وبنية تعبيره الخاصة التي تعطي لهذه العلاقات تشكيلاً خاصاً .

أن يكون أبو تمام ، مثلاً ، كتب بنظام الشطرين لا يعني أنه يقلّد حسان ابن ثابت وأن يكتب اليوم الشاعر بنظام الشطر الواحد لا يعني أنه يقلد نازك الملائكة أو السيّاب . كذلك يصح القول نفسه فيما يتصل بالكتابة نثراً ، خارج نظام التفعيلة . فأن يكتب شاعر عربي بنظام قصيدة النثر لا يعني أن كتابته « متقدمة » على قصيدة الوزن ، أو أنه يقلّد بودلير أورامبو أو سان ـ جون بيرس . وما ينطبق هنا على « طريقة » الكتابة ، وزناً أو نثراً ، ينطبق أيضاً على « الموضوعات » : فليس مجرد الكتابة عن العبث أو الموت أو البعث أو الخراب أو الحب والجنس . . . الخ ، تقليداً للشعراء الذين كتبوا سابقاً حول هذه « الموضوعات » .

ومن هنا نجد تبايناً بين شعراء يصدرون عن نظرة واحدة للعالم (مسيحية ، مثلاً ، أو وجودية ، أو ماركسية) ، ويكتبون بطريقة واحدة : وزناً ، أو نثراً .

نقول عن شاعر إنه تنميطي ، أي مقلّد ، حين يكرر العلاقات ذاتها التي ابتكرها شاعر آخر ، ولا نقول عنه ذلك لمجرد كتابته بالوزن مثله ، أو بالنثر ،

أو لمجرد التقائه معه في النظرة إلى العالم . فأن يصدر شاعر عربي ، مثلاً ، عن اللاوعي والحلم لا يعني بالضرورة أنه يقلد السوريالية .

يعني ذلك أن « العناصر » (النثر ، الوزن ، الأفكار ... الخ) ليست ابتكاراً لشاعر محدد ، وإنما هي موجودة ، موضوعياً ، وجود الأشياء . ولهذا فإن استخدامها لا يكون سرقة أو تقليداً ، لكنه ، بالمقابل ، لا يكون إبداعياً إلاّ إذا خلق بنية جديدة ، ونظاماً جديداً من العلاقات .

ومن هنا لا يمكن الشاعر أن يجدّد إذا لم يكن متأصلاً في عبقرية لغته ، (لكي يعرف كيف يصهر العناصر التي يستخدمها ، ويحوّلها إلى طبيعة اللغة التي يكتب بها) . هذا من جهة . ومن جهة ثانية ، لا يُقيِّم الشاعر بنوع كتابته ، سواء كان نثراً أو وزناً ، أو بفكرة أو أفكار نجتزئها من نتاجه ، وإنما يُقيَّم برؤياه ككل ، ونظامه الفني ككل ، وعالم العلاقات التي يبتكرها.

III

إذن ، ما حقيقة الحداثة ؟

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

لكن ، مع أن الجواب ليس سهلاً ، فإنني سأحاول أن أتلمس جواباً ما . من أجل ذلك، أود أن أشير أولاً إلى أن الحداثة الشعرية العربية لا تُقيَّم إلاّ بمقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي ، ومن التطور الحضاري العربي ، ومن العصر العربي الراهن ، ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات ، الذي يخوضه العرب ، اليوم .

وأود ثانياً ، أن ألجأ إلى شيء من التبسيط ، فأقسم الحداثة إلى ثلاثة

أنواع : الحداثة العلمية ، وحداثة التغيرات الثورية ــ الاقتصادية ، الاجتماعية ، السياسية ، والحداثة الفنية .

علمياً ، تعني الحداثة إعـــادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها ، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد .

ثورياً ، تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة ، ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البُنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بُنى جديدة .

وتعني الحداثة فنياً ، 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 .

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

غير أن هذه المستويات وإن ائتلفت ، مبدئياً ، فإنها تختلف وتتفاوت تطبيقياً ، وذلك تبعاً للصعوبات والمراحل . وبما أن المستويين الأول والثاني يعنيان بتغيير الواقع مباشرة ، فإن الصعوبات والمعوّقات أمامهما أكثر بكثير منها أمام المستوى الثالث ، مستوى الحداثة الفنية ، الذي لا يُعنى بتغيير الواقع ، إلاّ بشكل مداور . ولهذا نرى أن إمكان التغيّر على هذا المستوى أسهل وأسرع ، وليس من الضروري أن يرتبط ، عكساً أو طرداً ، بالمستويين الأولين .

ما مدى حضور هذه المستويات وما مدى فاعليتها في الحياة العربية ؟ إن نظرة تحليلية سريعة تكفي للإجابة . فليس في المجتمع العربي حداثة علمية . وحداثة التغيرات الثورية : الاقتصادية ، الاجتماعية ، السياسية . هامشية لم تلامس البُنى العميقة . لكن ، مع ذلك ، وتلك هي المفارقة ، هناك حداثة شعرية عربية . وتبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد أن تضارع ، في بعض وجوهها ، الحداثة الشعرية الغربية . ومن الطريف أن نلاحظ ، في هذا الصدد ، أن حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر ، بينما نرى ، على العكس ، أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية — الثورية . هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار . وفي هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها ، ورفضهم إيّاها ، ورمْي ممثليها بمختلف التهم التي تبدأ بالغموض وتنتهي بتهمة تقليد الغرب مروراً بتهمة هدم التراث أو التنكر له .

ويصدر هذا الموقف عن إيمان بتساوق النية الفنية والبنية الاقتصادية — الاجتماعية في المجتمع ، بحيث تكون الأولى انعكاساً أو في أبعد تقدير مواكبة للثانية . غير أن هذا الموقف تمليه مقتضيات إيديولوجية بحتة ، بحجة الوفاء للتراث والارتباط به ، حيناً ، وبحجة الوفاء للجماهير والارتباط بها ، حيناً آخر .

غير أن المقتضى الإيديولوجي هنا لا يحجب حركة الواقع أو يشوّهها وحسب ، وإنما يحجب أيضاً حركة الإبداع الشعرية ويشوّهها . وهو ينسى أو يتناسى أن الشعر ، والفن بعامة ، هو جوهرياً رؤيا احتجاج وممارسة احتجاج . ومن هنا التفاوت الطبيعي ، أي الضروري ، بين البنية الاقتصادية — الاجتماعية والبنية الفنية في المجتمع . لا يمكن ، بمعنى آخر ، قياس التطور الفني على التطور الاقتصادي — الاجتماعي . ذلك أن الحدث الاقتصادي — الاجتماعي حدث **مُراوَحة** في الزمان والمكان يستنفد بغاياته العملية المباشرة ،

بينما الحدث الشعري حدث **تجاوز** لا يُستنفَد . فالإبداع الشعري هو . تحديداً ، **استباق** . وحيث تنشأ نتاجات شعرية تتآلف مع البنية الاقتصادية ـ الاجتماعية السائدة وتعكسها ، فإن نصيب هـذه النتاجات من الإبداعية والفنية يكون سطحياً ضحلاً ، بحيث تتحول إلى وثائق اجتمـاعية مكتوبة بتوهّم الشعر . وهذا هو ، مثلاً ، مصير ما سمّي في تراثنا الشعري بشعر الرثاء والهجاء والمدح . فنحن ، اليوم ، نقرأ فيه الوثيقة الاجتماعية ـ السياسية أكثر مما نقرأ الكشف الشعري أو الرؤيا الشعرية . وهذا هو نفسه مصير معظم الشعر العربي المعاصر الذي يسمى خطأ بالحـديث ، والذي يصور أو يعكس وهم الحـداثة الثورية ، أي وهْم التغير الاقتصادي ـ الاجتماعي ـ السياسي . فهذا الشعر يكتب خارج الواقع الحي ، وخارج اللغة الشعرية .

لم يعد أحد ينكر الترابط بين ما يُسمى بالبنية الفوقية وما يسمى بالبنية التحتية . لكن الخلاف لا يزال قائماً حول كيفية هذا الترابط . وهو خلاف لم يعد محصوراً بين الماركسيين وغير الماركسيين ، وإنما أصبح قضية رئيسة للجدل في ما بين الماركسيين أنفسهم .

لا أذكر اسم العالم الاقتصادي الماركسي الذي يصف الاقتصاد بأنه علم متاخم أو علم المتاخمة. أعني انه يتصل بعلوم إنسانية متعددة ـ علم الاجتماع ، علم الإنسان (الانتروبولوجية) ، التاريخ ، التربية . وهو يتصل ، بالإضافة إلى ذلك ، بالثقافة وتاريخها . بل يبدو لكثير من علماء الاقتصاد أن من المتعذر فهم أية مشكلة اقتصادية ، فهماً عميقاً محيطاً ، دون الاستناد إلى هذا الإطار الواسع من العلوم الإنسانية . ذلك أن الاقتصـاد ليس معـادلات ذهنية أو رياضية . فالإقتصاد السياسي ، مثلاً ، علم يعنى بالحياة الاجتماعية ، وعلى الأخص ، بجانب من جوانبها الأكثر أهمية : الإبداع الإنساني ، وكل تجديد وكل تغيير في القطاع الاقتصادي يكشفان عن إبداع ، كالإبداع الفني ذاته . أضف إلى ذلك أن تطور التقنية خلق نوعاً عميقاً من العلاقة بين النتاج الاقتصادي والنتاج الفني يتمثل ، على الأخص ، في الشكل . فلقد أصبح

الشكل قضية رئيسة في كل نتاج معاصر ، بل أصبح قضية رئيسة حتى في الآلة نفسها . هكذا يبدو الاقتصاد شأناً اجتماعياً معقداً . يرتبط بالحياة الإنسانية ، ككل . والإبداع في أساس الاقتصاد . وحين أشدد على الإبداع في الاقتصاد أشير إلى ما يؤكده علماء الاقتصاد المعاصرون وفي طليعتهم بعض الماركسيين ، من أن القواعد ، والوصفات والتعليمات ، والحدود . تؤدي إلى خنق الحركية الاقتصادية ، أي تؤدي ، بالتالي ، إلى كبح التقدم الاجتماعي. إذا كان ما تقدم صحيحاً في الاقتصاد نفسه ، فبالأحرى أن يكون أكثر صحة في الفن . ومعنى ذلك أنه لا يمكن أن نقيس النتاج الأدبي بمقاييس النتاج المادي ، وأن المبادىء التي تحال بهـا الظواهر العلمية هي غير التي تحلل بهـا الظواهر الأدبية .

IV

يبدو في ضوء ما تقدم ، أن البحث في الحداثة الشعرية العربية آخذ في دفعنا باتجاه مأزق لا مخرج منه . وهذا صحيح ، ظاهرياً . لكن هذا المأزق سرعان ما يتكشف عن الجادة ، حين نعود بالبحث إلى مداره الصحيح . وينهض هذا المدار على جلاء ثلاث قضايا :

القضية الأولى تتصل بإشكالية نشوء الحداثة في المجتمع العربي .

والقضية الثانية تتصل بإشكالية التعارض : شرق / غرب ،

والقضية الثالثة تتصل بمعنى الحداثة الشعرية العربية ، وبخصوصيتها .

أما عن القضية الأولى ، فلعلنا نعرف أن المحدث الشعري العربي نشأ كخروج على محاكاة النموذج القديم ، أي نموذج النظم كما تمثله القصيدة الجاهلية ، والذي سمي ، في المصطلح النقدي بـ « عمود الشعر » . ويتضمن هذا الخروج تمرداً على معيارية ترسخت قيمياً وفنياً ، واتخذت طابعاً اجتماعياً —

ثقافياً ، ذا بعد سلطوي. لكنّ هذا المحدث نشأ بفعل الضرورة التي فرضتها المرحلة التاريخية – الحضارية ، وليس بمجرد الرغبة في معارضة القديم . فهذه المرحلة واجهت الشاعر بمشكلات وأسئلة لم تطرحها المرحلة الجاهلية . وهذا ما فرض عليه أن يعيد النظر في اللغة الشعرية الجاهلية ، وطرق التعبير المألوفة ، وأن يبتكر طريقته الخاصة ، ويستخدم اللغة بشكل جديد .

يمكن القول ، إذن ، إن الحداثة الشعرية العربية نشأت في مناخ أمرين مترابطين : اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة ، واستخدام اللغة – أي التعبير بطريقة جديدة يتيح تجسيداً حياً وفنياً لهذا الاكتناه .

ونخلص من هذا إلى مبدأ أساسي هو أن 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 ، ككل . فهذا الذي نسميه الحضارة أو الثقافة العربية التي نضجت في العصر العباسي ، إنما هي ، في أعمق أبعادها ، جسد مغاير للجسد الثقافي الجاهلي . إنه مزيج تأليفي من الجاهلية والإسلام ، **تراثياً** ، ومن الآخر – الهند وفارس واليونان ، **تفاعلياً** – أي مما كان يشكل النتاج البشري الأكثر حضوراً وفاعلية ، بالإضافة إلى العناصر الأكثر قدماً مما ترسب في الذاكرة التاريخة : سومر ، وبابل ، وآشور في صورها الآرامية – السريانية .

وفي هذا أعطت الفاعلية الإبداعية العربية المثل النموذجي الأول : لا يمكن أن تقوم لشعب ما ، ثقافة بذاتها ولذاتها ، في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى . فثقافة كل شعب حضاري إنما هي تأثر وتأثير ، أخذ وعطاء ، حركة من التفاعل . وتكون الحضارة تأليفاً من هذا التفاعل أو لا تكون . كذلك أعطت الفاعلية الإبداعية العربية المثل الآخر وهو أن شرط هذا التفاعل أن يتسم بالإبداعية والخصوصية في آن . وقد نقل العرب هذا المزيج التأليفي الإبداعي الخصوصي ، في ذروته العليا ، إلى الآخر – وهو هنا الغرب – عبر الأندلس .

ما الحداثة . في هذا المستوى الذي عرضناه ؟ إنها التغاير : الخروج من النمطية ، والرغبة الدائمة في خلق المغاير . والحداثة ، في هذا المستوى ، ليست ابتكاراً غربياً . لقد عرفها الشعر العربي ، منذ القرن الثامن ، أي قبل بودلير ومالارميه ورامبو ، بحوالى عشرة قرون . وهي ، لذلك ، ليست « مستوردة » ، وليست « فطراً » ، وإنما هي ظاهرة أصيلة ، عميقة في حركة الشعر العربي . ويمكن التأريخ للشعر العربي ، بدءاً من بشار بن برد ، من زاوية الصراع أو « الجدل » بين « القديم » و « المحدث » (وهذان مصطلحان عربيان « قديمان ») . وهذا هو ، كما أرى ، التأريخ الشعري الحقيقي الذي لم يكتب حتى الآن . ويشكل غيابه ظاهرة مهمة للدراسة .

الحداثة ، إذن ، ملازمة للقدم في كل مجتمع وفي كل مرحلة . ومن الطبيعي أن تختلف أبعادها وأشكالها من مجتمع إلى آخر ، ومن زمن إلى زمن . إن سياقها ودلالتها عند الشاعر الفرنسي ، مثلاً ، هما غيرهما عند الشاعر الانكليزي أو السوفياتي أو الأميركي . كذلك لسياقها ودلالتها ، عند الشاعر العربي خصوصية متميزة . لذلك لا تبحث الحداثة ، في المطلق ، كمفهوم مطلق . فالحداثة هي دائماً حداثة شعر معين في شعب معين في أوضاع تاريخية معينة . والحديث في هذا الشعب ينشأ ، بالضرورة ، في بعض وجوهه ، من القديم فيه . هذا صحيح وبدهي . لكن من الصحيح والبدهي أيضاً أنه لا ينشأ إلاّ كشجرة تمتد غصونها في الاتجاهات كلها . « الأخذ » ، وحده ، فطر لا يلبث أن يموت : لا جذور له ، ذلك أنه ليس نتاج الذات ، بل نتاج الآخر . لكن القديم إذا لم يتفجر ، ويتوالد ، ويتجاوز نفسه ، لا يلبث هو كذلك ، أن يفقد نفَسه الحي ، ويتحجّر ، وتصبح الذات في عزلة عن الآخر ، أي تتحول إلى قبر .

الحداثة ، في هذا المنظور ، هي الاختلاف في الائتلاف :

الاختلاف من أجل القدرة على التكيف ، وفقاً للتغيرات الحضارية ، ووفقاً للتقدم .

والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة ، والخصوصية . الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر ، هو الموت – أي هو التبخّر كالدخان. بالقياس إلى نار هذه وجمرها . الائتلاف المفرط هو الموت أيضاً – أي التحثّر كالحجر .

كأن الحداثة أن تخلق النظام فيما تمارس الفوضى .أو كأنها أن تجرح فيما تلأم.

على هذا المستوى ، تبدو الحداثة صراعاً دائماً . وهي تأخذ في المجتمع طابعاً حادّاً أو هادئاً ، جذرياً أو إصلاحياً ، بحسب ظروف هذا المجتمع ، وبحسب أوضاعه . ومن هنا تبدو الحداثة كأنها حركة إلى الأمام لا تنتهي في قديم يحاول أن يكون حركة إلى الوراء لا تنتهي .

لكن يجب أن نلاحظ ونعترف أنه حدث خلل في هذا السياق التاريخي ، بدءاً من سقوط بغداد تحت سنابك هولاكو . ويتمثل هذا الخلل في قطعين كبيرين : الأول هو القطع العثماني ، والثاني هو القطع الغربي . بالقطع العثماني انفصل العرب عن أفق الإبداع الحضاري ، وبالقطع الغربي ، انفصلوا عن هويتهم الحضـــارية ، وإذا كان خطر القطع الأول يتمثل في تعميم الظلامية وترسيخها ، فإن خطر القطع الثاني يتمثل في تعميم نور زائف .

ومن هنا يبدو ما سمّيناه بـ « عصر النهضة » كأنه فراغ أو تجويف داخل التاريخ الثقافي العربي . وهو فراغ بوجهين : الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم في الماضي العربي ، والوجه الثاني هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم في الحاضر الغربي .

من الناحية الأولى ، ارتماء عشوائي في أحضان الحضارة الغربية . فقد اغترفنا منها معظم نظرياتنا الفلسفية والأدبية والثورية – وبخاصة أفكار القومية والعلمانية والاشتراكية والماركسية والشيوعية والرأسمالية . وغمرتنا هذه الحضارة ، فوق ذلك ، باقتصادها ، وأبعادها السياسية الاستعمارية . وبرز العلم بتطبيقاته الاستهلاكية على الأخص ، يسيطر عملياً على الحياة العربية .

وهكذا نقلنا المنجزات ولم نأخذ الموقف العقلي الذي أدّى إليها . ومن هنا بدا المجتمع العربي ، بشكل عام ، كأنه عربة تتجرجر ، مترنحة . في قطار الهيمنة الغربية .

أمّا من الناحية الثانية فالتصاق جنينيّ بالماضي ، لكن بمستوياته الأكثر تقليدية والأكثر ارتباطاً بالنظام الذي ساد ، والذي كانت القوى الحية في المجتمع العربي قد تجاوزته . وفوق ذلك ، نُظر إلى هذا الماضي كأنه حقيقة العرب وشخصيتهم وهويتهم ، وكأنه الكامل المطلق . وهكذا أعيد إنتاج أشكاله وأفكاره ، اجتراراً وتكراراً .

وفي هذا بدا الإنسان العربي كأنه كائن غير تاريخي : ضائع بين استحداثية تستلب ذاتيته ، واستسلافية تستلب إبداعيته وحضوره في الواقع الحي .

من الناحية الأولى أخذ يتكلم على الواقع بلغة ليست منه ، ومن الناحية الثانية ، أخذ ينظر إلى العالم نظرة غير تاريخية . وتتوج هذا الضياع بهشاشة البنية العربية التي كشف عنها الاستيطان الصهيوني ومصاحباته الاقتصادية والسياسية ، وكشف عنها امتلاك لطاقة بترولية هائلة هو في جوهره تسوّل هائل . وهذا كله ولّد هاوية مأساوية بين الواقع والممكن ، بين الفعل والقول ، أدت في الممارسة إلى ما يشبه انهياراً عربياً شبه كامل: على صعيد الأنظمة ، انحسار بشكل أو آخر أمام الهجوم الصهيوني أدى إلى ازدياد الهيمنة الامبريالية على الحياة العربية ، وعلى صعيد الشعب ، خيبة مريرة ويأس يكاد أن يكون ساحقاً .

نخلص من ذلك إلى أن هذا الخلل لا يجوز أن يحجب عنّا كون الحداثة إشكالية عربية قبل أن تكون غربية . فهي تعود إلى بداية القرن السابع ، أي قبل حوالى تسعة قرون من نشوئها في الغرب . نضيف إلى ذلك أنها نشأت في الغرب بتأثير من مسألتها في الحضارة العربية . إن استدعاء هذا الواقع

التاريخي الذي يتناساه معظم الذين يتكلمون على الحداثة العربية . وبخاصة الشعرية ، يتيح لنا أن نطرح مسألة الحداثة الشعرية العربية ، بعيداً عن هيمنة الآراء والنظريات المشتقة من قضايا الحداثة الغربية ، بحيث نقيّمها استناداً إلى مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي نفسه .

٧

نأتي الآن إلى القضية الثانية ، قضية التعارض : شرق / غرب ،

ففي الأصل لا « غرب » لا « شرق » . في الأصل الإنسان ، سائلاً ، باحثاً . بدأ السؤال والبحث . وجوداً ومصيراً ، في حوض المتوسط الشرقي ، ومن ضمنه سومر / بابل . ثم أصبحا نظـــاماً فكرياً ، ومشروع أجوبة ، متكاملة وشاملة في أثينا .

من هذا الحوض كذلك ، جاءت الرؤيا الدينية : اليهودية وبعدها المسيحية — مشروع أجوبة أخرى . وهيمن الجواب المسيحي ، و « غزا » ما وراء المتوسط : « الغرب » .

ثم جاء الإسلام بأجوبته التي تحتضن ما تقدمها ، وتكملها .

أوروبا نفسها « تسمية » مشرقية — فينيقية : أي أنها « اكتشاف » أو « ابتكار » مشرقي ، — (أليس اسمها هو نفسه اسم الإلهة الفينيقية « أوروب » كما تقول الأسطورة — أي كما يقول الخيال / الواقع ؟) .

الانفصال إلى « شرق » و « غرب » ، في الشكل الراهن ، معنى : صورته « التديّن » ، وأساسه التسيُّس — التعيُّش ، أي « الاستعمار » . ومنذ الحروب الصليبية ، تم الانفصال ، وبدأ يأخذ شكله الامبريالي — الرأسمالي مع توسعات « النهضة » الأوروبية .

كان ، في أثناء ذلك ، يتم على المستوى الحضاري ، انفصال آخر بين « العقل » و « القلب » . اختارت أوروبا العقل ، بل « ألهته » — ارتباطاً بأثينا أرسطو . وبالغت في « توحيده » ، فوصلت إلى التقنية .

الإبداع ، أساساً ، ليس تقنية . ذلك أن التقنية تطبيق . إعادة إنتاج . فهي لا تحقق شيئاً إلاّ بتحويل مادة معطاة ، وإلاّ استناداً إلى مخطط — نموذج . التقنية مشروطة بالنموذج ، الموجود ، أولياً ، قبل التطبيق .

الإبداع هو التحقيق دون نموذج . الإبداع نموذج ذاته . وفي حين تستند التقنية إلى تحليل الواقع ، وتجزئته ، أي الفصل بين النموذج والواقع ؛ فإن الإبداع يفترض ، أولياً ، عدم الفصل بين النموذج والواقع ، المادة والشكل .

التقنية « تقدُّم » في إعادة إنتاج النموذج . الإبداع ليس تقدماً تقنياً أو نموذجياً ، . إنه انبثاق — اكتشاف للأصل لانهاية له .

إبداعياً ، أعني على مستوى الحضارة بمعناها الأكثر عمقاً وإنسانية . ليس في « الغرب » شيء لم يأخذه من الشرق . الدين ، الفلسفة ، الشعر (الفن ، بعامة) « شرقية » كلها . ويمكنكم أن تستأنسوا بأسماء المبدعين في هذه الحقول ، بدءاً من دانتي حتى اليوم . فخصوصية « الغرب » هي التقنية ، لا الإبداع . لذلك يمكن القول إن الغرب ، حضارياً ، هو ابن للشرق . لكنه ، تقنياً ، « لقيط » : انحراف ، — استغلال ، هيمنة ، استعمار ، امبريالية . إنه ، في دلالة أخرى ، تمرد على الأب . وهو ، الآن ، لم يعد يكتفي بمجرد التمرد ، وإنما يريد أن يقتل الأب .

لا وسيط ، في الإبداع ، بين العدم والاسم . أن تولّد وأن تسمّي فعل

واحد . الإبداع كلمة / فعل ، فعل / كلمة . إنه سديم يتمرأى . يتصور ذاته. إنه تأسيس على الهاوية – أي انخراطٌ بدئي في قوى الكون الحية .

أمام « الفكر الغربي » يأخـــذك « النظام » ، « النسق » ، « المنهج » . أمام « الفكر الشرقي » ، تشعر ، على العكس ، أنك في حضرة الهاوية ، حضرة السديم . الخلاّق المشرقي هو نفسه سديم . لذلك تشعر ، إزاءه ، كأنك مأخوذ بالرعب .

هكذا يُرسي « الفكر الغربي » الواقع في أُفق المادة ، ويرسيه « الفكر الشرقي » في أفق الوحي ، أي أُفق اللغة / الخيال .

يحاول الأول أن ينظم المحدود . ويحاول الثاني أن يحدد ما لا يمكن تحديده ، وأن يقبض على ما يتعذر القبض عليه – على ما يظل مبدأ وأصلاً .

لهذا كانت الإبداعات الكبرى في الغرب ، سواء كانت دينية أو فنية أو فلسفية ، تجاوزاً للتقنية ، أي « شرقية » الينابيع . إنهـــا نوع من شَرْقَنة الغرب .

في الراهن تاريخياً ، يستسلم الفكر الغربي لشيطان التقنية . أما « الفكر الشرقي » (العربي – الإسلامي » ، فإنه يستسلم لشيطان الاستبداد ، تقليداً أو نظاماً . كلاهما في حالة « استقالة » – استقالة من سؤال الوجود والمصير . استقالة من « المبدأ » و « الأصل » – وانخراط في الآلة وأشيائها .

لكن ، هناك يقظة ما في الغرب : أعظم ما في الفكر الغربي،اليوم هو تفكيك « الغرب » . وهيدغر هو المفكك الأعظم . لهذا أصف هيدغر بأنه « غربي » الولادة ، « شرقي » « الأصل » و « التكوّن » .

استمرار الانحطاط في « الفكر الشرقي » (العربي – الإسلامي) عائد إلى أنه ليس إلاّ إسقاطاً تقنياً – أي إلى أنه ليس إلاّ سقوطاً . وهذا السقوط يتزايد بقدر ما تتزايد الهيمنة التقنية (الامبريالية) – « الغربية » .

يبدأ هذا الفكر بتفكيك ذاته ، أو لا يكون أبداً .

في الأصل ، لا « غرب » ، لا « شرق » .

في الواقع الراهن : « الغرب » هو الشكل وحشياً ، يبحث عن لطافة المعنى . أما « الشرق » فهو المعنى وحشياً ، يبحث عن لطافة الشكل .

وجهان لمشكلة واحدة ،

أخوان يبحثان .

VI

لنفصّل ، قليلاً ، هذه الأفكار العامة .

على المستوى الحضاري العام ، نلاحظ أولاً أن الحضارة الغربية هي ، بمعنى ما ، استجابة عالية للتحدي الذي طرحته الحضارة العربية — الإسلامية على أوروبا ، بدءاً من الدفعة التأسيسية في العالم المتوسطي — المشرقي : ما بين النهرين ، ووادي النيل ، وحوض المتوسط الشرقي ، وهي دفعة أعطاها الإسلام طابعها الأخير ، وأكملها . بل إن الحضارة اليونانية كانت استجابة أوروبية أولى لهذا التحدي . ومعنى ذلك أن الإبداعات الإنسانية هي ، جوهرياً ، شراكة إنسانية .

نلاحظ ثانياً، أن العالم كله اليوم يعيش في مناخ حضارة كونية واحدة . ليس هناك اليوم حضارة فرنسية ، مثلاً ، بالمعنى الحصري القومي الدقيق، أو حضارة روسية أو ألمانية أو صينية، وإنما هناك، ضمن هذه الحضارة الكونية الواحدة ، خصوصيات واضحة أو غامضة ، لا تبعاً لدرجة العراقة التاريخية لدى الشعوب ، بل تبعاً لدرجة حضورها الإبداعي . وهذا يعني أن الحداثة هي، بدورها ، مناخ عالمي — مناخ أفكار وأشكال كونية ، وليست مجرد

حالة خاصة بشعب معيّن . إنها حركة عامة وشاملة . وفي هذه الحركة ، تشارك جميع الشعوب ، بشكل أو آخر ، قليلاً أو كثيراً . والمشاركة تعني التقاء وائتلافاً ، كما تعني الافتراق والاختلاف . والمسألة إذن هي مسألة الإبداع والخصوصية في هذا المناخ العام ، وليست مسألة رفضه أو الانفصال عنه .

وفي هذا الإطار يحسن أن نذكّر بما يراه اختصاصي في مباحث الحضارة، هو المفكر الفرنسي هنري دولا باستيد ، إذ يقول : « لقد انتهى مفهوم الحضارة الغربية . وما من رؤيا للمستقبل تكون لها قيمة ، من الآن فصاعداً ، إلاّ إذا تضمنت قيم الحضارات الخمس الكبرى في العالم : الاوروبية (الفكر) ، العربية (اللغة) ، الهندية (الحركة) ، الصينية — اليابانية (الإشارة) ، الإفريقية (الإيقاع) . وهؤلاء الذين سيشحنون الكلام أو الريشة بالفاعلية والتأثير الأكثر عمقاً سيكونون الخلاّقين الذين أمضوا قسطاً من حياتهم في اختيار القيم الأصيلة لهذه الحضارات المختلفة » .

ولعلّ هذا الرأي أن يجد ما يتممه في رأي آخر للفيلسوف الفرنسي بول ريكور يحدّد خصائص هذه الحضارة الكونية ، ويوجزها في خمس :

١ — العلم (الذي يكشف عن وحدة البشر ، عقلياً ، من حيث المبدأ) ،

٢ — التقنية (من حيث أنها تطوير للأدوات التقليدية ، انطلاقاً من ممارسة العلم الواحد ، ومن حيث أنها اختراع تكشف كذلك عن وحدة البشر ، عقلياً) ، .

٣ — العقلانية السياسية (التي تتجلّى في نشوء الدولة الحديثة ، كتقنية سياسية واحدة ، عبر تعددية الأنظمة السياسية وتباينها) .

٤ — العقلانية الاقتصادية (التي تتجلّى في نشوء تقنية اقتصادية واحدة ، فيما وراء التباين بين الرأسمالية والاشتراكية) .

٥ — عقلانية الطراز الحياتي (ويتجلّى هذا الطراز في توحيد الشكل ، شكل الملبس والمسكن . على الأخص ، وتتجلى هذه العقلانية في تقنية الإنتاج

والمواصلات والعلاقات ، والرفاهية ، وأوقات الفراغ . والراحة . بتعبير آخر إن نشوء ثقافة استهلاكية ذات طابع عالمي يؤدي إلى نشوء طراز حياتي عالمي واحد) .

لنلاحظ ، ثالثاً ، في ضوء ما تقدم – أي في ضوء الماضي والحاضر . أن التعارض شرق / غرب . وبتحديد أخص : شرق عربي – إسلامي / غرب أوروبي أميركي ، ليس تعارضاً من طبيعة حضارية ، خصوصاً أن في الغرب أنواعاً كثيرة من الغرب أكثر انحطاطاً من أي انحطاط مشرقي ، وأن في الشرق أنواعاً كثيرة من الشرق أكثر تقدماً من أي تقدم غربي .

الإسلام نفسه في طليعة ما يؤكد لنا ذلك . فهو ، في جوهره ، أو كما أفهمه على الأقل ، ليس شرقياً ولا غربياً ، وإنما هو كوني . والمسلم إذن لا يجزىء العالم إلى شرق وغرب شمال وجنوب ، في ممارسة الإسلام ديناً وثقافة ، وإنما يتجه إلى الكون كله ، إلى البشر جميعاً كوحدة إنسانية .

يؤكد ذلك أيضاً الفن بعامة ، في الغرب ، والشعر بخاصة . فالشعر الغربي الحديث في ذرواته العليا هو نوع من الكفاح لتجاوز الغرب – أي نوع من الانتماء إلى الشرق ، أو نوع من شَرْقنة الغرب . إن شعرية الشعر الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية : النبوة ، الرؤيا ، الحلم ، السحر ، العُجابية ، التخييل ، اللاّنهاية ، الباطن أو ما وراء الواقع ، الانخطاف ، الإشراق ، الشطح . الكشف . . . الخ .

بودلير ، مثلا ، من صانعي الرؤيا الشعرية الغربية الحديثة . إن فنّه الشعري يقوم ، في أجمل مناحيه ، على المطابقات وهي أصل مشرقي – صوفيّ .

رامبو ، كمثل آخر . إن أعمق ما في شعره هو صراخه بحنجرة الشرق في وجه الغرب ، بدءاً من قوله : الذات شخص آخر ، والتي هي تنويع على القول الصوفي : أنا لا أنا ، مروراً بتقاليد الأسرار وطقوسها ، وبإشراقاته ، رجاء الانخطاف وتحرير النفس من الجسد .

نوفاليس ، كمثل آخر ، في قوله إن الشاعر يرى ما لا يُرى ويحس بما فوق المحسوس .

مالارميه – في الكهانة والنرجسية والملائكية .

ونستطيع أن نضيف أيضاً الكوكبة الشعرية التي توجه الحساسية الإبداعية في الغرب : هولدرلن ، نرفال ، لوتريامون ، بروتون بسرياليته التي هي، عمقياً ، تجربة صوفية .

هذا دون أن نسمّي الرسامين الذين أسّسوا للرسم الغربي الحديث ، بدءاً من كاندينسكي ، مروراً بباول كلي ، وانتهاء ببيكاسو وبراك وميرو ، لكي لا نسمي غير بعض الكبار .

لنلاحظ أخيراً أن الغرب ، اليوم ، هو تقنية / تقدم – أي بقاء في حدود الظاهر ، وأن الشرق هو هذا الهاجس الذي لا يرى الظاهر إلاّ عتبة للباطن – الباطن الذي هو موطن الحقيقة ، أي موطن الإنسان . والشرق اليوم هو مناخ التجربة الشعرية ، بامتياز : التطلع إلى المطلق ، والتطلع في الوقت نفسه إلى المجهول – أي لبلوغ ما يستعصي على التعبير ، أو للتعبير عما لا يعبر عنه . ومن هنا يمكن القول إنه إذا كان في الغرب ما يجدد الشرق ، تقنياً ، فإن في الشرق ما يجدد الغرب ، كيانياً – على مستوى الرؤيا الأكثر عمقاً ، والتجربة الأكثر شمولاً ، أي الأكثر إنسانية . بعبارة أخرى : إذا كان الغرب يتقدم في معرفة الشيء ، فإن الشرق يتقدم في معرفة الذات . وكلاهما الآن يسبحان ، حضارياً ، في ماء واحد – ماء البحث عن أفق جديد . ذلك أن الاستغراق في الشيء قتل للإنسان ، والاستغراق في الذات قتل للطبيعة .

VII

نصل الآن إلى القضية الثالثة . وفي الكلام عليها ينبغي أن نسارع أولاً إلى التوكيد على أن التعارض شرق / غرب ، حدث عارض ، وأنه من مستوى

إيديولوجي – استعماري ، وأننا حين نرفض الغرب اليوم لا يجوز أن نرفضه إلا على هذا المستوى . أما إبداعاته الحضارية فيمكن أن نأخذها ، بخصوصيتنا الحضارية ، تماماً كما فعل هو ، بالنسبة إلى ما أخذه عنّا سابقاً .

وانطلاقاً من ذلك ، يجب أن نعترف أن ما أنتجه أسلافنا في الماضي ليس كله قادراً على الإجابة عن مشكلاتنا الراهنة ، أو إفادتنا في التغلب عليها – بل من الخطأ افتراض هذه الإجابة أو هذه الإفادة . كذلك يجب أن نعترف أن في الغرب إبداعات تجيبنا عن كثير من مشكلاتنا ، وأن ما ينقله إلينا ليس كله خالياً من الحق . دون هذا الوعي ، قد ينقلب هذا التعارض الإيديولوجي – السياسي ، إلى تعارض ثقافي – حضاري . وليست إرادة الوصول إلى هذا التعارض الأخير ، سواء جاءت من جهة الغرب أو من جهة الشرق ، قصداً أو عفواً ، إلاّ ارادة المحافظة على استمرار مقولة « التفوق الغربي » ، أي استمرار الثنائية الزائفة : غرب متحضر / شرق متخلف ، واستمرار مشكلية ثقافية زائفة تهيمن علينا ، فتأسر حركتنا وفكرنا ، وتفسدهما مسبقاً .

وفي أفق هذا الوعي ، يصح أن نقول إن الحداثة ، مبدئياً ، ليست غربية أكثر مما هي عربية ، وإذا كان ثمة تفاوت بين الغرب والشرق في ممارستها التطبيقية ، فإنه فرق في الكم لا في النوع . وظني أن هذا التفاوت هو ما ينبغي أن يدفعنا أساسياً إلى أن نعيد النظر ، بشكل نقدي شامل وجذري ، في ماضينا المعرفي وحاضرنا على السواء .

هل يمكن أحدنا ، اليوم ، أن يعرف عالمه الذي يعيش فيه بالمعرفة التي أنتجها الغزالي أو ابن سينا مثلاً ؟ أو هل يمكنه أن يقارب الأشياء والأفكار المقاربة نفسها التي نراها عند زهير بن أبي سلمى أو أبي العتاهية ؟ ولا يتضمن السؤال هنا إنكاراً لقيمة هؤلاء في تاريخية إنتاج المعرفة العربية أو مشكليتها ، وإنما يتضمن التوكيد على أننا اليوم ، رغم أن عالماً ثقافياً – لغوياً واحداً لا يزال

يجمعنا ، نعنى بأشياء وموضوعات لم يعنوا بها . ولهذا فإن من المحتم علينا إن كنّا خلاّقين بالفعل . أن نقاربها بطرق مغايرة لطرقهم . خصوصاً في المناخ الهائل لانفجار المعرفة . وانفجار طرقها . تعدداً وتنوعاً وتخصصاً . وهو انفجار لا يقتصر على ميدان ما نسمّيه بالعلوم الإنسانية وحدها . وإنما يشمل أيضاً ما نسميه بالعلوم الدقيقة أو البحتة . ماذا يعني إذن البقاء في أشكال المعرفة والمقاربات الماضية ؟ إنه ببساطة . يعني الخروج من التاريخ . لكن التخلّي عن تلك الأشكال لا يعني تنكراً لتاريخنا أو أصالتنا . ذلك أن الأصالة ليست نقطة أو موقعاً في الماضي تجب العودة إليه لنثبت تراثيتنا . وإنما هي . بالأحرى . الطاقة الدائمة على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل — أي في اتجاه عالم يتمثل الماضي فيما يستشرف مستقبلاً أجمل وأغنى .

على العكس . إن ما ينبغي أن نتعلمه ممن أنتجوا لنا المعرفة الماضية . إنما هو ضرورة إنتاج رؤيا جديدة ونظام جديد من المقاربة والمعرفة . هو أن نكملهم . لا بتكرارهم . بل باللهب الذي حركهم ، لهب السؤال والبحث . واكتناه العالم والإنسان . وهذا يقتضي سؤالهم ومواجهتهم . إذ دون ذلك لا نقدر أن ننتج معرفة عربية تترابط في سياق تاريخي واحد . هكذا يكون إنتاج المعرفة تجاوزاً . أي تكون الحداثة في إنتاج المعرفة من مستلزمات القديم . جوهرياً . بل تكون الحداثة . جوهرياً ، ضمان القديم — لحظة كونها تعارضاً معه . وفي هذا المستوى لا يمكن الشاعر العربي أن يكون حديثاً حقاً ما لم يتمثل القديم . أي ما لم يختبره كيانياً .

هكذا نصل إلى تخطيط أولي لمعنى الحداثة الشعرية العربية وخصوصيتها . إنها . على الصعيد النظري العام ، طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤيا العربية — الإسلامية ، حول كل شيء ، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه . لا من الأجوبة الماضية. وهي ، على الصعيد الشعري الخاص ، الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل مستمر ، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر .

هكذا تنبثق الحداثة العربية من قديم عربي هي ،في الوقت نفسه . في تعارض معه . فأن تكون شاعراً عربياً حديثاً هو أن تتلألأ كأنك لهب خارج من نار القديم ، وكأنك في الوقت نفسه شيء آخر يغاير القديم مغايرة تامّة . وينطوي معنى الحداثة هنا على تغيير النظرة للممارسة الكتابية الشعرية، وتقييماً جديداً لمقوماتها ، وتحديداً لقوانين التعامل معها ، وللقوانين التي تكوّنها . وعلى هذا ، أكرّر ما أشرت إليه آنفاً من أن حداثة الشعر العربي لا يصح أن تبحث إلاّ استناداً إلى اللغة العربية ذاتهـا . وإلى شعريتها ، وخصائصهـا الإيقاعية — التشكيلية ، وإلى العالم الشعري الذي نتج عنها ، وعبقريتها الخاصة في هذا كله . وذلك ما يطرح مسألية نقد الحداثة ، أو الحداثة النقدية التي لا تنفصل عن الحداثة الشعرية . وهو ما أختتم به .

VIII

طبيعيّ أن الدعوة إلى انقلاب في فهم الحداثة الشعرية العربية تقتضي الدعوة إلى انقلاب مماثل في نقد هذه الحداثة . وأود هنا أن أكتفي بإيجاز المباديء الأساسية لهذا النقد الحديث ، كما تبدو لي . وأوجزها في خمسة :

١ — المبدأ الأول الذي يجب أن ينطلق منه النقد الحديث في تقويم الشعر الحديث هو أن مفهوم الممارسة الكتابية الحديثة يختلف جذرياً عن المفهوم الذي استقر تراثياً — تاريخياً . وتبعاً لذلك ، تنبغي الملاحظة أن نظرية الكتابة الشعرية الجديدة هي التي تغيّر هذا المفهوم تغييراً كاملاً . بحيث يصبح للشعر نفسه مفهوم مغاير للمفهومات الموروثة : يتغيّر معناه ، ويتغير دوره .

٢ — بدءاً من هذا المفهوم . ينبغي النظر إلى القصيدة الحديثة كنص يدرس ببُنيته الخاصة ، أي ضمن العلاقات التي تقيمها لغة النص : تراكيب . وصوراً ، ورموزاً . وليست اللغة التي نقصدها هنا مجرد مفردات صوتية ، قائمة بذاتها ، وإنما هي أكثر من ذلك : إنها الكلمات — العلاقات .

وفي هذا تنفصل القصيدة كنص عن تاريخية الموروث الشعري – النقدي . ويعني هذا الانفصال أن القصيدة لا تحيل إلى معلوم شائع أو موروث . شأن القصيدة التقليدية ، وإنما تحيل إلى مجهول ، حاضر أو محتمل – ومهمة النقد أن يحاول اكتشافه .

٣ – الممارسة الكتابية الحديثة ممارسة استباقية . ولهذه الاستباقية وجهان : سلبي ، وإيجابي . يعني الأول قطعاً مع إيديولوجية الكتابة السائدة على مستوى النظام الثقافي السائد . ويعني الثاني اندفاعاً في معانقة المجهول – رؤىً وطرق تعبير . ومن هنا تتغير النظرة إلى المفهومات الإيديولوجية التي تستند إليها الكتابة الشعرية التقليدية ، كالاصالة ، والجذور ، والتراث ، والإحياء ، والانبعاث ، والهوية . . . الخ ، ويصبح الارتباط بما يمثل الحركة في اتجاه المستقبل هو الارتباط المهيمن والموجّه – أي أن الكتابة تؤسس تاريخها على الرغبة والانخطاف والرؤيا والكشف ، أي على ما يخرق العادة . وبدلاً من مفهومات : المترابط ، المتسلسل ، الواحد المكتمل – المنتهي ، التي توجه النقد التقليدي ، تنشأ مفهومات أخرى : كالمنقطع ، والمتشابك ، والكثير ، واللامنتهي ، لكي توجه النقد الحديث .

٤ – القصيدة – النص ، إذن ، لا تعود مجرّد خيط نفسي ، أو فكري ، أو مجرد سطح انفعالي ، وإنما تصبح نسيجاً حضارياً ، شبكة / فضاء ، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم ، وتحتضن الزمان الثقافي الخلاّق .

٥ – النقد الحديث هو نقد هذا الفضاء في إيقاعه الشامل . ويقوم هذا الإيقاع على حركة مزدوجة ، أو على جدلية هي جدلية الهدم البناء ، في حركة مستمرة من الاستشراف والتجاوز . ومن هنا نقول إن هذا الإيقاع الإبداعي هو ، جوهرياً وبالضرورة ، في اتجاه التغيّر الشامل ، أي في بؤرة الممارسة الثورية الشاملة .

بعد ايضاح الحداثة العربية ومشكليتها ، ينبغـي التأسيس لمرحلة جديدة : نقد الحداثة • فالحداثة انتقـال نحو • سمـة • رؤيـة ما • حساسية ما • تشكيل ما • ليست الغاية ، وليست في حد ذاتها ، ولذاتها قيمة ، بالضرورة • الاساسي هو الابـداع من أجل مزيد من الاضاءة ، من الكشف عن الانسان والعالم •

الابداع لا عمر له • لا يشيخ • لذلك لا يقيم الشعر بحداثته ، بل بابداعيته• اذ ليست كل حداثة ابداعا• أما الابداع، فهو أبديا ، حديث•

١٩٧٩