

المقدمة

الحمد لله من فطر السماوات والأرض فكانت على جلاله برهاننا، حمدا كثيرا أن لسبيله القويم قد هدانا، إذ أنزل بلسان عربي مبين القرآن؛ شريعة معجزة للناس علما وبيانا، والصلاة والسلام على خير من نطق الضاد وحدث فأبان، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعه إيماننا وإحسانا.

بالرغم من كون مفهوم الشعر مفهوماً أبياً على الحد الجامع، عصياً على القيد المانع، منذ أرسطو حتى اليوم، إلا أن مدار القول فيه لا يكاد يجاوز أمرين؛ أولهما كونه تعبيراً عن الوجدان والفكر الفردي والجمعي، في علاقته بالآخر وكيونته، وبالعالم وقضاياها، وبالكون وحقائقه. وثانيهما كونه فن صياغة هذا التعبير؛ أي فن صياغة المعاني الوجدانية، والتأملات والرؤى الفكرية للشاعر؛ وفق قوانين وقواعد؛ منها الثابت الذي لا يقوم كيان القصيدة من دونه، ومنها المتغير والمتحول الذي تتصرف فيه عبقرية الشاعر في كل عصر من عصور التاريخ الشعري لكل أمة. والشاعر سليل أمته، ولكل أمة فنون أشعارها وقواعد صياغاته لفنونها تلك، البيئة في وجدانها وعقلها، والبائنة عن غيرها من قوانين أشعار الأمم، وفق خصائص وسمات لغاتها تركيباً وبلاغة ومعجماً وإيقاعاً، باعتبار اللغة الشعرية أو لغة الشعر أعلى تنزيراً، وأكبر تجل ممكناً، وأنضج تركيباً، وأقوى تحقق لخصائص اللغة التي ينجز بها، فمتى كانت هذه الخصائص عالية كان الشعر عالياً، ومتى كان الشعر عالياً دل على ثراء اللغة وغناها، ويحدث العكس حين ينظم شعراء أمة أشعارهم بالسنتهم لكن وفق خصائص لغات أمم أخرى، فيلغون سمات لغاتهم ويقصون ثراءها. وكذلك وفق درجة ارتباط الأمة الوجداني بفنّها الشعري فتولييه من العناية أضعاف ما تولي لغيره، أو أقل مما تولي.

وإن للفكر الشعري والنقدي المنزلة العالية، والمقام الرفيع في الثقافة العربية؛ بكل آثاره المركبة والمتداخلة؛ المعرفية الفكرية، والقيمية الأخلاقية، والفنية الجمالية، التي أسهمت في تراكم المعرفة، وتنمية اللغة، والارتقاء بالحس الجمالي وبالذوق الفني، وإنضاج الوعي الفردي والجمعي، وتأصيل الأبعاد القيمية، ومن ثم بناء العقل والوجدان العربي معرفيا ولغويا وجماليًا وذوقيا.

فحد العربية البيان العالي، وآخر البيان العالي الشعر الجيد، وسبيل الجودة دون الرداءة في الشعر العربي: إصابة عظمه، وإقامة عموده، ومساوغة عصره؛ فيستحق بذلك سمة الحدثاء باعتبارها بناء معاصرا على الأصول؛ أي المعاصرة المنبثقة عن الأصالة، بمعنى إدماج الحدثاء في الشعر لا العكس، وسبيل معرفة الجيد والرديء حين الإبداع وحين التلقي؛ الذوق السليم فلا سبيل لتحقيق القوانين الصورية للشعرية العالية؛ نحواً، وبلاغة، وإيقاعاً، ومعجماً، ودلالة، إلا الذوق الرفيع السليم؛ "الذوق البياني" الناهل من معين اللغة العربية "اللغة الشاعرة" كما سماها العقاد، الذوق المدرك لأسرار البيان العربي بعيد الغور.

فالذوق السليم في انجاز وتلقي الشعر العربي لا يمكن أن ينفصل عن معرفة البيان، فمن ملك الذوق منهجا وسبيلا أدرك البيان وسحره، ومن تدبر البيان امتلك الذوق، فهما وجهان لعملة واحدة، ومن ثم فالذوق الرفيع / الذوق البياني بما هو النهج العربي الأصيل المبني على قوام العربية وبيانها الذي يسير عليه الشاعر والناقد معا. فتتحد بذلك الغاية بالوسيلة من حيث ما تفضيان إليه من الارتقاء بالأذواق، والسمو بالأرواح، وتعبئة الوجدان بالحس الجمالي، والعقل بالملكة اللغوية، فكما يؤكد الجرجاني من لا ذوق له لا يمكن أن يدرك أسرار البلاغة وجمالها. ص454 مقدمة ابن خلدون.

فلابد إذن للناقد من القدرة على تلمس مواطن الضعف والقوة، وتذوق مظاهر الجودة الأصالة، وتبصر آيات الحدثاء والتقليد، وعماد الذوق التجارب الفنية المتراكمة التي بها

يقتدر على تحكيم المنجزات الشعرية قوة وضعفاً، وجودة ورداءة، إذ لابد من استنباط قوانين الشعر والنقد الأدبي من نصوصه الجيدة، لا من خارجها، وقد فطن الجاحظ والبحثري والصاحب بن عباد إلى أن النقد شيء مستقل عن كل علم آخر وأن قوامه الذوق وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والكتاب، ورأى الجرجاني أن الذوق هو مرد الحكم في الأدب وأنه يكتسب بصحة الطبع وإدمان الرياضة وكذلك ذهب ابن طباطبا في عيار الشعر والمرزوقي في شرحه على الحماسة. والأمر ذاته بالنسبة للشاعر، فالشعر استبصار فني يجلي للمتلقي أسرار ما يراه غامضاً ويبدى له خاصة ما يراه عاماً، وأجزاء ما يراه كلاً.

فالدور المنوط بالناقد؛ ليس انتظار الأعمال واستقبالها وتفسيرها وتأويلها وخلق المبررات من عدم، كيفما كانت هذه الأعمال، فليس كل شيء قابلاً للتفسير والتأويل ولا كل شيء يمكن أن تصاغ له تبريرات، فالسؤال ما مدى جودة هذه التبريرات وصحتها فنياً وجمالياً ومنطقياً، وما مدى اقناعيتها، وما مدى ارتباطها بالنص / العمل الذي تنقد دوره أن يدعو إلى أقصى الممكن لا اللطيف والخلاب والبديع والمدمش فقط بل الجميل والجليل والرائع والعظيم، علاوة عن أن يقبل بالسخيف والضعيف والرديء والدنيء، فما جدوى النقد إن لم يكن موجهاً ومصححاً، منهاجاً وسراجاً، عارفاً وكاشفاً، فعلى النقد أن يخضع للمساءلة من هذه الناحية، وعلى الناقد صاحب المشروع والرؤية أن يتتبع عظماء أمته في مجال اشتغاله لا أن ينشغل بصغارها، إن هذا الزمن أحوج ما يكون إلى وضع منهاج وسراج جديد، منهاج يهدي عملية التذوق، وسراج يضيء ويكشف جدوى الشعر والإبداع الشعري في حياة المجتمع والفرد؛ حيث تراجع القيم جميعها بما فيها القيم الإنسانية الكونية، وأولها قيمة الجمال إذ اختلطت المفاهيم وتداخل الجمالي الواضح الآخذ بمعنى الارتقاء والسمو والاستطيقى المفهوم الشامل ذو القيم المتعددة التي من بينها الجمال.

فلا بد من مقاومة إغراء الشعارات والأفكار ذات الجاذبية دون إخضاعها للاختبار النقدي فالقيمة الجمالية أهم القيم الفنية؛ والجمالية غير الاستطيقية، فالاستطيقى هو كل ما يحرك ويهز الإنسان؛ خوفا ورعبا واشمئزازا وحتى غثيانا ولذة وغير ذلك من المشاعر الحسية وغير الحسية، يقول جبروم "ألا يجد التأمل الاستطيقى رضاء في لوحة جويا أهوال الحرب وفي تمثال رودان المحنطة العجوز وفي الدراسات الأدبية عن الحالات المرضية الشادة وحالات الانحلال وفي المؤلفات الموسيقية الغربية القريبة العهد التي تستخدم تنافرات ونشازات صوتية تصدم الآذان" بينما الجمالي هو السامي والعالي والروحي فحسب، والسمو والعلو يأتيه من الجهتين معا، جهة الفن وحسن الصياغة وقوة البيان وجلال التعبير، وجمال الأسلوب، وجهة أصول المعاني المعبر عنها، فليس يرتقي بالشعر ويجعله أصيلا أن يكون شعر موعظة وأخلاق، كما أنه ليس يجعله حديثا وحداثيا أن يكون شعر خمر ومجون وخلاعة وتمرد مجاني، وكسر طابوهات، وليس يجعله معاصرا أن يصف الأقمار الاصطناعية وآخر اكتشافات الناسا، ما يلم يرم القواعد الفنية الأصلية للفن الشعري بما هو قمة البيان العربي. وإنما ينزل به نزول هذا البيان، ويسمو به سموه، بالدرجة الأولى؛ وإن كانت أصول المعاني متى سمت أضافت للبيان سموا ومتى هبطت لم تضيف شيئا حيننا، ونقصت أشياء أحيانا أخرى، فإن شئت ترتب الأشعار وفقا لمعياري البيان وأصول المعاني، كان أولها، الشعر تام البيان سامي أصول المعاني وهذا أعظم الشعر وأجوده، وثانيها، الشعر تام البيان نازل أصول المعاني كبعض شعر أبي نواس وامرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وغيرهم، وهو شعر عال من الناحية الفنية لكنه ليس يضاهي الأول، ثالثها؛ الشعر ناقص البيان سامي أصول المعاني كبعض الأشعار الجماهيرية مثل شعر الثورات والحماسة وكذلك أغلب الشعر الصوفي ..، مما يؤثر في الخاصة والعامة لكنه أقل بيانا، وإن شئت فهو الشعر الذي لان حين أدخل باب الخير الذي قال به الأصمعي، ورابعها؛ ناقص البيان نازل أصول المعاني، فلم يبق له إلا الوزن والقافية، وهذا وجه من وجوه النظم وليس بشعر.

والقول بعد أهمية أصول المعاني في النظر إلى الشعر فإنما الكلام عن الشعر العالي تام البيان، فلا يحكم على الشعر انه جيد أنطلاقاً من أصول معانيه فيكون جيداً إذا كان شعر موعظة وأخلاق ورديناً إن كان شعر مجون وخلاعة، في نظر فريق المحافظين وعكس المسألة في نظر فريق الحداثيين، فيمسي كل كلام سب الله والنبي والأديان ومجن تخلع شعراً حديثاً، وذلك ما قصده الأصمعي بقوله الدين بمعزل عن الشعر وكذلك الجرجاني والرافعي ومحمود شاكر، كما سيأتي بيانه في متن البحث.

فالأدب ليس وسيلة محضة ولا غاية خالصة، إنما هو منزلة بين المنزلتين، إنه ليس برجا عاجيا يطل من خلاله الشعراء على العالم ويمدون أقدامهم ويسخرون ويبصقون على العالم الخسيس الدنيء، وليس جرساً لاستراحة مدرسية يتحررون خلالها من الواجب الجدي، كما أنه ليس حفلة تنكرية في قبو شبه مظلّم من أقبية المدن الأكثر تحرراً بالعالم. إنما الأدب بما هو أدب والشعر بما هو شعر متمثل لكل ماهية الشعر وقواعده وقوانينه الفنية والشعرية البيانية التامة، ينبغي له أن يكون إشارات مرور على قارعات الطرقات الإنسانية؛ إما حمراء وإما خضراء، وبيضاء وسوداء، توجه الناس وتسمح لهم بالعبور حين السلام، وتمنع حين الهلاك، وعلى الأديب أن يكون كاشفاً ومُعَلِّماً ونبيّاً؛ لا فزاعة في حقل أجرد، ولا مهرجا في ساحة عامة، وبذلك يكون هذا النوع من الأدب العالي غانماً حريين بَعْدَ واحدة؛ حرب الرداءة الفنية بالارتقاء بالأدب والأنواق، وحرب البؤس القيمي، ونشر القيم. فمهما اختلفنا في الحكم على قيمتي الجمال والقبح، إلا أنه لا يمكننا أن ننكر أن هناك جمالا مطلقا وقبحا مطلقا لا يمكن أن نختلف عليهما.

إن التبسيط والنزول أكثر من اللازم هو الذي أدى إلى إفساد الذوق العام فأصحاب الفن للفن وجماليات القبح فقط يقبلون العاطفة الهابطة وهناك آراء متطرفة تقول بعدم وجود قبح على الإطلاق بل أدخلوا كل قبيح كما يقول جيروم في ما أسموه بالجمال العسير. عبارة الفن للفن والإبداع للإبداع من العبارات المتداولة التي ينبغي إعادة النظر فيها وتعويضها بعبارة الفن للإنسان أو بتعبير أدق الفن للإنسانية بمعنى الإنسان باعتباره جماعة وأمة لا باعتباره فرداً أنانياً ثم باعتباره / الإنسان كائناً أخلاقياً عقلياً مسؤولاً تجاه

ذاته وتجاه الآخر الذي ينبغي أن يصنع منه نعيما يسعد به لا جحيما يشقى به، فالفن ينبغي أن يكون وسيلة لا غاية لأن الغاية الكبرى هي الإنسان ... فهذه العبارات من قبيل الفن للفن والتغيير للتغيير... إنما هي أوصاف للحادثة تدولت في إطار انقلاب الوسائل إلى غايات بتعبير طه عبد الرحمان.

ذلك أن قراءة الشعر وتذوق الشعر قراءة ذوقية، تجربة جمالية استيطيقية لكنها ليست تجربة خالصة لوجه الجمال بل تؤثر فينا من حيث لا ندري، وهذه التأثيرات هي نتائج التجربة الجمالية أو الأهداف العليا لها، وهذا الأثر هو الذي ينبغي الانتباه إليه حتى لا يكون ضارا على الإنسان والحياة، فيحطم الشخصيات ويهدم أسوار الأخلاقيات، كما نبه إلى ذلك أفلاطون منذ ما قبل التاريخ. فالشعر يسمو بسمو الأفكار، وتهون قيمته بانحطاطها، حتى لدى من لا يعنون بالمضمون من كبار دعاة الفن بتعبير غنيمي هلال. وكل الرذائل في تضاد صريح مع العقل الصحيح، والفضائل الخلقية والفكرية أساس السعادة والحديث عن الأخلاق لا يعني الحديث عن أخلاق الأديب، فالأدب ليس دائما تصويرا لما هو كائن بل لما هو ممكن أو محتمل مأمول

فما الإنسان ما العالم ما الكون ما الأخلاق، إنها الأهداف العليا التي يجب أن يتحرك لأجلها كل أسطول في البحر أو الجو أو البر، ... الأخلاق بما هي السعي لسعادة الإنسان، أوليس ما يفعله الإنسان هو سعي إلى سعادته وإلى كماله، غير أن هناك سعيًا نحو هذا الكمال وهذه السعادة بشكل لا إنساني وأناي مثل صنع الصواريخ وآلات الحرب، وهناك سعيًا إنسانيًا جمعيا مثل قول القصائد العظيمة الخالدة.

ما معنى شاعر عظيم وشعر عظيم وخالد، هل الذين يكتبون للتاريخ أم الذين يكتبون للجمهور، ثم كيف نفصل التاريخ عن الجمهور أليست القصائد الأكثر انتشارا وترددا هي الباقية، ما معايير الشعرية الخالدة ... على النقد إعادة صياغة مفاهيمه وتحديد معاييرها، وألا ينساق وراء الجماهير ألم يكن النقد ظالما حين حجب شعراء فلسطين انتصارا لمحمود درويش، وحجب شعراء المغرب احتفاء بالمجايطي، وحجب شعراء تونس احتفاء بالشابي.

فما ثم شيء يستطيع الخروج عن قوانين وأنظمة الكون والطبيعة؛ فالقول بالحرية المطلقة في الأدب والفن والشعر خروج عن قوانين الكون والطبيعة فكل شيء يسير بقانون ووفق نظام فيزيائي وكيميائي رياضي ومنطقي، فكما يقول أفلاطون أي حرية تلك التي تؤدي إلى إفساد الطبيعة وتهدم سعادة المجتمع، فالوضاعة الفنية تفسد النفس والنظام، والجمال يهذبها

فسؤال الأخلاق والقيم المثلى في الفن والشعر مرتبط بسؤال إرادة الفنان وطموحهم ورؤاه المستقبلية، وبدرجة الهم والإحساس بالمسؤولية تجاه البشرية، هل يطمح نحو الخلاص أم نحو الهلاك، ثم يتعلق بمفهوم الخلاص والهلاك ذاتهما عند كل أمة وعند كل فنان/ شاعر، ومدى انتماء الشاعر/الفنان إلى كيان الأمة التي يكتب بلسانها، هل الحرية المطلقة مثلاً خلاص أم هلاك، هل الذاتية المفرطة والأنانية والفردانية القاتلة خلاص أم هلاك، هل محو الحدود الفاصلة بين الثقافات والهويات خلاص أم هلاك؟ هل العبثية والفوضى خلاص أم هلاك؟.

وبناء على كل هذه المقدمات تأسس هذا البحث أملاً واستشرافاً؛ أملاً في محاولة الإسهام ولو بمجرد إثارة سؤال ما، في الارتقاء بالذائقة العامة نقداً وشعراً من خلال محاولة إضاءة جوانب فنية وشعرية وقيمية في الشعرية العربية الأصيلة، واستشرافاً لتاريخ شعري جديد للقصيدة العربية بدءاً بالراهن الذي تجسده القصيدة العمودية المعاصرة ورحلة العودة القوية والتي فتحت المعابر أمامها حركة قصيدة الشعر العراقية خلال تسعينيات القرن الماضي لترجع من منفاها القسري الذي فرضته عليها الحداثة الخمسينية بكل ما حملته رياحها العاصفة من تقليب للأعمدة والأوتاد، وتدمير وتكسير للبنى، وهدم للمنجز الكائن، حتى توارت القصيدة العربية الأصيلة عن الأسماع والنظار لعقود، بفعل عملية الإزاحة المدروسة، وبفعل رهاب الحداثة.

بعد أكثر من نصف قرن من الزمن عن نبوءة نازك نرى جيلاً واسعاً من الشعراء في مختلف البلدان العربية يعودون بقوة للكتابة بقالب الشطرية القصيدة العمودية

المعاصرة عادت لتسائل الشعراء الحداثيين عن الغاية الكبرى والهدف الأعلى من هذا المنجز الخمسيني هل هو تقويض ونقض المنجز الشعري العربي أم تطويره والإفادة منه بغية الاضافة والتجديد؛ وروم الحداثة، هذا المصطلح الذي أمسى سائبا مائيا بلا حدود ولا ضفاف لكثرة استهلاكه إلى حدود سريرية استعصى معها تحديد ماهيته المعقولة.

فإذا كان هذا النثر شعرا فكل خطب العرب ورسائلهم شعر، فكل قصيدة عالية هي قصيدة حرة وكل قصيدة عالية حرة تطرح اليوم هي ادانة للعبثية العرب تحرروا داخل الوزن والقافية قصيدة أمن آل نعم. كان هناك نوع من الانحصار للقصيدة الجيدة طيلة السبعينات والثمانينات ترفعا واشمئزاز الكتابة بقالب القصيدة العمودية لم تنقطع الجواهري الرباوي الفيتوري محد الطوبي عبد الله البردوني وعبد الرزاق عبد الواحد قانون الكون يقتضي خلود المنجزات والحقائق العظيمة

فهذه السيولة في مفهوم الحداثة إلى جوار عصر السرعة والكلمة الموجزة المبتورة عن سياقها واللامفكر في مساقها، والذوق المهلهل جعلاً قصيدة النثر وشعر الهايكو الياباني شعرا عالميا، في حين أن الحديث عن عالمية الأدب أو الأدب العالمي لا ينبغي أن يكون إلا من جهتي التداول والمعاني، لا من جهة النموذج والمثال الذي ينبغي أن يحتدى ويقتفى أثره.

وجهتا التداول والمعاني لا تتفصلان في الغالب عند العامة من القراء والمتلقين، فينتشر أدب ما أو عمل أدبي ما لأن معانيه وما يطرحه من قضايا قرينة عقولهم ووجدانهم، وقد تغيب عن التداول آداب عظيمة من حيث كونها آدابا ولكنها عالية اللغة عميقة المعاني، وكذلك تنتشر آداب أمة ما بفعل واقع هذه الأمة بين الأمم وبقوة المدافعة والغلبة، فالعالمية بذلك ليست دليل العبقرية الرائدة ولا حتى وجهها من وجوها. ينبغي الحديث عن عالمية المعاني وعالمية المبادئ والقيم الإنسانية الكبرى الكائنة في عوالم الصور والأفكار العليا التي توحد بين البشر في علاقاتهم ببعضهم وفي صلاتهم بالكون والعوالم الموازية من حولهم، لا الحديث عن عالمية الأدب بما هو نتاج لغوي، لأن هذا

ينبغي أن يكون مختلفا في كيفية التعبير وطرق الانتاج من فرد إلى فرد ومن أمة إلى أمة، وإلا كان أدب قطر ما من الأقطار مثالا يحتذى ويقلد وكانت آداب الأقطار الأخرى نسخا مشوهة ممسوخة لهذا (الأدب العالمي) "وخلود الآثار الأدبية لا يأتي من جهة عالمية دالاتها، ولكنه ينتج عن صدقها وتعمقها في الوعي الوطني والتاريخي وأصالتها الفنية في تصوير آمالها وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره، وإذن فالذي نقصده هنا هو "عالمية الأدب" لا "الأدب العالمي"¹

فلابد إذن من التحرر من مظاهر التغريب والتبعية فعبارة الأدب العالمي تحتوي الكثير من الدهاء إذ يصير هذا النوع من الادب الذي يسمى عالميا هو النموذج الاعلى الذي يجب أن يستنسخ والحق أن الادب لا يمكن أن يكون عالميا إلا من باب كونه ملكا للعالم، آداب أمة هو قيمها وأخلاقها والعالمية وهم وخداع فلا تعني سوى تخلي الشعوب الضعيفة عن هوياتها، لابد من إعادة النظر في المفاهيم فالأصالة لم تعد تعني النسيج على المنوال وانما هي الكتابة وفق الاصول بما هي الثوابت بما هي القواعد اللغوية والبحور الشعرية التوابث التي ينهار دونها البناء كله ويخرج الى الهجانة من الفرادة والخصوصية. الاصالة هي الكلمة ذات الجلالة هي الندرة التي ما أوتيتها إلا النادرون

فالشعر الرديء اخرج لنا دراسات أكاديمية رديئة رشيد الطالبي، الثرات كان ولم يزل روحا لا حياة لفكر دونها إلا أن يلقي نفسه في أحضان تراث غيره، هناك الاصول الثابتة وهناك موجات الحداثة والتجديد المتعاقبة التي لا تنفك تتجدد.

إن القول في هذا الموضوع قد يبدو للوهلة الأولى محض قول مكرور معاد فكل مسوغات الرفض هذه قيلت منذ بدأ الصراع بين المتحمسين والرافضين ولكن لاعادة القول هذه مسوغ هو الاستمرار والزحف والعودة غير المبررة لصغار الدعاة بعدما تخلى عنها كبارهم الذين علموهم السحر ومواصلة الحرب على القصيدة العربية الاصيلية واغراق الساحة الادبية بطوفان الشعر المنثور ونفده الشبيه به وتقديم الاطاريح الاكاديمية

¹الأدب المقارن غنيمي هلال ص 105

الجامعية في مقومات ومسوغات الموضوع في كل الوطن العربي فالسكوت عن مواصلة الرد استسلام وقبول واذعان.

المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والجمالي والبلاغي والتحليلي الوصفي النص المنفتح ابداعيا يستدعي انفتاحا منهجيا هذا لا يعني التقيد الصارم بأدوات منهج معين فإن ذلك غير متيسر في ظل التعامل مع ظاهرة شعرية تكتنز برؤى وأفكار وتطلعات وصور وإيقاعات ورموز تقدمها لغة ذات ثراء عالي من الإيحاء لذلك كان التعدد المنهجي ضرورة أقتضتها طبيعة البحث

"وأود أن أشير الى أن طبيعة التحليل تقضي بتحليل البيت او السطر الشعري موضوع الشاهد ضمن السياق الشعري العام أي ضمن مجموعة ابیات أو اسطر شعرية تشكل مع موضوع الشاهد تكوينا سياقيا ودلاليا متكاملا وهذا ما يسم الدراسة في بعض الاحيان بالسعة والطول وما ذلك إلا سعي لتحصيل المعنى العام للنص الشعري"

الاهداف اعادة الاعتبار للقصيدة العمودية واعطاؤها ما تستحق من الاهتمام / تبیین سمات الحداثة الشعرية على مستوى الرؤية وعلى مستوى الشكل

ما مفهوم الحداثة الى اي حد تحقق هذا المفهوم في الشعرية العربي وما مدى ارتباط تحقق الحداثة الشعرية بالقالب الشعري الذي تحققت من خلاله؟ ما مدى قدرة قالب الشطرين على استلهاام الحداثة الشرية رؤيا ورؤيا وادوات ومعاني؟ إلى أي می يمكن أن يستوعب التغييرات التي طرأت على الشعرية؟ هل التحولات الشعرية لبنية القصيدة الخليلية الحديثة نتيجة حتمية لسيرورة تاريخ الشعر العربي أم هي نتيجة لآليات تشتغل خارج تاريخ الادب هل الشكل تعبير عن موقف ايديولوجي؟ لماذا يعتبر الحداثيون القصيدة العمودية الحديثة تقليدية من خلال نظرتهم إليها نظرة تحليلية قاصرة ثم لماذا يتبرأمنها التقليديون ولا يشفع لها شكلها وبنائها عندهم.

الوزن لا يصبح عائفاً أمام كشف المعنى إلا عند صغار الموهوبين وقليلي الحيلة وإذا كان نيتشه قد اعتبر أن الفن الحقيقي هو بمثابة رقص مع القيود فلأن المبدعين الكبار هم وحدهم القادرون في ضوء القيود التي يفرضها الفن أن يجتروا مسافات أوسع يقول سان جون بيرس "أن الشعراء الحقيقيين لا ينزلون إلى مياه البحر نفسهمرتين وأن الإيقاعات الشعرية غير قابلة للنفاذ إلا لدى المقلدين ومنتحلي الصفة والنظامين الصغار إن الوزن لا يغدو كابحاً للابداع إلا حين تشح الموهبة وتضمحل وتفتقر إلى معرفة جوهر الشعر ونظريته، وتتضب فيها القدرة والموهبة على العطاء، ومن ثم فإننا حين نتحدث عن حداثة القصيدة العمودية المعاصرة فإننا نتحدث عن روح الحداثة في هذه القصيدة، وعن مدى تمثيلها لهذه الروح الكونية التي ليست خاصة بأمة دون غيرها.

والمهم الآن أن ذلك التجديد أصبح جزءاً من الماضي في الشعرية المعاصرة أو في توثيق وتدوين تاريخانية الشعر العربي، وأصبح أيضاً هو الآخر بحاجة إلى مجاوزة وإلى تجريب طفرات نوعية، بعد انهيار وتهوي وسقوط تجارب شعرية لرموز معروفة أخذت تراوح في مكانها، وتجتز نفسها بتكرار سقيم، سطحي ولا تقوى على التقدم نحو الامام، وبالذات في تجارب كتابة قصيدة النثر، التي جعلت أمام مواجهة عقمها التجديدي، أن يرتد العديد من شعراء التجديد للعودة إلى كتابة قصيدة العمود، وإن على مضض، وتماشياً مع ما يرغبه الوسط الاستقبالي للشعر، لإعادة بناء أمجاد شاعرية الخطابة ومنابر الالتقاء، وإيجاد قاريء.

يتلخص موضوع اشتغال الأطروحة في قضيتين اثنتين كبيرين؛ هما الحداثة أو التحديث، والوعي النظري أو التنظير في القصيدة العربية / العمودية المعاصرة، فبعد الانتهاء من مباحثها استقر العنوان الرئيسي على الصيغة الآتية: "القصيدة العربية/ العمودية المعاصرة: نحو بناء نظرية شعرية حديثة" يليه عنوان فرعي يحدد المجال الزمني للدراسة، الذي يبدأ "من" حركة الشعر "العراقية خلال تسعينيات القرن الماضي

إلى الآن؛ ذلك أن القصيدة العربية (العمودية) ما بعد الحداثة الخمسينية تختلف عما بعدها؛ أي بدءا من التسعينيات فما بعد، فهي جاءت رد فعل على هذه الحداثة التي أودت بالشعر العربي في مهاوي الغموض الدلالي، والضعف اللغوي.

وبذلك تفرع عنوان الأطروحة إلى ثلاثة أبواب، ضم كل باب ثلاثة فصول، وفي كل فصل ثلاثة مباحث؛ تناول الباب الأول قضية الحداثة باعتبارها تغييرا جذريا في البنيات الفكرية والمجتمعية، قبل الفنية والأدبية، ومن ثم جدلية العلاقة بين التحولات الحضارية وتحولات نظرية الشعر، بدءا بتمهيد يتقصى مفاهيم الحداثة والمعاصرة والتراث والتأصيل، وما إليها من المفاهيم المتداخلة التي تنتمي إلى ذات الحقل. يليه الفصل الأول الذي كان الاشتغال فيه على الحداثة الفكرية والفنية، بدءا بالحداثة وما بعد الحداثة الغربية ومآلات الإنسانية؛ أي تتبع أصول وأسس بناء الحداثة الغربية وتاريخ الفكر الغربي منذ أفلاطون وأرسطو إلى القرون الوسطى، ثم الحداثة ثم ما بعدها، مبحثا أولا، ثم النظر في واقع الحداثة العربية وعلاقتها بالحداثة الغربية تلك والتي تأرجحت بين الإسقاط المباشر، وبين النقد والتصحيح ومحاولات التجاوز، مبحثا ثانيا، ثم المدارس الأدبية والفنية التي أفرزتها الحداثة الأوروبية والغربية عموما باعتبارها نتاجا لقيم هذه الأخيرة ومبادئها الحضارية والمجتمعية، وليست قوانين جاهزة صالحة لأي أمة في أي مكان وزمان، مبحثا ثالثا.

وتتناول الفصل الثاني الحداثة الشعرية العربية؛ سياقاتها ومساقاتها التاريخية والفنية؛ أولا، وحركة الشعر الحر وعوامل انتظامها ثانيا، وقصيدة النثر العربية، وما ساوقها من المفارقة والغرابة، ثالثا. فيما ناقش الفصل الثالث نظرية الشعر الغربية والعربية؛ بدءا بالمبحث الأول والشعرية الغربية من المحاكاة إلى الجمال، مروراً بالمبحث الثاني؛ والشعرية في التراث النقدي أصولها واتجاهاتها، وصولاً إلى المبحث الثالث؛ ونظرية الشعر عند الشعراء القدامى من خلا قراءة نماذج من مدونة الشعر القديم.

وبعد مباحث الباب التنظيري يصل مشروع الأطروحة إلى البابين التطبيقين،
الخاصين بالقصيدة العمودية المعاصرة؛ فاهتم الباب الثاني بسمات وخصائص الحداثة في
هذه القصيدة؛ انطلاقاً من تمهيد نظري يؤرخ لقصيدة "الشعر العراقية" باعتبارها منطلقاً
للقصيدة العربية المعاصرة خلال تسعينيات القرن الماضي. وبدءاً بالفصل الأول والأبعاد
الإنسانية والقيمية والأخلاقية والمجتمعية والصوفية؛ باعتبارها أساس الحداثة الكونية،
مروراً بالفصل الثاني؛ والقصيدة العربية المعاصرة وقضايا التراث؛ بما هي قضية
الأوزان وقضية الأطلال، وقضية المعجم واللغة والنظم. وصولاً إلى الفصل الثالث؛
والصورة الفنية في القصيدة العمودية المعاصرة بين الأصالة والتحديث، انطلاقاً من
الصورة البيانية، ثم التناص أو توظيف التراث، ثم جماليات المطالع والخواتم.

أما الباب الثالث والأخير؛ فكان بعنوان القصيدة العمودية المعاصرة نحو بناء
نظرية شعرية حديثة مستقاة من المتن الشعري ذاته، واستُهلّ بتمهيد حول مفهوم نظرية
الشعر وأسسها، تلاه الفصل الأول؛ الذي استقصى رؤية الشاعر العربي المعاصر لماهية
الشعر وطبيعة ومصدره، ثم الفصل الثاني؛ الذي توقف عند نظرة الشاعر للأبعاد
الوظيفية للقصيدة في علاقتها بالذات الشاعرة، وفي علاقتها بالمتلقي وبالكون. ثم الفصل
الثالث الذي تناول وعي الشاعر بالقضايا الفنية للقصيدة ورؤيته لقضايا اللغة، والصورة،
الوزن .

الباب الأول:

الحداثة ونظرية الشعر:

تمهيد:

مقاربة مفهومية: مفاهيم الحادثة والمعاصرة والتأصيل.

تعرف الحادثة أنها الشيء الجديد، والذي يعطي صورة معاكسة عن الشيء القديم، وتعرف أيضاً بأنها: الانتقال من حالة قديمة إلى حالة جديدة، تشمل وجود تغيير ما، أما عن دور الحادثة في التاريخ، فيعد الفيلسوف هيغل أول شخص اهتم بمفهوم الحادثة، وربطها مع التطورات الفكرية التي ظهرت في أوروبا، والتي اتّسمت بظهور تيارات أدبيّة وفنية لم تكن معروفة سابقاً. وارتبطت أفكار الحادثة مع العلوم، والاختراعات فظهرت العديد من الوسائل التي لم تكن مكتشفة سابقاً، مثل: السيارات، والمصابيح الكهربائية، والهاتف، وغيرها لتساهم الحادثة في نقل العالم لعصر جديد أكثر تطوراً وفاعلية، وهذا ما ظهر في كل من القرنين التاسع عشر، والعشرين وما زال مستمراً حتى يومنا هذا. وأثرت الحادثة بشكل ملحوظ على مسمّيات العصور التاريخية، فظهر كل من عصر التنوير وعصر النهضة في أوروبا كعصرين جديدين، وأشار الفيلسوف هيغل لهذا التطور بأنه الانتقال إلى حقبة جديدة تختلف عن الحقب الماضية، وكأي مفهوم مستحدث واجهت الحادثة الكثير من الانتقادات؛ بسبب التغيّرات التي أدت إليها، والتي لا تتناسب مع الأفكار الشعبيّة، وآراء بعض الفلاسفة والمفكرين

إن أي بحث يدخل في إطار الحادثة، يكاد لا يخلو من إشارة إلى مصطلح المعاصرة، ومقارنته بمصطلح الحادثة، حتى أصبحت المعاصرة جارة الحادثة وربيبتها التي لا يمكن أن تفترق عنها، أثناء كل حديث عن التحديث والتجديد في الشعر بالخصوص، من هذا المنطلق نجد أنفسنا مضطرين للتعرض إلى ثنائية الحادثة/المعاصرة. يذهب الكثير من الباحثين إلى ربط الحادثة بالعصر الحديث، ومن ثم إعطاؤها نفس دلالة المعاصرة. وهو أمر يبدو مجافيا للصواب، وبالتالي ضرورة التفريق بين المصطلحين. فمصطلح المعاصرة يفرض طرح سؤالين: الأول يتعلق بمعنى المعاصرة، والثاني يرتبط

بعلاقتها مع التراث، والمتمعن يرى أنهما سؤالان متصلان إذ "لكي تكون عصريا لا بد أن تحدد موقفك من التراث" ويجيبنا زكي نجيب محمود ببساطة أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون فقط لأنهم أبناء هذا العصر. وللمعاصرة شكلان يختلف أحدهما عن الآخر اختلافا واضحا المعالم: شكل سطحي يحاول الشاعر فيه أن يتحدث عن مبتكرات ومخترعات عصره، وتركيباته الاجتماعية والسياسية... معتقدا أنه يمثل عصره ويصوره وينقله للمتلقي، بل ويظن أنه يشارك في سيرورته وتطوره. كل ذلك بأشكال وأساليب وتراكيب بل ورؤى قديمة تجعل الشاعر يعيش بعيدا عن هذا المجتمع. فليس المجدد المعاصر من عرف الطائفة والصاروخ والسيارة والمذيع وكتب عنها، وإنما قد يكون مجددا وهو يتحدث عن الناقة والفرس والكرم والشجاعة، إذ أن المجددين هم "الذين يهيئون للتراث الاستمرار والحيوية لا أولئك الذين يحنطونه بالتكرار والتقليد فيحكمون عليه بالعقم"

وشكل مغالى فيه ينادي ويطلب بالعصرية المطلقة والانفصال التام عن التراث، مع التسليم بالفساد لكل القيم التقليدية، والبحث عن تحطيم قدسية التراث. كانت بداية هذا الشكل منذ الصرخة الواضحة التي أطلقها رامبو "لا بد أن نكون عصريين بشكل مطلق" ومعنى هذا أنه ينبغي أن تعكس أشعار هؤلاء، بصورة مروؤية، شهورهم بالظواهر المعاصرة كالآلة والمدينة الصناعية...

إن هذا الشكل يشكل موقفا عدائيا ورافضا مباشرا للتراث، وتجدر الإشارة إلى أن فكرة الحادثة غير مرتبطة بالمعاصرة، إذ أن الحادثة "تتضمن تخصيص حصول الواقعة في نقطة محددة من محور الزمن الطبيعي، من هذا المنطلق يمكن لنقطة الحادثة أن تتعين في أي مجال من مجالات محور الزمن الطبيعي، والمهم أنها إذا تعينت قسمت محور الزمن إلى سابق ولاحق، هي التي تتوسطهما بنفسها، ولكننا نعلم من جهة أخرى أن الزمن الفيزيائي منقسم بصفة دائمة ومستمرة بين ماض ومستقبل، تتوسطهما لحظة الحاضر التي هي دائمة التحول طبيعيا، بحيث تكون نقطة الصفر، لنفترق بين مصطلحي

الحدث والمعاصرة، ولنبيين أنهما مختلفان. فالحدث ليست هي المعاصرة ولا مرتبطة بالزمن لأنها لو كانت كذلك لفقدت صفتها بمجرد مرور قليل من الزمن.

من هنا تبدو ضرورة الفصل بين مصطلحي الحدث والمعاصرة. فالمعاصرة إذن مصطلح ينطبق على الزمن ليس غير، وهو محايد الإحالة ليس محملاً بأية حساسية إيديولوجية، ولا يضم أي حكم قيمة. بينما الحدث تعني الأسلوب والحساسية والوعي الجديد بمتغيرات الحياة، إنها من هذا المنظور تتضمن حكماً ووصفاً نقدياً. إن الذين يوحّدون بين الحدث والمعاصرة وبالتالي يربطون الحدث بالعصر الراهن، مؤمنون بأن ما يجري الآن أفضل مما كان، وأن الآتي أحسن من الحاضر، وهي نظرة تركز على الزمن لا على الإبداع على الشاعر لا على إبداعه. ومن الخطأ أن نربط الحدث بالمعاصرة أو بالزمن لأن من الحدث ما يسبق الزمن ومنها ما يسايره ومنها ما يتأخر عنه.

ما الذي يجعل من النص نصاً حديثاً:

سؤال كثيراً ما لاكته الألسن وطرح في الصحف والمجلات، ويبدو سؤال بسيطاً، لكن عند طرق باب الأجوبة ترصد في وجهنا كل الأبواب لأن كل الأجوبة لم تتمكن من وضع الملح على الجرح، ولم تستطع تسييج كل ظاهرة إبداعية لتموضعها في محلها اللائق بها. فغذى السؤال سؤالاً فضفاضاً بلا ضفاف لكثرة استهلاكه، أجوف فاقداً لحيوية عناصره، وحتى لا تبقى دار لقمان على حالها نعيد طرح السؤال آمليين أن نجد له جواباً يرتاح له المسائل ولو نسبياً.

هناك من حاول ربط النص الحديث بالعصر الراهن باعتباره الإطار الذي يحوي حركات التغير والتطور والإنسلاخ عن السلف — ومن تم فهو معادل للنص المعاصر — ونظرة هؤلاء للإبداع نظرة مثالية تجريدية شكلية تؤكد على الزمن، وتهتمش الفن، تقبض على الشاعر وينفلت منها قوله بل تركز على السطح ولا تستطيع الغوص إلى الأعماق،

إنها بكل بساطة نظرة تفضل النص الحديث، على شقيقه القديم وتتجاهل أن التحديث في الشعر ليس متزامنا دائما وبالضرورة مع "حادثة" الزمن، فالنص الشعري لا يكتسب حداثته من زمنيته وإنما يكتسبها من بنيته ذاتها.

وهناك من يرى أن النص الحديث هو ما يقع في الضفة المغيرة، أو الجانب المناقض للنص القديم، ويقصرون تحديثه على كونه مغايرا للنص الجاهلي أو العباسي... إما في الشكل أو المضمون، فإلى هؤلاء نقول إن هذه الفكرة فكرة آلية تعتمد كأساس لها، فكرة إنتاج النقيض ومن هنا تقصر الإبداع في لعبة التضاد.

فالنظرة الأولى تضاد الزمن بالزمن وهذه تضاد النص بالنص هكذا مع هؤلاء يصبح الشعر ينفي بعضه بعضا مما يبطل معنى الشعر وإبداعه على السواء.

ونجد من الباحثين من لهم منطقهم الخاص، إذ يرون أن النص الحديث لا يكون حديثا إلا إذا كان صورة طبق الأصل للشعر الغربي. ويجب -إذا أراد النص العربي أن يكون حديثا- أن يحتذي الغرب في مقاييسه وأشكاله ومضامينه. وهي نظرة تتطلق من فكرة "المركزية الأوروبية" وتقر -شاءت أم كرهت- بتفوق مسبق للغرب، ويعلنون تأخر الشعر العربي عن اللحاق بالشعر الغربي. إنهم يقعون في الاستلاب الكامل إلى درجة الذوبان في الآخر. ومن هنا ينفون خصوصية الشاعر العربي. ولا يصبح غير معيد أو مجتر لنجاح الآخر.

وهناك من الباحثين من يذهب إلى أن النص الشعري الحديث، هو الذي يخرج عن الأوزان القديمة. وأصحاب هذا الرأي هم المتحمسون لما سمي بـ "قصيدة النثر" باعتبارها -في رأيهم- تمثل تماثلا كاملا مع الكاتبة الشعرية الغربية، وتتنافى ومعمارية الكتابة الشعرية العربية. وهذه المقولة تنسى أنها تركز على أداة من أدوات الشعر ولا تعبر أي اهتمام لجوهر الشعر.

إلا أن هناك من الباحثين من يقصر حداثة النص في كونه يعكس ويتناول قضايا عصره ومخترعاته وإنجازاته. فهي رؤية ساذجة، لأنه قد يحدث أن يعبر الشاعر عن كل

هذه المضامين لكن برؤى تقليدية، فالمواضيع لا تحدد الحداثة في النص، فلا ينبغي لنا البحث عن الحداثة في الأدوات.

نكتفي بهذه المواقف والآراء -على سبيل التمثيل لا الحصر- التي حاولت الإجابة عن هذا السؤال وإن تنسج له ثوبا يحميه شر التيارات الجارفة، إلا أنها عجزت عن ذلك وبقي السؤال عاريا يتطلب منا حقه من الثياب. وسنحاول -قصارى جهدنا- أن ننسج لهذا السؤال ثوبا يقيه. ونطرح السؤال بصيغة أخرى تقرّبنا من الدخول في الجواب: ماذا يميز النص الحديث عن القديم؟ إن حداثة النص الشعري تشكل موقفا قبل كل شيء، ويتضح ذلك في أنه يجب على الشاعر أن يعبر عن تجربته الحياتية الحقيقية كما يعيها بعقله وقلبه على السواء. أي أن يكون النص تعبيراً عن روح العصر، لا انعكاساً مرآوياً، وذلك باستخدام الصورة الحية القائمة في التاريخ والحياة، بشكل يحاول الانفلات من قبضة الأنماط والقوالب الموروثة، بل واستبدال التعابير والمفردات القديمة بمفردات جديدة، لا نقصد المفرد بالمعنى الحرفي، وإنما نقصد اللغة الشعرية باعتبارها إحساساً ووعياً مقصوداً، تفرض نفسها فوق الرسالة التي تتضمنها وتعلن نفسها بشكل سافر. ها هنا تخرج الألفاظ عن كونها مجرد وسائل، غنها تتحول من الدوال إلى المدلولات، ويصبح كل شيء مقصوداً وله معنى: الكلمات، ترتيبها، أشكالها الداخلية والخارجية... إننا لا نريد أن نقر أن الكلمة تكسب هذه القيمة بمعزل عن السياق العام للنص، بقدر ما نؤكد أنها لا تكتسب الوظيفة إلا من خلال حضورها ضمن بنية تعبيرية تحدد إيماءاتها الدلالية في جسد النص.

ففي النص الحديث يصبح كل شيء له معنى حتى البياض أو الصمت اللغوي، فإنه ليس بريئاً بل إنه أصبح أحد المعالم المميزة للقصيدة الحديثة. وله صور مختلفة، وفي كل الصور لا يقتصر الإبداع على المبدع، وحده، إن النص الحديث يحاول إشراك القارئ في دلالة النص الغائبة المتمثلة في الصمت إذ أن اللغة، "لا تقدر أن تتجاوز سطح التجربة أما الباقي فيظل خارج اللغة يلفه الصمت".

والشعر الحديث يهدف إلى تطوير الإيقاع، وتحطيم قدسية الأوزان القديمة، لكن ليس هدفه وغايته في تحطيم هذه الأوزان فقط، وإنما في صقلها لتتطابق المضامين الجديدة، فينبغي في النص الحديث أن يكون الشكل مطابقاً للمضمون بل ومعبراً عنه ورغم أن النص الحديث يهدف للتمايز عن النص القديم فإنه ما ينفك بغوص في أعماق التراث وفهمه والتفاعل معه باستخدام الإحياءات التاريخية والأسطورية والفلكلورية ما دام هدفه هو تعميق الفكرة.

الفصل الأول:

الحدثة الفكرية والفنية:

المبحث الأول: الحادثة وما بعد الحادثة الغربية ومآلات الإنسانية:

إن الخطاب الفلسفي والفكري والفني الغربي اليوم، قد تجاوز إلى حد كبير مفهوم الحادثة إلى مفهوم ما بعد الحادثة، وفقا لسيرورة تاريخية حتمية تفضي فيها كل حقبة تاريخية إلى ما بعدها حتما. أما الخطاب العربي فما يزال مرتبطا بالحادثة، لكون مناط الأمر ليس في الخطاب وإنما في تحقق دلالة الخطاب، فالعالم العربي لم ينجز بعد حداثته ليتجاوزها إلى ما بعدها. إن بالنقد والنفي أو بالمراجعة وإكمال المشروع، ومن ثم فكل خطاب عربي يتناول مفهوم ما بعد الحادثة هو خطاب خارج السياق العربي.

فالحادثة الغربية وما بعدها، ليست وليدة لحظة واحدة، وليست انبثاقا من عدم، ولا إشراقة مفاجئة، أو حتى لحظة مفكرا فيها مخططا لها، بل وراءها تاريخ من الأحداث وأزمنة من صراع الإنسان الأوروبي مع التاريخ، وقرون من التجريب وإعادة التجريب. ثم إنها ليست حادثة واحدة وإنما هي شاملة متعددة، دينية وعلمية وفلسفية ومجتمعية، وصناعية وتكنولوجية سياسية وفنية وأدبية شعرية. إنها كل ذلك مرة واحدة، دون انفصال، ذلك التحول الجذري الفكري العميق الذي حصل في الغرب على مدار القرون الخمسة الماضية.

فتاريخ أوروبا التقليدي كما قسمه المؤرخ الألماني كريستوف سيلاريوس خلال القرن السابع عشر، ينقسم إلى ثلاثة عصور كبرى، العصور الكلاسيكية القديمة اليونانية-الرومانية، وتمتد من القرن الخامس قبل الميلاد إلى القرن الرابع والخامس بعد الميلاد، أي طيلة ألف عام، والعصور الوسطى أو القرون الوسطى المظلمة، وتمتد هي الأخرى من القرن الخامس بعد الميلاد إلى القرن الرابع عشر أو الخامس عشر الميلادي، أي طيلة ألف عام أخرى، وتنقسم حقبة القرون الوسطى هذه التي تبدأ بسقوط الإمبراطورية الرومانية إلى فترات كبرى؛ مبكرة، ومتوسطة، ومتأخرة، تمتد الفترة المبكرة من القرن الخامس الميلادي إلى القرن الحادي عشر الميلادي، والمتوسطة من القرن الحادي عشر إلى الثالث عشر، والأخيرة أو المتأخرة فمن القرن الثالث عشر حتى الخامس عشر للميلاد. أما العصور الحديثة فهي التنوير والحادثة وما بعد الحادثة.

فبعد سقوط الإمبراطورية الرومانية، وما عرفته أوروبا خلال تلك المرحلة من انقسام وشتات، ومن هجمات القبائل الجرمانية، ومن فوضى سياسية، ومجتمعية وانتشار للخرافة والأسطورة، وغياب للعلم ما عدا علم اللاهوت؛ الذي انتشر بداية القرن السابع الميلادي مع حركات تنصير القبائل الوافدة على أوروبا، وكذا نظام الطبقة حيث رجال الدين والإقطاعيون النبلاء، والفلاحون والعبيد، إذ استبدت الكنسية ورجالها وحلفاؤها في أوروبا خاصة خلال القرن العاشر، بالمواطنين والملوك، وأمست زمام

الأمر السياسي بيد البابا، وكل من فكر في العصيان عوقب بالطرد من رحمة الكنيسة، ليتعاضم دورها وتحكم قبضتها خلال الفترة الثانية من فترات القرون الوسطى، فتعرض صكوك الغفران على الرعية وتدفع بالمواطنين إلى القتال من أجل الصليب، ونشوب الحروب الصليبية بحجة اضطهاد المسلمين للمسيحيين، بينما كان هدف رجال الكنيسة توسعياً استعمارياً، إلا أن انتصاراتهم وأطماعهم قد تراجعت بعد هزيمتهم في معركة حطين بقيادة صلاح الدين الأيوبي سنة 1187، ليدرك بعدها ملوك أوروبا أنهم كانوا أدوات في أيدي الكنيسة ورجالها، ومن ثم بدأت الحركات التحررية والتمرد على سلطان البابا في روما.

أما الفترة الثالثة فسميت بالعصور الوسطى الراقية؛ لما عرفت من محاولات تحرير الأفكار والعلوم من قبضة الحكم الكنسي، رغم الخوف من بطش وجبروت محاكم التفتيش التي ظهرت خلال عهد البابا جريجوري التاسع في النصف الأول من القرن الثاني عشر، "ونظمت كأداة تحقيق مستديمة تحت إدارة رجال الدين المسيحي، وبهذه الأداة نصبت الكنيسة نفسها لمهاجمة الضمير الإنساني بالنار والعذاب، وكان كبار رجالها يقفون في مئات الساحات في أوروبا ليراقبوا أجسام أعدائهم تحترق بالنار وتخد أنفاسهم بحالة محزنة"².

هذه المحاكم الموكل إليها تعذيب المجرمين والمكتشفين من علماء الفلك أو الفيزياء أو الطبيعيات، أو المفكرين والفلاسفة وكل من حاول نقض معتقدات الكنيسة والخروج عن طاعة البابا بالحرق حياً، وبمختلف أشكال التعذيب والتنكيل، ف"في أواخر القرن السادس عشر تمت ملاحقة كتب إيراسموس ولوتر وأدرجت في قائمة الكتب الممنوعة أو المحرمة، بل وأحرقت في الساحات العامة، وفي القرن السابع عشر حصل الشيء نفسه لكتب ديكارت التي اعتبرت خارجة على الدين، وأما الفيلسوف سبينوزا فقد عانى من التعصب اليهودي، والمسيحي في آن معاً³. حيث تعرض لمحاولة اغتيال على يد يهودي، وليس أدل على هذه الحرب من أثر، أهم من كتاب الباحث الأمريكي أندرو ديكسون وايت، "تاريخ الحرب بين العلم واللاهوت في العالم المسيحي" الذي ألفه أواخر القرن التاسع عشر.

² أحمد علي علي عجيبة، البابوية وسيطرتها على الفكر الأوروبي في العصور الوسطى، مكتبة المهتدين الإسلامية، مصر، الطبعة الأولى 1991، ص70.

³ هشام صالح، مدخل إلى التنوير الأوروبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت الطبعة الأولى، شتبر 2005، ص 158.

فقد كانت قبضة رجالات الكنيسة محكمة غاية الإحكام، مما أفضى بالعقل الأوروبي إلى الخنوع القسري، واثقاء أسباب النار والحديد، بانصياعه لاستبداد الكنيسة وظلمها، ولذلك بقيت أوروبا في العصور الوسطى تتسكع في دياجير الجهل والخرافة والانحطاط، وبقي الإنسان الأوروبي؛ "الإنسان المتشائم الضعيف الخائف من ارتكاب الخطايا والذنوب في كل لحظة، كانت هذه الصورة سائدة على مدار القرون الوسطى، ولكنها كانت أكثر قتامة أثناء العصور الوسطى الواطئة، أي التي استمرت منذ القرن الخامس وحتى القرن العاشر، بل وحتى القرنين الحادي عشر والثاني عشر، (...) باختصار كانت الخطيئة الأصلية تلاحق الإنسان المسيحي في العصور الوسطى ولم يكن يعرف كيف يتخلص منها، ولم يكن واثقا أنه سينجو بروحه في الدار الآخرة"¹

كما عرفت كانت المجاعة الكبرى (1315 و1317) أول كارثة في سلسلة من الأحداث الكارثية التي ألمت بأوروبا خلال هذه الفترة البئيسة من تاريخها بدايات القرن الرابع عشر، والتي خلفت ضررا كبيرا بمعظم أوروبا ممتداً إلى روسيا شرقاً حتى إيطاليا جنوباً، فتسببت المجاعة في ملايين الوفيات. بدأت المجاعة الكبرى بالطقس السيئ وموجات الصقيع التي اجتاحت البلاد في ربيع 1315، حتى 1317، ولم تسترجع بعض عافيتها حتى عام 1322. وقد عرفت هذه المرحلة تزايد الجريمة، وانتشار الأمراض والموت الجماعي، بل وأكل لحم البشر وقتل الأطفال الرضع. وكذا انتشار الجهل، وانعدام النظافة وانتشار الأوبئة، وعلى رأسها الموت الأسود/ الطاعون.

وقبل أن تنتهي العصور الوسطى شهدت نهايتين أخريين، الأولى نهاية حرب المائة عام بين فرنسا وإنجلترا التي امتدت منذ 1337 لتنتهي عام 1453، والثانية نهاية الدولة البيزنطية في الشرق عقب سقوط عاصمتها القسطنطينية في أيدي المسلمين في نفس العام تقريباً. هذه الفترة التي كان فيها العقل الأوروبي "على شفا الاحتضار يعوزه الإبداع وتنقصه أصالة التفكير، فيردد بعض ما انحدر إليه من تراث القدامى منساقاً في ركاب الكنيسة التي استبعدته وفرضت سيطرتها ورقابتها الصارمة عليه، فلم يستطع الفكك ولا التخلص منها لأنها وضعت بين شقي الرحى: إما الانصياع لما تقرره الكنيسة دون النظر والتفكير وإما الاضطهاد والتعذيب والحرمان واللعن"²

وكان يمكن لرجال الكنيسة وأعوانهم أن يرتقوا ببلدانهم، ويبنوا حضارة متقدمة منذ ذلك العهد، لو سمحوا بالعلم والمعرفة، وكان بمقدورهم أن يوفروا حياة أفضل للشعوب الأوروبية إذ توافرت لهم كل السبل والوسائل للقيام بذلك من سلطة ونفوذ وثروات وسيادة دينية ودنيوية، "ولكنهم أسأؤوا استعمال هذا

¹ المرجع نفسه، ص 19.

² أحمد علي علي عجيبية، البابوية وسيطرتها على الفكر الأوروبي في العصور الوسطى، ص 44، مصدر سابق.

السلطان الهائل، وتلك النفوذ الواسع، فاستغلوه لأنفسهم ونفوذهم، وجاههم حيث سيطر عليهم حب المال والجاه والسلطان"¹

ومنذ هذا التاريخ أي منذ القرن الخامس عشر، عرفت أوروبا تحولات جذرية مادية فكرية وفلسفية وسياسية ومجتمعية، اتخذت شكل ثورات في مختلف المجالات، تمهيدا للتنوير والحداثة، بدءا بالثورات الثقافية الكبرى خلال القرن السادس عشر، مع النهضة الأوروبية والإصلاح الديني الذي قاده مارتن لوثر (1483-1546) الراهب والقس وأستاذ اللاهوت الألماني، الذي أطلق عصر الإصلاح الديني بعد اعتراضه على صكوك الغفران ثم الثورة العلمية الكبرى خلال القرن السابع عشر، وصولا إلى الثورات الفلسفية التنويرية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر.

حيث إعادة قراءة النص الديني، والحرب الدينية التي استمرت على مدار مائة عام وانتهت بتقاسم المذاهب الدينية؛ البروتستانتية في الشمال والغرب، والأرتودوكسية في الشرق، والكاثوليكية في الجنوب. والثورة الزراعية والصناعية التي انتقلت من اقتصاد الكفاف إلى اقتصاد الوفرة، وميلاد طبقات اجتماعية جديدة في المجتمع، ثم الثورة العلمية وفلسفة الأنوار وعهدها الموسوعي، ثم الثورة السياسية الانجليزية الأولى والثانية خلال القرن السابع عشر، والثورة الفرنسية خلال القرن الثامن عشر، التي أنهت عهد التحالف بين الإقطاع والكنيسة والدولة، وانتشار الفكرة العلمانية، ثم الثورة التقنية ومحاوله السيطرة على المرض وتغيير مفهوم الزمان والمكان بصنع القاطرات والطائرات.

وأبرز المفكرين والفلاسفة الأوائل الذين أسسوا لمرحلة النهضة والتنوير؛ نيكولا مكيافيلي (1427-1469) الذي رأى أن القوة أساس الحق ودعا إلى قيام الدولة الحديثة مقابل دولة الكنيسة، ونيكولا كوبرنيكس (1473-1532) الذي اكتشف مركزية الشمس وناقض الإيديولوجية اللاهوتية القائمة على القول بمركزية الأرض، وليوناردو دافينشي (1452-1519) العالم الطبيعي الموسوعي والفنان الذي استخدم المنهج التجريبي الرياضي في دراسة الطبيعة، وجاليلي (1642-1564) أحد الرموز الخالدة في علم الفلك.

هؤلاء الذين كانوا هداة وأعلاما على طريق العلم والتجريب ومهدوا لمن جاء بعدهم لإخراج أوروبا من قرونها الوسطى المظلمة. لتأتي المرحلة الثانية من مراحل تطور الفلسفة الأوروبية خلال عصر الثورات البرجوازية أواخر القرن السادس عشر ونهاية القرن الثامن عشر. في هولندا مطلع القرن السادس عشر وفي بريطانيا من 1641 إلى 1688م، ثم الثورة الفرنسية الكبرى (1789-1815)، والثورة الألمانية في منتصف القرن التاسع عشر، هذه الثورات التي كانت إعلانا صريحا

¹ المرجع نفسه، 1991، ص38.

لميلاد عصر النهضة الأوروبي وعصر التنوير والحداثة، حيث انتقل أوروبا من المجتمع المحكوم بنظرية الحق الإلهي إلى المجتمع المدني مجتمع الديمقراطية والحرية والمساواة والثورة العلمية والفلسفية، وبدء التفكير في العلاقة بين الإنسان والعالم، وبين العقل والمادة، عوض التفكير فقط في العلاقة بين الله والعالم، حيث إن التفكير كان مقصوراً فقط على البحث عن البرهان على صحة العقائد الدينية خدمة لمصالح رجال الدين والإقطاعيين والملوك والنبلاء.

ليرفع فلاسفة هذه المرحلة شعار العلم من أجل سيطرة الإنسان على الطبيعة، ومن أبرز هؤلاء فرنسيس بيكون (1626-1361)، وهو أول من أسس لمبدأ الشك من أجل تطهير العقل الأوروبي من الأوهام والخرافات التي سيطرت عليه لأزمة طويلة، تلاه رونييه ديكارت (1650-1596) وريث سره الذي دعا إلى التشكيك في جميع المسلمات واليقينيات، التي لم يكن يرمي إليها الشك من قبل وصاغ مبدأ الذاتية (الكوجيطو: أنا أفكر إذن أنا موجود)، ومن بعده توماس هوبز (1716-1646) أول من أسس الحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية لمساعدة الإنسان على فهم أسرار الكون، ثم باروخ سبينوزا (1632-1677) اليهودي الهولندي الذي نفى مسألة الوحي عن الثورة وعن كل الأديان قائلاً أنها من وضع أناس وضعوها حسب حاجاتهم في أزمنتهم، وجون لوك (1704-1632) الذي يعتبر التجربة المصدر الوحيد للأفكار.

ومن القرن الثامن عشر عصر التنوير الفرنسي والفلسفة الألمانية، فقد قاد الركب كل من شارل مونتسكيو (1755-1689) وهو من أوائل فلاسفة التنوير الفرنسي، وصاحب كتاب "روح القوانين" داعياً إلى الحرية الفردية، وإلى جانبه فرانسوا فولتير (1778-1694) الذي عاش حياته مناضلاً ضد الكنيسة والتعصب الديني وضد الأنظمة الملكية وطغيانها، ثم جون جاك روسو (1778-1712) أول من طرح الفلسفة الأخلاقية والتربوية، وديني ديدرو (1784-1713) صاحب المشروع العظيم "الإنسكلوبيديا". إذ يرى الباحث البلجيكي البروفيسور رولان مورتيه، أن القرن الثامن عشر هو أول عصر في التاريخ يشعر بذاتيته، وكيانيتها، ووحدته، كما يشعر بأنه مكلف بتأدية رسالة مهمة للبشرية هي: التنوير. إنه أول عصر يبذل نفسه لبرنامج عمل واضح المعالم من خلال كتابات الفلاسفة ومعاركهم الفكرية، ومصطلح التنوير يعود إلى هذا العصر بالذات، ولكي نفهمه ينبغي أن نقارن الأنوار بالظلمات، أو الواضح بالغامض، ولكن المصطلح يحتوي أيضاً على معنى أخلاقي وابتسولوجي أي معرفي¹.

إن للحداثة الأوروبية إذن تاريخاً تراكمياً اكتملت ملامحها بناءً عليه خلال القرن التاسع عشر، باعتبارها منظومة فكرية قائمة على جملة من المبادئ والقيم، هي العقلانية، والحرية، والديمقراطية،

¹ هشام صالح، مدخل إلى التنوير الأوروبي، ص 138.

والمساواة، والعلمانية، والفردانية، وهذه المبادئ هي مدار القول الفلسفي وإعادة القول لدى الفلاسفة والمفكرين، إما بالنفي والدحض أو بالتأييد والانتصار أو النقد والمراجعة، منذ التنوير مروراً بالحدثة وصولاً إلى ما بعد الحداثة، ولعل مقولة العقل أكثر تلك المقولات والمبادئ استنثاراً بالقول الفلسفي هذا؛ منذ ديكارت أبي الفلسفة الحديثة الذي قدس العقل وآمن به مكان الدين، وسار معه في الطرح كل من سبينوزا ومالبرانش، وكذلك آمن من معهم بالعقل ودوره كمقولة مركزية كل من ديفيد هيوم وجون لوك وبيركلي، إلا أن هؤلاء قالوا بكون العقل صفحة بيضاء ولن يقود العالم وحده، وإنما لا بد له من الاستعانة بالحواس والتجربة (التجريبيون) وهذه المرحلة يسميها عبد الإله بلفريز بالحداثة الأولى حدثاً القطع بالحس أو بالتجربة أو بالعقل.

إلى حين مجيء كانط (1724-1804) الذي أعاد نقد العقل القطعي خاصة في كتابه نقد العقل الخالص، إذ نظر في إمكانيات العقل وأقر بكونه غير قادر في نفسه على إدراك ما وراء الطبيعة، فالعقل قاصر في نفسه، قاصر عن إثبات أو نفي وجود الله، فلا الذين نفوا وجود الله على حق ولا الذين أثبتوا وجود الله على حق، وإنما المحقون هم الذين توقفوا دون التفكير في المسألة لأن أمر الحسم فيها بالعقل غير ممكن، وقال بكون المسوغ الوحيد للاعتقاد بالله هو المنفعة المجتمعية والأخلاقية، وسمح كانط بالاعتقاد ولو على سبيل الوهم لأجل المنفعة البراجماتية.

فالأهم عنده هو بناء حياة الإنسان الأخلاقية، فقد عمل كانط على نقد العقل وبيان حدوده وإمكاناته، وميز بين العقل الخالص (العلم) والعقل العملي (الأخلاق السياسية والمجتمعية) والعقل الجمالي (الذوق)، ووضع قواعد عقلانية لتأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، وهي اعتبار الآخر غاية لا وسيلة واختيار التصرفات وجعلها قواعد كونية، وعرف الواجب بأنه ما تحب أن يعامل بك به الآخر، فجعل منشأ الأحكام عرفياً مجتمعياً، ونظر إلى الدين باعتباره الجدوى الأخلاقية، والمنفعة الإنسانية.

كما أن كانط أعاد تعريف التنوير في مقال له بعنوان "ما الأنوار"، يقول "ماذا تعني الأنوار؟ إنها خروج الإنسان عن حالة قصوره، ذلك القصور الذي يكون الإنسان ذاته مسئولاً عنه، وأنا أعني بالقصور عجز الإنسان عن استخدام فهمه دون توجيه الآخرين، كما أقول بأن الإنسان ذاته هو المسئول عن ذلك القصور، لأن السبب فيه لا يعود إلى عيب في الفهم، وإنما يرجع إلى غياب القدرة على اتخاذ الموقف والشجاعة في استخدام الفهم دون قيادة الآخرين. إن شعار الأنوار يتلخص في هاتِهِ العبارة: أجرؤ على استخدام فهمك الخاص"¹.

¹ إمانويل كانط جواباً عن السؤال ما هي الأنوار؟ ضمن كتاب فلسفة التاريخ، ص 53/46 منشورات غونتي باريس، 195، مقال "ما هو عصر الأنوار ورد: محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 287.

وبعد كانط جاء هيجل (1770-1831) لينتقد عقل كانط ويسمّه بالجمود، ويأتي بمقولة العقل الجدلي أي الواقع الاجتماعي للعقل؛ أي تفاعل العقل والواقع في التاريخ من أجل الوصول إلى الروح المطلق أو تجلي الحرية في التاريخ، وجاء بفكرة التقدم والتطور واستقرار الحضارة، وتحقيق السعادة للجميع عن طريق منح الحرية للجميع، والذي كان يؤمن أن ستحققه الحضارة الجرمانية بعدما كانت الحرية نسبية وتمنح للأقليات من الطبقات العليا في المجتمع على مر عصور التاريخ البشري، فإلى حد هيجل ظل العقل يحاول فهم نفسه والتأقلم والتوسع مع الاعتقاد أن العقل ضامن للتقدم.

وبعد هيجل وخلال بدايات القرن الثامن عشر يدخل على الخط الفيلسوف الألماني كذلك كارل ماركس (1818-1883)، مؤسس الفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية والاقتصاد السياسي، متأثراً بأفكار هيجل، إلا أنه ينتقد إغراقها في المثالية، ويرى أن أفكار الحداثة أفكار برجوازية منظرية للطبقة البرجوازية، ويرى أن التاريخ لا يطرده العقل كما يعتقد هيجل، وإنما يطرده الصراع الطبقي، فمن نظام للإنتاج الشيوعي البدائي، إلى نظام الإنتاج العبودي، والجدل بين الإقطاعيين ونظام السخرة، وصعود الطبقة البرجوازية، ثم الرأسمالية، مفترضا فكرة الشيوعية ونظام الاشتراكية كخلاص للبشرية، فماركس قلب النظرية الهيجلية وانتقد الحداثة من موقع الاقتصاد، فشكك في الحداثة والعقل فكانت بذلك أفكار كارل ماركس أول ضربة للحداثة.

ومواصلة لنقد العقل الحداثي يرى نيتشه العقل استمراراً للدوغمانية الدينية (الدوغمانية العقلانية) فكتب كتابه: "أفول الأصنام" وقال بأنه في كل عصر يتم تنصيب إله، وتخضع له البشرية والحياة الإنسانية في كل المجالات، وقال بفكرة موت الإله بما هو دوغما فما دام الله غير ممكن إثبات وجوده فهو غير موجود أساساً، ونفى قطيعة العقل التي جاء بها ديكارت، ونفى عرفية الأحكام، وقال بالإرادة كمنشأ للأحكام، وبالرجل الخارق القادر على إنشاء الأحكام وإلزام الناس بها (الرجل، الدولة، القوة)، وهو ما يسير عليه العالم اليوم وما تقوم به الدول العظمى، التي تصنع الإجماع على إلزامية الأحكام بالقوة لا بالمنطق، والعرف.

ويعتبر نيتشه الحياة هي القيمة الحقيقية، ويرى الفلاسفة ما قبل السقراطيين حكماء طبيعيين لأنهم اهتموا بالحياة، ويعتبر العقل ليس اختراعاً ولا انتصاراً حداثياً وإنما هو استمرار لإيديولوجية فكرية قادمة من أفلاطون واستمرت مع المسيحية وصولاً إلى الحداثة، بتجليات مختلفة، وبذلك كانت أفكار نيتشه الضربة الثانية التي وجهت للعقل، وكانت باسم الحياة قبل أن يوجه فرويد للعقلانية حجة اللاوعي وأن حياة الإنسان يديرها اللاوعي وليس الوعي، ضربة ثالثة للعقل باسم اللاوعي.

فعلى الرغم من أن فرويد يمثل ذروة العقلانية، فإنه قد وجه في الوقت نفسه ضربة قاتلة للعقلانية، فهو بإظهاره أن مصادر تصرفات الناس قائمة في اللاشعور، في عمق لا ينكشف معظمه للعين الفاحصة إطلاقاً وأن أفكار الناس المدركة لا تتحكم في سلوكهم إلا بدرجة ضئيلة، "فإنه يكون قد قوض الصورة العقلانية التقليدية القائلة بأن عقل الإنسان قد ساد دون قيد أو تحد وفي هذا المضمار، في إطار رؤية مقدره قوى العالم التحتي، كان فرويد وريث الرومانسية، وكان يحاول أن ينفذ إلى مجال اللاعقلاني. إذن يمكن وصف وضع فرويد التاريخي بأنه خلق مركبا بين القوتين المتناقضتين اللتين سادت التفكير الغربي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر: العقلانية والرومانسية".¹ ويسير مع فرويد في الطرح إميل بنفست يقول: "إن ما ندعوه باللاشعور مسؤول عن الطريقة التي ينشئ بها الفرد شخصيته، ومسؤول عما يؤكد فيها وعما يرفض فيها أو يجهل، وهذا يحرض ذاك".²

كانت تلك المحطات الثلاث نواقيس خطر، وقرعات طبول في ساحة العقلانية الحداثية، إذانا بما سيجمله زحف القرن العشرين من إحداث جسيمة تجلت في الحربين العالميتين، والحروب الأهلية والاستعمار والاستبداد، من قبل القوى العظمى بالشعوب الضعيفة ونهب ثرواتها، والهولوكوست النازية والأنظمة الشمولية والتهديدات النووية، وأزمات النازحين والمهاجرين واللاجئين، إلى جانب الأزمات البيئية والموارد الطبيعية، وصعود منطق الآلة والعملة وتشيء الإنسان، كل ذلك في ظل العقلانية في صيغتها العلمية والتقنية والتقدم العلمي منقطع النظير، وبالتالي سقوط الفلسفة المثالية وتلاشي آمال فلاسفة التنوير والحداثة، وتشظي أو هام السعادة المطلقة والحرية للجميع وحقوق الإنسان، وأوهام سيطرة الإنسان على الطبيعة وتبدد اليقين الوهمي بأن العلم سينير المجهول المظلم، وأن الإنسان سيصل إلى لحظة السيطرة التامة والكشف الكامل لأسرار نفسه الطبيعة والكون من حوله عن طريق العقل، والعلم ونظرياته المستحدثة.

ليسير هايدجر في طرح نيتشه ويرى أن الحداثة مثل الدين يتسمان بنفس السلطة ونفس العنف، ونفس الدوغمائية، فالدين إيديولوجيا، والحداثة إيديولوجيا، كلاهما تقصي الإنسان باسم مصالح أخرى، مصالح النبلاء الإقطاعيين ورجال الدين/القوى العظمى الرأسمالية، لتظهر فلسفة ما بعد الحداثة الشكية العدمية تجاه كثير من القيم والافتراضات المستمدة من الحداثة، وهو مصطلح استخدمه المؤرخ البريطاني أرنولد تونبي 1959 أول مرة للدلالة هي اللاعقلانية والفوضوية.

¹ إيريك فروم، رسالة فرويد، ترجمة م.ع. مجاهد 163 بيروت، محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، افريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 92

² 87, p. Gallimard 1966 Tome I Problèmes de linguistique générale, Benveniste, E, نقلا عن محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، افريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 92

أما هايدغر فقد انتصر للإنسان، "الكائن" المختلف عن بقية الكائنات، لأنه الكائن الوحيد المنفتح على الكائنات الأخرى حية أو جامدة، محسوسة أم غيبية، والمنفتح كذلك على فعل الكينونة ذاته، فقد "استبعد هايدغر كل التعاريف التي ألحقها به الميتافيزيقا طيلة تاريخ نظرها في أمره. "وأشهرها ثلاثة: واحد "أصلي" منسوب إلى أرسطو (حوالي 385-322م)، ولسان حاله يقول: "أوجئت تسألني عن هو الإنسان؟ حد الإنسان، بالبداية، أنه "حيوان عاقل (Animal rationale)، والاثنان الباقيان "تبعيان" واحد هيجلي المنزع: "شأن الإنسان أنه: الكائن السالب"؛ أي الحيوان الشغيل المصارع؛ وثان نيتشي المنحى: "إنما الإنسان الكائن المقوم"، شأنه أن يهب العالم المعنى، وأن يمنح الأشياء القيمة"¹.

إنه الكائن المقوم، الذي يخرج من دائرة الحيوانية ويرتقي إلى المقام الذي يستطيع أن يهب فيه العالم المعنى، وأن يمنح الأشياء القيمة، فالإنسان هو القيمة العليا والفضلى، وهو من يهب القيمة للأشياء ولا يأخذ قيمته من شيء، فقيمه في نفسه باعتباره كائنا أعلى من بقية الكائنات على الأرض، "فحقيقته الأولى أنه الكائن المنفتح على الكائن، وهو تثنية، الكائن المنفتح على كينونة الكائنات، حقيقته الثانية أنه الكائن المنفتح على الكينونة، أكثر من هذا ما كان حد الإنسان أنه الكائن المنفسح فحسب، وإنما هو الكائن المستجير الكينونة والمستضيفها، والساھر عليها، والكائن المبين عن الكائن المعبر عنه المفصح، أي أنه من استحفظة الكينونة أمرها وأمر الكائنات واستعهدته عليه فكان مطالبا بأمرين همما حفظ العهد وحسن التعهد ولكن ما الكائن وما الكينونة"².

وهذا النظر يكاد يشبه النظرية الائتمانية عند طه عبد الرحمان، فالكائن المستجير الكينونة الذي استحفظته الكينونة أمرها واستعهدته عليها، يقترب من مقولة الإنسان الآية عند طه عبد الرحمان، الإنسان المستخلف في الأرض المؤتمن عليها وعلى ما عليها.

إلا أن الكينونة عند هايدغر هي الجود والإفضال وعلى الكائن شكر كينونته والشكر عنده يكون بالتفكير فقط أو ما يسميه "الفكر الشكور" امتنانا لجميل عطاء الكينونة، أو "الفكر الوفي"، أو "الفكر الأمين المخلص" أما الكائن فمفهوم شامل لكل شيء مجرد أو محسوس ظاهر أو غيبي بما في ذلك الله.

لقد خضعت الحداثة ومبادئها لانتقادات واسعة إن بالنفي أو بمحاولات تصحيح المسار والمراجعة كالنقد الذي قدمته مدرسة فرانكفورت الألمانية التي انطلقت من نيتشه وماركس وفرويد واعتبرت التقنية عقلانية ذاتية، "إن مدرسة فرانكفورت قد افتتحت الفلسفة المعاصرة عصر نقد التنوير،

¹ محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، منتدى مكتبة الاسكندرية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى غشت 2008، ص 19.

² المرجع نفسه، ص 22.

وكانت سبابة في ما ستقوم به حركة ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة في ثمانينيات القرن العشرين، ولقد اتخذ نقدها للتنوير شكل ما اصطلح عليه بنقد "العقل" "الأداتي" أو "الإجرائي" أو "التكنوقراطي" ¹

وقد ظهرت هذه المدرسة في سياق خاص، اتسم بالكثير من التحولات الاجتماعية والسياسية، ومنها تراجع المد الاشتراكيوفشل الثورة الاشتراكية، في المجتمعات الأوروبية الغربية، وتحولها في روسيا إلى نظام شمولي، وصعود النازية وتعدد الأزمة الاقتصادية الرأسمالية. و"على صعيد المعرفة الفلسفية، تقوت النزعة الوضعية بحيث انتقلت من الوضعية الساذجة إلى الوضعية العلمية أو المنطقية كما صاغتها حلقة فيينا سنة 1929،" على أن الانطلاقة الحقيقية لهذا المشروع، مشروع نقد التنوير/ العقل، بدأت عندما توصل هوركهايمر وأورنو إلى صياغة الإشكالية الآتية: لماذا سقطت الإنسانية في بربرية جديدة، بدلا من أن ترتقي إلى وضع إنساني أصيل؟" هوركهايم ² إذ أن هوركهايم يرى أن التنوير خلق أساطيره الخاصة به، وأكبر هذه الأساطير حسب الفيلسوف هوركهايم؛ التقدم التقني والسيطرة على الطبيعة وعلى الإنسان، ويرى أن كل أشكال التنوير إلى حد الآن لم تكن أصيلة وتقف حاجزا أمام تحقق التنوير الأصيل، فالعقل الذي هو وسيلة الانعتاق تم تحويله من قبل النخب الحاكمة إلى عقلانية أداتية.

إضافة إلى ما قدمته النظرية الفرنسية أو ما بعد الحداثة الفرنسية، مع ميشيل فوكو وجاك ديريدا وجيل دولوز، الذين استفادوا من نظريات فرانكفورت، ودعوا إلى ملكة الحكم الجمالي والفن والذوق للخروج من أزمة الحداثة، ونقض العقلانية الأداتية، ورفضوا شعار التنوير واعتبروه مجرد وهم، وثاروا على الحداثة ومبادئها.

أما الفيلسوف الألماني الماركسي المعاصر يورغن هابرماس فقد عمل على نقد الأفكار العبثية لدى فلاسفة ما بعد الحداثة، وكذلك نقد الحداثة من منظور تاريخي باعتبارها مشروعا لم يكتمل بعد، ونظر إلى العقلانية باعتبارها لم تستنفد كل إمكاناتها. فهو ينتقد العقل الأداتي، ويدعوا إلى العقلانية التواصلية والتوافقية، "إن قصدي أن الواجب كان على الأرجح أن نتعلم من حالات التيه التي صاحبت مشروع الحداثة، ومن أخطاء مشاريع التجاوز المغرورة، بدلا من أن نتخلى عن الحداثة ومشروعها. وربما كان من الممكن متى اتخذنا التلقي الفني مثلا أن ننبه على الأقل إلى السبيل، إلى مخرج من معضلات الحداثة الثقافية" ³

¹ الزواوي بغوره، موقف الأنطولوجيا التاريخية -دراسة نقدية-، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى يناير 2009، ص 209.

² المصدر نفسه، 218.

³ يورغن هابرماس، الحداثة مشروع لم يكتمل، ترجمة فتحي المسكيني، تبين العدد صيف 2012 ص 11 موقع إلكتروني.

ويرجع إلى كانط وإلى زمن الأمل والمثالية، ويرفض العدمية، ويقول بالغايات الثلاث للعقلانية، غاية أذاتية لخلف التقنية وغاية تواصلية لخلق التفاهم، وغاية تحررية لتجاوز العقل، ويرى أن العقلانية جربت إلى حد الآن العقلانية الأذاتية فقط، ويدعوا إلى إخراج مجالات الحياة من أيدي الأذاتيين.

وتبعه في "نقد الحداثة" آلان تورين الذي ينتقد الفردانية، ويطرح إشكالية الاعتراف خاصة أواخر القرن العشرين، حيث سقوط دولة الأمة أي دولة الشعب الواحد والثقافة الواحدة، وكثرة الأقليات بفعل النزوح والهجرة من جهة، وبفعل الحريات وحقوق الإنسان من جهة ثانية حيث إشكال الاعتراف في ظل الطبقة واختلاط الأعراق والأجناس ونهاية دولة الرعاية، ونهاية الأحلام الاشتراكية وصعود الاختلاف، فأوروبا لم تعد خالصة، وصعود السيولة والفوضى والتقهقر إلى إشكالات كانت الحداثة تعتقد أنها قطعت معها وانتهت منها. فالعالم الحداثي كما يوصوره آلان تورين كان "عالمًا واحدًا بلا ظلال ولا ألغاز، عالم العلم والفعل الأذاتي، هذا النوع من الحداثيّة بدأ لفترة طويلة منتصرًا، ولم يتمّ انتقاده إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع نيتشه وفرويد، ودخل في مرحلة التفكك"¹، فعالم الاجتماع الفرنسي آلان تورين حاول إصلاح الحداثة وتطعيمها وإنقاذها، مطالباً بالعودة إلى الأصول التي انطلقت منها كمرجعية أساسية لتصحيح مسارها الخاطئ الذي أدّى إلى التوتّر والأزمة.

وقد كان آلان تورين إلى جانب هايدجر وهابرماس، على جانب مهمّ من التّفاؤل، فإذا كانت أغلب التّيارات التي أخضعت مشروع الحداثة الغربي للإجراء النّقدي بهدف الحدّ من الأزمة والتّوتّر قد نجحت إلى حدّ ما في ردّ الاعتبار للحداثة، فإنّ الأزمة لم تنته رغم كلّ الجهود المبذولة، بل إنّها كما يقول لوفيفر لم تطرح بعد جميع نتائجها، "وستظلّ تستمرّ وتتعمّق وتنتشر، كما أنّ عناصر جديدة ستحاول الدّخول في خصمّها وتعديلها، وفي النّهاية فإنّ حقبة أخرى ستبدأ مع القرن الحادي والعشرين"²

إن الحديث عن ما بعد الحداثة في المجتمع الغربي اليوم، لدى جل الفلاسفة وعلماء الاجتماع، لهو أشبه بالبكاء على الأطلال والنعي الجماعي، لحال الإنسان وحضارة الإنسانية المغرقة في الحسية والمادية التي تفضي به إلى الاضمحلال والتلاشي والانهيار على كافة المستويات الحضارية والقيمية، بما فيها قيمة الأسنان أولاً، فبعد قرون من التحديث والتنوير والعلمانية والتفاؤل والأمل في صنع حياة سعيدة للإنسانية ومستقبل عظيم للعالم، قرون من الأحلام والأمني الساذجة للفلاسفة والمفكرين والتنويريين، يصطدم العالم بأسره، بجدار العبيثية والتفكك والانهيار للعقلانية الذي يسير على زجاجة نحو اللاعقلانية التي تناصب العداء للعقل، بعد حجم الاغتراب والضياع والحروب المدمرة وإبادة

¹ آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة (المصري) بشراكة مع المشروع القومي للترجمة، 1997، ص 66.

² هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1983، ص 29

الأقليات والإرهاب وأسلحة الدمار الشامل، والتطهير العرقي، ومختلف الجرائم الإنسانية التي ارتكبت باسم الإنسانية والعقلانية.

بعد حجم السجون التي شيدت والحضارات التي ضربت باسم الحرية، "حتى أصبح رمز الإنسان في الأدب الحدائي هو سيزيف الذي يحيا حياة لا معنى لها، وأصبح رمز العصر الحديث هو الأرض الخراب، ولما قضى الإنسان الحديث وقته في انتظار جودو الذي يحضر"¹، فالمنظومة الحدائية الغربية التي ابتدأت بحركة الاستنارة قد بدأت بإعلانا لإنسان مركزا الكون، ثم انتهت إلى إزاحته إلى أقصى هامش ممكن، وهكذا ثم ضرب الإنسان أنطولوجيًا واختصاره في مجموعة من الدوافع المادية الحسية والاستهلاكية لا يختلف في سلوكه عي أي حيوان أعجم.

إن الحداثة والعولمة بذلك لم تورث الإنسان الحدائي إلا الشك والخوف والاضطراب وفقدان الثقة في كل شيء، حتى في ذاته التي سعى جاهدا لأن يقدسها ويجعل منها مركزا للكون بالنسبة له، وذلك بعدما نفت اليقين الديني والتقاليد والأواصر الاجتماعية والوجدانية والقيم المتوازنة بين البشر إلى الهامش، وفرضت المنطق المادي ومنطق الربح والخسارة في عالم منفلت من كل القيود والمعايير، عالم مليء بالجرائم وأعمال العنف وأحداث الإرهاب والتدمير، في حرب مثارة النفع لا تهدأ طبولها ولا تستريح خيولها، في كل بقاع الأرض وزوايا العالم، حرب يخوضها الكل ضد الكل وضد نفسه، حرب تخاض لا لصالح الفرد/الإنسان ولا لصالح الكون والإنسانية، وإنما لصالح الرأسمالية المتوحشة فقط التي تنتعش على اقتصاد السلاح بشتى أنواعه بما فيه السلاح البشري، "فالحياة السائلة محفوفة بالأخطار يحياها المرء في حالة من اللايقين الدائم"².

وقد تحدث عالم الاجتماع البولندي زيغمونت باومان عن اللاجئين المغتربين المغريين، وعن أزمته كمنجز من منجزات الحداثة السائلة، وحالات التشتت وفقدان الهوية وتشظي الذات، والذين يسميهم بـ "النفايات البشرية"، إذ تنكرت لهم أوطانهم ودولهم المستضعفة، وتنكرت لهم أوروبا بكل تقاليد التنويرية المدعاة وكل إعلاناتها المضللة المموهة عن حقوق الإنسان، "وهكذا تكون الحداثة قد ورثت أهل الغرب ضعفا روحيا فاحشا على قدر هذه القوة المادية الساحقة"³، كما يقول طه عبد الرحمن.

¹ عبد الوهاب المسيري، في التنوير الإسلامي 21، فكر حركة الاستنارة وتناقضاته، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى دجنبر 1998، ص7.

² زيغمونت باومان، الحداثة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر، مكتبة بغداد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 2016، ص17.

³ طه عبد الرحمن، روح الحداثة المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2016، بيروت، لبنان، ص57.

إن النظرية الأخلاقية الغربية قد حررت الإنسان الحداثي العلماني من هيمنة علماء الدين، ومن وصاية المجتمع والقدوة والعائلة والأب والأخ الأكبر، لتخضعه لرقابة أخلاق السوق ووصاية النجوم التلفزيونية وأخبار الفضائح وصناعة الإغراء، يقول لوسيان غولدمان: "في إحدى المزحات خلال أحد الاستجابات قلت، بأن المجتمع الاستهلاكي والاستهلاك الجماهيري يتوسع ليشمل العديد من المنتجات (البرادات- السيارات- أجهزة التلفزة... إلخ)، ولكن المنتج الذي سيصبح أهم منتج وسيكتسح الحياة الاجتماعية ما يزال في طور البروز. وهو الأمي حامل الدبلوم- (diplômé an l phabete) ، أي الاختصاصي الذي يعرف جيدا ميدان اختصاصه ويمتلك مستوى عاليا من التكوين يمكنه من الحفاظ على كيانه المعني، من حيث هو منفذ، لا يستطيع إلا أن ينفذ ويستهلك، ولا يهتم بما تبقى من الحياة الاجتماعية، لأنه لا يمتلك مسؤوليات ولا يشارك في قرارات"¹

وإنها -أي النظرية الأخلاقية الغربية- حررت الإنسان من الدين والأخلاق المجتمعية، ومن القومية والوطنية وكل انتماء، لتدخله عالم السيولة بتعبير باومان، العالم الأملس بتعبير عبد الوهاب المسيري عالم العولمة والعلمنة؛ "بحيث يقوم كل فرد بطرح فرديته وهويته جانبا، كما تترك الأمم خصوصيتها وتتجاوز كل القيم الرومانسية الخاصة بالشخصية القومية لتدخل عالم العمومية الرائع الرهيب الأملس، وهذا هو الطريق الذي سيجعل من بلادنا نسخة باهتة من سنغافورة حيث الأوطان فنادق والمنازل بوتيكات والفردوس هو سوبرماركت يحوي كل السلع الضرورية والتافهة"².

تلك المرحلة التي يسميها باومان بعصر السيولة أو عصر الحداثة السائلة، في مقابل الحداثة الصلبة، زمن الثوابت المترسخة والمركزية القارة، فالحداثة السائلة تعني تفكك البنيات الاجتماعية وتحرير السوق وتعظيم مجتمع الاستهلاك وجعل التجارة عالمية يقول باومان "حداثتنا الغربية يطغى عليها الطابع الفردي الخاص"³ ويقصد غياب مفاهيم الإخوة والانتماء العائلي وقيم المواطنة، وترسيخ مبدأ الانتماء إلى الذات ولا شيء غير الذات، فلا اعتراف بإله ولا صديق ولا وطن ولا أخ، إذ مشى كل فرد يواجه الحياة بمفرده، وأصبح المجتمع عبارة عن جماعة تواجه مشاكلها بشكل فردي، فقدت الأسرة معناها وفقدت العائلة معناها، وأمست العلاقات الإنسانية هشة إلى أبعد حدود الميوعة والاضمحلال والتلاشي.

¹ L.Goldmann :Epidt .phil.politique , p. 177-178 محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، إفريقيا

الشرق، المغرب، 2001، ص 268

² عبد الوهاب المسيري، فكريا استنارة، ص 39.

³ زيغموننت باومان، الحداثة السائلة، ص 49.

فالمجتمعات الأوروبية اليوم تقف في المنتصف كما يعبر عن ذلك زيغمونت باومان، حين يقول: "أميل يوما بعد يوم إلى الاعتقاد بأننا نواجه الآن فترة من فترات خلو العرش، إنها فترة تتعطل فيها الممارسات القديمة، ولا تصلح فيها أنماط الحياة القديمة المتوارثة أو المكتسبة في التعامل مع الوضع الإنساني الراهن، لكنها أيضا فترة لم تشهد ميلاد الممارسات الجديدة وتفعيلها من أجل التعامل مع أنماط الحياة الجديدة وتحدياتها وتحدياتها على نحو أفضل يتلاءم والظروف الجديدة"¹

وبذلك فإن العقل الحدائي العلماني الغربي قد تعرض للكثير من الانتقادات بدءا بمدرسة فرانكفورت الألمانية وصولا إلى فلاسفة القرن الواحد والعشرين. وليست "ما بعد الحداثة" وحدها التي انتقدت قيم ومبادئ التنوير والحداثة، بل إن المنتقدين والمناهضين لهذه القيم، من الفلاسفة والمفكرين، الذين قدموا مشاريع المراجعة والتصحيح، وإعادة النظر في الوضع الإنساني بالخصوص، كانوا معاصرين للتنوير، ولعل أبرزهم الفيلسوف الألماني هردر. والحداثة نفسها انتقدت التنوير، وهذا ما بينه هيجل في "الطابع اللاهوتي للعقل التنويري"، وكذلك الرومانسية انتقدت التنوير آخذت على مبادئه تهميش المشاعر الذاتية، والعواطف والذات. وفي تقديرنا، "إن نقد تلك الأفكار قد بدأت أيضا من انكلترا ومن فلاسفة انكليز الذين بدأوا بالشك في الميراث العلمي والفلسفي، وأشهرهم الفيلسوفين: بركلي وهيوم"².

واليوم بعد أن انهار برج العقل "الغازي" الثوري الذی أطاح به نيتشه، وفرويد، وأطاحت به الاستهلاكية المتزايدة وظهور القوميات، ينبغي الاستماع لصوت الذات، صوت الإنسان الحر بعيدا عن صوت الآلة التي صنعها العقل المحض، وضد منطق السلعة والسلطة، والرأس مال المادي. فقد كان الغرب يعتقد لمدة طويلة "أنّ التحديث ليس إلا الحداثة في حالة التنفيذ، وأنّه كان متجانساً تماماً ومنتجاً بواسطة العقل العلمي والتكنيك، ولكنّ القرن العشرين قد ساد سلسلة متتابعة من أشكال التحديث الغربية والمفروضة أكثر فأكثر بواسطة سلطة إمّا وطنية وإمّا أجنبية؛ هي أشكال من التحديث تتزايد في إراديتها وتقلّ في عقلانيّتها، لدرجة أنّ هذا القرن الذي استهلّ بالنزعة العلمية يبدو أنّه قد انتهى بعودة الأديان"³، فالإنسان يظل إنسانا، كائننا قيميا أخلاقيا، اجتماعيا لا يمكن أن تسير به العقلانية المادية الصارمة وحدها، هذه العقلانية التي ترد الكون بأسره إلى مبدأ واحد كامن في الطبيعة - المادة لا يتجاوزها مبدأ مادي محايد، لا يابيه بقيم الجمال والقبح، ولا الشقاء والسعادة والخير والشر يعرف الخير أو الشر، ولا يصلح أن يشكل أساسا لأية فلسفات إنسانية كونية. يقول بول فاليري "الانقطاع والتفكك والمفاجأة هي السمات العادية لحياتنا، بل صارت حاجات واقعية لكثير من الناس الذين لم يعد يغذي عقولهم أي شيء سوى

¹ - المرجع نفسه، ص 25.

² الزواوي بغوره، ما بعد الحداثة والتنوير، موقف الأنطولوجيا التاريخية دراسة نقدية، دار الطليعة-بيروت، الطبعة الأولى يناير 2009، ص 93

³ آلان تورين، نقد الحداثة، ص 437.

التغيرات المفاجئة والمثيرات المتجددة على الدوام... لم يعد بوسعنا أن نطبق أي شيء يدوم، لم نعد نعلم كيف يمكننا أن نفيد من الملل. فالقضية برمتها تتلخص في السؤال الآتي: هل يمكن للعقل البشري أن يسود ما صنعه العقل البشري؟¹.

¹ زيغمونت باومان، الحداثة السائلة، 41.

المبحث الثاني: الحداثة العربية والحداثة الغربية؛ بنيات الإسقاط والنقد:

إن أول انعكاس للحداثة الغربية في مرآة المجتمع والفكر العربي المعاصر، هو وجهها المادي الحضاري الذي ولد ما عرف بصدمة الحداثة؛ ذلك أن العرب عندما اصطدموا بواقع الحضارة الغربية كانت قد بلغت مبلغها من التقدم والارتقاء المادي الحضاري الظاهر، الذي هو نتاج لقرون من التحديث الداخلي، والتغيير المجتمعي، والتثوير السياسي والديني، والتثوير الفلسفي والفكري، والتجريب العلمي والعملية التقني، إلا أن انشغال المفكرين العرب كان بالنتيجة لا بالأسباب بإيعاز من الغرب ذاته، الذي سعى إلى تصدير النتائج الجاهزة إلى بلدان "العالم الثالث" المستعمرة إحكاماً للقبضة على رقابها، "لهذا وجد العرب أنفسهم كما وجدت الشعوب المستعمرة أمام عملية تحديث كولونيالي لبعض القطاعات في المجتمع هي تلك التي تهم المستعمر أكثر من غيرها، عملية تحديث لم تستتب أسسها من الداخل، بلنقلت من الخارج جاهزة وغرست غرساً، بالاغراء حيناً وبالقوة حيناً آخر"¹؛ إرغام القوة السياسية على ما يخدم مصالح القوة الإمبريالية العالمية، وإغراء المجتمعات بمظاهر التقدم الحضاري التي تفتقدها في أوطانها، وبشعارات الحرية والديمقراطية والمساواة التي رفعتها مجتمعات الحداثة الغربية. فالمجتمعات العربية لم تعرف الحداثة بداية؛ الحداثة باعتبارها سيرورة تاريخية، ونتائج التحولات مجتمعية سياسية وفكرية وعلمية، تفضي إلى مراتب الارتقاء الحضاري، بل عرفت التجريب المرتبط بالسياسيات المجتمعية، والمجالات التقنية، وبذلك كانت "أكثر مستويات الحداثة بطناً هي الحداثة الفكرية"²، كما يقول محمد سبيلا.

وبعدما اتصل الفكر العربي بالفكر الغربي انقسم في عمومته إلى فكر "إسلامي" وآخر "حداثي"، وضمن كل قسم أكثر من اتجاه، فالمفكرون الإسلاميون فيهم المتطرفون إلى جهات التشدد، وفيهم المتطرفون إلى جهات التمدد وكلاهما خارج الإسلام الحق، وفيهم الإسلاميون الحقيقيون، أو قل الإسلاميون المسلمون، والحداثيون "التثويريون" "العلمانيون" فهم أيضاً فرق منهم الموغلون في تمجيد الحداثة ومبادئها والدعوة إليها جملة وتفصيلاً، منكرون للدين، واضحون صرخاء، ومنهم المتوارون الداعون إلى "تجديد" التراث وإعادة "قراءته"، وهم يلتقون مع الإسلاميين المتطرفين إلى جهات التمدد أو قل هم أنفسهم من يجعلون من سمة الإسلام محض قناع، ومنهم المعتدلون أو القائلون بالانتقائية. وبذلك يكون الفكر العربي المعاصر قد خاض حوارات/ صراعات فكرية متعددة الأوجه، كما يقول عبد الإله بلقزيز تخلله التقليد والاقتباس والاستلهام والتأويل والحوار والنقد أي جميع أنواع الصلة التي يمكن أن ينسجها فكر مع آخر يؤثر فيه.

¹ إشكالات الجابري ص 18

² - محمد سبيلا، مدارات، ص:

وفي زحمة الحوار/ الصدام/ الصراع بين الواقعيين الفكريين المختلفين العربي والغربي، بكافة معطياتهما التاريخية والحضارية والقيمية والتراثية، كان مفهوم "الحداثة الغربية" "المنقول" على الجهة النقيض من مفهوم "التراث العربي" "المأصول"، أهم ما شغل الفكر العربي المعاصر، فاختلقت وتناقضت الآراء بإزاء العلاقات الكائنة والممكنة بين الحداثة والتراث، بين رفض أحدهما والتمسك القوي بالآخر، وبين محاولات التوفيق أي باعتماد مبدأ الانتقائية أو ما يسميه طه عبد الرحمان "التجزئية". يقول محمد عابد الجابري معرفا التراث بأنه "كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي ماضينا نحن أم ماضي غيرنا سواء القريب منه أم البعيد"¹، فالجابري باعتباره أحد المشتغلين بالتراث، خاصة في شقه الفلسفي، يجعل لاصطلاح التراث هذا مفهوما شاملا تتساوى مكوناته، يتجه به اتجاهها كونيا عالميا "حداثيا"، فالفلسفة اليونانية البعيدة، والحداثة الغربية وميراث الأنوار القريب، تتساوى في درجة الانتساب مع الأدب والشعر العربي، والفلسفة الإسلامية والشريعة الإسلامية، وأن بناء المشروع الحداثي العربي عليه أن يقوم على كل هذه الأسس المتباعدة، وهذا أمر غير ممكن. إن هذا التعريف يلغي خصوصية الأمة ويدفع بها في أتون آلة الحداثة العالمية/ الغربية، ولذلك فإن الجابري يدعو إلى تحديث التراث ليكون مواكبا للنهوض والتطور والتقدم الغربي ويدعو إلى إعادة قراءة التراث قراءة عقلانية علمانية، يقول: "ونحن نعتقد أنه ما لم نمارس العقلانية في تراثنا وما لم نفصح أصول الاستبداد ومظاهره في هذا التراث فإننا لن ننجح في تأسيس حداثة خاصة بنا، حداثة نخرط بها ومن خلالها في الحداثة المعاصرة العالمية كفاعلين وليس كمجرد منفعلين"²، فالجابري يدعو إلى تأسيس حداثة خاصة بنا، ولكنها في النهاية حداثة تفضي بنا إلى الانخراط في الحداثة العالمية التي هي في النهاية حداثة غربية ألبست لباس العالمية فهو نفسه يقول: "أعتقد أنه يجب الاعتراف بأننا لا نملك اليوم وأكثر من ذلك أعتقد أنه لم نكن نملك منذ اصطدامنا بالنموذج الحضاري الغربي المعاصر حرية الاختيار بين أن نأخذ به وبين أن نتركه، لقد فرض هذا النموذج نفسه علينا منذ بداية التوسع الاستعماري الأوروبي وبكيفية خاصة وحاسمة منذ مطلع القرن الماضي، فرض نفسه علينا كنموذج عالمي حضاري جديد للعالم كله يقوم على جملة من المقومات لم تكن موجودة في النماذج الحضارية السابقة له"³، إذ يرى الجابري أن النهضة العربية لا يمكن أن تكون لا بالرجوع إلى الماضي والانقطاع عن الحداثة بما هي حاضر، ولا بالارتقاء في الحداثة والانقطاع عن الماضي إذ أن "الابداع بمعنى التجديد الأصيل لا يتم إلا على أنقاض قديم وقع احتواءه وتمثله وتجاوزه بأدوات فكرية معاصرة تتجدد بتجدد العلم وتتقدم بتقدمه"⁴، قد نفهم "الأنقاض" و"التجاوز" إذا اعتبرنا الفكر الفلسفي الذي هو مدار حديث الجابري وإذا اعتبرنا الأدب

¹ - محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة السابعة، يناير 2016.

² - عائشة بلعربي، وعي المجتمع بذاته، مؤلف جماعي، دار توبقال للنشر، المغرب الطبعة الأولى، 1998، ص111.

³ - الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص18

⁴ - المرجع نفسه، ص، 62.

والشعر والنقد وكل ما أنتجه العقل العربي باعتبارها إنتاجات إنسانية عقلية بشرية، والعقل البشري يتجدد بتجدد تاريخه، غير أن التراث العربي وهذا مدار خصوصية الإشكالية عند الجابري لا يضم الأدب والفلسفة والنقد والشعر فحسب، وإنما يشكل فيه الدين الحيز الأعظم، ولعل ارتباط الإنسان العربي بالدين هو الذي انعكس على ارتباطه بباقي مكونات تراثه؛ من لغة وفكر وأدب، يقول الجابري: "وإذا فخصوصية إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، كامنة في كون العرب يمتلكون تراثاً ثقافياً حياً في نفوسهم وعواطفهم وعقولهم ورؤاهم وذاكرتهم وتطلعاتهم، في صدورهم وكتبهم (...)" تراثاً هو من الحضور وثقل الحضور على الوعي واللاوعي بصورة قد لا نجد لها نظيراً في العالم المعاصر"¹، فالتساؤل عن موقع الدين والقرآن الذي يشكل الجزء الأعظم من هذا التراث، وسر تعلق الإنسان العربي بتراثه إلى هذه الدرجة، يجيء الجواب: أن "الدين في الإسلام من شأن الفرد وحده، فالعلاقة بينه وبين ربه علاقة مباشرة تتم دون توسط، ما يحتاج إليه مثل هذا المجتمع هو فصل الدين عن السياسة بمعنى تجنب توظيف الدين لأغراض سياسية"²، فالجزء الأخير من هذا القول صحيح أي تجنب توظيف الدين لأغراض سياسية، أي الحكم والاستبداد والاستعباد والطغيان باسم الله والدين، كما صنع الأمويون ومن بعدهم العباسيون، وغيرهم من المستبدين باسم الدين في كافة العصور والأقطار، ولكن ليس معنى هذا ولئلا يستغل الدين في الاستبداد فالحل الأوحى هو إبعاد الدين عن السياسة. أليمارس الاستبداد بعقلانية مثلاً؟، ثم إن الدين ليس شأنًا فردياً في الإسلام بل هو شأن جماعي عالمي فالله رب العالمين ولا أحد وسيط بين الله وعباده. إن القول الذي ينبغي له أن يقال هو توظيف الدين والسياسة معاً للأغراض المجتمعية الإنسانية الشاملة الكونية، لأجل الإنسان الإنسان الذي يحتاج خدمة مزدوجة خدمة مادية وخدمة روحية لتتشكل ولتكتمل الحضارة، وليس الإنسان الحيوان الذي يشتهي فقط الخدمة المادية.

فالحداثة الغربية ليست حادثة عالمية ولا كونية ولا إنسانية إنما هي حادثة غربية أوروبية، ساقتها ريح التمكين الاقتصادي والعسكري المادي لأن تصبغ بصبغة العالمية، وأن تفرض فرضاً ومن ثم فالأمة العربية مطالبة بحفظ هويته،³ وخصوصيتها الثقافية والفكرية والدينية، من الذوبان والانصهار في أتون الحداثة "العالمية" المفروضة والقوية والمهيمنة من جهة، ومطالبة ببناء مشروعها الحداثي الخاص من جهة ثانية؛ إذ أن "التخلي عن الهوية الثقافية المتوارثة أو التناكس لها بالنسبة لأية أمة من الأمم نوع من الانتحار الحضاري حتى ولو كانت هذه الهوية مجرد أكياس من الرمل"³. إن الأمة العربية بحاجة إلى إعادة قراءة تراثها قراءة جادة منصفة وليس قراءة تأويلية إسقاطية تخرج النص من سياقه وتؤوله وفق

¹ - المرجع نفسه، ص، 33.

² - محمد عابد الجابري، الدين والدولة وتطبيق الشريعة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1996، ص 116.

³ - محمد سبيلا مدارات الحداثة مقالات في الفكر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2009، ص 10.

مناهج العلوم الإنسانية المستحدثة قراءة تعسفية تصله بالحادثة رغما عنه، وإنما قراءة تعيد الاعتبار للنص التراثي الشعري والنقدي والفلسفي، وتراعي خصوصية النص الديني وقديسيته.

إن الأمة بحاجة إلى تطبيق عربي إسلامي "لروح الحادثة" الكونية الإنسانية كما قال بها طه عبد الرحمان، فروح الحادثة بما هي الإبداع المأصول، والتجديد الدائم المعقول، والمنطقي والأخلاقي والإنساني الذي يفضي بالإنسان إلى أعلى مراتب الإنسانية ويبعده عن مراتب الحيوانية، روح كونية عامة شاملة وإنسانية، حيث إن طه عبد الرحمان يفرق بين روح الحادثة التي ينبغي حفظها، وواقع الحادثة الذي يمكن تجاوزه إلى واقع أفضل منه، فواقع الحادثة الغربية عند طه عبد الرحمان لا يعدو أن يكون تطبيقاً واحداً ووجهاً واحداً من وجوه وإمكانات واحتمالات تحقق روح الحادثة التي هي ليست "كما غلب على الأذهان من صنع المجتمع الغربي الخاص، حتى كأنه أنشأها من عدم، وإنما هي من صنع المجتمع الإنساني في مختلف أطواره، إذ أن أسبابها تمتد بعيداً في التاريخ الإنساني الطويل، ثم لا يبعد أن تكون مبادئ هذه الروح أو بعضها قد تحققت في المجتمعات الماضية بوجوه تختلف عن وجوه تحققها في المجتمع الغربي الحاضر، كما لا يبعد أن تبقى في مكتبتها أن تتحقق بوجوه أخرى في مجتمعات أخرى تلوح في آفاق مستقبل الإنسانية"¹، وفي تاريخ المجتمعات البشرية ما يفيد الإيضاح للناظر.

فالتنزيل الحق/ الكوني لروح الحادثة يقتضي الجمع بين الوجه المادي من الثقافة، أي الوجه الأول من عملة الحضارة، ووصله بالجانب القيمي الأخلاقي المعنوي ليبلغ اكتمال الحضارة الإنسانية، التنزيل الجامع بين ما هو مادي وما هو إنساني، عليه أن يجعل الإنسان الإنسان مركز الكون الذي يواجه الطبيعة لا من أجل السيطرة عليها، بل من أجل استخدامها وتوظيفها لأنه يدرك أنه ما خلق للسيطرة على الطبيعة وما هو بقادر على ذلك، الإنسان الذي يستخدم عقله باعتباره "مكنة" بتعبير الدكتور سعيد فودة، وملكة يدرك بها ما هو قادر على إدراكه، ولا يلغي ما ليس قادراً على إدراكه؛ لأنه يعلم أنه ليس قادراً على إدراكه، ويكون حراً في حدود المنطق والعقل والأخلاق، وفي حدود دائرة الإنسان الإنسان، لا يتجاوزها إلى دائرة الإنسان الحيوان، أي إلى الفوضى والأخلاق واللاعقل والصراع مع الطبيعة. ف"التطبيق الحداثي الغربي الذي نشهده ونحياه لا كونية فيه، وإنما هو تطبيق محلي تولى أصحابه إلزام الشعوب به وفرضه على واقعها فهو إذن عبارة عن المحلي الذي رفع إلى مرتبة الكوني عنوة"².

فكما سبقت الإشارة أن مسار الحادثة "العالمية"/ الغربية داخل المجتمع العربي بدأ معكوساً، إذ بدأ بتحديث البنيات السياسية والاجتماعية، ومظاهر الحياة والشعارات المبتورة عن سياقاتها، ثم محاولة تبرير هذه الشعارات وشرعنتها بإسقاط الفكر الفلسفي الغربي الذي نادى بها على الواقع العربي،

¹ - طه عبد الرحمان، روح الحادثة المدخل إلى تأسيس الحادثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2016 بيروت، لبنان، ص 31/30.

² - المرجع نفسه، ص 65.

ومحاولة تبنيه من قبل النخبة المثقفة العربية كما سيأتي الذكر، في حين أن "المسار الحداثي الصحيح هو الابتداء بتحديث الأخلاق يليه تحديث الأفكار، ثم تحديث المؤسسات فتحديث الآلات، فبدون مجاهدة النفس لا حرية للتفكير، وبدون هذه الحرية، لا روح علمية، وبدون هذه الروح لا قدرة على الإدارة ولا على الاختراع"¹.

ولعل أبرز المفاهيم التي استقدمت من الحداثة الغربية دون الانتباه إلى معناها مفهوم "العلمانية"؛ الذي هو ترجمة للفظ الفرنسية "لايك" وهي كما يقول الجابري ليست لها أية علاقة مع كلمة العلم، فالكلمة ترجع إلى الأصل اليوناني "لايكوس" التي تعني كل ما ينتمي إلى الشعب وإلى عامة الناس، وذلك في مقابل كلمة "كليروس" التي تعني الكهنوت، أي رجال الدين الذين يشكلون النخبة والخاصة وهم رجال الكنيسة بالنسبة للديانة المسيحية، ومن ثم فاللايكي أو اللائكي العلماني، هو كل من ليس كهنوتياً أي لا ينتمي إلى رجال الكنيسة²، والكلمة استعملت في أوروبا إبان الثورة على الكنيسة للدلالة على العداء للدين ورجالاته، وأول من رفع هذا الشعار في العالم العربي هم المسيحيون العرب في لبنان، خاصة مع بطرس البستاني، ومن سار معه من المفكرين العرب إبان النهضة لأنهم كانوا يرون في الإمبراطورية العثمانية، التي كانت تمارس الاستبداد والتعسف باسم الإسلام صورة للكنيسة الأوروبية، ومن ثم كان عداؤهم لها، وكان شعار العلمانية مرتبطاً بفصل الدين عن الدولة، فبطرس البستاني ومن سار معه من المفكرين النهضة، نظروا إلى علاقة الدين بالدولة في المجتمع الإسلامي من منظور العلاقة بين الكنيسة والدولة في المجتمع الغربي، وبما أن تجربة النهضة الأوروبية قد تأسست على الفصل بين الدين والدولة، فكذا لا بد أن تتأسس النهضة العربية على الفصل بين الدين والدولة، ويرى الجابري أن "طرح شعار اللايكية"، أي ما ترجم بالعلمانية "في مجتمع يدين أهله بالإسلام هو طرح غير مبرر غير مشروع ولا معنى له"³، على الرغم من أنه يعتبر مشكلة علاقة الدين بالدولة مشكلة "هامشية ثانوية"، أو هي محض نتيجة للمشكل العام الذي يعانيه الواقع العربي من المحيط إلى الخليج، وهو مشكل الديمقراطية ببعديها السياسي والاجتماعي، يقول: "إن العلمانية لا تعني معاداة الدين ولا محاربته، وإنما تعني فصل ما هو دنيوي عما هو أخروي، وذلك بجعل السلطة السياسية والتعليم وجميع المرافق العمومية في أيدي رجال محايدين من الناحية الدينية، وإبعاد القسس والأساقفة وكل من يمثل الكنيسة عنها"⁴، صحيح أن العلمانية لا تعني معاداة الدين وإنما تعني معاداة الكنيسة الأوروبية واستبداد الكنيسة وقهرها للناس في المجتمعات الغربية، أما في مجتمعاتنا وعند مثقفينا الذين تبناوا فكر الحداثة الغربية فتعني معاداة الدين ومعاداة الله ومعاداة المتدينين، فإذا كان الجابري في مشروعه الحداثي يصرح

¹ - المرجع نفسه، ص 55.

² - يراجع الجابري، الدين والدولة، ص 108.

³ - المرجع نفسه، ص 112.

⁴ - المرجع نفسه، ص 95.

ويجعل الدين مسألة هامشية ومسألة فردية، ويعتبر إشكالية الدين والدولة "إشكالية مزيفة" تغطي الإشكالية الحقيقية التي هي الديمقراطية الاقتصادية والاجتماعية، ويرى العلمانية -التي لا تعني معاداة الدين- حلاً للأقطار التي تعاني الطائفية (سوريا، لبنان، السودان، مصر)، فالمشكل كبير وواضح من منظار الجابري الذي ينادي بالوحدة العربية وبالقوموية ويشغل بالعقل العربي، بينما هو صغير ذائب وباهت بمنظار طه عبد الرحمان الذي يدعو إلى وحدة الأمة الإسلامية ويشغل بالعقل الإسلامي ويؤسس للمشروع الحدائث الإسلامي.

وقد لا يجتمع المشروعان؛ فالوحدة العربية يمكن اعتبارها المدخل لتحقيق الوحدة الإسلامية على نطاق أوسع، فإذا اجتمعا وتبنت المجتمعات العربية الإسلامية مشروعها الاقتصادي القوي مثل الصين واليابان ظل ينقصها الجانب الروحي والأخلاقي الذي تداركه كانط في نهاية المطاف وقبل بالأديان للجانب الأخلاقي فيها فقط. ولكن الأخلاقي عند المسلم غير الأخلاقي عند الملحد والمسيحي وغيره، فالشدوذ بكل أنواعه وقطع أواصر العلاقات الإنسانية، الأسرية والاجتماعية عموماً، والأنانية والفردانية لا تدخل عندهم في باب اللاأخلاق، بل هي حرية فردية، ولكنها على العكس تماماً عند المسلم، وهذه هي نقطة الخلاف الأولى بين المؤمن والملحد الذي يرفض الدين ليحيا "حريته الكاملة" لا لشيء آخر.

فإذا كانت العلمانية في بداية المشروع النهضوي العربي حسب الجابري؛ "مرتبطة ارتباطاً عضوياً بمشكلة حقوق الأقليات الدينية، وبكيفية خاصة حقها في ألا تكون محكومة بدين الأغلبية، وبالتالي فالعلمانية على هذا الاعتبار كانت تعني بناء الدولة على أساس ديمقراطي عقلاني وليس على أساس الهيمنة الدينية"¹، فإن الأمر لا يختلف في شيء فما زالت العلمانية تعني فصل ما هو دنيوي عما هو أخروي بتعبير الجابري نفسه، ما تزال تعني إخراج الدين خارج الحياة السياسية والاجتماعية للناس والمجتمعات الإسلامية، وإقصاءه وتهميشه على كل ما فيه من قوانين تشرع للناس جميع ميادين الحياة، ثم إن المسيحي حين رفض حكم الكنيسة، فإنما رفض ظلمها واستبدادها وقهرها ولم يرفض الدين المسيحي، وحتى إذا رفض الدين المسيحي فلما طاله من تحريف حاد به عن جادة الصواب وعن الحق، فجعله دين آخر فحسب لا دين دنيا وآخر. وكذلك المسيحي الذي يرفض أن يحكم بدين الإسلام في لبنان وسورية ومصر والسودان، فإنهم يحد عن الصواب لكون الدولة العثمانية لم تحفظ حقه كما لم تحفظ حق مواطنه المسلم.

فمن دواهي الأمور الخطيرة التي وقع فيها المدافعون عن المذاهب اللائكية العلمانية أنهم جعلوا دين الإسلام المحفوظ، ودين المسيحية المحرف على صعيد واحد، وجعلوا الكنيسة المستبددة الوصية ورهبانها الأوصياء الوسطاء، مع علماء الإسلام السواسية مع الناس أمام الله وبيوت الله المفتوحة لكل

¹ - المرجع نفسه، 112.

الناس على صعيد واحد آخر، وجعلوا القرآن الكريم المحفوظ والإنجيل المحرف على صعيد واحد ثالث. والمذهب اللائكي يقوم على فصل الدين عن الحياة الجماعية ويجعله أمرا خاصا تقريبا للعبارة الإنجيلية الشهيرة "اعط ما لقيصر لقيصر وما لله لله"، إنهم يعتبرون الديانة معلقة في السماء لا علاقة لها بالأرض وحياة أهل الأرض.

وتلك هي المسألة الكبرى وجوهر الإشكال في علاقة المجتمع العربي الإسلامي بالحدثاثة الغربية والإشكال الذي يؤرق مضاجع مفكري العالم الإسلامي المتشبعين بقيم الحدثاثة الغربية، فسواء تحدثوا عن الدين والدولة، أو عن الحدثاثة والمجتمع أو الحدثاثة والتراث، فحين يتحدثون عن التراث فهم لا يقصدون التراث الفلسفي والأدبي والشعري بالدرجة الأولى، بقدر ما يقصدون التراث الديني الإسلامي لذلك تجدهم يدعون إلى "التاريخانية" أو "أرخنة" التراث؛ أي فهمه في سياقه الزماني والمكاني ووقفه هناك، وعدم السماح له بالتجاوز إلى الحاضر، ويدعون إلى القطيعة الإستيمولوجية بتعبير غاستون باشلار، يقول جابر عصفور في مقدمة كتابه "هوامش على دفتر التنوير": "ولم يكن من الغريب -والأمر كذلك- أن تبدأ مقالات هذا الكتاب بمعضلة التراث من الزاوية التي تضع التراث في إطاره التاريخي، وتنظر إليه بوصفه مجرد ميراث وليس علة وجود، مخزون مادي وشعوري وليس إطارا مرجعيا مطلقا للحكم على الحاضر أو توجيهه نقلا واتباعا"¹.

وهو يتساءل متحسرا متألما عن ضياع الجهود التي قام بها كل من بطرس البستاني وقاسم أمين ومحمد عبده، ورفاعة الطهطاوي وطه حسين وغيرهم... من "أفندية الاستنارة" خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر، يقول: "هذا المشهد دفعني إلى السؤال عن حاضر الميراث التنويري العظيم، الذي افتتحت به مطالع النهضة حلم التقدم العربي، وتضافر في صنعه أفندية الاستنارة ومشايخها في تتابع بدأ يتيح الاستنارة الذي راد الطريق لتلامذته الأفندية الذين سرعان ما حملوا عنه العبء وأسهموا معه في تحقيق الحلم، وذلك بالمعنى الذي راد به الشيخ رفاعه الطهطاوي الطريق أمام علي مبارك الذي تبعه بإحسان في طريق التقدم"².

وفي السياق ذاته يتساءل محمد عابد الجابري: " لماذا لم تنجح النهضة العربية الحديثة، نهضة القرن الماضي والقرن الحاضر، في تحقيق هذا التجاوز النهضوي للماضي؟ لماذا ظل التراث عندنا منذ بداية القرن الماضي إلى اليوم يوضع بصورة أو بأخرى مقابل ' تحديات العصر'؟ لماذا لم تعان النهضة العربية الأولى أو النهضة الأوروبية الحديثة مما نعبر عنه اليوم بـ'إشكالية الأصالة والمعاصرة' وما نسميه

¹- جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1994، ص 8.

²- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التراث وتحديات العصر؟¹. ويقصد الجابري بالنهضة العربية الأولى انتصار الإسلام بفتح مكة ودخول العرب مرحلة تاريخية جديدة، تركت وراءها إرث الجاهلية من الأصنام وعادت إلى تراثها الديني أصل الإسلام، "وذلك بعد أن تم حل مشكلة الماضي العربي كله في نقطة واحدة هي ملة أبيكم هو سماكم المسلمين من قبل"².

إن المسألة هنا مسألة ما يسميه الجابري بنجاح النهضة العربية الأولى راجع إلى كون عقيدة الأصنام لم تكن صلبة بما فيه الكفاية بتعبير عالم الاجتماع البولندي "زيكمونت باومان"، لم تكن قائمة على أسس عقلية قوية ومنطقية فلم يحتج تفكيكها وإزالتها وصهرها في بوتقة الحداثة / النهضة العربية الأولى، إلى كبير جهد، وأن التراث الذي بني عليه الإسلام وارتكز عليه (ملة إبراهيم الأولى) لا تعارض بينها وبينه، أي لا تعارض بين الحداثة وتراثها الذي قامت عليه، ولا تعارض بين ما جاء به الإسلام وما قالته ملة إبراهيم، أما حياة العرب بعد ملة إبراهيم وابنه إسماعيل فجاهلية وكذلك النهضة الأوروبية عادت إلى تراثها الروماني والإغريقي لتخرج من قرونها الوسطى - جاهليتها إن صح التعبير - ومرة أخرى لا تعارض بين نهضة أوروبا وتراثها الفلسفي والفكري الذي قامت عليه واستقت منه أفكارها وبنيت عليها تنويرها وحداثتها.

أما النهضة العربية الحديثة وجوابا على سؤال الجابري، فلم تنجح لأنها لم تقم على تراثها الخاص الذي لا تعارض بين أفكارها التجديدية وبينه، بل حاولت أن تقوم على تراث غيرها، وأكثر من ذلك في محاولاتها لم تسع إلى فكر خاص بها، حتى وإن كان أساسه فكر غيرها، إذ هي لم تتجاوز الدرجة الصفر من التجديد وهي درجة التقليد، حتى في الجهة المقابلة، أي أولئك الذين حاولوا العودة إلى التراث الخاص هم أيضا لم يتجاوزوا درجة التقليد، وهؤلاء معا من يسميهم طه عبد الرحمان بمقلدة المتقدمين ومقلدة المتأخرين.

إن مناط الأمر كله ومدار القول أجمعه، يدور حول الجواب عن سؤال علاقة الحداثة/ النهضة بالتراث: هل هي علاقة قراءة جدية وفهم واستيعاب وإضافة وبناء وتشبيد صرح الحضارة على أسسه القوية، أم هي علاقة هدم وتفكيك وتخريب وتجاوز إلى تراث الغير، أم هي قطيعة تامة ومحاولة البناء فوق السحاب وسعي لخلق حضارة حديثة وحداثية من عدم؟.

فالمسألة المستفادة من تجارب النهضة العربية الأولى "الناجحة" والنهضة الأوروبية "الناجحة" والنهضة العربية الحديثة "الفاشلة"، هي مدى الانسجام والاستمرارية بين النهضة وتراثها، غير أن هذه العلاقة بالنسبة للحداثة/ النهضة/ الحاضر والمستقبل العربي الإسلامي لها خصوصية شديدة ووضعية

¹ - الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص: 24.

² - المرجع نفسه، ص: 23.

مختلفة تمام الاختلاف عن غيرها من الوضعيات والعلاقات، ذلك أن مركز التراث عندها القرآن وما وازاه من النصوص التشريعية، المتجاوزة للمكان والزمان التي لا تخضع للتاريخانية ولا تستجيب لنداءات التجاوز، وتلك هي المسألة الكبرى، إشكالية الأصالة والمعاصرة، والجابري مدرك لذلك تماما يقول: "إن الثقافة القومية العربية الإسلامية التي طرحت نفسها أمس القريب كبديل للثقافة الاستعمارية، والتي تطرح نفسها اليوم كبديل أو على الأقل كمنافس وشريك لثقافة العصر ثقافة الغرب أساسا، ليست مجرد نقوش أو بقايا أطلال، أو مجرد رموز وعادات ورقصات أغان وأعراف، ليست بقايا ثقافات الماضي، بل هي 'تمام هذه الثقافة وكيبتها'، إنها العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهنية الحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنها في آن واحد المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتها الوجدانية"¹.

لذلك فإن مسألة تقويم التراث العربي الإسلامي تحتاج إلى تجديد المنهج الذي يدعو إليه طه عبد الرحمان، والقائم على مبدأ النظرة الشمولية والموسوعية التي طرحها الجابري تنظيرا ولم يعمل بها تطبيقا، إذ أعمل "النظرة التجزيئية" فقسم التراث إلى دوائر ثلاث سماها بالأنظمة المعرفية؛ وهي البرهان والبيان والعرفان، فاهتم بالبرهان أكثر من البيان وأقصى العرفان، كما أخذ عليه ذلك طه عبد الرحمان، الذي يعتبر إقصاء الجانب العرفاني إقصاء للقيم الروحية الذي هو في نهاية المطاف أعمال بمبدأ العلمانية. يقول طه عبد الرحمان في معرض رده عن الجابري: "ولا يخفى أن الفصل بين القيم الروحية والممارسة العلمية الذي اشتغل به الجابري مستمد من مبدأ العلمانية السياسي الذي يقضي بالفصل بين السلطة الدينية والسياسية أو الدنيوية."² إذ "رأى الجابري في الجمع بين القيمة الروحية والعلم تدخلا للغيب في المعرفة العلمية"³.

فطه عبد الرحمان يدعو إلى إعادة النظر في المناهج المتبناة لدراسة وتقويم التراث ويدعو إلى "النظرة التكاملية"⁴ الموسوعية؛ بمعنى التكامل المعرفي الذي على ضربين "أحدهما يتعلق بتفاعل العلوم الإسلامية بعضها مع بعض، والثاني خارجي يتعلق بتفاعل العلوم الإسلامية مع غيرها من العلوم المنقولة، يونانية كانت أم فارسية أو هندية."⁴ رافضا بذلك "النظرة التجزيئية التي عمل بها الجابري ويعمل بها جل المشتغلين بالتراث العربي المعاصر وكل صاحب "تيار فكري سياسي" وذي إيديولوجية فكرية، سلفيا كان أم ليبراليا، يأخذ من التراث ما يوافق إيديولوجيته ومذهبه لا غير، علاوة على اشتغالهم بالتراث وفق ما يسميه طه عبد الرحمان بالآليات الاستهلاكية، أي المناهج والمبادئ التقويمية المستقدمة

¹ - المرجع نفسه، ص: 33.

² - طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الخامسة 2016، ص: 37.

³ - المرجع نفسه، ص: 7.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 92.

من فكر الغير دون نقدها والوقوف على مدى نجاعتها؛ "فمن يترك نقد أداة لم يتول بنفسه صنعها، فلا يبعد أن يكون هذا الترك راجعا إلى عدم التمكن منها، ومن لم يتمكن من الأداة التي يعمل بها لا يبعد أن يسيء استعمالها".¹، وهذا مأخذ آخر من المآخذ التي سجلها طه الرحمان عن الجابري إذ لاحظ عليه نقضه لقوله بأنه سيشغل بالآليات المنتجة للثقافة العربية لكنه وقف أثناء الاشتغال عند النصوص التي تناولت هذه الآليات فقط. يقول طه عبد الرحمان: "إن الجابري لم يباشر بنفسه استخراج الآليات المنهجية للفكر العربي وإنما تولى تقويم ما جاء من تحليل وتنظير بصدده هذه الآليات في نصوص القدامى مثل الشافعي"²، ولعل معضلة توظيف الآليات الاستهلاكية؛ أي المناهج الغربية وخاصة مناهج العلوم الإنسانية المتغيرة والنسبية في الاشتغال بالتراث العربي وخاصة النص القرآني؛ آفة "متأسلمة" العصر من ذوي الوجهين؛ فهم العلمانيون "المتأسلمون" الدارسون للإسلام لإخراجه من (الجمود) إلى (الحركة الحداثية)، وهم أنفسهم (المسلمون) / المتأسلمون، الذين يعتمدون التاريخ والدراسات المقارنة وعلوم الاجتماع وعلوم النفس وغيرها في (تفسير) القرآن (تفسيرا حداثيا) في رأيهم.

بل أبعد من ذلك يدعو أركون إلى تصحيح القرآن يقول إنه "ينبغي القيام بنقد تاريخي لتحديد أنواع الخلط والحذف والإضافة والمغالطات التاريخية التي أحدثتها الروايات القرآنية بالقياس إلى معطيات التاريخ المحسوس"³، وهم في ذلك إنما يسعون في نهاية المطاف إلى خلع القداسة عن النص القرآني وجعله نصا تاريخيا، بل أسطوريا خرافيا من صنع البشرية، وإلى إسقاط صفة التنزيل والوحي عنه وإسقاط صفة النبوة عن النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وذلك سعيا لتفكيك ما يسميه محمد أركون زعيم هؤلاء وحامل لوائهم "بالعقل الجمعي للمسلمين"، فقد علم أن العقل العربي ليس عقلا قوميا كما يسعى الجابري لإثباته، وإنما هو عقل ديني كما فهم طه عبد الرحمان، فوقف أركون على الجبهة المقابلة يقصف بقنابل من هواء وخواء، لا تعدو أن تكون محض فقاعات سرعان ما تتلاشى قبل أن تبلغ الهدف العالي البعيد عن مرماها ومرماه، متأثرا في دعواه تلك بباروخ سبينوزا اليهودي الهولندي الذي نفى مسألة الوحي عن الثروة وعن كل الأديان قائلا أنها من وضع أناس وضعوها حسب حاجاتهم في أزمئتهم.

فقد علم أن القرآن هو محور ومركز التراث العربي الذي يغذي العقل العربي، فبدل قصارى جهده داعيا إلى أرخنة القرآن، وربط تعاليمه بزمان ومكان وسياق نزولها، قائلا بنسبية الحقائق الواردة فيه وادعى أن القرآن من عند النبي صلى الله عليه وسلم وليس من عند الله، جاء به من الموروث المجتمعي عن الأديان والأساطير الرائجة في منطقة الشام، وهو وراء ذلك يخفي ما قال به المستشرقون من كون القرآن جمعا لتعاليم اليهود والنصارى، ويعتبر الوحي مفهوما اجتماعيا ونفسيا أي أنه من إنتاج

¹ - المرجع نفسه، ص 42.

² - المرجع نفسه ص 33.

³ محمد أركون الفكر الإسلامي قراءة علمية، ترجمة هشام صالح، مركز الإنماء القومي / المركز الثقافي العربي، بيروت ط2 1996 ص23

الحاجة النفسية والاجتماعية للمجتمع، مرتبطا بالأمور النفسية والروحية للإنسان، فهو أمر ليس مرتبطا بالغيب ولا بالسماء ولا الله، وإنما هو مجموعة من التصورات الشخصية للنبي التي استقاها من بيئته التاريخية والاجتماعية، يقول: "إن المعطيات الخارقة للطبيعة والحكايات (الأسطورية) القرآنية سوف تتلقي بصفاتها تعابير أدبية، أي تعابير محورة عن مطامح ورؤى وعواطف حقيقية يمكن فقط للتحليل التاريخي السوسيولوجي والبسيكولوجي اللغوي- أن يعيها ويكشفهما"¹.

لذلك فأركون يوسع دائرة الوحي ما دامت مرتبطة بالتجربة النفسية والاجتماعية والتاريخية للإنسان، لتشمل الديانات الوضعية غير الإلهية كالبودية والكونفوشيوسية وغيرها، بل ويدخل حتى تجارب الشعراء والمتصوفة غير أنها تجارب قصيرة مقارنة مع تجارب الأنبياء المستمرة والدائمة الاتصال في رأيه، وأركون في كل كلامه عن الوحي لا يتجاوز ما قيل في الغرب عن الوحي واللاهوت المسيحي، فهو ومن سار على دربه أو سبقه كنصر حامد أبو زيد يقولون بالقراءة التاريخية للقرآن، وإعادة تفسيره طبقا للنقد الذي وجهه الأوروبيون للكتاب المقدس فهم يساؤون القرآن بالإنجيل والتوراة. يقول أركون: "إن القرآن كما الإنجيل ليس إلا مجازات عالية تتكلم عن الوضع البشري، إن هذه المجازات لا يمكن أن تكون قانونا واضحا، أما الوهم الكبير فهو اعتقاد الناس - اعتقاد الملايين- بإمكانية تحويل هذه التعابير المجازية إلى قانون شغال وفعال، ومبادئ محدودة تطبق على كل الحالات وفي كل الظروف"².

إن العلمانيين يذهبون إلى نقض ونقد الحلقة الأضعف، فيذهبون إما إلى نقد المتطرفين الغلاة، من البشر المسلمين الداعين فقد إلى تحريم ما أحل الله والذين أقاموا أنفسهم مقام الله أوصياء على الناس يدخلون الملة من شاءوا ويخرجون منها من شاءوا، ويدعون إلى القتل باسم الإسلام، والإسلام براء منهم، أولئك الذين يرفضون الحداثة جملة وتفصيلا، أو يذهبون إلى نقد السطحيين أهل التطبيق الاسمي للإسلام، من قال عنهم عابد الجابري المستبدون باسم الدين، أو من يسمي جابر عصفور إسلامهم بـ"إسلام النفط"، أو "أصحاب التجارة بالدين" المدخل الذي يبرر من خلاله جابر عصفور حماسته لـ"ميراث التنوير"، في كتابه "هوامش على دفتر التنوير" بما يسميه بـ"الحدة الإظلامية والقمع الذي تفرضه على الحاضر". فهو لاء كلهم إذن لا ينقدون الإسلام أو بالأحرى لا يستطيعون نقد الإسلام نقدا علميا منهجيا، بالمنطق والعقل والحجة والبرهان، لذلك يلجئون إلى نقض ونقد الصورة الاجتماعية المشوهة عن الإسلام، الصورة التي صنعتها بطريقة أو بأخرى معطيات الواقع الإسلامي والعربي،

¹ محمد أركون الفكر الإسلامي قراءة علمية، ترجمة هشام صالح، مركز الإنماء القومي / المركز الثقافي العربي، بيروت ط2 1996 ص191.

² محمد أركون تاريخية الفكر العربي الإسلامي ترجمة هشام صالح، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي ط2 1996 ص299.

النسخة المزيفة التي يقف عندها حدود إدراكهم ويجدون فيها الحجة والدليل الذي يعوزهم لنقد الدين الحق والإسلام غير المشوه وغير الممسوخ.

إنهم باختصار يحاولون إيجاد سبيل سهل وحيلة زائفة نطلي على العقول السخيفة، والقلوب الضعيفة، القليلة الإدراك والعلم والمعرفة، والقليلة الإيمان والتعلق، فقالوا بالقراءة السمحة وبإعادة القراءة والقراءة المتساهلة، للنص القرآني بإخراج الآيات من سياقاتها ومنحها تأويلات توافق هواهم وإيديولوجياتهم، وما أسماه طه عبد الرحمان بـ"التيارات الفكرانية"، يحاولون في النهاية تحريف القرآن مثلما صنع نظراؤهم وملهموهم وآباؤهم الغربيون مع الإنجيل والتوراة، لأسباب غير الأسباب وفي سياق غير السياق، غني عن الشرح.

لكن تبقى العقبة الأكبر أمام هؤلاء هي كتب التفسير وكتب الأحاديث لذلك يسعون إلى النيل منها وإظهارها مظهر الحائل بين الناس وكتابهم المقدس، وكأنما هم يدافعون عن القرآن والناس، يقول جابر عصفور: " يتم الخلط بين الإنساني والإلهي وإضفاء المقدس على ما ليس بمقدس، إعلاء من شأن الإنساني إلى الحد الذي يوهم بقداسته وتحويلا لتراث السلف إلى نوع من السلطة المقدسة التي لا سبيل أمام الخلف سوى إتباعها"¹، إنه يسعى إلى الإسقاط من قيمة كتب التفسير والأحاديث الشارحة للقرآن ليس بغرض الإضافة والاجتهاد ولكن بغرض التحويل والتغيير والتحريف، "ويحدث ذلك عندما تسقط المسافة بين النص الإلهي والنصوص البشرية ويقع في حوق الوهم أن النصوص البشرية الشارحة للنص الديني الأول تكتسب بعض صفاته من حيث هي مجلى له"². وبذلك فحداثة المفكرين العلمانيين العرب والمسلمين المعاصرين لا تخرج في أسسها ومبادئها ودعواها عن الحداثة الغربية وهم لا يخرجون عن "مقلدة المتأخرين" بتعبير طه الرحمان، على اعتبار أن الحداثة الغربية حداثة كونية صالحة لكل زمان ومكان.

فكما يقول محمد سبيلا " إن اجتثاث الاتجاه الفلسفي عن سياقه الحضاري والاجتماعي والفكري الذي ظهر ضمنه، وإغفال بعده الإيديولوجي الضمني قد يؤدي إلى اعتباره نظرية مطلقة صالحة لأزمة وأمكنة ومجتمعات أخرى، وقد سيطر هذا الوهم على الكثير من العقول الفلسفية في الوطن العربي ودفعها إلى التبني الكامل وغير النقدي لاتجاهات فلسفية لا تستجيب بما يكفي لواقعنا الاجتماعي والفكري"³، إنهم يقبلون الفلسفات الغربية البشرية النسبية والمتغيرة، والتي ينسخ اللاحق منها السابق على مدار الزمن ويثبت بالعقل والمنطق والتجريب تجاوزها؛ يقبلونها تشريعات للإنسانية جمعاء ولا يقبلون التشريع الإسلامي الذي هو ثابت وباق ودائم ولم يثبت عقل أو منطق أو تجريب علمي أنه

¹ - جابر عصفور هوامش على دفتر التنوير، ص 21.

² - المرجع نفسه، ص 21.

³ محمد سبيلا مدارات الحداثة مقالات في الفكر الشبكة العربية للأبحاث 2009 والنشر ص 9.

متجاوز أو نسبي، إلا على سبيل الدعوى والوهم، ثم إنهم يُقبلون على ما في الحادثة الغربية من شق حضاري ومادي لم يصل إليه أصحابه وحدهم، ولا بعقولهم وحدها، يقبلون عليه بكل قواهم ويرفضون ما في الإسلام من تشريع قيمي أخلاقي إنساني كوني، يقبلون على الوجه المادي للحادثة الذي عرفته الحضارة الغربية أو ما يسميه عبد الوهاب المسيري بـ"العلمانية الشاملة" التي تتأطر ضمنها "العلمانية الجزئية"، وهي فصل الدين عن الدولة؛ حادثة تجعل من الإنسان الطبيعي (نسبة إلى الطبيعة) مركز الكون وسيده، وأنه لا يحتاج إلا إلى عقله سواء في دراسة الواقع أو إدارة المجتمع، أو للتمييز بين الصالح والطالح، وفي هذا الإطار يصبح العلم هو أساس الفكر ومصدر المعنى والقيمة. والتكنولوجيا هي الآلية الأساسية في محاولة تسخير الطبيعة وإعادة صياغتها لتحقيق الإنسان سعادته ومنفعته والعقل هو الآلية الوحيدة للوصول إلى المعرفة"¹.

إن الحادثة الغربية ذات التوجه الأحادي المادي إنما هي التطبيق الغربي لروح الحادثة الكونية، وليست هي الحادثة الكونية التي على البشرية جمعاء تنزيلها كما يقرر طه عبد الرحمان المفكر والمنطقي الإسلامي الذي يسعى في مشروعه الفلسفي إلى تأسيس "حادثة ذات توجه معنوي بديلة عن الحادثة ذات التوجه المادي التي يعرفها المجتمع الغربي"²، داعياً الأمة ومفكري الأمة إلى ابتداع حادثة خاصة حادثة نابعة من روح الإسلام، وماتحة من روح الحادثة الكونية الإنسانية، بما هي السعي إلى الارتقاء بالإنسان في مدارج الإنسانية، لا النزول به إلى مدارك الحيوانية، ويشترط طه عبد الرحمان للتطبيق الإسلامي لروح الحادثة شروطاً عامة أولها اجتناب آفات التطبيق الغربي لروح الحادثة، وثانيها اعتبار الحادثة تطبيقاً داخلياً حادثة جوانية، وثالثها ضرورة اعتبار الحادثة تطبيقاً إبداعياً لا تطبيقاً اتباعياً، لتجاوز ما عليه الواقع الإسلامي اليوم الذي "لا هو تطبيق داخلي لروح الحادثة ولا هو تطبيق يبدع في أركانها وإنما هو تقليد لتطبيق هذه الروح أبدعه الآخر وهو الغرب أي تطبيق من الدرجة الثانية"³.

فالمجتمعات الإسلامية اليوم مطالبة بإبداع حداثتها الخاصة، حادثة تحفظ للإنسان إنسانيته وللطبيعة سلطتها، ولله قداسته، حادثة تعوض "الإنسان الطبيعي" في الفلسفات الغربية بـ"الإنسان الإنساني"، أو بـ"الإنسان الحق" الذي قال به عبد الوهاب المسيري، ويعوض الإنسان الآلة بـ"الإنسان الآلية" الذي قال به طه عبد الرحمان. الإنسان الذي يعمل فقط من أجل حاجته المادية الفردية الأنانية، ويصارع الطبيعة متوهماً أنه سيطر عليها وسيسود الكون، بالإنسان الذي يوظف الطبيعة ليحيا حياة كريمة كإنسان "آية" مؤتمن في هذا الكون، مستخلف يحمل الرسالة وموكل إليه إعمار الأرض التي

¹ - عبد الوهاب المسيري دراسات معرفية في الحادثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الأولى 2006، ص 34.

² - طه عبد الرحمان، روح الحادثة ص 17

³ - المرجع نفسه، ص 35

استخلف فيها، يعمل من أجل الإنسانية جمعاء لا من أجل دوافعه الأنانية والمادية يقول طه عبد الرحمان: "وعلى هذا لن يكون الطريق الإسلامي في الإبداع قاصراً على توفير الازدهار للذات، بل لابد أن يكون متعدياً إلى توفير الازدهار للآخر، وليس ذلك لأنه يقصد التصدي لسلوك ولدته الحداثة الغربية وتسمى بأسماء مختلفة وهي الفردانية والذاتية والنرجسية، بل لأن هذا السلوك الفردي لا يمكن أن يثبت ويعمم في المجال التداولي الإسلامي ومرد ذلك إلى وجود مسلمات أخلاقية راسخة في هذا المجال، تضاد هذا التوجه الأناني للحداثة الغربية منها أن "الخير مصلحة متعددة لا قاصرة" ومنها أيضاً أن "حب الذات يشقي صاحبه ولا يسعده" ومنها كذلك أن "الإحسان إلى الغير هو إحسان إلى الذات" وما إلى ذلك"¹، بمعنى صنع حادثة لخدمة الإنسان الإنسان وليس الإنسان الحيوان، "فالتعقيل الذي ينبغي أن يمارسه الإنسان هو ذلك الذي يطلب المعارف ويصنع الآلات على مقتضى القيم والإشارات المتغلغلة في الوجدان الإنساني "²

فإذا كان مسعى المفكرين ومسعى العالم بأسره هو تحديث تشريع يتسم بالكونية يتضمن قوانين تسري على البشرية جمعاء، وتحفظ كرامة الإنسان وإنسانية الإنسان وتحميه من نفسه أولاً وقبل كل شيء من أن يخرج عن مدار الإنسانية، فيرمي بنفسه إلى التهلكة بدافع التجريب والاكتشاف والحرية في الذات وفي المكان والزمان؛ قوانين تحقق العدالة، لا المساواة القائمة على اللامعالة، قوانين كونية شاملة فإنه ليس ينكر إلا جاهل أو جاحد أو حاقد أو ذو مصلحة، ولو بإعمال قليل نظر أن قانون وتشريع دين الإسلام هو القانون الوحيد على الأرض الذي يستطيع استيعاب كل القضايا الكونية والإنسانية، "لأنها بأصولها العقدية ومبادئها الكونية الشمولية تستجيب بامتياز وبكل المقاييس، لشروط النظرية المتكاملة في شأن الكون والإنسان والحياة"³ إذ المعنى الحقيقي للحداثة لابد أن يرتبط بالمشروع الأخلاقي والقيمي والجمالي ثم المعرفي والعلمي ثم الحضاري والمادي للأمة، وفق رؤية جديدة إلى العالم تصهر كل هذا في بوتقة الإنساني الكوني،

قد تختلف المشاريع الحداثية والتحديثية في الفكر العربي والإسلامي المعاصر حد التناقض التام وقد تختلف في مبادئ ودعاوى وتحقق في أخرى إلا أنها كلها تدعو إلى صناعة حادثة خاصة، وقد يختلف القراء والمتابعين مع هذا الطرح ويتفقون مع ذلك أو يختلفون مع هذا في نقط ويتفقون معه في أخرى. إلا أن السؤال الذي لابد أنه لا يختلف فيه اثنان هو ماهي مآلات هذه المشاريع داخل المجتمعات في علاقاتها مع النخب والأنظمة وسياسات الدولة وفي علاقاتها مع المجتمع والشارع، ما موقعها من برامج التوعية والتعليم، هل يتجاوز النقاش أروقة الجامعات القاعات المغلقة في معارض الكتب

¹ - المرجع نفسه، ص 41.

² - المرجع نفسه، ص 44.

³ عبد العالي مجدوب، الموديرنيزم وصناعة الشعر الأصول والفروع، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى، 2005، ص 16.

الدورية؟، إن المسألة متوقفة على الإرادة المجتمعية والسياسية بالدرجة الأولى، فالمجتمع العربي والإسلامي لم يعدم المفكرين وواضعي المشاريع المستقبلية الداعية إلى قيم الحداثة على اختلاف منظوراتها. كما عبر عن ذلك ببير بورديو في خاتمة كتابه "بؤس العالم" قائلاً: "إن الوعي بالآليات التي تجعل الحياة مؤلمة وغير صالحة للعيش، لا يعني تحييدها، فالكشف عن المتناقضات لا يعني حلها"¹.

¹ - زيغمونت باومان، الحداثة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر، مكتبة بغداد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 2016، ص295.

المبحث الثاني: الحداثة الأدبية نتاجا لقيم الحداثة الحضارية الغربية:

الآداب والفنون مرايا الأمم - وإن ينأى عن وصف المرايا بدعوى السذاجة- فهي الكشف بالصدى أو حتى بالرنين المغناطيسي عن الخفايا كلها على سبيل المجاز، فأدب وفنون الأمم إلى جوار مجلدات تاريخ الوقائع والأحداث والكشوفات العلمية، هي صوبُ العقول، وسجلات الخواطر ودواوين الوجدان، التي تلتقط وتكشف أحلام الإنسان، أهاته وأناته وطموحاته وتساؤلاته وقلقه تجاه تلك الوقائع والأحداث والكون من حوله، سجلات آمال وآلام الإنسان فردا وأمة، ينشؤها من صميم وجدانه، وفكره ويخترعها من خضم واقعه وراهنه الذي يحياه. الآداب والفنون دواوين الأمم والحضارات في صراعاتها الوجودية والتاريخية والقيمية، وفي النهاية معاركها الإنسانية، منذ أقدم أشكال هذه الفنون والآداب وأشدّها بدائية، إلى أحدثها؛ آخر ما تفتقت عنه قرائح وخواطر الإنسان المعاصر، بدءا بهوميروس وفرجيل إلى آخر عمل فني صدر اللحظة.

وآداب وفنون الحضارة الغربية ككل آداب وفنون الحضارات والأمم لم تنشأ عن القاعدة بل جسدتها أوضح تجسيد، فبقدر ما شهدت من التحولات الفكرية والفلسفية والحضارية، شهدت من التقلبات المذهبية الفنية والأدبية، التي كانت قرينة أزمنتها وليدة أيامها، تتسم بسماتها وتنطق عن خواطره، فقد ظلت الآداب قريبة من الفلسفة منذ اليونان ومتأثرة بها وبمذاهبها واتجاهاتها غير أنه ظلت للآداب مساحاتها الحرة كما للفلسفة، ولم تكتسح هذه المساحات الحرة إلى حدود القرن التاسع عشر، عندما أمست الفلسفة تسعى نحو الوضعية والاتصاف بسمات التفكير العلمي الوضعي، وسعت في صياغة نظرياتها إلى الارتكاز على العلم التجريبي بدلا من التفكير المجرد الذي وسمها طوال القرون الماضية.

والتفكير العلمي ونظرياته قد -عرف كما هو معلوم- ثورات كبرى خلال هذه الحقبة من تاريخ أوروبا، إلى جوار الثورات السياسية والاجتماعية، مما انعكس على المذاهب الفلسفية التي تعددت بدورها، بين اتجاهات الفلسفة المثالية، واتجاهات الفلسفة الواقعية، المتناقضة والمنفصلة، التي ساوقتها المذاهب الأدبية والفنية وقامت على وعي فلسفي ونقدي وتاريخي، ولم تكن عفوية تلقائية؛ "ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا واضحا لهذه السيطرة، في مذهب النشوء والتطور الذي ابتدأ في عالم الكائنات العضوية بفضل لامارك ودارون ثم لم يلبث أن امتد إلى عالم الأخلاق والاجتماع بفضل سبنسر، وأخيرا وصل إلى عالم الأدب بفضل الناقد الفرنسي الشهير برونثير الذي كتب سلسلة من الكتب عن تطور فنون الآداب المختلفة وحاول أن يطبق نظرية التطور العضوية الأصل على هذه الفنون"¹، وهو نفس ما يمكن قوله عن مذهب التحليل النفسي لسيكموند فرويد، الذي قادته أبحاثه الطبية العصبية، إلى ولوج العوالم

¹ محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 132.

النفسية للإنسان، واكتشاف اللاشعور واللاوعي، والعقل الباطن، فضلا عما هو عضوي، فانتقل من العلم الوضعي إلى الفلسفي، ولعل مذهبه هذا أكثر المذاهب الفلسفية تأثيرا في الآداب والنقد والفن عموما. وكذلك صلة فلسفة الجمال بالفن والأدب التي خلفت مذاهب الفن للفن الذي قام على الفلسفة المثالية لكانط الذي يعتبر الفن ترفا وليس ضرورة اجتماعية أو إنسانية.

فالآداب ظلت في تطور مستمر تبعا لتطور الأوضاع الإنسانية والحضارية للمجتمع البشري مثلها مثل الفلسفة ومذاهبها على مر العصور، "فمرت بأطوار أساسية راحت تتسلسل فيها حيواتها الأدبية والفنية وهي على التوالي الطور الملحمي فالطور الغنائي فالطور التمثيلي فالطور التعليمي، تسلسلت في إطارها تلك المذاهب الأدبية الفنية من ملحمي وغنائي وابتداعي وإبداعي وواقعي ورمزي وتعاقبت الظهور على مسرح الأدب أو الفن عامة بين أنصار القديم وأنصار الجديد يظلون يتعاورون السبق أو التحليق في تحقيقهم ما يتلاءم من هذه المذاهب الأدبية الفنية"¹، وقد مثل كل مذهب منها روح العصر الذي نشأ فيه خير تمثيل فكان فيه بمثابة تيار عام فرضه العصر على صفوة كتابه ومفكره.

ففي العصور الوسطى وبعد سقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية، وسقوط روما ودخول أوروبا عصر الظلمات، تم إقصاء وتهميش الآداب والفنون القديمة اليونانية والرومانية، لكونها - تبعا لعقلية القرون الوسطى- لا تلائم تعاليم الديانة المسيحية والكنسية، فأغلقت كل المراكز العلمية التي ظلت تنتشر العلم والفلسفة بما فيها أكاديمية أفلاطون، وشملت العناية فقط فلسفة أفلوطين "لأن الفلسفة الأفلوطينية يغلب عليها الطابع الصوفي وبمعنى أدق هي فلسفة اختلط فيها الميتافيزيقي بالأخلاقي وذهبت هذه الفلسفة إلى اختيار الواحد المطلق الذي تصدر عنه الصور المشعة ويوحد أفلوطين نفسه بين الجمال والخير"².

وبتطور وتبدل أحوال الواقع الأوروبي خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، وما صاحب تلك الحقبة من صحوة حضارية رافقتها صحوة أدبية فنية، فكان الرجوع خطوة كبيرة إلى الوراء والقفز على مساحة الظلام التي خيمت لقرون، والعودة إلى الفكر والفلسفة والآداب اليونانية والرومانية واللاتينية القديمة، التي كانت قد أقصيت من قبل الكنيسة، وذلك عبر الترجمات العربية لتلك الأصول فكانت المناداة بالمحاكاة، أي الدعوة إلى اتخاذ الآداب القديمة مثلا يحتذى ونموذجا يقتدى، فنشأ ما عرف بالمذهب الكلاسيكي؛ وهو اصطلاح مأخوذ من كلمة كلاسيوس إشارة إلى الطبقة العليا في روما القديمة. مذهب قام على أسس عقلية وخلقية، واعتمد تمجيد القديم وتقليده ومحاكاته في المنهج والصياغة والأسلوب، و يحرص أصحابه على ارتباط الأدب بالغاية الخلقية، كما كان يرتبط بهذه الغاية عند

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية الحديثة، القاهرة، الطبعة الرابعة، أبريل 2012، ص 182.

² رفعت زكي محمود عفيفي، مدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، الطبعة الأولى 1992، ص 8.

أفلاطون وأرسطو، وساعد على توطين مذهب الكلاسية خلال هذه المرحلة، كل من رونييه ديكرت وباسكال، وكان جمهور الكلاسية من الارستقراطيين النبلاء.

هذا الأدب الذي نشأ عند الإغريق وازدهر مع الرومان وشاع في أوروبا خلال عصر النهضة وظل قائما إلى ما قبل القرن التاسع عشر بزمان قليل، اتسم بالاتجاه إلى الأدب الموضوعي وبني على الأسس العقلية "والعقلية عند الكلاسيكيين أساس لفلسفة الجمال في الأدب إذ الأدب انعكاس للحقيقة وعندهم أن الحقيقة هي هي في كل زمان ومكان"¹، كما اتسم بالنزعة الإنسانية الموروثة عنالفكر اليوناني القديم والتي تم إحيائها تجاوزا لعقلية القرون الوسطى، التي علمت الناس ازدراء الحياة، واحتقار الإنسان واعتباره كائنا آثما عليه أن يقضي حياته يطلب المغفرة من الرب والرحمة من الكنيسة، ومن أبرز أصحاب النزعة الإنسانية أو الإنسانيين الايطالي بترراك والهولندي إراسمس والشاعر الانجليزي جفري تشوسر.

وقد نشأ المذهب الكلاسي بداية في إيطاليا خلال القرن السابع عشر، إلا أن فرنسا كانت المعقل الفعلي له، إذ عمل الفرنسيون على ترجمة ونشر الأصول القديمة خاصة أرسطو وهوراس، لذلك ارتبطت الكلاسية في فرنسا بالمسرح والشعر المسرحي، مع راسين وموليير. وأول من أسس للكلاسية في فرنسا"رونار ودويلي وريمي يلو وجودل ودورا بانيف وبليتيه، وهم المعروفون بجماعة الثريا الذين كانوا يريدون محاكاة اللاتينية اليونانية مما يغني اللغة ويثريها"²، وقد كانوا يختارون جمهورهم من النبلاء والارستقراطيين والسادة فأصحاب جماعة الثريا يصرحون "بأنهم لا يتجهون إلا إلى الخبراء بمهنة ربات الفنون إن للشعر جمال لا تراه كل العيون"³، ثم انتقلت الكلاسية إلى انجلترا فتأثر بها أدباؤها أمثال جون أولد هام، ومن قبله جون دريدن، "وكان من أشدهم تأثرا توماس جدي الذي بلغ من حمسه وشدة إيمانه أن كان يختم قصائده بأبيات من القصائد القديمة حتى يثبت للناس شدة براعته"⁴.

وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، لما كانت الثورة الفرنسية قد أنت ثمارها ورسخت مبادئها، بما هي هدم للنظم الاجتماعية القديمة، وبما هي الحرية بكل تجلياتها والمساواة والفردانية، ومعارضة آداب البلاط /الآداب الكلاسية، مساوقة مع صعود الطبقة البرجوازية التي أرادت أن يكون لها أدب يعبر عن قضاياها الخاصة، وسعت إلى أن يعرض المسرح قضايا الحياة العامة، فتأثرت على تقاليد المسرح الكلاسي الملتزم المرتبط بقضايا الطبقة الارستقراطية، والبؤس الذي خلفته حروب لويس الرابع عشر (توفي 1851)، ونفقات الحروب الطويلة؛ يظهر تيار فكري وأدبي جديد مسلوب

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت لبنان 1973، ص 377.

² المرجع نفسه، ص 13.

³ المرجع نفسه، ص 378.

⁴ زكي محمود عفيفي المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، رفعت ص 19.

للأحداث المستجدة، اتجاه ثائر متمرّد، حمل طابع العصر كله، هو الاتجاه الرومانسي، الذي كان ثورة اجتماعية وسياسية واقتصادية وفلسفية. فقد دافع الرومانسيون عن الطبقة البرجوازية الصاعدة إذ "أن مسلكهم في ذلك كان يتفق والمشاريع الإنسانية إذ كانوا يدافعون عن طبقة مهضومة الحق؛ هي الطبقة التي نشئوا فيها وهم على وعي بأنهم يقودون معركة التحرر ضد طبقات الطفيليين من الارستقراطيين فكان الأدب تمهيدا للثورة ومصاحبا لها عن حرية وإيمان برسالة الإنسانية"¹

وقد أسس للمذهب الرومانسي الذي ابتدأ من ألمانيا وصولاً إلى إنجلترا عبر فرنسا، ثم باقي أوروبا، كل من هولباخ وديدرو وروسو ولامبير وفولتير الذي ترجم أعمال شكسبير، وجون جاك روسو الذي كانت أفكاره وقوداً أشعل نار الثورة وفكتور هيجو الذي يعد أكبر رواد الرومانسية الفرنسية، ولامارتين في ديوانه "التأملات" الصادر سنة 1820، ومن فرنسا انتقلت الحركة بين بلدان أوروبا مروراً بإنجلترا، مع ويليم بليك، ووردزورث وألترسكوب وجماعته، وشيلي وجماعته، إضافة إلى مدام دي ستايل الفرنسية التي عملت على نشر تعاليم الرومانسية في العالم والتي نقلتها عن الألمان، ووشاتوبريان الذي نقل عن الانجليز، وكولوريدج وغيرهم.

والرومانسية اصطلاح أطلق في البداية على اللغات والآداب المتفرعة عن اللغة اللاتينية القديمة، والتي كانت خلال القرون الوسطى عبارة عن لهجات، "والرومانسية إحدى لهجات سويسرا، وقصد الرومانسيون باختيارهم هذا اللفظ عنواناً لمذهبهم إلى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية أي الرومانسية، وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقية واللاتينية القديمة التي سيطرت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد"².

وقد اتخذت الرومانسية من الشعر أرضاً خصبة لزرع تعاليمها الذاتية الوجدانية، ومضماراً لسباق الحرية في زمن التحرر والاعتناق، والإعلان العالمي لحقوق الإنسان، المشوب بالتشاؤم والاغتراب والبؤس الذي خلفته الأحداث التي تلت الثورة الفرنسية. فحرروا الشعر من قيود الكلاسيكية وحرروا الوجدان من سيطرة العقل، والذات من سطوة المجتمع، ف"منذ الرومانتيكيين تقرر أن كمال الشعر في لغته التصويرية لا التقريرية العقلية"³، فاهتموا بالخيال أكثر من اهتمامهم بالفكر متأثرين في ذلك بالفلسفة المثالية الجمالية لكانط، أعظم فيلسوف أثر في آرائهم في بيان قيمة الخيال، وناصروا اللذة الجمالية

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص 380.

² محمد مندور، الأدب ومذاهبه ص 54.

³ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص 383.

والفنية، يقول سندال: "إن الرومانتيكية هي الفن الذي يقدم للشعوب آثارا أدبية من شأنها أن تحدث في أعظم لذة ممكنة"¹.

فالرومانسية مذهب أسرف في الخيال والانصراف إلى الذات والاستهزاء بقواعد اللغة وخصائص الأدب الرفيع، وإهمال قوانين الجمال فيه، مما أفسد الذوق الأدبي العام، إلا أن ذلك لم يكن بوعي فني أو لإدراك منطقي مبرر بلا جدوى أصول الفن الكلاسي من حيث هي أصول وقواعد فنية، وإنما غايتهم الأولى كانت الانفلات من نظام الارستقراطية والطبقية وكان الأدب وسيلة تعبير عن ذلك الانفلات والتمرد، لذلك يعتبر محمد مندور الرومانسية محض حالة نفسية وتعبيرا عن تلك الحالة وليست مذهباً أدبياً قائماً على أصول فنية خاصة مختلفة، وإنما هي حركة سعت إلى التخلي عن كل الأصول والانفلات من كل القيود، يقول: "وذلك أن الرومانسية ليست كما قلنا مذهباً أدبياً دعا إليه الكتاب أو اصطنعوه اصطناعاً، وهي على النقيض خروج على كل مذهب وتحطيم لكل قيد، وإنما هي حالة نفسية ولدتها الثورة وما تلاها من مجد نابليون ثم من انهيار ذلك المجد، ولكنها أصبحت بعد ذلك مذهباً عند المقلدين الذين طوى الزمان ما أجهدوا فيه أنفسهم من سخف مصنوع"².

وخلال منتصف القرن التاسع عشر خفت صوت الرومانسية تدريجياً، لتعلو أصوات أخرى مناقضة ومناهضة وينشأ مذهبان جديان؛ هما ما عرف بالواقعية في النثر والبرناسية في الشعر، وذلك نتيجة للعوامل المستجدة؛ فالواقعية استجابة لرغبة المجتمع الغربي في العدول عن سبل عوالم الأحلام التي نهجتها الرومانسية، هذا العدول جاء نتيجة للتحوّل السريع في الفنون والعلوم، وتقوية روح العمل والعناية بحقوق العمال، وقيمة الفعل الواقعي العلمي التجريبي والعملية داخل المجتمع الأوروبي، كعلم الطبيعة والوراثة، وفي الدراسة التجريبية الإنسانية والاجتماعية، والمنحى الوضعي في الفلسفة.

ذلك أن نقاد الأدب سعوا إلى الجمع بين العلم والفن، وبين العناية بالحقائق والعناية بالجمال، ففي تلك الفترة كانت قد عظمت ثقة الإنسان في العلم، واعتقد أنه عثر على العصا السحرية التي ستحل جميع مشاكله؛ إذ نادى الفلسفة الوضعية التي أسسها أوجست كونت، والفلسفة التجريبية مع جون ستيوارت ميل، إلى تجاوز الإنسان حدود ذاته سعياً وراء الحقيقة، والمعرفة الكاملة، وأن العلم هو الذي سيفضي به إلى هذه الحقيقة والمعرفة لا القلب والوجدان الذي نادى به الرومانسيون.

¹ محمد عبد المنعم خفاجب، مدارس النقد الأدبي الحديث ص 155.

² محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 59.

وإن كانت معالم الواقعية قد نشأت منذ عام 1826 مساوقة للمذهب الرومانسي، وكانت بدايتها الأولى في مجال الرسم مع الرسام الفرنسي كوربيه، ثم نقل أفكاره إلى عالم الأدب صديقه شانفلوري في مقالاته التي نشرها بعنوان الواقعية، ففي هذا القرن ظهر داروين (1882/1809) ونظريته التطورية التي كان لها رواج عظيم في ظل الفلسفة الوضعية، "وقد حاول بروفيتير تطبيق نظرية داروين على الأجناس الأدبية فجعلها كالأصناف الحيوانية تنمو وتتطور وتتوالد وينشأ بعضها من بعض فالقصة تطورت من ملحمة أسطورية إلى خيالية إنسانية إلى رومانتيكية إلى واقعية"¹.

وهناك أسماء كثيرة وأنواع للواقعية منها: الواقعية الانتقادية أو الاجتماعية، وهي الواقعية التي ركزت على جوانب النقص والضعف في المجتمع، فالإنسان عند أصحابها بعيد بطبعه عن المثالية وقريب من الشر، أما عبر عنه الفيلسوف الانجليزي الواقعي هوبز بقوله إن الإنسان للإنسان ذئب ضار. لهذا فإن هدفهم وصف الحياة كما، ووصف حقيقة الشر في الإنسان، ومن أهم من مثله أنورييه دو بلزاك في "الكوميديا البشرية" التي شملت خمسين ومائة قصة، والذي تأثر بأفكار الفيلسوف السياسي سان سيمون فاتجه بقصصه ومسرحياته وجهة واقعية اجتماعية.

فالواقعية ترى الحياة في أصلها شرا، ووبالا ومحنة، بينما تراها المثالية خيرا وسعادة ونعمة، وهو مذهب نشأ من التعارض القائم بين الفلسفة المثالية والفلسفة الواقعية قبل القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ففي الوقت الذي كان فيه روسو يؤسس للرومانسية كان فولتير يؤسس للواقعية في قصائده أحاديث الإنسانومعه بلزاك في حكاياته مثل كوندريد، وأقاصيص جي دو مو باسانوقصص فلوبيير وتوماس هاري ومسرح هنري بك كمسرحية الغربان. فإذا كانت الرومانسية بحكم طبيعتها قد أثرت الشعر صورة لأدبها فإن الواقعية أثرت النثر بالضرورة فهي لم تنشد شعرا ولم تنظم قصائد، وإنما كتبت قصصا ومسرحيات نثرية.

والواقعية الطبيعية وهي امتداد للواقعية النقدية اهتمت بوصف طبائع الإنسان وحقائق الأشياء كانت نتيجة للربط الفلسفي بين العلم والأدب، ورائد هذا الاتجاه هو إميل زولا الذي استعان بالعلوم التجريبية وخصوصا نظرية داروين ومكتشفات علم الوراثة ويعتبر أصحاب هذا الاتجاه الإنسان حيوانا تسيره غرائزه وطبائعه العضوية، وتين وكود برنار فأعمال إميل زولا الروائية تنسم بالتحليل العلمي للوقائع وبانتهائها إلى النتيجة التي يؤيدها العلم والمذهب الطبيعي، وبإخضاع الفن للدراكات الحسية. وقد ظهرت الواقعية الطبيعية في الأدب خاصة القصة خلال نهاية الجمهورية الفرنسية الثانية نتيجة لأثر رواية كوستاف فلوبيير "مدام بوفاري"، إلى جانب النظريات التي ابتدعها هيوليت تين.

¹ رفعت زكي محمود عفيفي المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، 53/52.

كما كان لفرويد بمذهبه التحليلي النفسي دور كبير في انتشار هذا الاتجاه خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، "ولكن اعتمادها على التجارب والأبحاث العلمية وتعميم نتائج هذه التجارب والأبحاث أدى في الغالب إلى اصطناع الحيات التي تعرضها تلك القصص ورسم سلوكها في الحياة طبقا لمقتضيات المذهب ووفقا لمنطقه الذي يقوم على نوع من الجبرية العضوية التي تفسح للوراثة أكبر مجال"¹، فأقحام النظريات العلمية في الإبداع الأدبي بشكل مبالغ فيه يضر بالأدب وبأدبيته.

وخلافا للواقعية الطبيعية تميل الواقعية الاشتراكية إلى التفاؤل وتؤمن بقدرة الإنسان على التغيير وتسعى إلى صلاح المجتمع، وفي رأيها الفنان وجد من أجل مجتمعه، وهي نتيجة للنظرية الماركسية في الأدب والفن، وتدعو إلى الالتزام بأهداف الطبقة العاملة، والنضال في سبيل تحقيق المبادئ الاشتراكية، وقد أطلق عليها الأديب الروسي مكسيم جوركي مصطلح الاشتراكية لتمييزها عن أشكال الواقعية الأخرى، وترجع جذور الواقعية الاشتراكية إلى فلسفة سان سيمون، وجوزيف برودون، الذي نادى بوجوب خدمة الفن للمبادئ الاجتماعية. "هي واقعية المعسكر الشرقي في أوربا تؤمن بالمجتمع والجماهير وتعتبر عنهما وقد اتجه الأدب مع غيره من الفنون إلى إثارة المذهب الواقعي بظهور الفلسفة التجريبية التي نادى بها الفيلسوف الفرنسي أوغست كونت الذي يرى أن التجربة هي طريق اليقين"²، وتسمى بالواقعية الملتزمة خاصة آداب ما بعد الحرب العالمية الأولى وقد دعا إلى هذا لاتجاه بداية شاعر الثورة الروسية مايا كوفسكي.

وإلى جوار الواقعية كانت البريناسية قائمة وكانت متجهة إلى الشعر، في الوقت الذي اقتحمت فيه الواقعية عوالم النثر القصة والرواية والمسرح، والبريناسية مذهب يقوم - نقيضا للواقعية - على فصل الآداب عن الحياة، رافعا شعار الفن للفن الذي يرجع دارسو الآداب ميلاده إلى 1829 على لسان فيكتور هيجو، قبل أن يعمق الفكرة الناقد الانجليزي برادلي سنة 1901، بدعوته إلى أن الشعر الجيد هو الذي يكتب من أجل الشعر فقط، ومن بعده جوتيه وبعده لوكونت دو ليل زعيم البريناسية الذي كان يرجع أصولها إلى الفلسفة البوذية لنشأته في جزر الهند الشرقية، وهي فلسفة تقوم على إماتة الرغبة في ذات الإنسان والسخرية من آلامه وبكائه، وخلاصه يكمن في "النرفانا" كما يقول محمد مندو: "والنرفانا في البوذية هي حالة نفسية تحقق للفرد الجنة التي وعدها المؤمنون في الديانات الأخرى، وهي جنة تتحقق للفرد في عالمنا هذا إذا استطاع أن يमित الرغبة في نفسه، وإن تكن إماتة الرغبة في الواقع بمثابة إماتة للحياة ذاتها"³.

¹ محمد مندور، الأدب ومذاهبه ص 99.

² رفعت زكي محمود عفيفي المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، ص 60 / 61.

³ محمد مندور، الأدب ومذاهبه ص 103.

"والمذهب البرناسي مذهب فني فلسفي لاديني كان ثورة ضد استعمال الفن للتعبير عن المجتمع وقضاياها من ناحية، وعن الذات ووجدانها من ناحية ثانية"، أطلقه أحد الثائرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد التي نشرها في مجلد واحد لطائفة من الشعراء الناشئين سمي المجموعة البرناس المعاصر إشارة إلى جبل البرناس الشهير ببلاد اليونان¹، موطن أبولو وآلهة الفنون في الأساطير اليونانية القديمة. وهو مذهب تأسس على الفلسفة المثالية الجمالية عند كانط، وعلى العناية البالغة بالأسلوب والصياغة، والزخرف والبناء، وهو الشيء الذي عيب عليهم من قبل النقاد، وأهم مؤسسيه تيوفيل جوتييه، وشارل بودلير، ولوكونت دو ليل في الشعر، وجوستاف فلوبير في القصة.

أما الرمزية التي ظهرت في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فترجع أصولها إلى الفلسفة المثالية الأفلاطونية، التي ترى أن حقائق العالم المحسوسة ليست سوى رموز وانعكاسات للحقيقة المثالية، وهي كذلك تلتقي مع مثالية إمانويل كانط، وهو مذهب عني بالانتصار للشعر الغنائي، وتحريره من الأوزان التقليدية، وإخضاعه للدقة الشعورية، مع إطلاق العنان للخيال في الإيحاء وتقصي الغموض، مذهب يسعى إلى التعبير عن طريق الرمز والإشارة والتلميح، أعلن مذهباً عالمياً في الأدبي الثامن عشر من أيلول عام 1880- عندما أصدر عشرون كاتباً فرنسياً في جريدة لو فيغارو مقالاً أعلنوا فيه عن أهدافهم وغاياتهم.

ومؤسسو هذا المذهب هم بودلير خاصة في قصيدته "المراسلات" وبول فيرلان وما لارميه آرثر رامبو وجون مورياس والإنجليزي ستيفن سبيندر، والرمزيون مثل البرناسيين لا يحفلون بالعامية وسواد الشعب، بل يتجهون إلى الخاصة ممن يحملون نفس أفكارهم وفلسفتهم ولا يستسلمون للمثالية كالرومانسيين بل يؤمنون بالصنعة والصياغة، واستعمال الصورة الشعرية المتوالدة، والكثافة والتعقيد وجمع المتناقضات، وتراسل الحواس، والتحرر من الأوزان، واعتبار معنى القصيدة يختلف من قارئ إلى قارئ في احتمالية التأويل وتعدد الدلالة، وانفصالية القصيدة عن شاعرها وموت المؤلف؛ اتجاه يتسم بالغيبية والغموض ذهني باطني لغوي، فكان أصحابه "يكتفون بأن يرمزوا للحالة النفسية التي يريدون العبارة عنها بعدة رموز كأنها الأضرار الكهربائية التي توقد الضوء لنستطيع أن نتبين معالم تلك الحالة النفسية الغامضة المركبة الغارقة في ضباب النفس البشرية والتي كثيراً ما تتجاوز في أبعادها منطقة العقل الواعي لتضرب بجذورها في عالم اللاوعي أي اللاشعور"².

فهم أول من نادى بالشعر المطلق من الوزن والقافية، وكانت دعوتهم ثورة على القاليد الشعرية والمذاهب الأدبية "ورأوا أن العالم ليس سوى مجموعة طلاس ودنيا تخلقها المخيلة الجبارة لا الملاحظة

¹ محمد مندور، الأدب ومذاهبه ص 101.

² محمد مندور، الأدب ومذاهبه ص 115.

العابرة، وكان محاولة جديدة للإفصاح عن العواطف المكبوتة في اللاوعي الإنساني، بواسطة جرس الألفاظ وإيقاع الكلمات وتركيب الجمل فهو أدب انطباعي ذاتي.

وبعد الرمزية ومن خلالها في سياق مناهضة المجتمع الرأسمالي والتمرد على كافة القيود أو الشروط التي تفرضها الأصول، نشأت الدادائية حركة أدبية فنية فوضوية نشأت أثناء الحرب العالمية الأولى، ثائرة متمردة ساخطة على كل القوانين والقواعد والأنظمة، ظهرت في حقل الأدب والفنون التشكيلية بالأخص، حركة عدمية فوضوية عبثية جاءت رد فعل ضد الحرب ومآلات الإنسانية أثناء وبعد الحرب وإفلاس جميع المبادئ والنظم والعقائد، فقد كانت بدايات القرن العشرين فترة تغيير عنيف، إذ غيرت الحرب العالمية الأولى والثورة الروسية فهم الناس لعوالمهم على نحو جذري، وحولت اكتشافات فرويد وانشتاين، والابتكارات التكنولوجية لعصر الآلة الوعي البشري بشكل عميق، حيث أفضت مخلفات الحرب العالمية، ومحنها الإنسانية، والفلسفة الفرويدية إلى التحلل من الأخلاق والمواضعات الاجتماعية، والتمرد على القيم والسائد، فظهرت الدادائية والسريالية والعبثية والوجودية والمستقبلية وغيرها من المذاهب والتيارات المتمردة التي تناسلت من رحم الرمزية.

كانت بدايات الدادائية في مقهى وملهى فولتير في مدينة زيوريخ في سويسرا، حيث كان يجتمع أدباء وفنانون من مختلف الجنسيات يلتفون عند نقطة واحدة هي التمرد والرفض، وأبرزهم تزارا الذي اقترح اسم دادا واشتق منه الدادائية، لأنه لفظ يذكره بالطفولة وعوالمها البريئة أول ما ينطقه الطفل - الإنسان وأصدرت هذه المجموعة عام 1917 مجلة تحمل اسم دادا، وبحلول أوائل العشرينات أضحت ظاهرة فنية عالمية، وبعد الحرب العالمية تجاوزت الدادائية حدود سويسرا إلى فرنسا ثم إلى أمريكا.

استعمل الدادائيون الصراخ والأصوات الخالية من الحروف، والشتائم والألفاظ البديئة وأعلنوا أنهم هم أيضا لا يفهمون ما يفعلونه، إذ اتسمت كتاباتهم بالجرأة والمفارقة والوقاحة، لقد كانت جنونا أكبر ضد جنون العالم المستفحل، إذ رأت الدادائية نفسها معنية بإعادة تمثيل الاضطراب النفسي الناجم عن الحرب العالمية الأولى، لقد كانت حركة طليعية بالأساس، وكانت "تتمحور أسطورة الدادائيين حول رجل واحد ألا وهو الشاعر والمنظر هوجو بال، والملهى الليلي المعروف بكابرييه فولتير الذي افتتح في شبينجل بلاسييه بزيوريخ في فبراير 1916"¹.

لقد رأى الدادائيون أن القيم المرتبطة بفن ما قبل الحرب كانت إلى حد كبير قيما فاسدة فإذا كان "الرسم بالزيت والنحت بصب النحاس مرادفين لبيوت أبهاء الطبقة الأرستقراطية، من الداخل، فسيجمع أتباع الدادائية بنى جديدة في قصاصات ورقية أو أغراض موجودة سلفا، وإذا كان الشعر مرادفا للوعي

¹ ديفيد هوبكنز، مقدمة قصيدة جءا، الدادائية والسريالية، ترجمة أحمد محمد الروبي، مراجعة فتحي خضر، مؤسسة هنداي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى 2016، ص 18.

المصقول فسيلون ذراعه ويفككون ويعيدون توجيهه إلى شكل من أشكال الثثرة والتعاويذ¹، إنهم لم يكونوا يرفضون الفن ولكن يرفضون طريقة استغلال الفن، يرفضون خدمة الفن للأرستقراطية، ولكنهم سقطوا في المأزق الذي منه فروا، فاستغلوا هم أيضا الفن خدمة لتمردهم فنزلوا به أدنى الأسواق وأبخسوه ثمنه.

وهذا القول لتزارا يلخص تصور الدادائيين والاتجاه الدادائي العبثي عن الفن وعن الشعر بالخصوص، يقول:

"من أجل كتابة قصيدة دادائية

خذ صحيفة خذ مقصا

اختر من تلك الصحيفة مقالا له الطول الذي تنوي إعطاه لقصيدتك

قطع المقال

ثم قطع بعناية كل واحدة من الكلمات التي تشكل هذا المقال وضعها في كيس

حرك بهدوء،

ثم اخرج كل قصاصة الواحدة تلو الأخرى حسب النظام الذي خرجت فيه من الكيس

انقل بعناية

وسوف تشبهك القصيدة"²

ف"الدادائيون والسرياليون يتركون للصدفة صناعة الأشعار ويكفي أن نفكر في اللذة الكبيرة التي كان يشعر بها الشاعر الروسي كلينيكشوف إزاء الأخطاء الطباعية إذ كان يعلن أن المجاز قد كان أحيانا فنانا بارعا"³

وبحلول منتصف عام 1922 أمست الدادائية الباريسية متعبة ضعيفة، خصوصا بعد تنظيم بريتون "المؤتمر باريس" الذي اتهم فيه الدادائية بالنفي المتعطر والميل إلى الفضيحة من أجل الفضيحة، "فقد استغل الفرصة وأعاد ترتيب أولويات الطليعية وكان الطريق ممهدا أمام السريالية"⁴، التي أعلن ميلادها عام 1924، واصفا فرويد بالنور الهادي للمشروع السريالي، إلا أنه لم يتكلم كثيرا عن المنتج الجمالي للسريالية بقدر ما تحدث عن الإنسان المستكشف. وأسس السريالية إلى جانب بريتون كل

¹ المرجع نفسه، ص 20.

² سبع بيانات دادائية بودري 1924 ص 177 بيان صدر في مجلة ليتيراتير عام 1920، ص 148.

³ رومان جاكيسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1988، ص 10.

⁴ ديفيد هوبكنز، مقدمة قصيدة جدا، الدادائية والسريالية، ترجمة أحمد محمد الروبي، مراجعة فتحي خضر، ص 29.

من أبولينير أول من سك كلمة السريالية عام 1917، وأراكون وإلوار، وروبرت دينسيوس، وماكس إرنست الذي تأثر بأعمال الرسام السوربالي الإيطالي جورجيو سيريكون.

وقد كانت كانت لقاءات هؤلاء المؤسسين ومن معهم تصب اهتماماتها على كل ما هو غير عقلاني وعلى جلسات تحضير الأرواح وغيرها، وهم الذين آمنوا بالحقيقة الكلية للأحلام وبالتلاعب العقلي بالأشياء وباللامبالاة، والتزموا بوجهة النظر القائلة بأن الطبيعة البشرية غير عقلانية في جوهرها وتماهوا مع مبادئ اتجاه التحليل النفسي بغية الكشف عن أسرار العقل البشري. وهو اصطلاح يعني مذهب ما فوق الواقع، أو فوق الواقعية، سعيًا من أصحابه نحو يتحلل من واقع الوعي، وزعما منهم أن فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أفضل وأليق، "وهو واقع اللاوعي واقع المكبوت في داخل النفس البشرية وعلى تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوته وتسجيله في الأدب والفن أراد السورباليون توفير جهدهم"¹.

ومن وجهة نظر ثقافية سجلت روايات جيمس جويس خاصة رواية "عوليس"، وأشعار إليوت خاصة قصيدة الأرض الخراب، العمالان اللذان نشرًا عام 1922، أنماطا "حدثية جديدة بشكل مميز للشعور والإدراك تنسم بإحساس واضح بالانقطاع، ولذا يرى المنظر مارشال بيرمان أن الإحساس المتزامن بالبهجة والكارثة الوشيكة الذي يعكس الظروف المضطربة للحياة آنذاك هو المحدد للوعي الحدثي"².

أما آداب السورباليين فزادت عبثية عن آداب الرمزيين والدادائيين، في تحررهم من كل قواعد وقوانين الكتابة والإبداع، واستسلموا للوعي، وللعقل الباطن فكانت صورهم غارقة في الخيال والجنون والعبثية، "إنها صور ناتجة عن وحشية الإملاء الذاتي، يجد العقل الواعي نفسه حيالها مخدرا لا يلامسها. إنها شبيهة بتلك الصور التي تحدث في حالات الانتشاء بتأثير من الأفيون أو الحشيش، يقول أندريه بريتون "تبدو السريالية كما لو أنها كانت عيبا يلحق ببعض الأشخاص إن له مفعول الحشيش الذي يشبع كل الرغبات"³ "أن مثل هذا المذهب ليس من السهل أن ندرجه بين عداد المذاهب الأدبية والفنية لأنه في الواقع لم يضع أصولا وقواعد أدبية أو فنية (...) وذلك لأنها لم توفق إلى خلق صور أدبية أو فنية خاصة

¹ محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 136.

² ديفيد هوبكنز، مقدمة قصيدة جدا، الدادائية والسريالية، ص 15.

³ عساف ساسين، الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار رومان، عبود بيروت، 1985، ص 90.

بها أو خلق أسلوب تتميز به "1 ثم عندما يحاولون تسجيل هذا المكبوت في لوحات أو قصص أو مسرحيات غامضة مضطربة أو هادئة، محمومة قد لا يدركون هم أنفسهم لها معنى ولا يحددون هدفاً.

أما الوجودية فهي الأخرى مذهب أدبي فلسفي ملحد يرى في فكرة وجود الله خرافة ضارة، مثله مثل السريالية ظهر في الأدب الفرنسي خلال القرن العشرين، يعنى بوجود الإنسان "وإذن فالأساس العام للوجودية هو إنكار وجود ماهية سابقة وعدم التسليم إلا بالوجود المحسوس فحسب بل وحصر هذا الوجود بالنسبة للإنسان في الحقيقة اليقينية الوحيدة وهي الكوجيطو الديكارتي، مذهب تأسس على أفكار جون بول سارتر، الفيلسوف والأديب الذي يعد رأس الوجوديين الملحدين، وكيرك كارد ومارتين هايدجر وجابرييل مارسيل الذي أوجد ما أسماه بوجودية المسيحية، ومن الشخصيات الأدبية البارزة سيمون دي بوفوار التي دعت إلى التحرر من كل القيود المتوارثة والقيم الأخلاقية.

جاءت هذه الحركة اثر أحداث الحرب العالمية الثانية التي أحدثت أزمة عميقة زلزلت الوثوقيات الإنسانية مما عمق الشعور بالشك في حقيقة تراث الإنسانية الروحي والقيمي والأخلاقي وفي ضمير الإنسانية، إن الوجودية تكاد تكون ديناً جديداً في عالم تحرر من الأديان.

على الرغم من أن إنكار وجود الله ليس فكرة حديثة فقد كانت موجودة عند فلاسفة القرن الثامن عشر في فرنسا مثل فولتير، إلا فلاسفة هذا القرن كانوا يرون في الله خرافة نافعة حتى قال فولتير إنه لو لم يكن الله موجوداً لوجب على البشر أن يخترعوه وذلك لأن وجود الله والإيمان به، يوجه الشعوب المؤمنة نحو سلوكيات ومبادئ وقيم فاضلة في أساسها، وهذه المبادئ والقيم ضرورية لحياة الفرد والمجتمع، بينما يراها الوجوديون الملحدون خرافة ضارة، لابد للإنسانية أن تتخلص منها، يقول محمد مندور موضحاً: "ولعلنا نجد أيضاً لهذه الدعوة في المسرحية التي وضعها سارتر منذ عدة سنين والتي ظلت 18 شهراً متتالياً في مسرح سارة برنار في باريس وهي مسرحية الذباب التي نقلها إلى العربية الدكتور محمد القصاص باسم الندم أو الذباب"2

أما مذهب أصول مذهب اللامعقول، العبثية فتعود إلى السريالية وما عرفتته من إملاءات العقل الباطن، واحدة من تيارات ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ كالتأثرية والفنية والتجريدية والمستقبلية والتصويرية والتكبيرية والتعبيرية، وغيرها، ضمن ردود فعل الإنسان الأوروبي أمام صدمته الحضارية، لما أدرك أن كل ما بناه طيلة قرون التطور والتنوير يمكن أن ينهار في لحظة واحدة.

¹ محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 137.

² محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 140/ 141.

والعبيثة واللامعقول هي الدين الجديد الذي يدين به اليوم الكثير من الكتاب والفنانين، الذين يرون أن أسس الفهم المنطقي لم تعد قادرة على استيعاب فوضى ولا معقولية العالم، خاصة كتاب المسرح، وأبرزهم صامويل بيكيت الأيرلندي الأصل ويوجين يونسكو الروماني الأب وآدمون الأرميني السوفييتي وكلهم يقيمون في باريس ويكتبون بالفرنسية.

واصطلاح اللامعقول هذا روج له ألبير كامو في مسرحياته وقصصه خاصة رواية "الغريب"، إنهم يرون الحياة لعبة سخيفة غير مفهومة ولا قابلة للفهم نهايتها الموت والعدم، وقد تأثر العديد من الأدباء والفنان العرب بتيار اللامعقول هذا، وأولهم المسرحي توفيق الحكيم؛ في مسرحياته، مثل "يا طالع الشجرة" التي تأثر فيها بمسرحية "المغنية الصلحاء" ليوجين يونيسكو وهي تقوم على أساس الصراع بين الفن والحياة، فاللامعقول ثورة على الفن والحياة معا.

وكما يقول محمد مندور عن هذا التيار فهو "مرض عارض من أمراض عصرنا الذي شاع فيه قلق الإنسان على مصيره وعجزه عن فهم حماقات البشر الذي يعدون الوسائل الجهنمية للفناء الكامل وبسبب العجز عن الفهم، والعجز عن السطوة على تلك الحماقات قال عدد من الأدباء بلا معقولية الحياة أي بعدم إمكان فهمها وتبين أسباب ما فيها من مظالم وحماقات وقد رأوا أن تصوير اللامعقول في الحياة لا يمكن أن يخضع لقواعد الفن ما دام قد ثار على منطق الحياة ذاتها وأعلن عد وجوده"¹

أما الإنسانية في الفلسفة فهي نزعة عقلية جمالية لازمت تطور التفكير الإنساني في مختلف أعصره القديمة والحديثة النزعة الإنسانية تضرب بجذورها في حياة وفكر اليونان القديم؛ فقد ازدهرت كحركة تاريخية في أوروبا من القرن الرابع عشر حتى القرن السادس عشر، حيث شكل منطلقها الأساسي لدراسة الإنسانية وتطورت فبدأت في أوائل عصر النهضة بالاكشاف المثير من جديد لكتابات الإغريق والرومان والكلاسيكية.

واهتم منظرو النزعة الإنسانية بالأدب القديمة ليس فقط لأنها كانت نماذج للأسلوب الأدبي ولكن أيضا لأنها كانت مرشدا لفهم الحياة وكان هذا الفهم مناقضا لما أكدته كثير من مثقفي وعلماء القرون الوسطى الذين لقنوا أن الحياة على وجه الأرض يجب ازدرائها واحتقارها، إذ نظر أمثال هؤلاء إلى الكائن الإنساني على أنه مخلوق آثم. رفض أنصار النزعة الإنسانية هذه الصورة الآثمة للطبيعة الإنسانية وانبثقت طريقتهم الجديدة في النظر إلى الحياة أثناء هذا الإحياء المعرفي في القرن الرابع عشر وانتقلت إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترا.

¹ محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 156.

وخلاصة القول المذاهب الأدبية والفنية الأوروبية أولا أنها وليدة المذاهب الفلسفية الأوروبية والتحويلات الحضارية والمجتمعية والتاريخية والفكرية للمجتمعات الأوروبية، نشأت مساوقة للتيارات الفلسفية الفكرية مستمدة منها مبادئها وقيمها وأفكارها التي تأسست عليها، متأثرة بالعلوم التجريبية والوضعية من ناحية، وأنها من ناحية ثانية لم تنشأ من هاجس أدبي فني محض، يقدم مبررات فنية للتجاوز، إذ لو أوتي لها ذلك لتجاوزت نحو الأرقى وليس نحو الأدنى من آدابها، وإنما هي نشأت ردود فعل ودفاعا ضد المجتمع والتاريخ، وضد مآلات الإنسانية في العوالم الغربية، ما بعد الحروب والثورات، والتنوير والحداثة. وثانيا أنها ليست مذاهب ذات تصورات ولا خصائص أدبية قابلة للبقاء والخلود، إذ لو كانت كذلك لما ظهرت عشرات المذاهب المتزاحمة في الآن ذاته يستبدلها أصحابها كما يستبدلون معارفهم الشتوية، بل إنها كما يسميها عبد المنعم خفاجي لا تعدو أن تكون محض تقليعات وموضات، كموضات الأزياء، وكما يسميها عبد الوهاب المسيري مجرد صرعات تنبثق في الصباح لتغرب في المساء، موضات تخترع لتزول لا لتبقى.

إن النظر إلى المذاهب الفنية الأوروبية الحديثة لابد أن يشمل ثلاث زوايا للرؤية هي زاوية السياقات وزاوية المآلات وزاوية الخصائص، فأما السياقات فتاريخية اجتماعية حضارية خاصة بالمجتمع الأوروبي، وأما المآلات فالعبيثية والفوضى، والتجاوز المستمر من أجل التجاوز في حد ذاته، لا من أجل هدف فني أو أدبي أو أي غاية أخرى، وأما الخصائص الفنية فاللعب بالكلمات والخروج عن القواعد والقوانين، والإغراق في اللاوعي ولغة العقل الباطن، والجنوح نحو الغموض والضبابية، وكتابة الطلاس والألغاز، إنهم يستمدون تجاربهم الشعرية من الحلم واللاشعور بدون اهتمام بالإيقاع الموسيقي ولا بنظام الكلمات والتقفية. " فالمدارس التي تسمى بالسريالية والتجريدية خلاصة الرأي فيها أنها لا مدارس ولا فنون ولا تطور ولا تصوير ولا غير تصوير لأن المدارس تعلم شيئا ولا هذه لا تعلم شيئا ولا محل فيها للتعليم ولأن الفنون قواعد ومقاييس وهذه تبطل كل القواعد والمقاييس"¹

فكما يقول غنيمي هلال؛ فنحن " في أدبنا الحديث لم نعتنق مذهباً من المذاهب السابقة لكننا تأثرنا بها جميعاً تأثراً عميقاً غير منهجي"²، فالتجديد في الأدب العربي لم يتبع تياراً فنياً واحداً متكاملاً واضح المعالم، ولم يتبن أفكاراً ومنهجاً وأسلوباً مذهباً محدد بعينه، ولم تكن للمجددين مرجعية فلسفية فكرية تدعّم تمردهم وتجديدهم، ولم يكن لهم متلقٍ وجمهور عانى ما عاناه الجمهور الأوروبي من أزمات حضارية، وصدمات إنسانية، ولدتها الحروب والهزائم المتلاحقة، والفلسفات الذاتية المتصارعة، أفضت إلى تصدع القيم وهوان الحياة والإنسان ذاته، فتشكلت لديه القابلية المثلى لتلقي هذا النمط من الإبداع.

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 170 .
² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، 409.

ولذلك جوبهت آداب العرب الحديثة بكثير من الرفض، لأنها كانت خارج السياق العربي، فلم يبق من مبرر إلا الثورة المجانية، الثورة المقلدة على الأدب العربي التي أمست منطلقاً ومنهجاً وغاية، والغالبية العظمى تأثرت بهذه المذاهب والتيارات دفعة واحدة؛ كما "هي الحال في أدب جبران ونعيمة وأبي ماضي وإذ غلب عليهم جميعاً طابع الرومانتيكية فلأن هذه المدرسة كانت أسهل مثلاً وأوسع مجالاً من سواها ومنها نبعت جميع الحركات التجديدية المتأخرة"¹.

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 211.

الفصل الثاني:

الحدث الشعري العربية:

المبحث الأول: الحداثة الشعرية العربية سياقاتها ومساقاتها:

معلوم أن مدار القول بالحداثة الشعرية العربية يتعلق بالمنجز الشعري العربي منذ ما يقارب السبعين سنة الماضية، بدءاً بخمسينيات القرن الماضي، حيث هذا النمط الشعري الجديد، المختلف والمغترب عن الذائقة الشعرية العربية، والذي قوبل بالطعن من قبل الرافضين، وبالاحتفاء من من الناصرين، كأى شيء آخر غريب ودخيل يشوش على الألفة، بل أخطر من ذلك يرمي عوالم الألفة بكل أشكال الاتهامات من تخلف ودونية ورجعية وتقييد للحرية، وغيرها من التهم ذات المرجعية الإيديولوجية في المقام الأول، دون المرجعية الإبداعية والفنية.

فالحداثة أخطر قضايا الشعر العربي المعاصر، لأنها أعلنت الثورة والتمرد على كل ما هو أصيل وقيمي إلفي ومجتمعي أخلاقي وديني، فهي لم تكثف بمجالات الإبداع والفن فحسب، وإنما مست الحياة الإنسانية في كل مجالاتها الأدبية والفكرية على حد سواء. إنها تضمنت أصداء كل التيارات التي قامت على أنقاضها من ماركسية وليبرالية وعلمانية، فبعد النقاش الذي سبق عن الحداثة الغربية ومقوماتها وأسسها، وعن تأثر الحداثة العربية بها، يصح القول هنا بكون حداثة الخمسينات الشعرية العربية، إنما هي انعكاس للحداثة الشعرية الغربية، وليست نتاجاً لسيرورة تطورية نابعة من أصول الشعرية العربية، فتبنى شعراء العربية الدعوة إلى مفهوم مطلق للشعر، والتمرد على أسسه الفنية من وزن وقافية ولغة، وأن هذه الأشكال الكتابية المستجدة والمستحدثة في شعرنا العربي من مرسل وحر وشعر نثر، إنما هي أشكال مستقدمة من حداثة بودلير ومالارمييه وإليوت باعتراف أصحابها أنفسهم، ويعدون الأمر انتصاراً ما بعده انتصار؛ يقول غالي شكري: "وعندما أعود بالأسس التراثية للشعر الحديث إلى مصادرها في الشعر الغربي، فإنني لا أعني أن شعراءنا كانوا مقلدين، بل كانوا في مستوى العصر تماماً"¹.

إن الحداثة الشعرية العربية بما هي "تمرد" و"ثورة" على "التقليد" و"تحرر" من "القيود"، وتكسير لبنية القصيدة العربية وتجديد لرؤياها أفضت بركبها إلى الباب المسدود، يمكن إرجاعها في مجملها إلى ثلاثة عوامل رئيسة؛ أولها إعجاب بعض الشعراء الشباب الذين أتيحت لهم فرصة اللقاء بالثقافة الغربية وبالشعر الانجليزي خاصة، ورغبتهم في تجربته باللغة العربية، هذا الإعجاب والرغبة في مجرد التجريب الذي تحول في ما بعد إلى انبهار واستلاب ونمط إبداع، وثانيها واقع الهزيمة الحضارية للأمة العربية وأثرها على الثقافة والفكر والإبداع، وثالثها الغزو الثقافي الغربي الذي انصاع له الكثير من أبناء الأمة إما عن عمالة ووعي، وإما عن انبهار وغير وعي.

¹ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق 1991، ص 112.

فأما ما يتعلق بالسبب الأول الذي هو إعجاب بعض الشعراء الشباب بالشعر الانجليزي، ورغبتهم في تجريبه فمسألة تعود ببدايات الشعر الحر إلى ما قبل النكبة بكثير، فالناقدة سلمى الخضراء الجيوسي ترجع أول محاولة لكتابة الشعر المرسل في العصور الحديثة - باعتباره البداية الأولى للشعر الحر-، إلى الشاعر السوري رزق الله حسون خلال القرن التاسع عشر، وذلك في ترجمته المنظومة للإصحاح الثامن عشر من سفر أيوب، في ديوانه "أشعر الشعر" الصادر عن لندن عام 1869¹، إلا أنها تجربة لم يقيض لها النجاح، فطويت في صحائف الزمن، واستمر الشعر مقفى إلى المدرسة الرومانسية وأعمال جبران والريحاني وأفكارهما عن الشعر المنثور، والزهاوي ودعوته إلى الشعر المرسل وما أثارته من مجادلات خلال عشرينيات القرن الماضي، والتي كانت تنشرها المجلات الطليعية آنذاك كمجلة "الحرية" العراقية، ومجلة "الرسالة" و"الأديب" اللبنايتين، التي نشرت لشعراء المهجر ولشعراء الشعر الحر.

وفي عام 1943 كتب خليل شيبوب قصيدة متعددة الأوزان بعنوان "الحديقة الميته والقصر البالي"، تورد الناقدة سلمى الخضراء أن القصيدة تتضمن قطعة من الرمل تنتمي إلى الشعر الحر الحديث، وكذلك قطعة من الرمل ذاته للشاعر العراقي أنور شأوول نشرها عام 1929، إلا أنها تعتبر هذه المحاولات كلها "محاولات مؤقتة جرت من دون الاستناد إلى إيمان عميق بنظرية واضحة معينة ومن دون دوافع فعلية بل محض استقصاءات هامشية عابثة، ربما أريد بها جس النبض أو أنها جرت لمحض إظهار القدرة على خلق أنماط جديدة، ولم تكن تلك التجارب تقصد أن تتحدى أو حتى أن تغير من الشكل التقليدي للقصيدة، بل أن تقدم نوعا جديدا ربما كان أقل قيمة لذلك كانت هذه التجارب خجولة ومتردة"²، وهي تعتبر علي أحمد باكثير الشاعر "الذي يجرب مدفوعا بقضية يرفده فيها وعي فني صحيح"³، حتى وإن كان هاجسه وهدفه التجريب فقط، وأن يثبت لأستاذه الانجليزي أن الشعر العربي قادر على الاستجابة للشعر المرسل، من خلال ترجمته لمشهد من مسرحية "شكسبير" "روميو وجولييت".

إلا أن سلمى ترى أن باكثير "استطاع أن يخلص شعره من الوقفة العروضية، ومن الالتزام بعدد مقرر من التفعيلات مستشهدة بقوله "والنظم الذي تراه في هذا الكتاب هو مزيج من النظم المرسل المنطلق، والنظم الحر، فهو مرسل من القافية وهو منطلق لانسيابه بين السطور"⁴، وباكثير هنا يقول بالنظم لا بالشعر، ثم إن سلمى الجيوسي وإن كانت تعتبر باكثير ذا وعي فني صحيح فإنها تعدّه شاعرا ليس من المرتبة الأولى، تقول (وهي تقصد نازك الملائكة): "فقد ظلت هذه المحاولة مجهولة على

¹يراجع سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 2007، ص 575.

²المرجع نفسه، ص 584.

³المرجع نفسه، ص 585.

⁴المرجع نفسه، ص 586.

الصعيد العام لسنوات إلى أن أخذها عنه شعراء آخرون وبنوا عليها حركتهم الجديدة متغاضين لسنوات عن إعلان تجربته الفريدة وتأثيرها فيهم¹، مما يؤكد أن المسألة لا تتعلق ببداية حركة واعية وإنما بمحاولة فردية في التجريب؛ تجريب الشعر الانجليزي المرسل باللغة العربية، إن الأمر إذن لا يعدو أن يكون محاولة يائسة للتأصيل، كمحاولاتهم ربط حركة الشعر الحر بالحدث العباسية والأندلسية وغيرها، والحقيقة أنه لولا ما تلا المرحلة التاريخية، وما تضافر من أسباب، لطويت محاولات باكثر كما طويت محاولات غيره في صحائف الزمن.

وإلى جوار باكثر، تذكر سلمى شاعرا آخر تقول عنه: "لكن الشاعر الآخر الذي كتب ما يمكن أن يعد أول قصيدة كاملة النجاح من الشعر الحر في العربية الحديثة، لم يبد منه اهتمام جاد بالنظرية أو بدفع قضية الشعر الحر في العربية إنه الشاعر اللبناني فؤاد الخشن"²، وهو شاعر كان يعيش في فينزيولا آنذاك نشر قصيدة بعنوان "أنا لولاك" في مجلة "الأديب" سنة 1946، إن سلمى ترفض ربط ميلاد حركة الشعر الحر بنكبة فلسطين وترى ذلك عبثا، لا شيء إلا لأن لا يقال إن هذه الحركة جاءت تقليدا للشعر الغربي وأنها كانت جانبا من جوانب الحدث الغربية / "العالمية"، المتسللة إلى وجدان المجتمع العربي، ومظهرا من مظاهر التمرد المجاني والثورة الشاملة على كل ما هو أصيل وهوياتي، استغل المستلبون الذين لا تعنيهم فلسطين ولا أمة فلسطين، هذا الحدث المصادف، وعلقوا عليه، ونسبوا إليه، كل ما استقدموه من حداثا الغرب، قيما اجتماعية وحضارية وفنية.

صحيح أن كل التجارب السابقة قد خرجت عن نظام القصيدة العربية الأصيلة، ولكن المسألة لم تكن تتعلق بحركة بل بتجارب فردية كان هدفها التجريب وليس التحديث/ الثورة؛ بمعنيها لا الإيجابي بما هو الثورة العاقلة البانية، ولا السلبي بما هو الثورة المجانية الهادمة، هي تجارب لم يكن بإمكانها السير قدما والانتظام في حركة، لو لم يتوفر السياق التاريخي والاجتماعي الذي تحاول الناقدة سلمى الجيوسي إخراجها خارجه، فتقول: "فالبداية الرسمية لحركة الشعر الحر يجب أن ينظر إليها لذلك على أنها ظاهرة فنية نجحت بسبب نضوجها الفني، وبسبب توقيتها غير المقصود الذي جاء ملائما للحظة التاريخية والنفسية في الوطن العربي".

فسلمى الجيوسي ترى أن توقيت ظهور حركة الشعر الحر موازية لنكبة فلسطين محض مصادفة، وأن لا دور لها، درءا لتهمة التقليد عن شعراء الشعر الحر، والتي يعترفون بها هم أنفسهم، فهم وجدوا في نكبة فلسطين المسوغ، لمعاني الاغتراب والبؤس واللاأدرية والخراب المستقاة من شعر بودلير ومالارمييه وإليوت، كوجه أول من وجوه علاقة نكبة فلسطين بالشعر الحر، وسأني ذكر الوجه

¹ المرجع نفسه، ص 587.

² المرجع نفسه، ص 587.

الثاني في حينه. كما أن سلمى، ترى جميع المجربين كانوا روادا قد دفعهم وعي واحد، هو وهاجس أوحده هو رفض العبودية للأشكال المقررة.

وكانهم قد فكروا جميعا واتفقوا في هذا الوقت بالذات على أن الأشكال العربية القديمة لم تعد صالحة للتعبير عن معاني حياة الإنسان العربي، وأن عليه أن يخرج عنها، وبهذا الشكل بالذات الشبيهة مصادفة بالشعر الغربي، تقول: "ذلك لا يعني أن ما سبق من تجارب في الشكل تلاحت خلال هذا القرن لم تكن مدفوعة بروح ثورية، فقد كان السابقون من أصحاب التجريب في الشكل كالحاقين روادا يملكون شجاعة وطرافة مجمعين على رفض عبودية الشاعر الحديث الأشكال الشعرية القديمة المقررة سلفا وكانت حركة الشعر الحر في نهاية الأربعينيات تتوجها لهذه الجهود"¹

وليس أصحاب التجارب الأولى كباكثير وفؤاد الخشن.. وحدثهم لم يكونوا يملكون وعيا بما يصنعون، ولم يكونوا مدفوعين بالروح الثورية التي قالت بها سلمى الجبوسي، ولم تكن غايتهم محاربة القصيدة العربية ولا إلغاؤها ليحل محلها الشعر الحر، بل رواده أيضا كانت لهم دوافع ذاتية بسيطة ومتواضعة؛ تقول نازك الملائكة في مقدمة ديوانها "وكننت إذاك أكثر من قراءة الشعر الانجليزي فأعجب بالمطولات الشعرية التي نظمها الشعراء وأحببت أن يكون لنا في الوطن العربي مطولات مثلهم"². ويقول بدر شاكر السياب "إنني قرأت قصيدة (القبرة) للشاعر الانجليزي شيلي، مع شرح يقول إن الأبيات الأربعة القصيرة الأولى تمثل خفقات أجنحة لطائر بينما البيت الخامس الطويل سبحة الطائر حين ينشر جناحيه ولا يحركهما، وقلت لماذا لا نحاول أن نخلق شيئا كذلك في الشعر العربي لماذا لا نستعمل عددا من التفعيلات يختلف عددها في بيت عنه في البيت الآخر، ومن هذه المحاولات نشأت حركة الشعر الحر"³، فنازك الملائكة وبدر شاكر السياب الذين لا يمكن أن تذكر حركة الشعر الحر دون ذكر اسميهما، يعترفان أنهما كانا محض معجبين بالشعر الانجليزي، ومحض راغبين في التجريب، ولم يكونا يفكران في القصيدة العربية التقليدية ومحدوديتها، ولا في ضرورة إيجاد واختراع شكل تعبيرية جديد وحديث مساير للعصر، ملما نظّر الذين من بعدهما.

وبذلك فالعامل الأول والأساسي في نشوء حركة الشعر الحر، كان هو الاطلاع على الشعر الغربي وتقليده بدافع التجريب أولا، قبل أن تتضافر الكثير من العوامل التي جعلت منها حركة تسابق نحو ريادتها الشعراء والمنظرون، كل يدعي السبق في مضمار وجد نفسه فيه بمحض الصدفة؛ حيث إن أغلب شعراء هذه الحركة قد درسوا في كليات جامعة بغداد واطلعوا على الآداب الأجنبية إما في لغاتها الأصلية أو في الترجمات مثل إليوت وأودن وإعزا باوند، وشعراء الاشتراكية كباولو نيرودا وناظم

¹ المرجع نفسه، ص 597.

² نازك الملائكة، ديوان نازك المجلد الأول دار العودة بيروت، ص 6.

³ حسن الغري، كتابات السياب النثرية، المجلة العربية، 194، المملكة العربية السعودية، ص 83.

حكمت وفديريكو كارسيا لوكا، وآرغون وغيرهم، إلى جانب أفكار المدرسة الرمزية الغربية التي كان يتزعمها سعيد عقل.

ويضيف السياب: أن "البيت الواحد في القصيدة العربية يمثل وحدة بحد ذاته، بينما ترى في الشعر المكتوب بلغات أخرى، ترى البيت متصلا بأبيات سواء اتصلا لفظيا أيضا، يبدأ الشاعر جملة ثم لا تنتهي إلا في نصف البيت الثالث أو الرابع مثلا، فحاولت في بعض قصائدي التي كتبتها في الأوزان التقليدية تحطيم وحدة البيت وقد نجحت في ذلك"¹، فالسياب يعترف بأنه كان محض مجرب لنمط من الكتابة مختلف، ولم يكن يقول بأفضلية هذا النمط المختلف، وتعترف نازك الملائكة بأن أسلوب تقفيته في قصيدتها "الجرح الغاضب"، مقتبس بشكل مباشر من أسلوب الشاعر الأمريكي إدغار آلان بو في قصيدته "la lume".

إلا أن أصحاب الحداثة ممن تبناها وتولوا الدفاع عن حماها، يرفضون الاعتراف بكون الشعر العربي الحديث منقولا عن الشعر الغربي، بل ويصف أدونيس في كتابه "فاتحة لنهايات القرن"، من يواجهونه ويوجهون له هذه التهمة الثابتة في حق حركته، بأصحاب الظاهرة شنه المرضية في الوسط الثقافي العربي، ويتهمم بالجهل بالشعر العربي والغربي معا؛ "بودلير ومالارمييه إنهما نظريا وشعريا أساس الحداثة في الشعر الفرنسي لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من التراث الفرنسي، وإنما أخذا من الولايات المتحدة من إدغار آلان بو أكثر من ذلك إن مدار آرائهما في الشعر هو نفسه مدار آرائه حتى إنهما يتبنيان أفكاره نفسها"²، ويستمر أدونيس في الاحتجاج بكون رامبو ودانتي وشكسبير وماياكوفسكي وإليوت، قد تعددت مصادر حداثتهم التي من ضمنها التراث العربي والمشرقي عموما، وهو هنا يقصد انفتاح الحداثة الغربية على الثقافات والحضارات، وتجاربها الإنسانية ورموزها وأساطيرها وليس التقليد الحرفي لثقافة الآخر، ونبد ثقافة الأنا واستصغارها والحكم عليها بالدونية والرجعية وما إلى ذلك من التهم الجاهزة المتواترة، وتلك سمة من سمات روح الحداثة الكونية، التي هي الحداثة الحق والصحيحة.

فكون ذاك الشاعر أو هذا، قد اخذ فكرة أو أسطورة أو رمزا، من هذه الثقافة أو الحضارة أو تلك، لا يعني انه أخذ حداثته عنها، والشعر العربي أو الشعراء العرب لم يتعاملوا بالمنطق ذاته، ثم إن أخذ الانجليزي عن الفرنسي أمر وارد، فتاريخهم مشترك، وتحولاتهم الحضارية مشتركة، خاصة في القرون الأخيرة، ومصائرهم مشتركة، وحروبهم العالمية ومآلات ما بعد حروبهم مشتركة، والتي أقحم فيها الإنسان والشاعر العربي نفسه، وهي لم تعنه من قريب ولا من بعيد، فهي حروب غربية أوروبية وأمريكية، سميت عالمية زيفا وبهتاناً، فكأنهم وحدهم يشكلون العالم، فكل ما يصدر عن الغرب عالمي،

¹ المرجع نفسه، ص نفسه.

² أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى 1980، ص 317.

سواء عنى الشرق أم لم يعنه. ولكن تقليد العربي للانجليزي أمر فيه نظر فتلك أمة لها قيمها ومبادئها الحضارية وأصولها الفنية، وهذه أمة لها ومبادئها الحضارية وأصولها الفنية المختلفة، ففكرة الفن العالمي والأدب العالمي والقيم العالمية فكرة وهمية ودعاتها واهمون.

ويقول أدونيس كذلك إن: "حادثة العلم في الغرب متقدمة على حادثة الشعر، بينما نرى على العكس أن حادثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحادثة العلمية الثورية، هكذا تبدو الحادثة الشعرية العربية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار، وفي هذا ما يفسر أسباب عدائهم لها ورفضهم إياها ورمي ممثليها بمختلف التهم، التي تبدأ بالغموض وتنتهي بتهمة تقليد الغرب مروراً بتهمة هدم التراث والتنكر له"¹، ومرد الأمر في المسألة؛ أن تقليد المظهر أيسر من تقليد الجوهر، ذلك أن الشكل الشعري الحر والمرسل والمنثور؛ أحدى المظاهر وبعض الأوجه البرانية للحادثة، التي تسابق شعراء العرب إلى تقليدها واستقدامها، في خضم كل مظاهر الحياة الاجتماعية المستقدمة، أما الجوهر الفكري والعلمي، والأساس الفلسفي، الذي حول حضارة الغرب، وصيرها على ما هي عليه، والذي بنيت على أساسه الحادثة المجتمعية والاقتصادية والسياسية قبل الشعرية فصعب التقليد.

وقد ذهب الحداثيون العرب درءاً لتهمة التقليد عن شعرهم إلى البحث لها عن جذور في الشعر العربي القديم؛ فرأوا أن الحادثة الشعرية الخمسينية تطورت عن الحادثة العباسية؛ عن أبي نواس وبشار وأبي العتاهية ومطيع بن إياس، وعن الموشحات الأندلسية التي رأوا أنها تطورت للشعر العربي بفعل لقائه مع الثقافة الفرنسية آنذاك في عملية إسقاط مباشرة لا واعية، في حين أن الموشحات كانت فناً مستقلاً عن الشعر العربي، فناً فرضته ظروف الحياة المدنية والحاجة إلى الغناء، والأهم أنه فن لم يدع إلى الخروج عن نظام القصيدة العربية، ولم يتهمها بالتقليدية والقيود والرجعية، ولم يكل لها من التهم بدل الصاع ألفاً، ثم إن ما أورده عمر فروخ عن كتاب *la poésie française*، وغير ذلك كثير يثبت أن الشعر العربي هو الذي أثر في الشعر الفرنسي آنذاك وليس العكس.

ثم إن الموشحات لا رابط بينها وبين الشعر الحديث، فمن يقرأ الموشحات يدرك حجم الصرامة والقوة والانضباط فيها إنها خروج من نظام إلى نظام أعقد، ومن صرامة إلى صرامة أشد، أما الشعر الحر فقد خرج من نظام إلى فوضى وتيه، ومن ألفة إلى ضياع واغتراب، فأصحاب الموشحات إنما نظموا على الأبحر المجزوءة التي لم ينظم عليها الشعراء في المشرق، وعلى القافية المتنوعة بغرض الغناء؛ فالموشح كان فناً غنائياً إلا أنه لم يطرح نفسه بديلاً للشعر العربي، فالشعر ظل في مكانه

¹ المرجع نفسه، ص 222.

والموشح ظل في مكانه؛ "إن هؤلاء الوشاحين وأمثالهم لم ينظموا على البحور التي جمعها الخليل بن أحمد ولكنهم أيضا لم يسبوا الخليل بن أحمد ولم يشتموه، ولا هم أيضا عابوا الشعر العربي ورموا الشاعر العربي بالقصور، لأنهم نظموا على أوزان لم يعرفها امرؤ القيس ولا الفرزدق ولا ابن الرومي ولا المتنبي ولا عمر بن الفارض أو لم يجدوها صالحة لنظمهم"¹.

فالموشحات بذلك كانت فنا مستقلا، عن الشعر العربي الأصيل، كانت فنا شعبيا، لا ثقا بمجالس الطرب والغناء التي شاعت في البيئة الأندلسية آنذاك، ولم تزام الشعر الأصيل، يقول أنور الجندي وهو يحصي أقسام كتاب هاملتون جب، متحدثا عن الموشحات والسجع والمقامات أنها "ليست من الأدب العربي الأصيل"². كما إن حداثة المولدين هي الأخرى كانت "حرصا على مسابقة الشعر للحضارة والغناء ومحاولة لنشره بين شتى الطبقات"³ لكنهم في كل الحالات لم يطرحوا أشعارهم بدائل، ولأن ما يزال الزجل وما تزال الموشحات والشعر الغنائي، ولكن لكل فن عشاقه ورواده، ولكل نمط إبداعي مقامه، ولكل مقام مقال.

أما عن الحداثة العباسية فيقول أدونيس: "هكذا نرى أن لهاجس الحداثة جذورا في نتاج أبي نواس وأبي تمام وفي كثير من النتاج العربي العلمي والفلسفي (الرازي ابن الراوندي ابن رشد) والصوفي؛ ذلك أن الخاصية الرئيسية التي تميز هذا النتاج هي إدانة التقليد أو المحاكاة، ورفض النسخ على منوال الأقدمين والتوكيد على التفرد والسبق وعلى الابتكار"⁴، فمعنى الحداثة عند أدونيس من خلال هذا القول؛ هو كل ما كان ضد الماضي وما يدين التقليد والمحاكاة، فيرجع كل ما في الشعر الحديث من تمرد وفوضى ومجون، وجرأة على المقدس، ولا مبالاة بالقيم الأخلاقية، إلى ما قاله أبو نواس في أول شبابه ورجع عنه بعد ذلك، هذا من جانب، ومن جانب آخر فأبو نواس كان شاعرا على أصول العربية وإن كان ماجنا، فلم تكن غايته في شعره المجون أولا وإنما الشعر أولا، فإذا كان النظر إلى الشعر من جهة الفن والشعر فحسب، علا شعر أبي نواس وخسفت أشعار الحداثيين جميعا، لأنه نظم على أصول الفن العربي ونظموا على غير هذه الأصول.

ويرجعها كذلك إلى أبي تمام ومطيع بن إياس، وبشار بن برد الذي اختبر المسمط والمزدوج وأبي العتاهية الذي كان يقول أنا اكبر من العروض، والشعراء المولدين الذين اخترعوا "الأوزان المولدة"، وأوزانا جديدة سموها "الفنون السبعة"، والشعر القصصي مع أبان الذي نظم كليلة ودمنة. إذ أثر الشعراء الأوزان السهلة والخفيفة ونظموا الدوبيت والسلسلة والموالي والزجل والقوما والكان كان.

¹ عمر فروخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ص 66.

² أنور الجندي، خصائص الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني بيروت، ص 240.

³ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الرابعة، 2012، ص 69.

⁴ أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابتداع عند العرب، ج 3 صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ص 266.

بل الأدهى من ذلك كما يقول عبد المنعم خفاجي: إن "بعض الشعراء في عصر الخليل بن احمد نظمو قصائد لا وزن لها إطلاقاً، وهي تشبه اليوم الشعر الحر شبها كبيرا، بل إن حركة الشعر الحر تمتد إلى عصر المولدين وإلى تجديداتهم في وزن القصيدة، ولكن هذه التجديدات كانت غير مقبولة ولا مستساغة، ونبا عنها ذوق العرب والشعراء، لم يكثرثوا لها على أية حال من الأحوال واطرحوها وراءهم ظهريا"¹؛ وهذا ادعى إلى أن لا يعود الشعراء المعاصرون لما أرادوا التجديد إلى ما نبا عنه ذوق العرب، وعلموا أنه مردود مقصي معيب، وأولى بهم أن يدركوا بعين العبرة؛ أن سينبو عن أشعارهم كذلك ذوق العرب المعاصرين، وأن سيعيبها وسيردها مهما أشاعوه وأذاعوه في الناس، فمهما استلبت الأذواق وانبهرت لزمان وعميت بشعاع الجدة، سرعان ما يخبو الشعاع ويذهب الانبهار أدراج الزمن، ويرجع كل أصيل إلى أصله، هذا على افتراض انه فعلا قرؤوا تاريخ الشعر العربي، واطلعوا على حادثته هذه وانطلقوا منه لتأسيس حادثتهم.

وأدونيس لم يتوقف عند منح صفة الحداثة للشعراء والفلاسفة والعلماء من الماضين، بل تجاوزهم إلى الحركات الثورية، والتنظيمات الإصلاحية، وكل فرقة خارجة عن النظام أو عن الدين، فهو سعى إلى خلق ثورة فكرية خاصة، قائمة على إدانة أساطير الماضي، لكن اندفاعه أوقعه في مزالق خطيرة حيث ألبأته ثورته، كما يرى إحسان عباس "إلى عد كل حركة معارضة للنظام القائم ثورة إصلاحية وبذلك تستوي في ميزانها الجديد ثورة الزنج وثورة الحزمية مثلاً فبينما كانت الأولى انتفاضة ضد العبودية والسخره كانت الثانية حركة عنصرية دينية في آن"².

وضمن محاولاته ومعاركه (التأصيلية) التي يقودها على كل الجبهات، يواصل أدونيس في الثابت والمتحول وبعد مئات الصفحات إصراره على أن الشعوبية في الفكر العربي والثقافة العربية هي التيار الأصل الوحيد الذي كان، ويتأسف ويأسى لأن هذا التيار قد قمع، ويربط الحداثة المعاصرة، بمفهوم "الإحداث" القديم، ليثبت أن الدين كان وما يزال الحاجز بين الحداثة والأمة؛ يقول "كانت السلطة بتعبير آخر تسمى جميع الذين لا يفكرون وفقاً لثقافة الخلافة بـأهل" "الإحداث" نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلامي وفي هذا ما يوضح كيف أن عبارتي الإحداث والمحدث اللتين وصف بهما الشعر الذي خرج على الأصول القديمة، تحيئان من المعجم الديني"³.

إن أدونيس مهوس بإشكال الدين وعلاقته بالحداثة، يرى أن الدين حاجز بين المجتمع والتحديث، وهو محق في ما يرى؛ لأن الدين فعلاً ضد التحديث؛ لكن بمفهومه الأدونيسي بما هو المجون والإلحاد والخمر والزندقة، والتمرد المجاني، والانسلاخ الهوياتي، وهدم الأصول، والاتباع للغير، وما إلى ذلك

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الحديث، ص 67.

² إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع 2، فبراير 1998، ص 110.

³ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الثانية 1989، ص 80/81.

مما لا يمت بصلة قريبة أو بعيدة للمفهوم الحق للحادثة والتحديث، الذي ليس الدين بحاجز دونه وإنما يدعو إليه بالحاح، كما أن أدونيس مهوس كذلك؛ بعبارات التمرد من قبيل "إدانة التقليد" و"رفض النسيج"، وهو يقع في تناقض صارخ هو ومشيعوه إذ يعتبر حداثتهم ناشئة عن الحادثة العباسية ثم يدعي لنفسه السبق، وينسب إليه الريادة في مسائل كانت موجودة عند شعراء الحادثة العباسية، كالوقوف على الحرفين الصحيحين الذي نسب إليه فيه السبق كمال خير بك، ورد هذا الزعم أحمد المجاطي في كتابه "أزمة الحادثة"، وجاء بنموذج من شعر رؤية كما عاب المجاطي على نازك الملائكة تجاهلها للتجارب التي سبقتها لأسباب ذاتية تجلت في الرغبة في نسبة السبق إلى نفسها.

فحادثة أدونيس ومن تبعه حادثة تمرد مجاني وتخريب للغة والأدب، حادثة هدم لا من أجل البناء وإنما من أجل الهدم في حد ذاته، فهو يكتب للمستقبل، وربما هو يهدم الآن على أساس أن من يبني سيأتي في المستقبل، يقول الدكتور جهاد فاضل إن "من نكد الدنيا على الحادثة أن يحسب عليها من لا يرى من جوانب مضيئة في الحضارة العربية إلا جانب القرامطة وأشعار الخوارج وثورة الزنج في البصرة، فالحادثة الحقبة هي التي تعزز بكل صفحة من صفحات الحضارة العربية، وبخاصة الصفحات الكبرى في هذه الحضارة، لا بصفحات بسيطة منها لا تكاد ترى بجانب الصفحات الهامة والفاعلة والباقية في الأرض إلى أبد الأبد" ¹

ويقول متحدثا عن أبي نواس وأبي تمام والمتصوفين من شعراء الحادثة العباسية، الذين ظلمهم الدين وظلمهم المجتمع، وظلمهم النظام، فكانوا حداثيين لأنهم تمردوا على كل هذه الأنظمة / القيود "وصار اللهو والمجون والتشرد والصعلكة فضاء يتنفس فيه الشعراء هواءهم الطيب الآخر وفي هذا الفضاء أخذت تحدث الفجوات المختلفة حيناً والمؤتلفة حيناً الثورة على العقل والدين معا والهيام بالجسد وأشياء العالم ورفع راية الحلم والسحر والجنون" ²

فأدونيس يخلط بين الخمرة الصهباء التي تحدث عنها أبو نواس وبين خمرة المتصوفة، وأبو نواس لم يكن متصوفاً وإنما كان ماجناً، وذلك لا يعني شعره في شيء، ولا ينقص من شاعريته، فهي (الخمرة) عند أدونيس النار والحي الكائن والإشارة إلى اكتشاف المجهول، ويرى في المجون محرراً ويراه "عيداً يعد بما يتخطى ثقافة الأمر والنهي إلى ثقافة الحرية" ³ و"يصبح الاثم هو وحده الفضيلة" ⁴

بل الأحق أن الحداثيين المعاصرين قد جاؤوا بحداثتهم من عند إليوت وبودليير ورامبو وما لارميه، ثم بحثوا لها عن مبررات في تاريخ الشعر العربي فلا نازك ولا السياب، ولا غيرهم من المؤسسين

¹ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى 1984، ص 17.

² أدونيس، صدمة الحادثة، ص 267.

³ أدونيس، الشعرية العربية، ص 63.

⁴ المرجع نفسه، ص 64.

أشار إلى كونه استقى أحداثه من الحادثة العربية القديمة، بل على العكس تماماً يعترفون بمصادرهم الغربية فأدونيس نفسه يعترف أنه لم يتعرف على الحادثة من داخل النظام العربي ولم يقرأ الحادثة العباسية أولاً وبنى عليها أحداثه، وإنما العكس هو الذي حدث، يقول "قراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت لي عن شعريته وحداثته وقراءة مالارمييه هي التي أوضحت أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبيرتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حادثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية"¹.

ثم إن هبوط الشعر ولينه مرتبط من ناحية أخرى بترف المجتمع وبالحرية والانفلات من قواعد الأخلاق والدين، وانتشار المجون واللهو وفساد الذوق من ناحية؛ وبالهزائم الحضارية والإنسانية من ناحية ثانية، مثلما حدث في العصر العباسي مع أبي نواس وحدث في أوروبا مع بودلير، ويحدث في هذا العصر مع أدونيس والذين معه، وشعرهم الحديث وصيف الشعر الأوروبي. فبتتبع تاريخ الشعر العربي على مر عصوره وتاريخه، والوقوف عند لحظات انزياحه عن العروض وعن الوزن، وعن اللغة العالية والشاعرية السامية، وعن البيان الأصيل والكمال المعهود، وبالنظر في سياقاتها التاريخية والاجتماعية للحضارة العربية، يتجلى للناظر أن سقوط الشعر وضعفه، رهين بسقوط الحضارة، وأن انكسار القصيدة تابع لانكسار الأمة.

يقول جابر عصفور متحدثاً عن حازم القرطاجني: "وكان وعيه بانهييار الأندلس موطنه، يواكبه وعيه بانهييار الشعر، ولقد اختار العقل في عصر يعادي العقل، واختار الفلسفة في عصر يشكك في الفلسفة، واختار الارتباط بالماضي المتقدم في عصر لم يعد يعي إلا التخلف، وكان عليه أن يطرح متوحدا قضية الشعر من جديد، في ضوء اختياره الخاص، وفي ضوء الظرف التاريخي المعقد الذي عاش فيه"²، والشاهد في القول، الوعي بانهييار الشعر الذي واكب الوعي بانهييار الأندلس عند القرطاجني. وللناظر في ما سمي بعصر الانحطاط شاهد أقوى من حيث الأدب ولغته الشعر وفنونه؛ فسقوط بغداد حاضرة العرب وانهييار برجها العاجي تبعه انهيار الشعر وسقوط المعاني وإسفاف اللغة، وإغراقها في الزخرف البديعي، والمسألة التاريخية المجتمعية قد تتجاوز سقوط الحضارة إلى سقوط القيم ودخول المجتمع في العبثية، كما حدث في أوروبا ما بعد العرب العالمية، وما يحدث في هذا العصر عموماً، فلعل سقوط الوطن يتبعه سقوط نفوس أهل الوطن وينعكس ذلك على آدابهم.

¹ المرجع نفسه، ص 86/87.

² جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 12.

ومن ثم فعلا لا يكون السؤال: لماذا الخمسينيات بالذات، أليس لارتباط تفجر هذا النمط من الشعر، وإعلان رايته فوق حدود الوطن العربي، وإنشاء تاريخه الخاص، بواقع النكبات والنكسات العربية المتتالية؟، فعلا يصير غواة الحداثة على تسميته انتصارا للقصيدة العربية؟، وسبقا ما بعده ولا قبله سبق؟، وتحريرا لها وخروجا بها إلى العالمية، وغير ذلك مما قيل كذبا على التاريخ، وخلقا لمجد زائف، لماذا لم يقل بكل بساطة: إن القصيدة العربية بما هي معادل للخيمة والبيت العربي الذي تستلهم منه أركانها وحرمة أركانها، وللقبيلة ثم للوطن والأمة، قد انهارت وهوى بنيانها وتداعى صرحها، عندما انهار الوطن وهوى بنيان الأمة، وتداعت أركان الحضارة العربية، وأن الغموض واللاأدرية والغربة والضياغ وغيرها من التيمات التي حفل بها هذا الشعر، مما خلق "أزمة الحداثة" و"صدمة الحداثة"، إنما هي أصداء لواقع الأمة ما بعد الهزائم المتتالية، من جهة، وأن قيم البؤس والدمار والفناء التي حملتها أصداء قيم المجتمع وصرخات الإنسان الغربي ما بعد الحروب العالمية، الذي ارتدى في أحضانه الشاعر العربي هروبا من واقعه.

إن هو في نهاية المطاف إلا هروب من واقع الهزيمة العربية إلى واقع الهزيمة الأوروبية، ليس معنى ذلك أن الأدب مرآة ساذجة لا تتجاوز أن تعكس الوجه السطحي والمدني للواقع، وإنما باعتباره وجدان الأمة الذي تقول من خلاله ما لا تقوله من خلال غيره؛ ذلك أن "الأدب مهما قال فيه المفكرون والفلاسفة والشعراء والنقاد، لا يعدو عند التأمل والتحقيق، أن يكون سلوكا بشريا في مجتمع بشري"¹، ففي هذا التمزق الحضاري، ووسط العربي والعالمي انبثق الشعر العربي الحديث فجأة، غ غريبا مغتربا وكأنه كما يقول غالي شكري "لقيط تربى في ملجأ الأيتام أصيب الكثير من أبنائه بمركبات النقص إزاء المواليد الشرعيين في أوروبا، واتجهت نحوه نظرات العطف القريبة من الرثاء"².

وفي السياق ذاته، وإشارة إلى العاملين المذكورين معا، اللذين هما ضعف وهزيمة الأمة من ناحية، واستلاب وانهار الشعراء بالشعر العربي من ناحية ثانية يقول مصطفى ناصف، في كتابه قراءة ثانية لشعرنا القديم: "وهنا نجد وقار الأدب العربي القديم يتعرض لأعمق الهزات ولم يكن متوقعا في أمة مغلوبة أن تستبقي الإحساس التقليدي الذي ورثته عن آدابها وفنونها فقد اهتز هذا الإحساس وسط اهتزاز كل مقومات الثقافة ووسط الانبهار العميق بالتراث الغربي الرومانتيكي على الخصوص"³.

أما في ما يتعلق بالعامل الثالث من عوامل الحداثة في الشعر العربي، فيرجع إلى تأثر دعائه بالإرساليات التبشيرية في لبنان ومصر بالخصوص، فهذا الشعر إنما جاء في سياق الهجمة الشرسة والضارية على الأدب واللغة والبلاغة العربية من خلال تقديس الأدب اليوناني، ومن ثم إعلاء كلمة

¹ عبد العالي مجدوب، الموديرنيزم وصناعة الشعر الأصول والفروع، الطبعة الأولى، 2005، ص 128.

² غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق 1991، ص 131.

³ مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دارالأندلس، بيروت لبنان، ص 15.

الأدب الغربي واتهام الأدب العربي بالنقص والقول إنه لم يعرف المسرح والقصة والملاحم، ثم الحط من شأن اللغة العربية مثلما اللغة اللاتينية، ومحاولات إعلاء شأن اللهجات والاستخفاف بالتراث، والتركيز على مواطن الضعف فيه كالسجع والزخرف الذي نشأ مع عبد الحميد وابن العميد والصاحب ابن عباد، الذي كان خروجاً عن نهج الأسلوب العربي، وعن البلاغة العربية وقواعدها إضعافاً للغتها وتغريباً لأبنائها، وبلاغتها وشعرها، ولفت الانتباه إلى الحركات المتمردة في التاريخ العربي باعتبارها حركات حدثية تم قمع حدثاتها، سعياً إلى فقدان الذاكرة القومية للأمة.

ومن ذلك محاولات تمصير اللغة العربية، ودعوات تيسير النحو، والنحو الجديد، وغيرها من دعوات الفرق الموكلة بهدم تراث الأمة، وقطع كل صلة بين هذا التراث وبين أبنائها، التي لا تهدم لأن الهدم وسيلتها إلى البناء من جديد وإنما لأن الهدم أول وأكبر غاياتها لا تتجاوزها. ومن ذلك الحملات الشرسة التي خاضها دعاة التجديد، على مناهج البلاغة العربية والبيان العربي الرفيع، متهمين إياها بالقصور والجمود، ومن ثم استقدام الدراسات الأسلوبية محلها، بغية صهر البلاغة العربية بوثة البلاغة اليونانية وإعلاء كلمة البلاغة الغربية، وتفرعاتها التي تتبعها الحداثيون العرب في إطار ما سموه بالبلاغة العامة، حتى أفقدوا الدرس البلاغي هيئته ووقاره، فصاروا يتحدثون عن بلاغة كلام الجرائد وبلاغة كلام الأسواق والمقاهي.

ومن ثم يتضح أن الشعر كان مطية، وأداة من أدوات هذا التخريب، وكان وسيلة ولم يكن غاية، ضمن منظومة تحديثية عربية، اتخذت الحداثة بما هي "الحداثية" أي "الموديرنيزم" كما استعملها عبد العالي المجذوب عنواناً لكتابه في الموضوع، بما هي تيار فكري متمرد غايته الهدم والتخريب، وبكل أبعاده ودلالاته الغربية، وليس الحداثة بما هي التجديد المتأصل، لذلك فإن تجديد الشعر هذا "تجديد متطرف لا يقبله الذوق العربي ولا يتفق مع تراثنا الشعري ولا يصلح منهجاً شعرياً لجيلنا العربي إن كثيراً من الشعوبيين الحاقدين على العربية وتراثها قد حشروا أنفسهم في زمرة الداعين إلى حركة الشعر الحر، بل المتطرفين في الدعوة إليه"¹.

وبذلك فإن المعركة بين التيارين الحداثي والمحافظ كانت معركة إيديولوجية، ولم تكن معركة فنية فالمجلات الثلاث التي تبنت حركة الشعر الحديث وكانت منابر له، كانت مختلفة تياراتها إلا أنها كلها اتفقت ووقفت صفاً واحداً للدفاع عن حركية الشعر الحديث ضد خصومها من أنصار الشعر العمودي، الآداب ذات التوجه القومي بإدارة يوسف الخال وعضوية أدونيس ففي هذه المعركة لم تكن الأسلحة أسلحة نقدية فكرية، ولا شعرية فنية، دفاعاً عن شعرية الشعر لكنها كانت أسلحة بعيدة كل البعد عن ميدان المعركة، "كالإيدولوجيا (القومية / الوحدة) والصراع الطبقي والعقلانية ضد التخلف والجمود

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 75.

والغيبية وعبادة الماضي وإذن فإن النصر الذي خرجت به هذه الحركة من تلك المعركة لم يكن نصرا شعريا محضا ولكننا معشر أنصار هذه الحركة والمنبهرين بها إلى حدود التماهي والاستلاب قد اعتبرنا ذلك النصر نصرا شعريا خالصا إلى درجة أن علاقتنا بها قد ألغت كل علاقة بما عداها من الحركات الشعرية السابقة عليها"¹ كما يقول يقول أحمد المجاطي.

ومما سبق يتضح أن رواد الحداثة لم يكونوا دعاة للتجديد بمفهومه المتعارف عليه في اللغة ولا يعنى بالأدب والشعر كما يدعون، وإنما هم دعاة الثورة المجانية، والتمرد الحاقدا كما يعلنون عن ذلك صراحة في كتبهم النقدية ودواوينهم الشعرية، فقد بقي العديد من هؤلاء الدعاة يخلط بين الحداثة باعتبارها منهجا فكريا يدعو إلى الثورة على الموروث، بكل أشكاله، عقيدة، ولغة، وأدبا، وقيما وأخلاقا، وبين المعاصرة والتجديد؛ الذي يدعو إلى تطوير ما هو موجود من ميراث أدبي ولغوي، والإضافة عليه، بما يواكب العصر، ويتلاءم مع الحياة المعاصرة تأسيسا على الموروث الذي لا يمكن بناء حداثة ولا تجديد دون الارتكاز عليه، باعتباره جزءا من حياة الأمة حضارتها، والأمة التي لا تاريخ لها لا حضارة.

وصفوة الحديث فإن حركة الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، بعيدة تمام البعد عن الحداثة الشعرية العباسية والأندلسية، لكون الأخيرتين أولا لم تدعوا لتجاوز الشعر العربي الأصيل، وثانيا لكون معظم الشعراء الذين استشهد بهم الحداثيون، لم يخرجوا عن "عمود" الشعر العربي ولم يكسروا "عظم" القصيدة، ولم يدعوا إلى التخلي عن القصيدة العربية، واستبدالها بأي شكل أو قال آخر، مثل أبي تمام وأبي نواس وغيرهم، فلا يقارن شعر الحداثيين بشعر أبي نواس وأبي تمام، بل هؤلاء من كبار الشعراء العرب الذين يذكرون متى ذكر.

ثم إن بقية التجارب التي نقبوا عليها واستشهدوا بها تظل استثناءات لا تشكل ظاهرة عامة في تاريخ الشعرية العربية، كظاهرة الشعر الحديث التي خلقت أزمة وصدمة، ولكل زمن استثناءاته، هذا من ناحية، أما من ناحية ثانية فأدونيس عندما كان ينقب لم تكن غايته الشعراء فحسب، ولم يكن معياره الشعرية والشاعرية والفنية، وإنما كانت له معايير التمرد والصعلكة والمجون والخروج عن النظام، فما كان كل الذين جمعهم شعراء.

ثم إن هذه الحركة ما كانت لتبلغ مبلغها ذاك، لولا أن تضافرت لها جملة الشروط السالفة الذكر كاملة تامة، فقد كانت محض تجارب فردية استثنائية دافع أصحابها لم يجاوز التجريب والفضول، كان

¹ أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى، 1993، ص 5.

من المحتمل أن تطوى في صفحات الزمان، لولا صنيع الإرساليات التبشيرية، وعملاء الهدم من المستشرقين والعرب، فلولا ذلك لذهبت تلك المحاولات أدراج الرياح ولولا واقع الهزيمة الذي خلق نوعاً من الفوضى والارتباك في المجتمع، مما أتاح الفرصة السانحة لكل غاو أن يغني لليلاه، ولولا الهزيمة ما كان من مسوغ للشعراء العرب يسمح لهم باستلهم كل معاني البؤس واللاأدرية التي طبعوا بها أشعارهم طابعاً يكاد يكون لونا موحداً، ولما اشتد وقع الانبهار ولولاها جميعاً لطويت محاولات التجريب الفردية الأولى تلك في صحائف الزمن.

فحركة الشعر الحر إذن ما قامت إلا لهذه العوامل الثلاث مجتمعة لا منفصلة؛ وأولها؛ التجريب الفضولي والتقليد الأول الذي كانت غايته محض التجريب، مع علي أحمد باكثير، وفؤاد الخشن، وخليل شبيب، ونازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وثانيها؛ واقع الهزيمة العربية المتتالية ونكبة فلسطين، وثالثها؛ عمل المستشرقين والإرساليات التبشيرية، والعملاء من أبناء العروبة، ورابعها؛ الانبهار الكبير بالشعر الغربي؛ الفرنسي والانجليزي، إلى درجة التقليد الأعمى، وذلك خلافاً لما تدعيه الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي، التي تفصل بين حركة الشعر الحر ونكبة فلسطين، وتقول بأن القصيدة الحرة إنما ظهرت في هذا الوقت بالذات لنضوجها الفني، وأن توقيتها ذاك ما كان إلا مصادفة محضة.

وليس الأمر كذلك كما تدعي خالدة سعيد مساندة أدونيس في مشروعه التخريبي؛ بأن المسألة تتعلق بتجديد اللغة وبالإبداع داخل ساحة الموروث وليس خارجها، وتعتبر أدونيس بطلاً مأساوياً حاملاً لرسالة التجديد إلى الأمة؛ تقول عن هذه المعركة التي يخوضها هذا البطل "إنها عذاب المبدع لكنها عزاءه هي تاريخه الخاص في الإبداع التراث المائل فينا حولنا في لغتنا في إشارتنا وأدواتنا هو قدر، والمبدع هو البطل المأساوي الذي يسابق هذا القدر هذه المجابهة هي التي تشكل حركة ونمو داخل اللغة والثقافة الجماعية"¹

¹ خالدة سعيد ، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1982، ص14.

المبحث الثاني: حركة الشعر الحر وعوامل الانتظام:

إن الناظر في مسار حركة الشعر الحر وتاريخها، ومختلف أطوارها، وفي كل ما كتب عنها، إن إطرأ و مديحاً وإن نقداً ومراجعة، سيجد أنها - فيما ادعت - أدخلت القصيدة إلى عوالم الحداثة من خلال مداخل ثلاثة كبرى، نسبت فتحها وإعمارها لنفسها، وهي ذاتها المداخل التي اقتفى عبرها النقد أثرها وهي: مدخل الإيقاع أو الموسيقى أو الوزن، ومدخل اللغة، ومدخل الدلالة أو المعنى المؤدى؛ إذ عملت كما هو معروف، على تفسير أوزان الشعر العربي، والتهوض على التفعيلة عوض البحر، وعلى مفهوم الإيقاع عوض الوزن الخليلي العربي، وعلى تنويع القوافي حد إهمالها والتخلي النهائي عنها، ثم النزول باللغة؛ لغة الإبداع الشعري الأصيل من (أبراجها العاجية) كما يسمونها إلى الشوارع والحانات والأسواق، إلى لغة الحديث اليومي، وتقصى الأساطير والرموز في مختلف الثقافات واللغات الإنسانية، ثم التعبير عن كل معاني اليأس واللاأدرية والضياع والاغتراب.

فبعد محاولة استقصاء أهم العوامل التي كانت وراء انتظام حركة الشعر الحرفي العالم العربي، تبقى حتمية تجلية خصائصها وسماتها، وأولى هذه الخصائص - كما سبقت الإشارة - مسألة الخروج عن أوزان الشعر العربي، وطريقة العرب في نظمهم لأشعارهم، فـ "الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء"¹، و إن يكن الأمر لم يتجاوز الدوران في فلك بحور الخليل والانتقاء منها ما يسهل ركوبه، والنسج على منواله، وترك ما يصعب، ولا يلائم المرمى، إذ يرى كمال خير بك "أن البيت الحر لم يأت فقط ليحطم القوالب الجامدة ولكن ليأخذ منها ما تتضمنه من إيقاع"².

فنسجت علنا لبحور الصافية؛ الكامل والمتقارب والرجز والهزج والرمل والمتدارك، وشبه الصافية كالوافر الذي تجيز نازك الملائكة النظم عليه، بشرط أن ينهي الشاعر سطره الشعري، أو جملة الشعرية بالتفعيلة الأخيرة المختلفة (فعولن)، بعد تكراره (مفاعلتن) عدد ما يشاء دال سطره. مثلما استقرأ إحسان عباس في كتابه "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث"، من أن "في ديوان "أباريق مهشمة" إحدى وأربعين قصيدة، منها ثمان وعشرون على بحر الكامل، ومنها ست على بحر الرمل، وكذلك المزج بين البحور داخل القصيدة الواحدة، كما عند السياب في قصيدتين من قصائد ديوان "شناشيل ابنة الجلي"، وأدونيس في قصيدته "مرآة لخالدة" من ديوان "المسرح والمرايا، وغير هذه الأمثلة كثير يكاد لا يحصى، ومن الغريب أن السياب نفسه يقول: "ولكن الانتقال من وزن إلى وزن سواء، كان كثيراً ما يسبب (نشازاً) في الموسيقى لا تقبله الأذن الحساسة"³.

¹ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، أبريل 1983، 70.

² كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية 1986، ص 280.

³ حسن الغرقي، كتابات السياب النثرية، المجلة العربية، 194، المملكة العربية السعودية 14.

إضافة إلى الإغراق في الزخافات التي هي في الأصل عيوب وخروقات، وضرورات يستحسن تركها، ويتم تجاوزها من قبل الفحول، من ذوي المواهب العالية والأذواق السامية، وكذلك مسألة التدوير التي هي أيضا من عيوب القصيدة العربية الأصلية وضروراتها التي يستحسن الحياد عنها من قبل المجودين لأشعارهم، والتي جعلت منها القصيدة الحرة أساسا من أسسها، فتجد عددا كبيرا من الأسطر بدون وقفة عروضية، وقد تجد القصيدة بأكملها كذلك، و يبررون هذا التداعي، الفوضوي بما يسمونه الدفقة الشعورية، بمعنى أن انفعالات الشاعر الذاتية والفردية هي التي تتحكم في شكل القصيدة المتداعية لا أرواء ولا قوافي، وكأن شاعر القصيدة العربية الذي يحترم عمود الشعر ووحدة البيت العروضية والدالية، بل ووحدة الشطر التركيبية والعروضية لم تكن له دفقة شعورية، وإنما كان يصنع شعره من شيء آخر غير الشعور والوجدان.

وكذلك الوقوف على الحرفيين الصحيحين، وغيرها من الفتوحات التي نسبها شعراء الحداثة لأنفسهم، وعلى رأسهم نازك الملائكة، والتي ناقشها ورد عليها أحمد المجاطي في كتابه "أزمة الحداثة"، واقتفى أثرها وأثر ما نسبته لنفسها في الشعر العربي القديم، وقدم لكل ظاهرة أمثلة، فوجد أمثلة الوقوف على الحرفيين الصحيحين عند شاعر البند الهزجي "عبد الرؤوف الجد الحفصي" (من القرن الحادي عشر الهجري)، وعاب على نازك الملائكة سكوتها عن التعليق على أبيات ابن دريد (من القرن الرابع الهجري)، التي نقلتها عن عبد الرحمان الدجيلي لكون الأشرطة تتضمن شطرين من خمس تفعيلات، يقول المجاطي: "وهي لم تسكت عن هذه الإشارة غفلة ولا خطأ بل لأنها لو صرحت للحقت بها خسارة فساد الذوق الذي لا يستريح للرقمين خمسة وتسعة إلى جانب خسارتها الكبرى في أنها ليست أول من كتب شعر حرا بأشطر متفاوتة الطول"¹

واستدل على تناوب السطر الشعري والجملة الشعرية في القصيدة ذاتها بمقطع في قصيدة أختاتون ونفرتيتي التي ترجمها علي أحمد باكثير عام 1943، وإن كانت سلمى الخضراء الجيوسي تلتزم العذر لنازك الملائكة، معتبرة إياها لم تتطلع على تجارب باكثير وأبي حديد وخليشيبوب، وغيرهم ممن سبقوها إلى الشعر الحر في تجارب تجريبية تقليدية للشعر الإنجليزي والفرنسي، كما سبق القول، وكذلك سحب المجاطي من الشعر الحر مسألة الجملة الاستغرافية، واستدل على أنها ليست سبقا لشعراء الحداثة بنص نقله عن ابن خلكان منسوب إلى أبي العلاء المعري خلال القرن الخامس الهجري، وبمقطوعة بند لعبد الرؤوف الجد حفصي، وجاء بأمثلة عن القوافي المرسلة والمتابعة والمركبة من شعر نصر الله الحائري من القرن الثاني عشر الهجري، ومن شعر خليل شيبوب أحد شعراء جماعة أبولو الرومانسية.

¹ أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى 1993، ص 58.

وعن اختلاف الأضراب من شعر صالح الجعفري وعلي أحمد باكثير، وعن المزج بين البحور من شعر شيبوب وابن دريد، وعن استخدام البحور المركبة من ترجمة محمد فريد أبي حديد لمسرحية "يوليوس قيصر" لشكسبير، و يقول أحمد المجاطي عن ظاهرة الإبدال: "إنما هي المزج بين البحور أو الجملة الشعرية الطويلة، وقد أقمنا الدليل من قبل على وجودها في الشعر العربي قبل مجيء حركة الشعر الحديث"¹، فكل ما نسبته نازك الملائكة لتجربتها في بداياتها الشديدة الحماسة إذن كائن قبلها وقبل تجربتها، فلا فتح، ولا سبق ولا ريادة، إلا ريادة الوهم .

فكلها ظواهر وجدت في تجارب فردية ذاتية، عبر بها أصحابها عن خواطرهم و لم يريدوا بها غير ذلك، عكس رواد الشعر الحر؛ الذين يرون الوزن الخليلي قوالب جاهزة و صيغا لا تخضع لانفعالات وتداعيات الوعي واللاوعي الفرويدي، معتقدين أن الشاعر العربي الذي حافظ على الوزن كل هذه القرون، إنما كان يكابد و يعاني محنة قص جوائح المعنى لتسعه القوالب الجامدة، أو أنه لم يكن لديه "لاوعي" وإنما خلق هذا اللاوعي ساعة اكتشافه من قبل فرويد، وكأنه كان يفكر في المعنى منفصلا عن وزنه، حتى إن نازك الملائكة أرادت تبرير ذلك فعمدت إلى تحويل مقطع حر بمعناه ولغته إلى أبيات، فاحتاجت إلى إضافات لتكتمل لها الأبيات، فخرجت بنتيجة هائلة مُرضية بالنسبة لها، من تجربتها تلك، وهي أن تحويل المعنى من الشعر الحر إلى الشعر الموزون يخل بالمعنى ويفضي إلى الحشو والإطناب، وهو أمر في غاية الصحة والصواب، ولكن ليس للسبب الذي ذكرته نازك، وإنما للطريقة التي اعتمدتها للاستدلال وهي حتما ستخل، فتلك لغة وتلك لغة أخرى، فالمعنى مفكر فيه بلغة وأسلوب الشعر الحر ثم حول أو ترجم، ولو فكر فيه بلغة الشعر الموزون لجاء صفرا من تلك العيوب، إنها بنية تعبير تصدر عن بنية تفكير.

أما وزن أي كلام باعتباره تعبيراً عن النفس، وعن بساطة الحياة التي يدخل فيها كلام الباعة المتجولين، وكلام الشوارع والأسواق والحانات، والانتقال من وزن إلى وزن داخل القول نفسه، فهذا ليس بشعر قط، منذ الجاحظ لما قال " فيقال إعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم، لوجدت فيها مثل مستفعلن فاعلن كثيرا، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا، ولو أن رجلا من الباعة صاح "من يشتري بالذئبان" لقد كان تكلم في وزن مستفعلن و مفعولات، فكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر ومثله هذا من الوزن قد يتيه في جميع الكلام وإذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر و المعرفة بالأوزان والقصد إليها كان ذلك شعرا"²، وإن كان بائع الباذنجان من تكلم عنه الجاحظ ينقصه القصد و المعرفة بالأوزان، أما هؤلاء ففريق منهم تنقصه المعرفة بالأوزان والشعر دون القصد، وفريق ينقصه الإيمان بجوهر القضية دون المعرفة والقصد.

¹ المرجع نفسه، ص 73.

² الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخابجي، القاهرة، الطبعة 4، ج 1، ص 159.

ويطرح أحمد المجاطي "السؤال الذي يطرح نفسه في مثل هذه الحالة وهو ماذا افدنا من استبعاد مصطلحات عربية ذات كفاءة عالية واستقدام مصطلحات لا تنسجم مع الحمولة الإيقاعية للعبارة الشعرية في اللغة العربية ؟ بمعنى أن المصطلحات المستقدمة هي من صميم العروض الفرنسي والمصطلحات المستبعدة هي من صميم العروض العربي وشتان بين العروضين"¹، وهو يقصد دراسات محمد بنيس وعبد الله راجع الذين جعلوا واقع الشعر العربي في خدمة النظرية الأوروبية وليس العكس. كما أنهم أثاروا فيما أثاروا مسألة النبر المفهوم الغامض الذي لا يساوق طبيعة اللغة العربية، وإنما جاءت أول دراساته من المستشرقين، الذين حاولوا إسقاط خصائص عروضهم على الأوزان العربية، فأخذ عنهم الكثير من الباحثين وحالوا بناء مفهوم الإيقاع الجديد عليه، فهو مصدر من مصادر ما اصطالحوا عليه بالإيقاع الداخلي للقصيدة، وهو عند جاكبسون جزء من بنية التوازي داخل القصيدة التي تتكون من "أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والتصريع والسجع والتطريز والتقسيم، والمقابلة والتقطيع، وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم"²

ومسألة الوحدة العضوية التي قال بها شكري والعقاد، ونقد من خلالها العقاد شعر شوقي كما في قصيدة "رثاء الزعيم مصطفى كامل" في "الديوان"، والتي جاءت بها التجربة الذاتية المحضة في الشعر الحديث الأوروبي، بمعنى تبني القصيدة لموضوع وغرض واحد، ومن ثم عابوا على الشعر العربي القديم تعدد أغراضه، ولم يأبهوا لسياق النص العربي القديم، الذي كانت له مبرراته المقامية الساقية من ناحية والفنية الجمالية من ناحية ثانية، بينما العرب القدامى قد فهموا الوحدة في النص الشعري فهما أعمق بكثير من مجرد وحدة الموضوع، فالأشد على الشاعر حتما، ليس النص ذو الموضوع والبعد الواحد، وإنما النص المتعدد الأبعاد والأغراض والمعاني، الذي يوجب المناسبة بين هذه الأبعاد، والموازنة بين هذه الغراض، والمشكلة بين هذه المعاني في عمقها، ويوجب فيما يوجب حسن المطلع وحسن الختم وبينها حسن التخلص من موضوع إلى موضوع، وتلك المسألة الأشد، القضية الأكبر، والتي أفاض فيها القدماء من النقاد العرب شرحا.

فالشعر العربي القديم ليس شعرا فرديا ذاتيا بالدرجة الأولى، وليس فنا نابعا من الشعور الفردي فحسب، ليعول في تفسيره على بعد واحد هو ذاتية الشاعر؛ "وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي، - إن صح هذا التعبير- لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية، والحق أن الشعر الجاهلي كله يوشك أن يكون على هذا النحو، بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشعراء"³ ويبرر محمد منذور من منظوره الخاص، تعدد المواضيع بتدخل مسألة التكسب في الشعر

¹ أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 27.

² رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1988، ص 70.

³ مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت لبنان، ص 53.

يقول: "فإن التكسب بالشعر لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح، وعز عليهم أن يقصروا عليه شعرهم فجمعوا في القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم التلقائية القديمة وبهذا أصيبت القصيدة العربية بالتفكك وبخاصة في قصائد المديح"¹، على أنه إذا تم قبول هذا المبرر هذا المبرر في قصائد المديح، فما موقعه من قصائد غير المديح، ما موقعه من بردة كعب بن زهير وسياقها ومقامها؟. فالمسألة أكبر من أن تبرر تبريرا أحاديا مبسطا وعماما، وكأن الشاعر العربي بحيث يكون التعامل مع الشاعر والشعر العربي القديم بإضفاء نوع من السذاجة والبدائية، وهما أكبر من ذلك بمسافات ضوئية، وسيأتي التفصيل في المسألة لاحقا.

وإنما الدافع إلى نقد كل جزئية بخصوص الشعر والشعرية العربية القديمة، ليس لأفضلية الشعرية الحديثة من حيث كونها فنا وأدبا، وليس لأن الدراسات المقارنة أثبتت ذلك بحيادية، وموضوعية وعلى أسس ومعايير ذوقية فنية أدبية محضة، مجردة من كل إيديولوجية، وإنما المسألة لا تعدو أن تكون عداء مجانيا من قبل زعماء الحداثة، يقول أدونيس: "الشعر هو الكلام الموزون المقفى" عبارة تشوه الحساسية الشعرية العربية وتشوه الحياة والرؤيا، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك حكم يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية وذلك عقلي اصطناعي منطقي"²، متحدثا عن الوزن والقافية بمعزل عن الشعرية العربية العفوية التلقائية الفطرية على حد تعبيره، وكأن الوزن والقافية صنعها الخليل بن أحمد الفراهيدي من عقله صنعا، وألزم بهما الشعراء، أو لم يعلم أن معلقة امرئ القيس التلقائية الفطرية العفوية المنسوجة على بحر الطويل بعروض وضرب مقبوضين، والمصرعة والمقفاة بالقافية المتداركة المجردة المطلقة، قد سبقت الخليل بأربعة قرون، فالخليل لم يقم بأكثر من دراسة وصفية استقرائية استنباطية.

وفي السياق ذاته، وإلى جانب أدونيس يقول رفيقه يوسف الخال، قاصدا مرحلة الشعر الحر تلك، بكونها مرحلة مهمة جدا فصلت بين عهدين عهد الجمود والقيود والرجعية، وعهد التحول التحرر والحداثة، مفتخرا بدورها الهام الذي تمثل في إخراج الناس من ظلمة الرجعية تلك إلى أنوار الحداثة هذه: "يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة، فالشاعر وإن كان يعيش لأجل الآخرين، فإنه يموت كإنسان عن نفسه ولنفسه"³.

¹ محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون وأعاد الكلام بالحرف في فن الشعر ص 63.

² محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني، مقالات - شهادات - مقدمات - منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق 1996، (أدونيس، "خواطر حول تجربتي الشعرية")، ص 796.

³ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1978، ص 81.

وبعد مدخل الإيقاع والوزان يأتي مدخل اللغة؛ لغة الشعر الحر؛ وما وسمت به وما شاء لها أربابها أن تخلق عليه من هينات الخلق العجيبة، غير هيئتها الطبيعية التي جبلت عليها منذ خلقها الأول؛ إذ العلاقة الاعتبارية بين المفردات والجمال، وتسمية الأشياء بغير مسمياتها، والإغراق في الضبابية والغموض، والغلوفي عالم الأساطير والرموز المسند بعضها إلى بعض، حديثا وبحثا عن الماورائي واللامرئي والخارق المجهول، لا عن الشعري في الشعر، أضف إلى ذلك لغة الحديث اليومي، وإدخال الألفاظ العامية وإخضاعها في النص الشعري، فالشعر الحر عند السياب مثلاً؛ "ليس ظاهرة عروضية وحسب، بل هو بناء فني جديد يجسد موقفاً واقعياً جديداً، جاء ليحطم الميوعة الرومانسية والصرامة الكلاسيكية والشعر الخطابي وأدب الأبراج العاجية"¹.

وقد كانت وراء هذا الإسفاف عوامل من أهمها؛ الدعوة إلى الالتزام السياسي، والرغبة في نشر الأفكار الشيوعية والاشتراكية كما سبقت الإشارة، فالمجلات الأدبية ودور النشر التي طالها المد الشيوعي، كانت تشجع الأدب والشعر البسيط القريب من الناس، الذي يوظف للمهمة السياسية، الأدب والشعر ذا اللغة القريبة من لغة الحديث اليومي، سعياً وراء نشر أفكارها، فالسياب نفسه يقول: إن "مقاييس الأدب الشيوعي ترى القصة والرواية أرقى الفنون الأدبية، متحمسة لها أكثر من حماسها للقصيدة أو المسرحية، لسهولة نشر الأفكار الشيوعية عن طريقها"²؛ مما دفع الشيوعيين إلى محاربة "آداب الأبراج العاجية"، ثم استقطاب ذوي المواهب الضعيفة والشباب الحالمين بالمجد الوهمي، على حساب مجد الشعر، ومجد اللغة، ومجد الأمة.

وذاك على الأقل مبرر مقبول تاريخياً، لامتثل المبررات الواهية المضحكة التي يطلع بها السياب أحياناً، على القراء، هو وغيره، مثل قوله: "وهناك شيء من الغموض في بعض القصائد، ولكنني لست شاعراً رمزياً، وقد كنت مدفوعاً إلى أن أغشي بعض قصائدي بضباب خفيف؛ وذلك لأنني كنت متكئاً، لأريد أن يعرف الناس كل شيء عن حبي الذي كانت كل قصائد هذا الديوان صدى له، فقد كانت موحية هذا الديوان تغضب أشد الغضب إذاً أنا ذكرت شيئاً عن قبلاتنا ومواعيدنا، وكثيراً ما مزقت بعض القصائد التي كانت تشير إلى شيء تأبى هي أن يعرفه الناس"³، فانظر أي تبرير واهٍ هذا الذي يسوقه السياب لقراءه! فهو يسعى إلى الغموض ويوظف الرموز في شعره لا لضرورة فنية فرضتها القصيدة، أو الموضوع أو الرؤية الفنية للشاعر المجدد المدفوع بالوعي والثورة الواعية، كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي، وإنما فرضتها (موحية) الديوان!.

¹ سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 2007، ص 668.

² حسن الغرقي، كتابات السياب النثرية، ص 45.

³ حسن الغرقي، كتابات السياب النثرية، المجلة العربية، 194، المملكة العربية السعودية 24.

هذه (الموحية) التي يضل القراء تحت رحمتها حتى جاء الفرج وخانت، فشرح السياب وفسر ما كان قد أخفى، يقول: " وقصيدة "أساطير" تكشف (عن العقدة) في هذا الحب ولكنها توشحت ببعض الغموض الذي تزيله المقدمة النثرية لهذه القصيدة، وكذلك الحال في قصيدة "اللقاء الأخير"، ولولا أنها خانت هذا الذي كانت تسميه النبي الوديع، لظلت هاتان القصيدتان غامضتان دون مقدمة يفهم منها القارئ ما اقصد"¹، فهل يأسى القارئ على السياب لأن ملهمته خانت، أم يحمد الله على ذلك الذي لولاه لما جاد عليها الشاعر/ العاشق المخدوع بالمقدمة النثرية الشارحة ! ومنذ متى كان الشعر العربي يحتاج إلى المقدمات النثرية الشارحة قبل هذا الزمن،؟! .رحم الله زمن المقدمات الطللية...

إن شعراء الحداثة والتحرر لما لم يستطيعوا تجاوز أوزان الخليل، رغم كل المحاولات وظلوا يسبحون في فلكها، التفوا حول اللغة فخرجوا عن قواعد النحو العربي، وعن منطق الجملة العربية، وعن أساليب العربية البيانية التي ليست بحاجة إلى الرموز ولا الأساطير اليونانية والغربية، فأوغلوا في الغموض واجترحوا الضبابية متأثرين بالمذاهب الرمزية والسوريالية والدادائية مرة واحدة، واعتمدوا البياضات، ونقط الحذف، وكل أنواع علامات الترقيم اعتمادا مفرطاً، بل ويحذرون من عدم الفهم ما لم يلتزم القارئ باحترام هذه العلامات يقول السياب: "لهذا وجبت مراعاة (علامات الترقيم) وإلا تعذر فهم القصائد ، ومن بعد تذوقها"².

وقسموا أحرف الكلمة الواحدة بعددها على أسطر الورقة، واستعملوا الحذف والتقديم والتأخير بصور عبثية لامبررة فنيا، داعين إلى التجريب، يقول أنسي الحاج في أحد حواراته: "ومذالآن أستطيع أن أقول في صدد قصيدة البياض كما في صدد غيرها من المحاولات دعوا الشاعر يجرب و لا تخافوا، كلما هم بالتجربة أن يقع من يده الشعر و يتحطم"³، فهم يجعلون من الشاعر طفلاً يجرب، لا مبدعاً ذا رؤيا ومواقف، من للعالم والإنسان يصوغها شعراً، يرى أبعد مما يرى الآخرون، ويكشف لهم ما لم يكشفوه.

ويدمنون الجملة الناقصة وشبه الجملة، وحشوا القصائد بالمفردات الأجنبية، والرموز والأساطير، حتى جعلوا منها كأنها هجينا لا ملامح له. فهم " يركزون على الأساليب الضعيفة في العربية ويعملون على تهميش الجملة فنرى في شعرهم كلمات الواحد هناك، الخاطئ الأصيل بالعمى، في الملجأ وراء (الوراء قرطاجنة)، ونرى بعضهم يكتب ديوانه بالحروف اللاتينية ثم يعمدون إلى تشويه النغمة العربية، وذلك يتعدى الشعر المتجدد وشعر التفعيلة إلى قصيدة التثرثرة أو تيار آخر سموه شعر نثر"⁴.

¹ المرجع نفسه، ص 15.

² المرجع نفسه، ص 15.

³ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ، الطبعة الأولى، 1984، ص 324.

⁴ أنور الجندي، خصائص الأدب العربي، ص 369.

بل ساروا أبعد من ذلك كله، ونادوا بإحلال العاميات محل الفصحى، مثلما حصل في أوروبا لما حلت اللهجات محل اللاتينية، إذ تبنى سعيد عقل الدعوة إلى الحرف اللاتيني، ونشر كتابه " يارا " سنة 1961 بالحروف اللاتينية تلك، و باللهجة اللبنانية، وتبعه يوسف الخال الذي لا يسمي اللهجة اللبنانية لهجة وإنما يسميها لغة عربية حديثة، في مقابل اللغة العربية القديمة، فيعتبر اللهجات تطورا طبيعيا للعربية، ويرى أنه لا بد أن تكون هناك لغة عربية قديمة ولغة عربية حديثة، كاللبنانية القديمة واليونانية الحديثة، "وبمعنى آخر لا أدب حديث إلا بلغة حديثة ما هي اللغة الحديثة هي التي تحكى لا التي تكتب ولا تحكى هذه ليست لغة حديثة"¹.

فيوسف الخال يعتبر اللغة العربية لغة قديمة لم تعد صالحة لهذا العصر، وأنها لم تستطع التطور والتحديث بسبب الدين أولا، ومعتبرا العامية هي اللغة الحديثة التي تطورت عن العربية الفصحى، يقول: "لم تتحدث اللغة العربية إلى اليوم بصور طبيعية لأسباب دينية، و لوضع الانحطاط الذي مررنا به منذ ألف سنة ، أنا نظريتي بكتابة اللغة المحكية أدبيا مع الحفاظ على أصولها وانتمائها للغة الفصيحة لا افصل بين المحكية والفصحى (...) لا أقول لغة عامية ولغة فصحى، أقول هذه هي اللغة الفصحى هكذا صارت"².

ودعا ميخائيل نعيمة إلى جعل شخوص المسرحيات والروايات العامة، تتحدث العامية كما هي في الواقع مثلها فعل في مسرحية "الأباء و البنون؛ حيث المتعلمون يتحدثون الفصحى و الأميون يتحدثون العامية، وكذلك رأي فرج أنطوان الذي عبر عنه في مقدمة مسرحية "مصر الجديدة ومصر القديمة، " ونعيمة الذي وصف لأب العربي والمدافعين عنه بالضفادع ونقيقهم المزعجفي كتابه "الغربال"، داعين إلى التجريب العبثي والفوضى، وإفساد الذوق العربي. وتبعهم الكثير من الكتاب والمفكرين والشعراء في كل أقطار العالم العربي وما زالت دعواهم مستمرة إلى يومنا هذا، كما يُسمع في خطاب عبد الله العروي مثلا، الذي يبدأ من فوق في تخريب اللغة العربية داعيا إلى الكتابة بالعربية البسيطة مع إدخال كلمات عامية والاستعانة بها، أي إنزال العربية إلى منزلة العامية، والذي يتفق في مشروعه هذا مع دعاة التغريب.

مستندين إلى الأساطير والرموز، الوثنية البابلية واليونانية والفينيقية، والمعتقدات المسيحية، أو ما يسمونه التراث العالمي والفكر الإنساني، كالمسيح والصلب والفداء وغير ذلك. حتى أن هذه الأساطير الرمزية التي وظفها الشاعر المعاصر أنشأت لها منهجا نقديا وأدبيا وفلسفيا سمي بالمنهج الأسطوري، كما عند أدونيس الذي تغنى بالموت والانبعاث في ديوانيه " كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار

¹ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص313.
² المرجع نفسه، ص 313.

والليل"، و" المسرح والمرايا، وكذلك خليل حاوي فقد عبر في دواوينه الثلاثة " نهر الرماد" و"الناري والريح" و"بيادر الجوع"، عن الخراب والدمار، والجفاف والعقم. وغيرهم ممن عبروا عن فكرة الفداء في الموت، معتقدينما يعتقده اللائكي واللا ديني الأوروبي حيناً، والمسيحي حيناً آخر، من أن الخلاص لا يكون إلا بالموت، وإلا بمزيد من الأموات والضحايا، واتخذوا المسيح عليه السلام رمزا أسطوريا للتعبير عن فكرة الخلاص التي تأتي بالفداء، كما تكلموا عن فكرة الخطيئة بوعي وبغير وعي.

وقد عاب عليهم ذلك شيخ العربية محمود شاكر، وانتقد مسألة التعبير عن قضايا الأمة بمعجم غيرها، خصوصا إذا كان معجما بحمولات دلالية دينية توقع صاحب الخطاب في مآزق التناقض والاستلاب، يقول رحمه الله معلقا على مسألة توظيف معجم العقيدة المسيحية وحمولته الدلالية في الشعر الحديث: "وإذا استحال أن يكون لهذه الألفاظ الأربعة: "الخطيئة" ثم "الفداء" ثم "الصلب" ثم "الخلاص"، معنى عند المسلم على الوجه الذي تدل عليه عند أصحابها، فكيف تكون جزءا من تراثه الروحي؟ أهذا كلام يعقل كلا بلا ريب، لا يعقله مسلم ولا نصراني ولا مجوسي، ولا ما شئت من أصحاب العقائد والديانات، ولا يخرج عن أن يكون سخفا لا يستغل بمثله النصارى، إرادة أن تسلب مودتهم، ولن يؤذيهم ويحرج مشاعرهم أن نكون صرحاء في التعبير، عن وجوه الخلاف بيننا في العقيدة، ولكن ربما آذاهم أن نتخذ ألفاظ عقيدتهم لهوا بإدخالها في باب المداينة السخيفة، التي لا تدل على عاطفة صحيحة، بل على آفة شديدة في هذه العاطفة"¹

إلا أن محاولات شعراء الحداثة تلك في تجديد اللغة، والخروج بها عن نسق قواعدها، ومحاولات إحلال العاميات محل الفصحى، وغيرها من آليات الهدم والتخريب، كلها اصطدمت بجدار اللغة بتعبير يوسف الخال، جدار اللغة العربية الحية، المتماسك، واصطفت إلى جانب مثيلاتها الإيقاعية التي بلغت الباب المسدود بتعبير أحمد المجاطي، جاء على لسان يوسف الخال في بيان التوقف الأول عام 1964 يصف معضلة جدار اللغة، بقوله: "وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة فإما أن تخرقه أو أن تقع صريعة أمامه، شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية، بما في ذلك التوشيح الأندلسي، وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى، مما جعل الأدب (وخصوصا الشعر لأن فنونه باللغة) أدبا أكاديميا ضعيف الصلة بالحياة من حولنا"².

أما المدخل الثالث من مداخل الشعر الحر/ الثغر الذي فتحه هذا الزمن في جبين الأدب العربي، الذي يقوم عليه هو الآخر عسس من ورق، يدودون عن بلاد وعن راية من ورق، فإنه ليس يقل ضيقا وانحناءً عن مدخلي الإيقاع واللغة، فلست تقدر تدخله فارسا عربيا منتصب القامة مرفوع الهامة كما عهدت، وإنما عليك أن تترجل وتنكمش، وهو باب المعنى؛ ذلك أن المعاني في الشعر الحر بما هي

¹محمود محمد شاكر، أباطيل وأسما، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ص172.

²مجلة شعر السنة الثامنة، العدد المزدوج 31، 32، بيروت، لبنان، صيف خريف 1964، ص8.

المواضيع المعبر عنها يدور جلها في فلك الموت والاغتراب، والضياع والعزلة واليأس، بشتى ألوانها وأشكالها، متجلية من خلال تصوير وتسجيل الشعراء مواقفهم من عناصر الهوية والحياة؛ التي حددها إحسان عباس في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" في خمسة مواقف؛ هي الموقف من الزمن والموقف من المدينة والموقف من التراث والموقف من الحب والموقف من المجتمع. والتي فصل فيها بشكل أكبر، ومثل لها بالداوين والقصائد؛ أحمد المجاطي في كتابه الأول "ظاهرة الشعر الحديث"، قبل أن يتوب عنه في كتابه "أزمة الحداثة"، وحددها في أربعة أشكال كبرى للغربة هيالغربة في الكون والغربة في المدينةالغربة في الحب الغربة في الكلمة،وأضاف الغربة في العجز وفي المكان وفي الحياة، والموت والصمت.

إذ اتسمت مواقف الشاعر المتحرر هذه كلها بالسلبية، والضدية والسوداوية، فوقف موقفا معارضا رافضا من كل شيء، من المدينة والزمن والتراث والحب والمجتمع؛ فرأوا الزمن شيئا مخيفا مرعبا، ثثروا على الماضي، ورفضوا الحاضر، وخافوا المستقبل، ورأوا المدينة آلة مرعبة، والتراث خرافة متجاوزة، والحب أسطورة مفقودة، والمجتمع مستنقعا بئيسا، والكلمة أداة عاجزة، والحياة شيئا عبثيا، والموت حقيقة أفضل وخلصا وفداء.

وهذه السمات التي وسمت الشعر الحر في البلاد العربية من معاني الغربة والضياع، والكآبة والتمزق النفسي، والاضطراب الداخلي والقلق الوجودي؛ مهما حاول رواده ومنظروه، تبريره بواقع الهزيمة العربية ونكبة فلسطين، فالمسألة لا تعدو أن تكون أصداء لصرخات بودلير وفيرين وإليوت وأرضه الخراب بالدرجة الأولى، وتأثرا بالفلسفة الوجودية، والفلسفة الاشتراكية، وتفاعلا مع أشعار أودن وبابلو نيرودا، وبول إيلوار، ولويس أراكون، وكاريسيا لوركا، ويان مايا كوفسكي، وناظم حكمت، والاستعانة بقصص كافكا وغيرهم.

وتأثرا أيضا بأعمال بعض الروائيين والمسرحيين خاصة الروايات والمسرحيات الوجودية التي ترجمت إلى اللغة العربية، ودراسة كولن ويلسن عن "اللامنتمي" يقول عزالذين اسماعيل في أحد حواراته: "أن بعض محاورالنغمة الحزينة هي في الحقيقة أثر لفنين آخرين هما الفن الروائي والفن المسرحي الوجوديين وعلى الأخص دراسة كولن ولسن عن اللامنتمي وهي مترجمة في معظمها إلى العربية"¹، وكل هذا جعل الشاعر الحديث يعاني والسأم والقلق، وتحضر هذه التراجيديا بالخصوص في أشعار أدونيس في قصيدة "الرأس والنهر" من ديوان "المسرح والمرآيا"، وعند عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور في قصيدته "مذكرات الصوفي بشر الحافي" من ديوان "أحلام الفارس القديم"، ولدى عبد المعطي حجازي وغيرهم.

¹ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص365.

ذلك أن الواقع العربي خلال الخمسينات والستينات لم يبلغ من المادية والتشبيء وفقدان القيم، وتطور المدن وصدمة الحضارة ما عبر عنه شعراء الحقبة في أشعارهم، فهل كانت "قاهرة" عبد المعطي حجازي التي هي بدون قلب ولا روح كما صورها في ديوانه "مدينة بلا قلب"، بحجم وحشية وغرابة نيويورك أم كانت بيروت أدونيس و خليل حاوي بنفس هوية باريس، أم بغداد السياب ب قيم ومبادئ لندن؟ وعن القضية ذاتها السياق نفسه يتساءل إحسان عباس: "ترى هل تمثل المدينة لدى الشاعر العربي الحديث مثل هذه الصدمة الحضارية التي أحسها دي فيني إزاء القطار؟ إن كثيرا من الباحثين يميلون إلى الاعتقاد بأن المدينة في العالم العربي ليست سوى قرية كبيرة وأن الشاعر يحس بتضايقه من المدينة ويتحدث عن الغربة والقلق والضياح، مجرد محاكاة شعراء الغرب حين يضيقون ذرعا بتعقيدات الحضارة الحديثة وبالمدينة الكبيرة ممثلة لها"¹

أما الزمن فتمردوا عليه هو الآخر وحاولوا الخروج خارجه فقالوا باليوم السابع والشهر الثالث عشر والأسبوع الخامس "الزمن عند خليل (طفل - غول) ربما كان مخيفا ولكنه رغم شكله المخيف ما يزال طفلا، كما أن الزمن عند السياب (ثعلب يصطاد دجاج القرى) وقد يكون شكلا آخر أكثر إخافة، ولكنه حقا لا يبلغ صورته المخيفة عند نازك التي تراه صورة مخيفة مقبلة فهو حيناً "الأفعوان" الذي يسد كل الدروب مطاردا خانقا كل شيء، يقتفي الخطوات ويتجسد في كل اتجاه، حتى أنه ليغلق كل باب للفرار"²

أما في حديثهم عن الحب فلم يسلم هو الآخر من النزعة المادية التشيئية المستمدة من حضارة الغرب، والتي لم تبلغها الحضارة العربية، فقد تحولت المرأة فيأشعارهم إلى عدو، إلى جسد بدون روح، وإلى مومياء ودمية، كما في قصيدة "الجروح السود" عند خليل حاوي في ديوانه "نهر الرماد"، ويموت الحب عند عبد المعطي حجازي أو يصاب بالاختناق عند صلاح عبد الصبور، فنظروا إلى الحب أنه جرعة وقتية لا أكثر، ورأوه أسطورة مفقودة في الواقع، ناقلين ما وسم الشعر الغربي من بكاء على القيم المفقودة ما بعد الحروب والثورات التي خاضتها حضارتهم، وما بعد الخيبات والصدمات التي تلقتها مجتمعاتهم كما سبقت الإشارات.

وكذلك موقفهم من الكون الذي كان هو الآخر سلبيا عابثا، انبنى عند معظم الشعراء على الفلسفة الوجودية السارترية، وعلى مبدأ الشك الديكارتي والأدرية الإلحادية واللائكية، من خلال المحاولة الفردية لفهم الوجود والخلق، وتفسير سر الكينونة الفردية أولا ثم الكونية ثانيا، عقلا ومنطقا، من خلال التغني بالوحدة والفردانية في الكون، ومحاولة تولى الشاعر أمر نفسه بنفسه، فشكك في الحقائق

¹ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع 2، 1998، ص 89.

² نفسه، ص 74.

و مال إلى التفلسف الوجودي، الذي أفضى به نحو مزيد من الاغتراب والضياع، والقلق كما عند صلاح عبد الصبور، والسياب، وأدونيس، ويوسف الخال وغيرهم.

وكذلك الموقف من التراث الذي هو محور هذه المعركة، فرغم كل التصريحات المموهة لرواد الحداثة، بكونهم ينطلقون من التراث العربي، ويرغبون في تجديد الشعر وتطوير اللغة، والتي هي مجرد دعايات يقع ضحيتها ذوو النيات الحسنة، فقد كان موقفهم من التراث عموماً موقفاً عدائياً، هجوماً، ضد كل مبادئه وقيمه، مما أفضى بشعرهم إلى مزيد من الضياع في المكان والزمان والوجدان، واغترابه عن الذوق والحساسية العربية.

وإلى جانب معاني الغربة والضياع، هناك معاني الانتهاك والجرأة، على المقدسات وعلى القيم، معاني مكشوفة لا شاعرية وراءها لا فنية، في قوالب لغة الحديث اليومي النازلة، يقول بدر شاكر السياب في قصيدة له بعنوان المغرب العربي: " فنحن جميعاً أموات / أنا ومحمد/ والله "، يقول عمر فروخ معلقاً على هذه القصيدة: "من الناس من يمدح هذه القصيدة يزعم فيها قوة وجرأة، ولا أرى فيها سوى الصراخ والقعقة وهذه القحة التي تتكشف عن جهل أظنهم أعجبوا بأن قال السياب عن الله إنه مات"¹، ومثل هذا النمط من الكلام كثير كثرة تكاد تكون هي الأصل في هذا الشعر، ممتدة من الشعر الرومانسي ولا أدريّة جبران وإليّا أبي ماضي، ومن حديث المدارك الوثنية والآلهة والأساطير والخرافات في الشعر الأوروبي، وهي كذلك من أثر الاتجاه الشيوعي البارز في الشعر الحديث.

أضف إلى الجرأة على المقدس؛ التطاول على القيم المجتمعية، والجرأة في الكتابة عن المجون والعهر والخمر وما إلى ذلك، من غير فنية تلمح ولا تفصح؛ فتجعل المعنى الأصلي معنى شعرياً، من غير مباشرة صادمة للذوق الفني والإحساس الجمالي، جاءت بها اللغة المبسطة حد الإسفاف، البعيدة عن أصول البيان العربي، القريبة من لغة الحديث اليومي؛ وتأثر الشاعر العربي بالشاعر الغربي، "إنها لغة تتفق مع رامبو ضد الاعتیادي والمألوف والمتداول والجاهز، ولغة تجديف لا تقول بالقيم الروحية ولغة انتهاك تفوح منها رائحة العري، فلا مكان فيها للقيم الأخلاقية"².

وكذلك تأثروا بأبي نواس في الجانب المجوني لا في الجانب الفني، فقد ربط الشعراء الحداثيون الشعر بالخمر والمجون وحياة اللهو ربطاً لا ينفصم، وفهموا صورة المثقف عموماً فهماً خاطئاً، إذ الشاعر والمثقف عند الغالبية من المثقفين العرب؛ هو من هو من يرتاد الحانات ويشرب الخمر ويعيش البوهيمية التي تتحول إلى بهيمية؛ ف"من النادر فعلاً العثور على شاعر شاب أصيل مهوم بالشعر، لا باحتساء الخمر واحتساء النساء (ونفرق بين من يحب امرأة واحدة وبين من يعشق كل النساء)"³، إن

¹ عمر فرخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ص 226.

² أحمد المعداوي، أزمة الحداثة، ص 100.

³ جهاد فاضل ص 41.

أدبهم أدب مغرق في التغني باللذة المادية الحسية، تغنيا ووصفا مباشرا مكشوفاً عابثاً، على نهج بودلير ورامبو، و"هذا الأدب المكشوف يصدم أول ما يصدم مقر الفضيلة في النفس ويؤدي أول ما يؤدي حاسة الجمال في الإنسان، وهو في صميمه أدب غير جميل يلذه ويستمتع به من مسخت نفسه فصارت تعاف الطيب وتستمرئ الخبيث"¹.

كما أن القصيدة أمست أشبه بسرير طبيب نفسي، تتبني على التنادي والتداعي العفوي والتلقائي للمعنى، وعلى التداعي الحر للمكبوت والهذيان، وإطلاق العنان للوعي واللاوعي، لا على الاجتهاد في حسن صياغة ونظم الشعر، وتقصي خبايا أصول هذه الصياغة، واقتفاء مواضع جودته ومواقع رداءته رداءته، والأخذ بالأولى ودرء الثانية، تقصي الجودة من ناحية الفن، والصياغة الفنية التي تكون هي الغاية الأولى والأخيرة، وليس التعبير عن الانفعالات، هو غاية الشعر إنما هذا يكون في خواطر وقصاصات، ولا تسمى قصائد، لأن للقصائد قوانينها؛ وأول هذه القوانين؛ تحويل أصول المعاني إلى المعاني الفنية؛ يقول السياب متحدثاً عن شعره: "وهناك ظاهرة أخرى في هذه القصائد هي تنادي المعاني وتداعيتها، ومزج الوعي باللاوعي، وتلوين الأمل بالذكرى، وهذا يظهر في القصائد "في القرية الظلماء"، "في السوق القديم"، "نهاية"، "لقاء ولقاء"، و"اتبعيني"، وغيرها"².

وهذا التداعي الحر للمعنى داخل القصيدة، حتماً يفضي إلى ظاهرة التضمين التي عدت عيباً في الشعر العربي الأصيل، لكن السياب يقدمها وكأنها تجديد واكتشاف عبقرى، باسم الوحدة العضوية للنص التي مجدها الحداثة، وعابت على أساسها الشعر العربي، الذي تتسم أبياته بالاستقلال الظاهري، فتحو أبواب التداعي على مصراعيها وشدوا الكلام بعضه إلى بعض لفظياً ظاهرياً فحسب، دونما روابط فنية دلالية واضحة، يقول السياب: "هناك ظاهرة لعلها أهم الظواهر في هذا الديوان، تلك هي أن البيت ليس وحدة للقصيدة، فالمعنى يتسلل من بيت إلى آخر سالكا عددا من الأبيات لهذا وجبت مراعاة (علامات الترقيم) وإلا تعذر فهم القصائد، ومن بعد تذوقها"³.

وبناء على ما سبق فإن هذه المداخل الثلاث التي دخلت منها الحداثة إلى القصيدة العربي؛ مدخل الوزن ومدخل اللغة ومدخل المعنى، كلها مداخل وهمية لم تكن المداخل الحقيقية إلى القصيدة العربية الأصيلة المستعصية على الهدم والانمحاء، فهي كلها أفضت بمظاهر الحداثة تلك إلى "الأفق المسدود" وإلى الاصطدام بـ"جدار اللغة"، وإلى "الضياع والاعتراب" بشهادة حراسها وسدنة معابدها كما سبق العرض، إذ أنهم سقطوا في كل ما كانوا قد عابوه في القصيدة العربية، وأول هذه العيوب النمطية والرتابة والجمود، إذ أن التحرر الخمسيني من الجمود التراثي العمودي، قد أمسى بدوره وبمرور الزمن

¹ أنور الجندي، خصائص الدب العربي، ص 91.

² حسن الغرقي، كتابات السياب النثرية، ص 15.

³ المرجع نفسه، ص 15.

ثباتا ورتابة أيضا، فقد استبدلت القصيدة الحرة (رتابة) البحر الخليلي، بضيق النهر الموسيقي الذي أثر إلى حد كبير على حركتها الإيقاعية، فالقصيدة العمودية أكثر غنى وتحريرا، في تنوعها العروضي بأنساق بحورها المتعددة والمختلفة، فلكل بحر على الأقل أربعة أنساق تبعا لعلل أعاريضه وأصربه، ومن الأبيات، المجزوءة والتامة والمنهوكة والمشطورة، إلى جانب ما تمنحه الزحافات من تنوع داخلي، وفي تنوع بحورها الستة عشر، فلكل قصيدة وزنها وإيقاعها الخاص، بحسب نسقها العروضي وبحسب زحافاتهما وعللها، لذلك يجد القارئ ذو الحاسة الموسيقية ذاك الاختلاف الرفيع الجلي بين قصائد منسوجة على نفس البحر، ولكن بإيقاعات مختلفة، بينما حصرت القصيدة الحرة نفسها فيالبحور الصافية الكامل والهجز والرجز والمتقارب والخبب والرمل، فضيقت على نفسها ما ظل واسعا من مساحة الإبداع لدى القصيدة العمودية.

علاوة على استبدالها الغموض والضبابية القاتمة، والأساليب الرمزية والأسطورية البعيدة، وأنصاف الجمل وأشباه الجمل، ولغة الحديث اليومي، بالبيان العربي الأصيل، وأساليبه الرفيعة، مما أفضى بشعرها ذاك، إلى الإسفاف من جهة والغموض من جهة ثانية، والبعد عن الذائقة العربية، وتشويه الشعرية العربي وإفساد ذوق أبنائها من النشء، ولا أدل على ذلك من شهادات القراء من النخبة؛ يقول الشاعر والناقد والشاعر أحمد فرح آل عقيلان "واليوم اشتري أربعين ديوانا من الشعر الحر فأتجرع في قراءته الصبر المر، وبعد العناء لا أفوز منها بطرفة أو نكتة أو حكمة أو فائدة لغوية.. وليس الأمر يقف عند ذلك فهي في معظمها إغراء لقارئها أن يكفر بقومه ولغته وتراثه، ويتبدل بها آراء الأعداء، ونظريات الملاحدة وهمزات الشياطين"¹.

وفوق ذلك ما أشاعوه في وجدان أبناء الأمة من معاني اليأس والبؤس الذاتي، والاغتراب والضياع الوجودي واللادورية الكونية، من ناحية، والمجون والعهر الخمر من ناحية ثانية، فأى شعر يعلمه الناس أبناءهم امتثالا لوصية عمر بن الخطاب، فقد كان الشعر يقوي النفس ويهذبها ويعلم المكارم، ويحث على الشجاعة والإقدام والحياة، أما هذا الشعر فهو يضعف النفس، ويعلم اليأس، ويمهد الطريق نحو عيادات الطب النفسي، "وكلمة حق لا بد منها برغم الغضب، وهي أن الجناة مخلصون لباطلهم إخلاصا يستحق الإعجاب، متحمسون للهدم حماسة تتضاءل أمامها حماسة إبليس للضلال غنهم يهجمون على أي ناقد يعارضهم، هجمة الذئاب الشرسة الجائعة على القطيع"².

¹ جنائية الشعر الحر، أحمد فرح آل عقيلان، نقلا عن رضوان محمد حسين النجار مقال قراءة في كتاب جنائية الشعر الحر عرض ونقد وموازنة، مجلة الآداب واللغات عدد 18، 201، كلية الآداب واللغات، تلمسان، الجزائر، ص 11.

² المرجع نفسه، ص 11 / 12.

وتأسيسا على كل ما سبق، فصفوة القول؛ إن الشعر الحر كان خطأ فادحا في متن كتاب الشعر العربي، ارتكبه أبناء القرن الماضي، وعلى أبناء هذا القرن أن يصححوه، وقد بدؤوا فعلا تصحيح مسار الشعر العربي ورد قطاره الذي غير مساره أطفال نزار قباني المشاكسون، إلى جادة الطريق، وهذا عمل جاد وغير يسير، وعلى أبناء هذه الأمة أن يعوا ذلك تمام الوعي، إلا أن عزاءهم وما يجب أن يدفعهم نحو هذه المعركة التي يجب أن يخوضوها، "معركة العودة"، هو أنهم يملكون أساسا فكريا عظيما وتراثا بيانيا جليلا، معاصرين يمثلان منطلقا قويا وأساسا عظيما لنهضة بيانية وشعرية وأدبية وفكرية هما تراث محمود محمد شاكر ومصطفى صادق الرافعي. يقول محمود محمد شاكر واعيا بخطورة الوضع وبجسارة المهمة: "يوجب ذلك علي علمي بفساد حياتنا الأدبية الحديثة حاضرها وغابرها، ولأنها تسير بنا اليوم في طريق الغموض، لا في طريق الوضوح وقد استشرى خطر هذه السيرة بما شاع في هذه الحياة من الثرثرة والادعاء والتحكم والعجرفة وقلة المبالاة والزهو الفارغ، فأدى بنا ذلك كله إلى أن نألف استعمال ألفاظ موهمة غامضة الدلالة، فضفاضة المعاني، بجرأة وبلا أناة وبلا ضبط ولا تعمق"¹.

¹ محمود محمد شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى 2006، ص 71.

المبحث الثالث: قصيدة النثر العربية بنية المفارقة والغرابة.

شيثان يحكمان علاقة الإنسان بالموجودات من حولهما، هما الألفة والغرابة، فكلما تجلج الموجود بالألفة سقطت الكلفة ونشأ الوجد إن أصلا، وإن مع الزمن، وكلما غمض الموجود واغترب كان أدعى للتعجب والعجب، ومتى ما أوغل في جنوحه نحو جهات هذا الغموض والاغتراب، تقطعت وتلاشت دونه كل الأسباب، وكلما كان الموجود معرفة اكتفي بالإيماء إلى اسمه وكلما كان نكرة كان أحوج إلى وصفه ووسمه، وذكر أصله ونوعه أو مادة تكوينه أو ما شابه ذلك، ومن ذلك القول باصطلاح القصيدة أو "الشعر" في سياق الحديث عن الأدب العربي، لا يحتاج إلى وصف ولا وصف، فمنطق الألفة وقانون الوجدان يقود ذهن السامع إلى القصيدة العربية الأصلية المعروفة، والموزونة البليغة المبينة المقفاة، أما حين يقصد المتكلم إلى الحديث عن (قصيدة النثر)، فيعلم أن قوله قصيدة وحدها لن يبلغه مرامه لذلك يحتاج إلى وسمها بذكر مادة تكوينها وأصلها ليخرجها في أذهان الناس من دائرة النكرة إلى مدار المعرفة، ومن مدار الغرابة إلى مدار الألفة، منذ أربعينيات القرن الماضي، إلى يومنا هذا ما تزال الكلمتان لا تنفصلان، فلم يحقق بعد هذا الموجود الغريب ما يكفي من الألفة ويغني من المعرفة.

فهو اصطلاح عانى وما يزال يعاني الكثير من الإشكالات؛ أولها وأكبرها إشكالا التجنيس والمفهوم، فقصيدة النثر ما يزال يلفظها بحر القصيدة العربية، وما تزال خارج التصنيف رغم كل محاولات التوطين منذ ما يقارب القرن من الزمن، وما تزال شكلا إبداعيا هجيناً، والأمر ذاته من حيث المفهوم يقول جوزيف نجم: "إن ذكر هذه الصفة المنثور إلغاء للموصوف الذي هو الشعر فكيف يعقل أن يكون الشعر شعرا وهو نثر؟ فإذا قيل بناء مهذوم، أفلا تكون هذه الصفة "مهذوم" إلغاء للبناء، فهل يعقل أن يكون البناء بناء وهو مهذوم؟"¹.

فاصطلاح "قصيدة النثر" أو الشعر النثري كما تسميه ثريا ملحس، وسماه طه حسين وأنس داوود النثر الفني درءا لأي ربط له بالشعر، على حين "اقترح الحطيم وعزيز أباظة مصطلح النثر المشعور على سبيل التهكم والسخرية"²، ويسميه كمال خير بك الشعر المطلق، وفي مقالة له بعنوان "لاشعر.. لا نثر"، هاجم حافظ صبري هذا اللون الجديد وسماه، "الشكل الفني الغريب" الذي هدفه أن ينفث سمومه، وأن وراءه قيما فكرية بعينها، تختفي خلف هذا الشكل الفني الغريب"³، فعلى الرغم من كل محاولات منظري هذا النمط من الكتابة التمييز بين هذه الاصطلاحات، وإعطاء كل منها مفهوما خاصا، إلا أنها كلها مغتربة في المكان والزمان والوجدان، فهي ليست وليدة الوطن العربي ولا نتاجا لتطور

¹ جهاد فاضل قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى، 1984، ص 402، (مع جوزيف نجم).

² س. مورييه، الشعر العربي الحديث 1800 - 1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الدب الغربي، ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 442.

³ مجلة لأداب، بيروت، عدد 3 آذار 1966 ص 152.

الزمن العربي، وليس يقبلها الوجدان العربي، فهي إحدى نتائج الحداثة الشعرية الأوروبية، على الرغم من صنيع مجلة شعر وروادها، ورفيقاتها في النضال؛ مجلة الآداب، والأديب، وملحق جريدة النهار الأدبي، وصفحات النهار الثقافية، وغيرها، والتي كانت كلها أصداء لمجلة تيل كيل الفرنسية.

ورغم كل ما محاولات الفرنسيين التوطين والتمكين لها في لبنان، بمنحهم الجوائز المالية لشعراء لبنانيين باللغة الفرنسية؛ إذ منحوا شارل قرم "جائزة إدغار آل نبو (1809 1849) الشعرية ومقدارها 5.000 فرنك، كان ذلك للتدليل على هدف تشجيع الفرنسيين لهذا التيار الأجنبي في لبنان"¹، ربما دفعهم إيمانهم بنظرية المؤامرة على نقاء اللغة الفرنسية، إلى التآمر على العربية، بل "ما زالت قصيدة النثر تعاني من إشكالية الاعتراف كنوع أدبي، في آداب البلدان الأوروبية، وكذا في الأدب الأمريكي، رغم محاولات إنعاش هذا المولود المختنق "فقد منحت جائزة بوليتزر (وهي أكبر جائزة أمريكية في الأدب)، ولأول مرة في تاريخها لمجموعة من قصائد النثر للشاعر تشارلس سيميك"².

فقصيدة النثر كما هو معلوم عبارة فرنسية الأصل *poème en prose*، نشأت أواخر القرن التاسع عشر في الشعر الفرنسي ولا سيما مع بودلير Baudelaire، وجها من وجوه الثورة الفرنسية، والتي أرخت لها الكاتبة الفرنسية سوزان برنار Suzanne bernare، في كتابها الشهير "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، الصادر في باريس سنة 1959؛ المؤلف الذي أخذ عنه العرب وجعلوه إنجيلهم في التنظير لما أسموه "قصيدة النثر العربية".

والذي تستهله صاحبه بتصوير جانب من جوانب التناقضات والمآزق الكبرى التي ألقت هذه القصيدة بنفسها داخل أتونها، تقول: "تريد قصيدة النثر الذهاب إلى ما وراء اللغة وتريد أن تحطم الأشكال وهي تخلق أشكالا وتريد أن تهرب من الأدب وها هي ذي تصبح نوعا أدبيا مصنفا"³، وتختتمه بقولها: "وبهذا فإن قصيدة النثر وهي نوع من التمرد والحرية تعني ثورة الفكر، ومظهرها من مظاهر النضال المتواصل للإنسان ضد مصيره أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعري"⁴.

ومن ثم فإن الحديث عن هذا الشكل التعبيري باعتباره شكلا فنيا تجديديا وتطويريا متجاوزا للأشكال الشعرية التقليدية التي لم تعد صالحة للتعبير عن واقع الإنسان المعاصر كما يدعون، إنما هو حديث باطل، قد أخرجها من سياقها النضالي والثوري للإنسان الأوروبي الذي أنتجها، حديث اقتطعها

¹ منيف موسى الشعر العربي الحديث في لبنان بيروت ط1 1980، نقلا عن أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، دار الفكر الجديد، ص 61.

² سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، مراجعة د. علي جواد الطاهر، آفاق الترجمة الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ص 171 / 172

³ المرجع نفسه، ص 16.

⁴ - المرجع نفسه، ص 258.

من جسد التاريخ الغربي الحضاري والفني وجعل منها كائنا مغتربا لقيطا يتيمًا، يحاول الاحتماء بأي شيء وأي كائن ضائع مثله، من ناحية، وهروبًا إلى (النضال) الفني من النضال الفكري والاجتماعي والسياسي، الذي هو سبيل نهضة الأمة من ناحية ثانية.

فتاريخ قصيدة النثر كما تؤرخ لها الناقدة الفرنسية سوزان برنار تعود بداياته الأولى إلى نحو 1827، حين كتب "ألوزيوس بيرتران" أولى قطعه النثرية، كما ألف الجزء الأعظم من "غاسبار الليل" نحو عام 1830، والذي أصدره عام 1842، هذا المؤلف الذي عده البرناسيون خارطة طريقهم وإنجيلهم، فكانوا أول من لبي نداء قصيدة النثر المبعوث في ثنياه. وذلك لما أفضت إليه نهاية القرن الثامن عشر والعصر الرومانسي من تمرد على فكرة التصنيفات القائمة وعلى فصل فكرة الشكل عن فكرة الجوهر الشعري والتسليم بأن الشعر لا يكمن في أي شكل محدد سلفًا.

إن قصيدة النثر الأوروبية جاءت حسب سوزان برنار نتيجة عدد من العوامل أهمها؛ فقد كانت رد فعل على شعر القرن الثامن عشر المتحجر والمصطنع في رأي الشعراء الأوروبيين، وفي الآن ذاته كانت استجابة للذهن الفردي المكافح ضد مبادئ الكلاسيكية التعسفية، ومحاولة لتجديد الموضوعات الشعرية، وكذلك نتيجة للترجمات والاهتمام بالأغاني الفلكلورية والأساطير الشعبية.

وفي تأريخها ترى سوزان برنار أن هناك ثلاث لحظات عظمى في هذا التاريخ الشعري للنصف الأول من القرن العشرين وفي تاريخ قصيدة النثر خاصة، وهي؛ أول ظهور للروح الحديثة مع التيارات التجديدية والتكعيبية، ثم الهجمة الفوضوية الكبرى للدادائيين والسرياليين التي سعت إلى تحطيم القيم الشكلية وإلى إعادة تقييم للوظيفة الميتافيزيقية للشعر، ثم التوجهات الجديدة التي تصب في مصلحة التحرر الذي تمارسه السريالية وتروجها لأن تكون قصيدة النثر شعر المستقبل.

فبعد تفكك المدرسة الرمزية انقاد الشعراء نحو قصيدة النثر يقودهم " نيتشه ببوصلة كتابه " هكذا تكلم زرادشت"، ورامبو بـ"الإشراقات"، ولوتريامون بـ"أغاني مالدور"، فـ"رامبو أول من أشار بقوة إلى العلاقة الضرورية بين الصيغة الشعرية الجديدة وذلك البحث عن المجهول الذي جعل من الشعر الحديث محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونه شكلا فنيا"¹، تقول سوزان برنار متحدثة عن رامبو: "وبانتظار مستقبل حالم سيكون للشاعر فيه دور من المقام الأول فإن القاعدة الوحيدة في الوقت الحاضر هي أن يتحرر من القواعد الفنية"²، فرامبو وأمثاله لم تكن لهم غاية أبعد من التحرر والخروج عن القواعد والقوانين في حد ذاته، لقد كان هذا التحرر وسيلتهم وغايتهم في الآن ذاته.

¹ المرجع نفسه، ص 81.

² المرجع نفسه، ص 86.

رامبو الذي يبلغ من العمر سبعة عشر عاما، ورفيقه لوتريامون الذي يبلغ عشرين عاما، حين رحلا إلى باريس مراهقين ثائرين يعملان على تفجير جميع الأعراف الأدبية، حين أصدرتا مؤلفيهما اللذين أثرا في الأجيال الشعرية التي كتبت قصيدة النثر من بعدهما، "أغاني مالدورو" و"الإشراقات"، لائذين بقصيدة النثر في أكثر أشكالها تحررا. تقول سوزان برنار عن مؤلفيهما: "إن مالدورو والإشراقات هما مؤلفا مراهقين قوانينهما من ذاتهما"¹، وتقول كذلك معلقة على المؤلفين ومفسرة دواعي تأليفهما: "ألا نستطيع أن نستنتج من كل ذلك؛ أن قصيدة النثر التي أشرت إلى جوهرها الفردي والفوضوي، تمثل هنا الشكل الأدبي لتمرّد مراهقين على كون يرفضان الانتماء إليه؟، وربما حصل هذا لأنهما كانا يريان الحياة بشكل يختلف عن غيرهما من معظم الناس"².

وفي عام 1855 أعلن بودليير تمرده على الرومانسية التي كانت سائدة، وأنه غير قادر على كتابة الشعر عن الطبيعة والغابات وأشجار البلوط الكبيرة والكاتدرائيات، يقول: "أفكر بمدننا المدهشة، والموسيقى المذهلة التي تسري فوق القيم تبدو لي وكأنها ترجمة للأحزان الإنسانية"³، احتجاجا من بودليير على الفن الاجتماعي، وهو الذي بحث في أزهار الشر عن تحطيم الأوزان وسعى إلى الحصول على الاضطرابات الإيقاعية المفتعلة، أو بالأحرى الإيقاعات النثرية، فقد "كانت قصائد ديوانه" ضجر باريس "القصيرة أساس الموجة الجديدة للهجوم الذي سيكتسح نهائيا قلعة الشعر الكلاسيكي عام 1880.

وتضيف سوزان برنار أنه حال ظهور قصائد مالارمي الأولى ذات الكتابة السهلة نسبيا فإنها منحت قصيدة النثر أجنحة لتخلق بها في أعالي الجو، في العصر الذي كان الشعراء الشباب يبحثون فيه عن التحرر من ظلم الأشكال الكلاسيكية، إلى جوار والت ويتمن خاصة في ديوانه "أوراق العشب" الصادر 1885، كما تشير الناقدة إلى دور ترجمة القصيدة الألمانية في فرنسا منذ عام 1884.

وتحيل سوزان برنار الدارس إلى النظر في تاريخ فن نظم الشعر الفرنسي، للوقوف بوضوح على عمل التقويض الذي قام به طوال القرن التاسع عشر، كتاب تابعا لعملية التحرر الرومانسية والشعر المنثور والنثر الشعري وصولا إلى قصيدة النثر، في العصر الذي روجت فيه مدام دي ستايل إمكانات النثر المتعددة وصرحت قائلة إن "أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا ربما كانوا ناثرينا العظام من أمثال بوسيه وباسكال وفينكون وجان جاك"⁴، إضافة إلى ستاندار في مؤلفه "راسين

¹ المرجع نفسه، ص 89.

² المرجع نفسه، ص 89.

³ المرجع نفسه، ص 73/72.

⁴ المرجع نفسه، ص 38.

وشكسبير". ومن ثم "فإن الشعر اعتبارا من 1886، لم يعد مرتبطا على ما هو مفهوم، بأي شكل ثابت، وأن بوسعه أن يجد تعبيره في النثر وفي الشعر على حد سواء"¹.

فلقد انصب جهد الشعر الفرنسي كله منذ الرومانسية على تحطيم قواعد الشعر الكلاسي جميعها، وتجاوز قواعد الأسلوب الشعري السامي، والتمرد على النحو والمنطق؛ لأن القواعد جميعها جمالية كانت أم أخلاقية وجدت نفسها وقد نسفت من الأساس، في عصر هزيمة شاملة، وهو شعر تمرد وفوضى لم يعد راغبا في أن يدين بشيء للصيغ القديمة، كما سوف يؤول به المطاف إلى نكران الشعر نفسه في الوقت الذي يحاول فيه أن يتخطاه، كما ترى سوزان برنار، وكما هو شأن الشعر الرومانسي وشعر الرمزيين الحر والدادائيين والسراليين. سعى شاعر قصيدة النثر إلى خلق لغة فردية متمردة لنفسه، فالشاعر كان "يطمح إلى أن يصبح المكتشف الغريب لمناطق مجهولة ومحرمة"²، سعيا إلى الهرب من طغيان القواعد المتزمطة والقوالب الجامدة جدا في نظرهم، مثل فيكتور هيجو الفخور بأنه نفخ ريحا ثورية على الشعر الكلاسيكي وعلى الكتائب الإسكندرية.

يقول رامبو في المقدمة الشهيرة لنتاجه الموسوم بالإشراقات "ليذهب الشاعر إذن حيثما يشاء، ويعمل ما يحلو له، هذا هو قانونه... سواء أكتب نثرا أم شعرا، سواء نحت في المرمر أم صب تماثيله من البرونز فهذا رائع، والشاعر حر"³، معبرا عن أهم ما وسم قصيدة النثر؛ عن الحرية المفرطة التي تحولت إلى فوضى عارمة؛ تقول سوزان برنار: "ومن المؤكد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض وأحيانا على القوانين المعتادة للغة"⁴.

لقد أفضى التخلي عن قوانين الشعر المميزة له، إلى تداخل الأجناس الأدبية؛ حيث أمسى الاهتمام الفني يغزو أكثر فأكثر جميع الأنواع النثرية كالرواية مع فلوبيير والتاريخ مع ميشليه وحتى النقد الذي صار شبيها بالشعر في ألغازه، وجنوحه المفرط نحو الغموض، فـ"فلوبيير يفهم الرواية على إنها قصيدة لها غاياتها في نفسها على نحو مستقل عن القصة التي هي حجتها، وعلى أنها خلق فني مجاني مستقل، وحلمه أن يؤلف كتابا لا يتناول شيئا كتابا من دون قيد خارجي، كتابا يدعم نفسه بنفسه بقوة أسلوبه الداخلية .. كتابا لا يكاد يكون له موضوع"⁵، وقد برهن على ذلك في روايته "إغراء القديس أنطوان، التي كتبها عام 1849 وتصب في فن التشديق الكلامي والبرقشة من فرط ما ترمي إلى الـ"قصيدة"

¹ المرجع نفسه، ص 114.

² المرجع نفسه، ص 16.

³ المرجع نفسه، ص 41.

⁴ المرجع نفسه، ص 16.

⁵ المرجع نفسه، ص 51.

و"الجمال الشكلي"، لتصل سوزان برنار إلى نتيجة مفادها "أن الطموح في أن نجعل من الرواية قصيدة نثر مضر بالرواية كما هو مضر بقصيدة النثر، ويقودنا في الغالب إلى نتائج هجينة"¹

ومن ثم فقصيدة النثر نتاج لحركة التمرد الفردي التي قامت على أنقاض المدارس الفنية الأوروبية من الرومانسية إلى السورالية، هذه المدارس التي مجدت الفرد وفوضاه، وسارت بقصيدة النثر إلى المجانية والعشوائية، تعبيرا عن انفعالات الفرد في غنائية نازلة، فكان التعبير بالسريالية في الفن التشكيلي، وبالبوب والجاز في الموسيقى، وباللامعقول في المسرح، وبالنثر في الشعر.

وأول من نقل هذا الاصطلاح إلى العربية أدونيس في مقالته التي عنونها بالعنوان ذاته "قصيدة النثر"، والتي نشرت في مجلة شعر اللبنانية في العدد 14 ربيع عام 1960، بوق الحداثة والتحرر في العالم العربي، فقد تبنت منذ صدورهما عام 1957 جميع الاتجاهات الشعرية الثائرة والمتمردة شكلا ومضمونا؛ بدءا بالشعر الحر وصولا إلى قصيدة النثر. يقول أدونيس ناقلا عن سوزان برنار ومتأثرا بأفكارها: "ولعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر وهو مصطلح أطلقناه في مجلة شعر إنما كنوع أدبي شعري نتيجة لتطور تعبيره في الكتابة الأدبية الأمريكية والأوروبية، ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل"²، معترفا بأصول قصيدة النثر الغربية وفي الآن ذاته داعيا إلى تأصيلها وهو قول متناقض، وإنما يقصد بتأصيلها البحث لها عن مبررات واهية في الأدب الصوفي وأدب المجون والتراث الديني، وغيرها من نصوص التراث العربي، التي هي براء من قصيدة النثر ولم تقصد إليها من قريب ولا من بعيد. والأمر عند أدونيس لا يعدو أن يكون تقليدا ونسخا محضا، حيث ردد آراء سوزان برنار من ناحية، وآراء ألبيريس من ناحية ثانية والتي أسس عليها العلاقة بين السريالية والصوفية، فأرجع قصيدة النثر إلى القرآن الكريم، والنفري، والتوحيدي، والبسطامي، وابن عربي، والسهرودي، وغيرهم .

وتعود أولى هذه الكتابات إلى عام 1954 حيث صدرت مجموعة لتوفيق الصايغ عنوانها "ثلاثون قصيدة"، وفي نفس العام نشر الماغوط أولى محاولاته النثرية في مجلة الآداب اللبنانية بعنوان "النبذ المر"، إلا أن الانفلات التام، شكلا ومضمونا لم يظهر بوضوح إلا في شتاء 1958 بعد نشر "حزن في ضوء القمر"، وألقى بعضا منه في ندوة خميس شعر التي أقيمت له، ومن بعده أنسي الحاج في البيان الذي صاغه في مقدمة ديوانه "الن"، الصادر أواخر سنة 1960. الذي يقول متحدثا عن خصائص قصيدة النثر: "تكون قصيدة النثر قصيدة نثر أي قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة

¹ المرجع نفسه، 52.

² أدونيس علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى، 1980، 313

بالشعر، شروط ثلاثة الإيجاز (أو الاختصار) التوهج والمجانية"¹، وهو ينقل كلام سوزان برنار في قولها: "أن فكرة المجانية يمكن أن تحددتها فكرة "اللازمية"(..) ، ولكن تظهر للقارئ 'حاجة' وكتلة لازمنية (...). وهذان الشرطان اللذان تحدثت عنهما لتوي الوحدة والمجانية يقودان إلى شرط ثالث خاص بقصيدة النثر وهو شرط الإيجاز"².

وقد وجدت قصيدة النثر هذه الأرضية صالحة لزرع "خنفشارها"، والتي بدأ تقليبها منذ الأربعينيات مع حسن عفيفي وألبير أديب وجبران الذي تأثر برالف والدو أمرسون، والريحاني الذي أطلق اسم "الشعر المنثور" على تجربته، بعيدا كل البعد عن قوانين الخليل؛ يقول جبران في مقالة له بعنوان "لكم لغتكم ولي لغتي": "لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب ودمعة في جفن المشتاق وابتسامة على ثغر المؤمن، لكم منها ما قاله سيويوه والأسود وابن عقيل .. ولي منها ما تقوله الأم لطفلها والمحب لرفيقته، والمتعب لسكينة ليله"³، وكأنالبيان والبديع والمنطق وما قاله سيويوه والأسود وابن عقيل، لم يقدر يوما عن التعبير عن النظرة التي في عين المغلوب، والدمعة التي في جفن المشتاق وما إلى ذلك مما سرد جبران !.

ومن بعده الشاعر اللبناني فؤاد سليمان الذي انطلق من كتابات جبران نحو قصيدة النثر ثم جاءت مجلة شعر التي كانت منبر التحرر وبوق شعراء قصيدة النثر، وجعلت من لبنان بوابة عبور ثقافة الغرب إلى الشرق، مع مؤسسيها أدونيس ويوسف الخال، وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا، ومحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، ونذير العظمة، وتوفيق الصايغ، وفؤاد رفقة، وعصام محفوظ وآخرون، وأفكار هؤلاء جميعا "كلها أفكار روج لها الدكتور شارل مارك طيلة تدريسه للفلسفة في الجامعة الأمريكية ثم انتقلت منه إلى مجلة شعر"⁴، فقد كانت مجلة بلغة عربية وبروح أوروبية كما تقول نازك الملائكة. وساعد على انتشار هذه الأفكار أن العالم العربي كان مستعدا ومهيأ لاستقبال قصيدة النثر في لبنان، كما في العراق كذلك خاصة بعد دعوة الزهاوي، إلى الشعر المرسل، والرصافي إلى الشعر المهموس وحسين مردان الذي وسم ديوانه الربيع والجوع بالنثر المركز ثم ظهور مجلة "شعر الكلمة" في العراق 1968، ومن أبرز الدعاة موسى النقيدي وسيركون بولص وصلاح فائق وسلامة كاظم.

يقول أدونيس: "قصيدة النثر شعر، لا نثر جميل إنها قصيدة مكتملة كائن حي مستقل مادتها النثر وغايتها الشعر، النثر فيها مادة تكوينية ألحق بها لبيان منشئها وسميت قصيدة للقول بأن النثر يمكن أن

¹ محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني: مقالات- شهادات- مقدمات، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق 1996، أنسي الحاج مقدمة "لن" ص 759.

² سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أياونا، 19.

³ محمد العبد حمود الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني ط 1 1986 ص 18

⁴ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، 105.

يصير شعرا دون نظمه بالأوزان"¹، واقعا بذلك في تناقض مصرا على إن يكون النثر شعرا، وهي شيء هلامي لا حدود له، ولا قواعد تحكمه عند أنصاره والمنظرين له بل يدعون إلى ما يسميه أنسي الحاج بالقانون الحر؛ يقول: "لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى ولا ننعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه، كل مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق؛ صفة النوع المستقل فكما أن هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك قصيدة نثر، لا نريد ولا يمكن أن نقيد قصيدة النثر بتحديدات محنطة"²، وهو الشيء الذي نبهت إليه سوزان برنار في أول كتابها؛ أي هروب قصيدة النثر من التصنيف وسقوطها فيه من حيث لا تحتسب، فمعنى القول بصفة النوع المستقل عن الرواية وعن الشعر الموزون وعن الشعر الحر، عند أنسي الحاج فهذا تصنيف، شاء أم أبى، ولا يوجد شيء اسمه القانون الحر فإما قانون وإما فوضى.

فحدود قصيدة النثر غير واضحة وقوانينها مفتوحة لا تميزها ولا تمنحها أية خصوصية، وتعريفهم لها غير مفهومة فهي محض عبارات إنشائية لا تتسم بالسمة العلمية، الأكاديمية لتعريف وتحديد المفاهيم والأجناس الأدبية كقولهم: "تفجير اللغة، والموسيقى الداخلية والإيقاع الداخلي، والخلق والفوضى الخلاقة والتعدد الدلالي، والمستقبلية، والمجانية، والإيجاز، والتوهج، وغيرها من الاصطلاحات الغامضة والفضفاضة، الملقاة على عواهنها، دون تفسير أو تحديد.

وبذلك فإن أهم ما وسم قصيدة النثر سواء الأوروبية أو العربية هو هذه الفوضى، التي ابتدأت بمناهضة الوزن؛ وهي أهم سمة لها إذ يرفض أصحابها الوزن رفضا تاما، وذلك مصرح به في اسمها قبل أي شيء، وليس الرفض ذا بال وإنما الإصرار على اصطلاحات "الشعر" و"الشاعر" و"القصيدة" من جهة التنظير، وعلى تقطيع الكلام في أسطر على شكل الشعر الحر من جهة الكتابة، وهو أمر غير مبرر فنيا وذوقيا. وكذلك رفضهم للقافية التي هي من صميم النص وبنت المعنى والدعوة إلى تبديلها بالفراغ والصمت الذي لا يفضي سوى إلى الفراغ العدمي والعبثي، ويبررون ذلك تبريرات إنشائية.

يقول ميخائيل نعيمة: "فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست ضرورة للصلاة والعبادة، فرب عبارة منثورة جميلة التنسيق، موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية"³، ففي مقارنة نعيمة الشعر بالعبادة ضعف، فما يسميه بالطقوس قد لا تكون ضرورية في الديانات المحرفة، لكنها ضرورية في دين الله المنزل فهل تصلي دون عدد محدد من الركعات والسجادات وبغير نظام وترتيب للفرائض، وعلى أي قبلة، وهل تزكي بغير مقدار وتصوم في أي شهر...؟، كذلك الأمر في الشعر غير المحرف، ليس يستقيم بلا وزن وقافية ونظام.

¹ مجلة شعر، السنة السادسة، العدد 22، ص 130.

² أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، 62/23.

³ ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر، بيروت، ط7، 1946، ص 116،

والوزن مثله مثل النحو مثل الصرف والبلاغة ليس شيئاً خارجياً، إنما هو من صميم القصيدة وضمن تكوينها يولد معها، ما الذي يُكون التفاعل أليست أصوات الكلمات وحركاتها ومدودها، كيف تفصل الجملة والكلمة عن أصواتها، فالعاجزون عن الوزن في القصيدة عاجزون عن القصيدة، وعن لغة القصيدة. أما عن مقارنة الشعر بالنثر فلا تستقيم فذاك نوع أدبي، وذاك آخر. وهناك من دعا إلى صناعة أوزان جديدة يقول أدونيس "لكن الإيقاع كالكلمة كالأشياء يتجدد وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي"¹.

تقول نازك الملائكة لما وقفت ضد قصيدة النثر محدثة عن أصحابها: "فذهبوا إلى أن المستقبل الأوحى إنما هو لهذا (الوزن غير التقليدي) كما يسمونه أو (الوزن غير الموزون) كما اقترحت عليهم على سبيل الدعابة أن يسموه"²، وتؤاخذ عليهم نازك الكثير من المآخذ تقول أنهم يرون "أن النثر سائر في رأيهم أن يقتل الشعر وأن دولة الوزن ستدول فيكتب شعراء الأمة العربية نثراً وتنتهي من الوزن، وهكذا يذهب هؤلاء المتحمسون الخياليون إلى أن الشعر شيء عتيق ينبغي أن يزول، ويحل محله النثر"³، فهم يحاربون الوزن لأنهم يشعرون بالدونية أمام شاعر يكتب مثل ما يكتبون وأرقى وأرفع لكن بوزن، وذلك لمحض هوى طارئ في نفوسهم المستلبة. "وأما الأهواء فهي الداء المبير والشر المستطير، والفساد الأكبر، وإن هو ألم بأي عمل إمامة خفية الديب بله الوطء المتثاقل، أحاله إلى عمل مستفذر منبوذ كريه، حتى ولو جاءك هذا العمل في أحسن ثيابه وحليه وعطوره، وأثمها زينة من دقة واستيعاب وتمحيص ومهارة وحذق وذكاء، ثم يزداد بشاعة إذا كان الكاتب ملماً تمام الإلمام بأسرار اللغة وأسرار الثقافة لأنه حينئذ منافق خبيث النفاق، وخائن لئيم الخيانة"⁴.

فقد أراود تصحيح مفهوم خاطئ في نظرهم عن الشعر، وهو "الشعر كلام موزون مقفى"، فوقعوا في تحديد أكثر خطأ من حيث المضمون ومن حيث المنهج "الشعر كلام لا موزون ولا مقفى"، فمن حيث المضمون هذا ليس تحديداً للشعر الذي تعلم الأمة وإنما هو تحديد لشيء في أذهانهم وتمليه أهوائهم فحسب، أما من حيث المنهج فتعريف المفهوم يكون بإثبات صفاته، لا بنفي صفات غيره، فالصفات الباقية التي لم يطلها النفي لا حصر لها إن سلبا وإن إجابا.

وأرادوا، التمييز بين النظم والشعر وهي قضية فصل فيها المقال منذ الجاحظ وقدامة، الذين مازوا بين النظم والشعر، وبين النثر والنثر الفني والشعر، يقول أدونيس "إن تحديد الشعر بالوزن تحديد سطحي، وقد يناقض الشعر إنه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة وليس كل

¹ محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني: مقالات- شهادات- مقدمات. ص 798.

² نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، 1983، ص 216.

³ المرجع نفسه، 217.

⁴ محمد محمود شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، الطبعة الثانية 2006، ص 66.

نثر خاليا من الشعر إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن تكون شعرا"¹، ومثل هذا الكلام لا يملك إلا أن يدغدغ عواطف صغار الموهوبين وضعاف المتذوقين، وقليلي الحيلة أمام أساليب التحايل الماكرة.

ويقول نزار قباني: "الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري (...) إنهما موقف اختياري... من يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك.. ومن لا يريد فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن، المهم أن يكون ثمة تعويض موسيقي للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية"²، فهناك اعتراف بكون غياب الوزن يترك فراغا في القصيدة، يدعو نزار إلى تعويضه بكل بساطة، فلو أن الوزن كان بسيطا إلى هذه الدرجة التي يستطيع معها الشاعر تعويضه لما تركه من الأساس. إن الفن الشعري أشق الفنون حتى في حريته، إن الوزن لا يصبح عائقا أمام المعنى إلا عند ضعاف المواهب وإذا كان نيتشه قد اعتبر أن الفن هو بمثابة رقص مع القيود فلأن المبدعين الكبار هم وحدهم القادرين على ضوء القيود التي يفرضها الفن أن يصنعوا الفن لخالد العظيم.

ثم إنهم تحدثوا كثيرا عما أسموه بالموسيقى الداخلية، أو الإيقاع الداخلي النابع من التكرارات والتوازيات الصوتية والصرفية، ومن التجنيس الاشتقاقي ومن ظواهر البديع وغيرها، وكأن هذه الأشياء لم تكن فيالقصيدة الموزونة ولا في النثر الفني من قبل. تحدثوا عنها كأنها من اختراعهم، وإنما اهتموا بها أكثر ضمن محاولاتهم اليائسة للاحتفاء بأي شيء من تهمة التخلي عن الموسيقى، الثابتة في حقهم، وما علموا أن بهذه الموسيقى الداخلية كان يتفاضل الشعراء العرب، فمن يقدر أن يأتي بشعر مناسب حر في أوزانه، وحافل بالموسيقى الداخلية كشعر عمر بن أبي ربيعة، وشعر ابن زيدون، والبحثري حتى كان القدماء يقولون إن بشعره "صنعة خفية فشعره أصوات جميلة وغناء مطرب".

ولعل أكبر السمات التي تسم قصيدة النثر بالإضافة إلى غياب الوزن؛ ما بات يعرف بالتعدد الدلالي حيث إن المعنى والمتلقي آخر همّي الشاعر، فصِف ما تشاء كيفما تشاء وألصق الكلمات بعضها ببعض فأنت حر، أضف عشر مضافات إلى مضاف إليه واحد، وفرق بين المبتدأ والخبر والنعت والمنعوت مسافة ميل، وهات من الكلمات اللينة وغير المفهومة وألصق بعضها ببعض قل مثلا (يا لأجنحة الضفدع اللازوردي تطير حول النهر القرمزي والعيون البرتقالية الناعمة التي تضحك..)، وسيتكلف النقاد الملهَمون بإيجاد المعنى الذي لم يدر في خلدك أساسا فلا تهتم أيها الشاعر، فمعلقة امرئ القيس التي يتفق العرب كلهم على معانيها منذ الجاهلية قصيدة رجعية تقليدية محنطة متزمّنة ناقصة،

¹ أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983، ص 16.

² فاضل جهاد، قضايا الشعر الحديث، ص 244.

يقول أدونيس: "بدل القصيدة المنغلقة المنطوية على نفسها التي لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد، واتجاه واحد، أبشر بالقصيدة المفتحة الزاخرة بممكنات كثيرة، تتفجر في جميع الاتجاهات"¹.

ويواصل الشاعر المبشر المستقبلي، الذي يسميه جهاد فاضل متحدًا عن ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" بـ"الجنيرال" الذي "أصبح مستغرقا في العلم العسكري النظري أكثر من اهتمامه بريح المعركة أو بخسارتها"²، ويسميه محمد الفيتوري بـ"ادعاء الألوهية الشعرية الزائفة"³؛ يقول أدونيس وهذه المرة متحدًا عن نفسه: "والممكنات كائنة في المستقبل، ومن هنا أعيش وأكتب مأخوذاً بالمستقبل وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق، هاجس تحول... التحول وطني الشعري"⁴. والمستقبلية هذه لا موقع لها في تاريخ آداب الأمم، فلا وجود لشاعر أو مبدع رمى أهل زمانه بالغباء والبلادة، وقال إنه يكتب لأهل زمان آخر، فجاء أهل ذلك الزمان المنتظر وأثبتوا صدق نبوءته !.

إن المستقبلية فكرة وهمية، وإنما الفكرة الأولى بالعمل لأجلها، هي فكرة الخلود، فالآداب العظيمة يقبلها أهل زمانها فيفدون منها ويطربون لها، وهم الذين يحكمون عليها بالخلود وينقلونها إلى أهالي الأزمنة المستقبلية جيلا عن جيل، يقول الدكتور جهاد فاضل: "أقول إن شاعرا يكتب الآن ثم يقول إنه يكتب للأجيال القادمة أيضا، فهذا أيضا مرض نفسي، نوع من النرجسية المضحكة إنه يحلم بخرافة"⁵.

هذا المستقبل البعيد الذي يشير إليه أدونيس، ويعد به، ويتحسر لأنه لن يدركه حسرة خانقة، تجعله يعيش في انتظار مجيئه خارج الزمن، وبنفس البشرى يطلع نزار قباني على زمن "الرجعية" يدعي الخلود لقصيدة النثر، يقول: "ومع كل التحولات والخضات والزلازل التي يتعرض لها الفكر في هذه الحقبة أتوقع أن تكون قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل لأنها الأشجع والأكثر حرية"⁶.

فهم يرون قصيدة النثر أقصى تجديد يمكن أن يصل إليه الشعر، وأن لاشيء بعدها فهي نهاية الشعر ومستقره ومستقبله القادم بقوة وبدون منافسة، وهم بذلك حولوا الحداثة إلى إيديولوجيا من نوع آخر، فالذين يعتبرون أن قصيدة النثر هي نهاية الشعر، ومنتهى الحداثة الشعرية الأخير لا يختلفون عن الإيديولوجية الماركسية التي ترى نهاية التاريخ في تعميم النموذج الشيوعي على كافة أقطار الأرض، ولا يختلفون بالمقابل عن مقولة فوكوياما، التي ترسم للتاريخ نهاية أخرى ممثلة في النظام الرأسمالي.

¹ نظريات الشعر مرحلة مجلة شعر ص 804

² جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 256.

³ المرجع نفسه، ص 328.

⁴ محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني: مقالات- شهادات- مقدمات، ص 808.

⁵ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 333.

⁶ المرجع نفسه، ص 243.

أما لغة قصيدة النثر فهي "لغة الانتهاك" كما وصفها كمال خير بك في كتابه "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر"، وهي نفسها التي يسميها أنسي الحاج: "لغة التخريب الحيوي المقدس"، فحديثهم عن جدار اللغة في مجلة شعر أو عن لغة قصيدة النثر في التجربة اللبنانية، هو حديث عن لغة قصيدة النثر عموماً، فهي تجربة من تجارب الشعر الحديث، تعمل على تخريب اللغة وتحطيمها؛ حيث العودة إلى المعجم الصوفي وإفراغه من دلالاته، وخرق قوانين النحو والصرف، والتقديم والتأخير دون أي حسيب من جهة المعنى ولا منطق اللغة، حتى تحول المشهد إلى ألغاز استوجبت شروحا ومقدمات مفسرة؛ إذ "لم يعرف تاريخ الشعر العالمي مرحلة باتت فيها المذكرة الإيضاحية التي يجب أن ترفق بالقصيدة مطلباً قومياً، كالمرحلة التي يمر بها الشعر العربي اليوم"¹، حيث حادوا باللغة عن طريقها العادية في التعبير والدلالة وقالوا بإضافة الإثارة والمفاجئة والدهشة، إشارة إلى العبثية واللامعنى.

ساعين بذلك إلى ما يسمونه بالتجريب؛ أي اللعب اللامتناهي بالكلمات والرموز، على طريقة الدادائيين والسرياليين، على طريقة رامبو وبودلير وتزارا، وتعليقا على الموضوع يقول إحسان عباس: "أنا لا أفهم إطلاقاً أن يكون الشعر تجربياً، الشعر تجربة، أما التجريب، فمعنى ذلك أننا نحاول شيئاً دون أن نعرف حدود المحاولة إلى أين تنتهي، الشعر لا يكون تجربياً، ليس عالم الفن مختبراً، في المختبر تجري تجارباً أما في عالم الفن فأنت تركب من أشياء بناء جديداً إذا لم تكن مؤمناً بأن هذا البناء يستحق أن يبني لا تستطيع أن تبنيه، إذا كنت تجرب أن تبنيه لكي ترى بعدئذ كيف يكون شكله فأنت لست فناناً، والذي يعتقد أن الشعر تجريبي يمتن قيمة الشعر في نظري"².

وعن علاقة قصيدة النثر بالقارئ والمتلقي فهو آخر همها، فشعراء النثر كما يخلقون ما يكتبونه خلقاً جديداً بلا قوانين ولا قواعد، كذلك أرادوا خلق قارئ مناسب إما أنه يتوهم أنه يفهم، ويصدق وهمه، وإما أنه لا يفهم ويؤثر الصمت حتى لا يتهم في فهمه، وهو الموقف الذي يسمه إحسان عباس بأنه "عملية إرهابية مطروحة"، فضجر نخبة القراء والنقاد بلغة قصيدة النثر هذه، وتصريحهم بعدم القدرة على التفاعل معها، إنما هو تصريح بخروجها عن دائرة الذوق وعن مدار الإبداع، ومن ثم لا يحق للشاعر أن يتذرع بجهل القارئ وبأنه يريد كما يخلق القصيدة أن يخلق قارئها كما يدعي ذلك أدونيس مثلاً.

فسمة تغييب الوزن ومناهضته، قد أفضت حتماً إلى الفوضى فهي وجه من وجوه التمرد والعبثية؛ يسمونها بالمجانية واللازمية بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم إلى غاية، ولا تهدف إلى شيء كباقي الأنواع الأدبية، كما أنها لا تبسط أية أفكار، فهي عالم مغلق على نفسه كما يقولون عنها، مجانية تكفي نفسها بنفسها، مليئة بالإيحاءات المتضاربة التي لا تذهب في اتجاه معنوي واحد، وهو ما قال به

¹ المرجع نفسه، 43.

² المرجع نفسه، ص 172.

رامبو في الإشراقات كما سبقت الإشارة، يقول إحسان عباس: "تجدني مرات أقرأ القصيدة النثرية، يملكني الإعجاب بما فيها من صور، ولكن تظل بعيدة عني لا أستطيع أن أعيد تذكرها إلا كما يتذكر الشبح"¹، ويضيف إحسان عباس متحدثاً عن الشاعر وكذلك الناقد الذي أمسى يساير الشاعر ويكتب نقداً غامضاً وبأسلوب إنشائي، لا فرق بينه وبين الشعر الذي يكتب عنه سوى التسمية، يقول: "يخيل إلي أن هناك تواطؤاً مريباً جداً عندما يتعاون شاعر رديء وناقد رديء على خلق قارئ رديء"²، وذاك مسوغ الخصومة الكبرى بين القارئ والشعر في عصرنا وهجرة الجمهور نحو الرواية، ذلك أن "الشعر الحديث فقد الوقع الذي كان له وانسحب القارئ من ساحته لأنه هو انسحب من ساحة القارئ"³.

إن قصيدة النثر على الرغم من كل ما قيل من قبل أنصارها الذين حاولوا دون جدوى إدخالها في النوع الشعري العربي، وتسويغ تسميتها بالقصيدة، ومن خلال النظر في إنتاجاتهم لا في تنظيراتهم، تظل نتاجاً هزلياً من الجهتين؛ من جهة أصول المعاني فهي نتاج منعزل عن هموم وقضايا المجتمع، سائحة سابحة في عوالم التصوف والحانات والمواخير، واللاوعي والعقل الباطن، لكونها هزيلة أساساً غير قادرة على حمل همٍّ ولا قضية، ومن جهة المعاني الفنية الرديئة الناتجة عن الصياغة اللانظمية، واللانظمية المبنية على عدم احترام قوانين اللغة والمنطق.

إن المسألة ليست ضد التعبير النثري في حد ذاته، ولكنها ضد تسميتها قصيدة وتسمية صاحبها بالشاعر، وضد القتالية التي يدافع بها أصحابها عن إحلالها محل القصيدة العربية بدعوى حداثة الأولى ورجعية الثانية، إن المسألة أكبر من كل هذا إنها دفاع عن ثوابت الأمة؛ عن قوة شعرها ورصانة لغتها، عن تراثها الذي لا تكون ولن تكون إلا به، فمهما اختلفت المدارس والآراء فهناك شعر ولا شعر، هناك جمال ولا جمال، ذوق ولا ذوق، فلا شعر عربي إلا في انتظام الشعرية والشاعرية العربية وشاعرية اللغة العربية، ولا حداثة لشاعر عربي إلا في سياق علاقته بتراثه وتاريخه. فالشعر فن أرسنقراطي مضنون به على غير أهله كما يقول القدامى. و"إننا بحاجة إلى الثورة المحبة المبدعة لا الثورة الحاقدة المدمرة"⁴. فمثل هذه النتاجات الهزيلة والبعيدة عن قانون لغة الأمة ووجدان أبنائها إنما هي "في الواقع تعطيل لمقاييس الأدب، وتقاليده منذ كان الأدب، واغتيال للتجويد، وهزيمة للغة والبيان وحيرة للعقل"⁵.

¹ المرجع نفسه، ص 169.

² المرجع نفسه، ص 374.

³ المرجع نفسه، ص 183.

⁴ المرجع نفسه، ص 39.

⁵ المرجع نفسه، ص 74.

فالشعر ليس انفعالا ساذجا يصب في كلمات منثورة كيفما اتفق بدون مراعاة لوزن ولا قافية ولا لغة ولا منطق، إن "الشعر نضج والنضج يعني أن تمزق عشرين قصيدة قبل أن تستقيم لك أحيانا قطعة قصيرة"¹.

إن قصيدة النثر التي تدعي الحداثة ليست سوى حادثة الخصومة الشرسة للأصول، حادثة بلا تاريخ وبلا أصول ومن غير خصوصية وبلا هوية، إنها كائن هجين لا ملامح له، وفي هذا السياق يتساءل الدكتور جهاد فاضل عن "أية حادثة في قصيدة إذا دقت فيها تفككت وتخلعت جملة وراء جملة، وفقرة وراء فقرة، وخرجت تصرخ طالبة إعادتها إلى مصدرها الأصلي، فهذه الجملة مسروقة من إليوت، والثانية مقتنصة من باوند، والثانية هبطت من محل سان جون بريس الأرفع، والرابعة للسياب، والخامسة للمتصوف النفري؟ (أدونيس مثلا)"²

وإن السؤال الذي لابد يطرحه كل مطلع؛ هو ما مصير هذا "الشعر"؟ وكيف ستكون نظرة الأجيال القادمة إليه، ولعل الجواب الذي يبدو ممكنا، ولكنه مخيف مرعب بالنسبة للمغنيين به، هو ما جاء على لسان الدكتور جهاد فاضل حين قال: "ولكن الذي يدمي القلب أكثر ما يدمي هو أن أحفادنا قد يضطرون يوما إلى حرق نتاج مرحلتنا الأدبية بكامله لأنه نتاج مناخ أدبي مختلف وعلاقات أدبية مختلفة"³.

وخوفا من هذا المصير وغيره مما قد يشابهه من المصائر، تبرأ الكثير من الشعراء الحداثيين من قصيدة النثر، وحاولوا إخلاء ذمهم من "جناية الشعر الحر" كما أسماها الناقد محمد فرح آل عقيلان (عنوانا لكتابه في الموضوع)، وما ابتدئوه وابتدعوه، معتقدين أن محض عدائهم لشعر النثر سيرفعهم إلى سدرة الشعر، ويكفر عن خطيئتهم، كزعيمهم محمود درويش الذي يقول قاصدا شعر النثر: "ليس شعرا إلى حد يجعل واحدا مثلي متورطا في الشعر منذ ربع قرن، مضطرا لإعلان ضيقه بالشعر وأكثر من ذلك يمقته ويزدرية ولا يفهمه"⁴، وكذلك خليل حاوي الذي يقول: "ولا أغالي إذا قررت أن هذه الظاهرة في شعرنا الحديث تقربه من شعر البديع في أواخر عصر الانحطاط إنها ظاهرة مرض يسعى إلى إخفاء حقيقته ببهرج الصورة وزخرفها الزائف"⁵، ونازك الملائكة التي وقفت لهم بالمرصاد ولم تترك تهمة لم توجهها لهم، ويوسف الخال الذي غير الكثير من آرائه وغيرهم كثير.

¹ المرجع نفسه، ص 173.

² المرجع نفسه، ص 43/44.

³ المرجع نفسه، ص 20.

⁴ محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني: مقالات- شهادات- مقدمات، ص 609.

⁵ المرجع نفسه، ص 271.

إن خطاب قصيدة النثر العربي بدأ من حيث انتهى الفرنسيون إذ تبنى المفهوم قبل أن يوجد ما يحيله عليه في الواقع الأدبي، وسبق التنظير عندهم الإبداع، أو ما يسميه رشيد يحيوي "بالتعريف بالأثر الرجعي"، ويمثل هذا الخطاب أدونيس وأنسي الحاج بالدرجة الأولى، وكل من تبعهم بإساءة إلى يوم الدين، حين اتخذوا سوزان برنار مرجعا لهم دون مراجعة ولا نقد فـ"ما وقع فيه أدونيس ولم نسلم نحن منه، عندما اتخذنا سوزان برنار مرجعا أساسيا بين مراجع عدة لدراسة قصيدة النثر العربية، من خلال ديوان "لن" لأنسي الحاج في السبعينات دون أن نمارس نقدا على مقترحاتها"¹.

إلا أنهم كتبوا قصيدة النثر العربية على شكل الشعر الحر الأوروبي أي بنظام الأسطر الخالية من الوزن والقافية، وهو ما يعرف بالشعر الحر في أوروبا، خلافا لما أشاعته نازك الملائكة؛ التي استبدلت وزنا بآخر، فإن قصيدة النثر تعتمد الفقرة الشعرية، مما يصنع التداخل بين الشعر والنثر خاصة السرد القصصي، فيها مما يجعلها هجينة، ويدعو إلى إعمال النظر مرة أخرى؛ حيث يجب التفريق بين الشعرية بمفهومها الغربي باعتبارها ما يجعل من الشعر شعرا من جهة التصوير والإيحاء، ويرفع الحواجز بين الأجناس الأدبية، وبين الشعرية بمفهومه العربي التي هو "العظم" و"العمود" و"النظم".

وأیضا لابد من التفريق بين النثر الفني والشعر، إن الشعراء العرب عندما قلدوا الشعر الغربي غاب عن وعيهم أن شعر الغرب يقابل النثر الفني عند العرب، وأن نثر الغرب يقابل النثر العادي عند العرب، وأن لا شيء يقابل شعر العرب العالي، وهذا النثر الفني العربي بال التعقيد، ولا يقدر عليه من لا يقدر على الوزن فمن أين للزمن العربي بناثر مثل مصطفى صادق الرافعي على سبيل المثال.

وفي هذا السياق يرى الشاعر السوداني محمد الفيتوري أن عدم قدرتنا على استيعاب تراثنا وهروبنا منه إلى غيره راجع إلى "أننا نعجز عن أن نكون في مستواه حاليا، في المستوى الذي يجب أن تكون عليه القصيدة العربية"² ويرى أن هذه الفوضى العارمة والعبثية على مستوى الفن والإبداع والشعر إنما "هي انعكاس لخريطة الواقع العربي المادية، أعني هذا الواقع الاجتماعي والسياسي المليء بالتناقضات"³، ويرى أنهم "يعيدون من جديد فترة الانحطاط الشعري المملوكي على نمط جديد"⁴.

¹ بول شاوول مقدمة في قصيدة النثر العربية مجلة فصول، المجلد 16، العدد 1، مصر، صيف 1997، ص 153.

² جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 336.

³ المرجع نفسه، ص 326.

⁴ المرجع نفسه، ص 327.

الفصل الثالث:

نظرية الشعر الغربية والعربية:

المبحث الأول: تحولات الشعرية الغربية من المحاكاة إلى الجمال.

يظل التنظير للآداب والفنون عملا مساوقا لتلك الآداب والفنون، التي تظل بدورها مرتبهة بالطبائع الإنسانية، والوقائع الحضارية للأمم والشعوب التي أبدعتها، مشبعة بالروح الوجدانية والفكرية والمجتمعية البائنة من مجتمع بشري إلى مجتمع، بونا تختلف درجة شساعته باختلاف محدداته الجغرافية والإثنية والعقدية وغيرها. فثمة إذن آداب بائنة صدرت عن رؤى واتجاهات وتنظيرات بائنة، ومن ثم فلا وجود لآداب عالمية إلا من باب إسقاط هيمنة الحقل السياسي وسطوة المجال الاقتصادي اللذين يحكم العالم، على الحقل الثقافي الأدبي والفني، البعيد عن السياسة القريب من الوجدان. وإنما ثمة آداب ونظريات أدبية وشعريات مختلفة باختلاف الشعوب؛ هندية وآسيوية وغربية وشرقية وعربية وغيرها.

ومدار الكلام في هذا المبحث عن الشعرية الغربية وتحولاتها على مر العصور، وفقا لتحولات الأدب والشعر ذاته، وسيرا مع خط الحضارة الغربية منذ ما قبل الميلاد إلى ما بعد الحداثة، من الشعرية الكلاسيكية المؤسسة على المحاكاة والتمثيل، منذ أفلاطون وأرسطو إلى العصور الوسطى حيث نظرية الأجناس الأدبية، والبلاغة العملية الحجاجية، إلى بلاغة الصور والمحسنات أو البلاغة المدرسية، وما شهدته هذه الفترة الزمنية الطويلة من فجوات فارغة تمتد الواحدة منها لقرون، قبل التراكم والتفجر النظري الذي عرفته الشعرية الحديثة وما بعد الحديثة، بدءا من القرن السابع عشر وتراجع الكلاسيكية لصالح الرومانسية، وتداخل العلوم والمناهج النقدية، سيرا نحو إلغاء نظرية الأجناس الأدبية والحديث عن مفهوم الأدب *la littérature*؛ بدلالته الموحدة بين الآداب شعرها ونثرها، وولادة المناهج السياقية، وتأسيس علم اللغة وظهور المدارس النقدية باتجاهاتها المختلفة؛ الألسنية واللغوية والدلالية والبنوية والأسلوبية، مع الشكلانية الروسية، والبنوية الفرنسية، ومدرسة النقد الجديد الأمريكية، والمورفولوجية الألمانية، والبلاغة المعاصرة، والسيمانيات والتفكيكية وغيرها، ومحاولة إضفاء الطابع العلمي على الدراسات الأدبية والشعرية بتخصيص مصطلح الشعرية ليعني علم الشعر أو دراسة شعرية الشعر.

والشعرية الغربية ترجع أصولها كما هو معلوم إلى ما قبل الميلاد بدءا بأفلاطون الذي لم يكن مقتنعا بأهمية الشعر وجدواه في الحياة العامة للناس، متحدثا عن طبيعة الشعر باعتباره محاكاة لمحاكاة؛ أي محاكاة للعالم الكائن، والعالم الكائن بدوره محاكاة للعالم الممكن المثالي غير المتحقق، مما يجعله عند أفلاطون منبوذا باعتباره نسخة من الدرجة الثالثة، فحظر الشعراء من دولته ومدينته الفاضلة، "وقرر حذف بعض أبيات هوميروس التي تصف العالم الآخر، لا لأنه ينكر شاعريتها، بل لأنه يخشى أن تؤثر

في الأمة، فيخشى الناس الموت وينفرون من القتال ويصيرون جبنا، كما قرر أنه لا يبيح الشعر التقليدي بأية حال من الأحوال، وأن المقلد لا يعرف علما، ولا يملك رأيا صحيحا¹.

وتحدث عن مصدر الشعر الذي هو عنده الإلهام الإلهي؛ "كان موضوع الشعر عنده هو الآلهة أولا ثم الأبطال لأن في بطولاتهم سر الآلهة، ومن الآلهة استمدوا هذه البطولات ثم الناس عامة، ووظيفة الشعر عند أفلاطون في تراثيله الدينية هي مدح حكمة الآلهة"²، وعن الوظيفة الأخلاقية والاجتماعية التطهيرية للشعر واهتم أفلاطون بنظرية الأجناس الأدبية في جمهوريته وميز بين الحكي القصصي والمسرحي.

أما الشعرية باعتبارها علما للشعر فتعود إلى المعلم الأول أرسطو، وكتابه في فن الشعر والخطابة، أي إلى القرن الثالث قبل الميلاد أوج الحضارة اليونانية، التي هي أصل الحضارة الغربية عصر سقراط وأفلاطون قبل أرسطو، إذ إن المعلم الأول لم يكن أول من أنشأ الآراء وتأمل في الشعر، وإنما يمثل مرحلة نضج ما في تاريخ تلك الحضارة الغابر أكثره - شأنه شأن التاريخ العربي - بفعل الشفاهية، وهو أمر جلي من خلال حجم التشكيك الذي طال نسبة المؤلفات إلى مؤلفيها، وتاريخ تأليفها - كما هو معلوم - بخصوص ملحمتي الإلياذة والأوديسة، وكذلك المقالة الثامنة من كتاب فن الشعر "المشكوك في نسبتها إلى أرسطو نفسه.

وعموما فإن كتاب أرسطو "فن الشعر"، قد تضمن آراءه ونظراته في الشعر والفن اليوناني وخصائصهما، وتضمن تحديدا لمفهوم الشعر، فكانت نظرية أرسطو القائمة على المحاكاة والاستعمال الخاص للغة والمجاز والتمثيل، منطلقا لنظريات الشعر التي جاءت بعده، باعتباره أسس الفرق بين الشعر والنثر على المحاكاة، فالشاعر عنده ما لم يحاك خرج من دائرة الشعر وإن وزن، لذلك كان عنده "أنبذوقليس طبيعا أولى منه شاعرا"³، فالوزن في الشعرية اليونانية ليس عتبة فارقة وليس ذا أهمية كبرى في مقابل المحاكاة، على خلاف شأن الشعرية العربية.

والمحاكاة التي أخذها أرسطو عن أستاذه أفلاطون وطورها، مفهوم شامل لكل الفنون ولكل فن أساليب محاكاته؛ "فالعزف بالناي والضرب بالقيثارة وما أشبه ذلك من فنون كالصفر تحاكي بالجوء إلى الإيقاع والانسجام وحدهما، بينما الرقص يحاكي بالإيقاع دون الانسجام"⁴، أما الشعر والنثر فيحاكيان باللغة، وللمحاكاة في الشعر شروط أولها وأهمها ألا يتكلم الشاعر عن ذاته ورؤاه يقول أرسطو: "ومن

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية الحديثة، القاهرة، الطبعة الرابعة، أبريل 2012، ص 28

² المرجع نفسه 132.

³ أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، تصدير عام، ص 6.

⁴ المصدر نفسه، ص 5.

بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقا بالثناء، أنه الوحيد - من بين الشعراء - الذي لا يجهل متى يتدخل بنفسه في القصيدة، فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا"¹. فالشاعر اليوناني في نظرية المحاكاة الأرسطية هو مصور فوتوغرافي أولى منه شاعرا؛ فمهمته كانت تصوير العالم والناس والآلهة وحروبها بموضوعية وحيادية بعيدا عن أحاسيسه وانفعالاته ورؤاه بوصفه شاعرا، وهذا كما هو معلوم خلاف الشعرية العربية على التمام. وإن كان أرسطو قد خالف افلاطون في مصدر الشعر ورأى أنه صنعة وتعلم وليس إلهاما روحيا، إلا أن الوظيفة عندهما معا كانت واحدة ترمي إلى التطهير وهو الغاية المثلى المبتغاة من خلال العمل الأدبي وفق الفلسفة اليونانية، التي كانت تنزع إلى الأخلاق والمثل.

فمدار كلام أرسطو وموضوعه هو الشعر اليوناني الملحمي والدرامي البائن كل البون عن ماهية الشعر العربي وطبيعته وخصائصه الفنية، فقد "كان المسرح والشعر عامة الشغل الشاغل للمواطن اليوناني، فكيف يمكن لأرسطو أن يغفل هذا الجانب من النشاط الروحي الإنساني؟ فقد ازدهر الشعر في أثينا ازدهارا رائعا، كما ازدهر أيضا في مقدونيا التي ارتحل إليها أرسطو مربيا للإسكندر"²، وذلك ما أفضى بالفلاسفة المسلمين الفارابي وابن سينا وابن رشد، إلى تجاهل وعدم قبول الكثير من الآراء الواردة في كتاب فن الشعر، أثناء قراءاتهم وشروحاتهم عليه، وليس لأنهم لم يفهموه، وإنما لأنهم وجدوها لا تعنيهم ولا تعني ثقافتهم في شيء.

فكتاب أرسطو "يتناول أنواعا من الشعر اليوناني لا علاقة لها بالشعر العربي وهي أنواع مؤسسة على الأسطورة والحكاية والخرافة، كما في ملحمتي هوميروس الإلياذة والأوديسة، والنصوص المسرحية لكبار كتاب المسرح اليوناني أسخيليوس وسوفوكليس ويوريبيديس"³، فأرسطو قد وضع القواعد الخاصة بالشعر والمسرح والخطابة في كتابيه فن الشعر وفن الخطابة؛ فقسم الأجناس الأدبية إلى شعر وملحمة ودراما، يصف الخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا وقد تبعه المنظرون في ذلك إلى عصر النهضة حيث تأصلت قواعد التراجيديا والكوميديا والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية، ومن ثم فمثلا يرى الكثير من مناصفي تراث الأمة، فإن أثر أرسطو كان ضئيلا في الشعرية العربية إلى أبعد الحدود، فالشعرية العربية واليونانية مستقلتان عن بعضهما، مختلفتان منذ الأصول الأولى؛ ماهية ووظيفة وأدوات.

¹ المصدر نفسه، ص 68.

² المصدر نفسه، ص 45.

³ مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، العراق، الطبعة الأولى 2013، ص 38

وعلى خطى وآراء أفلاطون وأرسطو سار هوراس (56 ق م)، الذي دعا إلى الجمع بين المتعة والمنفعة في الشعر، في رسائله خاصة رسالته في فن الشعر، التي أثرت كثيرا في النظريات الشعرية من بعده، وفيها القواعد الأساسية للكتابة الكلاسيكية كما فهمها الرومان، وميز بين الشعر والدراما والملحمة، وسار فرجيل في كتابة الشعر المحاكي الذي احتفت به الشعرية في كل العصور فذكره دانتي في "طريق الجحيم" والكوميديا الإلهية"، وتأثر به جون ميلتون في "الجنة المفقودة"، و"الشياطين والرجال"، ويرى فولتير أن الإنيافة من أكثر الأعمال الأدبية حساسية في العصر القديم.

وسار كذلك شيشرون من خلال مؤلفاته في الخطابة، التي تعد أثن المصادر اللاتينية للنظريات القديمة حول الثقافة والبلاغة، وتعد مؤلفاته قاعدة الفلسفة الأخلاقية خلال العصور الوسطى، فهو الذي لخص تاريخ الأدب الروماني؛ من حيث قواعد كتابة اللغة والنثر في حوالي سبع وخمسين محاضرة وثمان مائة رسالة، تم اكتشاف أجزاء منها سنة 1820 في الفاتيكان، وهو الذي اعتبر البلاغة هبة طبيعية لا يمكن تعلمها استوحى نقده من أفكار أفلاطون الفلسفية ونظرياته، واعتبر الشعر وسيلة تطهير للإنسان من الإحباطات وحاميا للبشرية من أذى الحياة، فقد كان شيشرون مثل سقراط مؤمنا بقوة الكلمة يعتبر الشاعر كائنا ملهما من السماء والشعر هبة وصفة طبيعية لا تتعلم بالدراسة والتقليد.

وكونتيليان الذي افتتح مدرسة لتدريس البلاغة في روما، صاحب كتاب "معاهد البلاغة" الذي كتبه لولده يعلمه فيه وينصحه، فهو لا يتعامل فيه مع نظرية البلاغة وممارستها فحسب، بل أيضا مع التعليم التأسيسي وتطوير البلاغة نفسها، فكان أكمل عمل يتعلق بالتربية في العصور القديمة، وتنسب له أيضا مجموعتان من الخطب وهما؛ الخطب الكبرى، والخطب الصغرى، وإن كان هناك خلاف حول الكاتب الحقيقي لهذه النصوص. وكذلك دعا كاسيوس لونغينيوس إلى الفن والأدب الراقى، في مقال له عن أسلوب الفن الراقى، ويدعو إلى أن يكون الأدب راقيا استنادا إلى خمسة عناصر هي الفكرة العظيمة والعاطفة القوية وتمكن الشاعر من أدواته الفنية وحساسيته العالية للصور التي يستعملها الإيقاع العالي.

وخلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، عاد اللاتينيون إلى الآداب اليونانية عن طريق الترجمة العربية، على الرغم من رفض الكنيسة لما تتسم به هذه الآداب من وثنية، وعلى آراء الكلاسيكية القديمة تأسست الكلاسيكية الجديدة؛ أي شعرية القرون الوسطى، بدءا بالقديس أوغستين في كتابه الاعترافات، الذي يتفق فيه مع أفلاطون عن لا جدوى الشعر ولا قيمته الأخلاقية، وسير فيليب سيدني خلال القرن السادس عشر أو ما سمي بعصر الإحياء، والذي استفاد من هوراس، ودعا إلى كتابة عمل ممتع ونافع واعتبر القصيدة صورة ناطقة هدفها أن تعلم وتمتع.

وفي جانب آخر انتقل مركز الاهتمام خلال العصور الكلاسيكية من المحاكاة إلى الجوانب اللغوية والأسلوبية التي لم يعرّها أرسطو كبير اهتمام، وذلك مع شيشرون في كتابيه الخطيب وعن الخطيب؛ "حيث ميز بين أساليب الفيلسوف والمؤرخ والسوفسطائي، والخطيب والشاعر وأفاض في الكلام عن الإيقاع في الخطابة وأصناف الجمل وأجناس المجاز والاستعارة والتمثيل"¹، أي من المحاكاة إلى بلاغة الصور ونظرية الأجناس الأدبية، خاصة مع البلاغي اللاتيني فابيو كينتليان صاحب كتاب مؤسسة البلاغة.

فقد كان المذهب الأدبي المسيطر في أوروبا خلال القرون السابقة للقرن التاسع عشر هو مذهب الكلاسيكية الحديثة، وكانت إيطاليا هي التي ابتكرته في القرن السادس عشر فظلت له السيادة وظل متحكماً في الإنتاج الأدبي تحكما تاماً، لكون إيطاليا لم يكن لها في العصور الوسطى أدب قيم، فانحصرت كل جهودها في دراسة الأدب القديم بعد سقوط القسطنطينية في منتصف القرن الخامس عشر سنة 1453م، في أيدي الأتراك، حيث فر منها علماءها اليونان حاملين علومهم الإغريقية إلى إيطاليا ينشرونها هناك.

وفي القرون الوسطى سار النقاد والباحثون على خطى أرسطو وهوراس، في احترام قواعد الفن الشعري الكلاسيكي، واستمر هذا المذهب خلال مرحلة الإحياء، حيث عاد اللاتينيون إلى إحياء علوم وآداب وقواعد اليونانيين، فخلال القرن السابع عشر دعا جون درايدن إلى البساطة والوضوح، في مقال له عن الشعر الدرامي تناول فيه بالنقد أعمال المسرحيين الذين قبله معتبراً شكسبير أبا الشعر الدرامي.

فقد ظلت الكلاسيكية إذن المذهب السائد في النقد والأدب الغربي؛ بدءاً باليونانية مروراً بالإحيائية وصولاً إلى الكلاسيكية الجديدة خلال القرن السابع عشر، مع الفرنسي نيكولا بوالو الذي أعاد إظهار قواعد الكلاسيكية للعالم، من خلال كتابه الشهير فن الشعر الذي ألفه سنة 1674، إلى جانب شكسبير وجون أولدهام وموليير وإليوت ورتشاردز وراسين وغيرهم، الذين سعوا إلى إرساء مبادئ الدعوة إلى العودة إلى الآداب اليونانية وخاصة القواعد الأرسطية، واعتبروا الأدب للخاصة لا للعامّة، واهتموا بجمال الأسلوب وفصاحة اللغة ورأوا للأدب غاية أخلاقية من خلال المتعة الفنية التي تقوم على المثل الإنسانية الثابتة.

وأواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وخاصة بعد الثورة الفرنسية 1798، وتسرب مبادئ الفلسفات الفردانية المتحررة، والداعية إلى التحرر من كل القيود المعتقدية والأخلاقية، والثورة على كل الثوابت والتشكيك في كل الأصول القائمة؛ إلى النقد الأدبي وإلى الأدب فأحدثت ثورة على مبادئ الكلاسيكية، القائمة منذ ما قبل الميلاد، غداة نضج المذهب الرومانسي مع توماس جراي

¹ جان كوهن، الكلام السامي، ترجمة د. محمد الوليالكلام السامي دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى 213، ص 11.

ووليام بليك، فكانت الدعوة إلى الذاتية والغموض والفردانية والتلقائية والعفوية في التعبير، والحرية والتعالي على الأديان والشرائع باعتبارها قيوداً، والدعوة إلى فصل الأدب عن الأخلاق والاهتمام بالأدب الشعبي والمحلية وعدم الاهتمام بالأسلوب خلافاً لما ذهبت إليه الكلاسية.

وازدهرت خلال القرن التاسع عشر نظرية الفن للفن، وهي من أبرز نظريات علم الجمال الذي ظهر على يد بومجارتن سنة 1750، والذي ترجع أصوله إلى فلسفة ديكرت أب الفلسفة الحديثة منتصف القرن السابع عشر، وعلم الجمال هو الفرع الفلسفي من علم النفس الذي يبحث في قوانين الجمال والذوق الجمالي والدراسة النفسية للفن بوجه عام، مع ليسينج وديدرو؛ حيث وتحولت الشعرية في ألمانيا إلى مبحث مرتبط بعلم الجمال / الإستيتيقا، ونظرية الجمال والمثالية مع جون كريستس الذي تكلم عن الشاعر الحقيقي الذي ليست له هوية ولا طبيعة، ويعتبر حقيقة الفن هي الجمال الذي لا يدرك بالعقل وإنما يدرك بالعاطفة. فقد ارتبط النقد الغربي الحديث بالمرجعيات الفلسفية قديمها وحديثها خاصة التحليل النفسي وعلم الجمال، ف"وصلة فلسفة الجمال بالفن هي بمثابة صلة المنطق بالنظريات العلمية"¹.

وخلال القرن التاسع عشر عصر الثورات الفكرية والعلمية والصناعية سينشأ النقد الرومانسي مع وليم ووردزورث الذي يقرب بين اللغة المحكية واللغة الشعرية، خلافاً للمدرسة الكلاسية التي لا تعترف باللغة المحكية لغة للإبداع، وصديقه كولوريدج الذي تحدث عن الوحدة العضوية في القصيدة، وشيلي الذي كان مقتنعاً بكون الشاعر يستطيع تغيير المجتمع والعالم، وأنه بمثابة النبي فهو يرى ما لا يراه غيره، وإدغار آلان بو الأمريكي الذي رأى بأن الشعر له قيمة في ذاته؛ بمعنى "الشعر للشعر" و"الفن للفن" فالشعر شيء والفلسفة والحكمة والفضيلة شيء آخر عنده، خلافاً لتولستوي؛ الذي يقول بأن الأدب لابد أن يكون له هدف وغرض، فالفن عنده لابد أن يكون فناً موجهاً مصلحاً للمجتمع، ولم يكن مقتنعاً بفكرة الفن من أجل الفن، فالفن الجيد يرتقي بالبشرية والأدب الجيدة تدعو إلى الإصلاح والتقدم والأدب الرديئة تسيء إلى البشرية.

وماثيو أرنولد، الذي كان يخشى انحسار الدين، بسبب انتشار الإلحاد في أوساط الشباب فحاول أن يجعل الشعر يلعب دور الدين، وقال بأن الشعر يعلم الفضائل والأخلاق، فالشعر نقد الحياة، وبديل الدين في مقال له بعنوان "دراسة الشعر"، دعا إلى انفصال الشعر عن السياسة ودعا إلى العودة إلى النماذج الكلاسية وقياس الشعر المعاصر عليها. وهنري جيمس رفض التقليدية في كتابة القصيدة، وقال أنه ليس من الضروري أن تدعو القصيدة إلى فضيلة أخلاقية، بل يكفي أن تكتب بشكل جيد وستكون لها قيمة، فهو يتفق مع آلا نيو وضد تولستوي. وظهرت كذلك المناهج السياقية بدءاً بالمنهج الاجتماعي مع

¹ عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الحديث، ص 112.

الفرنسية مدام دي ستايل وكتابها عن علاقة الأدب بالمؤسسات الذي ظهر سنة 1800، ومناهج التحليل النفسي التي تأسست على نظريات فرويد وكارل يونغ وجاك لاكان.

إذ صار فلاسفة الجمال هم الموجهون لحركات النقد، والمذاهب الأدبية والتيارات الفلسفية العامة هناك هي التي تمهد لميلاد نظريات الحداثة في الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية، فتم الفصل بين الفلسفة المثالية التي تحفل بالمتعة الفنية وحدها في العمل الأدبي، مهونة من شأن المضمون دون أي غاية خارجية ومذاهبها؛ الفن للفن والمذهب الرمزي والتأثيري والانطباعي والتعبيري في النقد الأدبي، وبين الفلسفة الواقعية التي تحفل بالمضمون وبوظائف وغايات الفن وصلته بعصره وبالجماهير، وهما فلسفتان كانتا متحدثتين في الكلاسيكية منذ أفلاطون وأرسطو.

فالنظرية الرومانسية وحدت الأجناس الأدبية في نظرية واحدة، وساهمت في ظهور مصطلح الأدب اصطلاحاً موحداً لكل الأجناس الأدبية؛ حيث تراجعت مفاهيم المحاكاة والتمثيل والتقليد واحتل الجمال الصدارة، فاصطلاح الأدب في سياقه يحمل دلالات التداخل وإلغاء الحدود والخصوصيات بين الأنواع والأجناس الأدبية المختلفة، ويصهرها داخل فكرة الوحدة الفنية والجمالية الكبرى حيث غياب الوظيفة الخارجية وإلغاء الحدود بين الأنواع، وبين العظيم والمبتذل داخل النوع الواحد، منذ القرن الثامن عشر، وبتغير مفهوم الشعر ذاته تغيرت حدود الشعرية الغربية، سيرا مع كل التحولات التي حصلت في الحضارة الغربية من اليونانية إلى اللاتينية إلى الحديثة وما بعد الحديثة؛ "فالشعرية علم موضوعه الشعر وكان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه فقد كانت تعني جنساً أدبياً، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم"¹.

فقد تطور مفهوم الشعرية الغربية ليظهر خلال القرن العشرين باعتبارها نظرية نقدية أدبية، تسعى إلى تحليل الأعمال الأدبية تحليلاً بنيوياً أسلوبياً؛ أي "العلم الذي يكون موضوعه الشعر أو علم الأسلوب الشعري"²، إلا أنها لم تكن شعرية واحدة بل شعرية متعددة مختلفة في نظرتها للأدب وللشعر، من حيث ماهيته ووظيفته وأدواته وأساليبه، فكانت اتجاهات ومدارس متعددة عنيت بدراسة الأدب والشعر وتحديد ماهيته ووظيفته، واستقصاء خصائصه وسماته المكونة. أهمها الشكلانية الروسية، ومدرسة التحليل البنيوي، والأسلوبية، ومدرسة النقد الجديد الأمريكية، والمدرسة المورفولوجية الألمانية، وغيرها كثير، مما اعتبره تودوروف خطراً يقول: "وقد ظهر خطر مواز وعكسي في السنوات الأخيرة هو خطر فائض التنظير، فقد أصبحت تقترح في حركة مهما كانت وثيقة الصلة بمبادئ الشعرية، لكنها تفقر على

¹ جون كوهن بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال المغرب ط 1986، ص 9.

² المرجع نفسه، ص 15.

المراحل، قراءات تنزع أكثر فأكثر نحو الشكلانية، في خطاب لم يعد له من موضوع إلا نفسه، وفي ذلك نسيان لفقر معرفتنا الراهنة بالحدث الأدبي، ولبقاء ملاحظتنا ناقصة شنيعة"¹.

وهذه المدارس كلها تتفق في أساسها، في نظرتها الشكلية للعمل الأدبي مع الاختلاف في درجة التجريد والانغلاق، فحوالي نهاية القرن 18، "غدا الشكل الأدبي سلطة ثانية مستقلة عن تناسقه وعن ثوريته، فأصبح يبهز ويغرب ويفتن، وامتلأ ثقلا ولم يعد الأدب يعتبر صيغة تداول متميزة اجتماعيا، بل ينظر إليه على اعتباره لغة متماسكة عميقة حافلة بالأسرار معروضة وكأنها حلم وتهديد بأن واحد"²، إلا أن القطيعة الحاسمة لم تحصل إلا في مطلع القرن العشرين، وهي ناتجة من جهة عن تأثير أطروحات نييتشه الجذرية، التي تضع موضع السؤال الوجود ذاته والوقائع معزولة عن تأويلاتها، "هذا الموقف الجديد من الفن يلتقي في الآن ذاته بتطرف بعض مؤلفي القرن الثامن عشر الذين لم يشايعهم معاصروهم كما هو حال فينكلمان حين يقول: "هدف الفن الحقيقي ليس محاكاة الطبيعة بل إبداع الجمال" مستبعدا بذلك كل بعد معرفي للعمل الفني"³.

وهكذا كتب ليسينج في اللاوكون سنة 1766 نافيا اسم الفن عن الأعمال التي تتضمن أي فكرة عن الدين حتى وإن كان الفن جيدا فالذي أمسى يحكم عن فنية الدب موضوعه وليس خصائصه الفنية من حيث هو فن، يقول: "أرغب في أن لا نطلق اسم الأعمال الفنية إلا على تلك التي يستطيع فيها الفنان الظهور بوصفه فنانا حيث يكون الجمال مقصده الأول والأخير، وكل عمل آخر حيث تظهر آثار ملموسة لمواضع دينية، لن يستحق هذا الاسم لأن الفن لم يصنع فيه لأجل ذاته بل ما كان إلا وسيلة مساعدة للدين، واهتم بالدلالة أكثر من اهتمامه بجمال التمثيلات المحسوسة التي اكتسب بها"⁴.

ومع مطلع القرن العشرين وخصوصا بعد الحرب العالمية الأولى انبثقت موجة من المذاهب والاتجاهات النقدية المتصارعة فيما بينها؛ بدءا بالشكلانية الروسية التي رفضت المناهج السياقية، وناهضت الاتجاه الماركسي، الذي يدعو إلى ارتباط الأدب بالواقع المادي والعملي والثوري، ونفت النقد الإنساني الجديد؛ الحركة الأمريكية التي ناصرت القيم الأدبية والأخلاقية المحافظة، ودعت إلى العودة إلى التربية ذات الطابع الإنساني، ومن رحمها تسالت مذاهب القرن العشرين؛ البنوية، والتفكيكية، والنقد الجيد، المدرسة المورفولوجية، ومدرسة فرانكفورت، والنقد النسوي، ومدرسة كمبريدج وغيرها.

¹ تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 1990، ص 28.

² رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى 2002، ص 8.

³ تيزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشراقي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2007، ص 38.

⁴ المرجع نفسه، ص 31.

فقد ركزت الشكلانية الروسية على استقلال الآداب عن كل السياقات الاجتماعية والسياسية، ودراسة النص الأدبي باعتباره بنية مستقلة مغلقة، فاهتمت بالبنى الشكلية، وسعت إلى تحليل الخصائص الجوهرية لكل نوع أدبي على حدة، وذلك في سياق سيطرة التحليل الماركسي، والأيديولوجيا الاشتراكية والشيوعية على الآداب والفنون، وربطها بالمجتمع والواقع الثوري والعمل المادي، ولم تكتف الشكلانية بدراسة الآداب العظيمة العالية، وإنما وسعت دائرة اشتغالها لتشمل الحكايات العجيبة وأدب المذكرات والمراسلات، وعملت على الكشف عن أدبية الأدب، أو ما يجعل الأدب أدبا واهتمت في البداية بالتمييز بين الشعر والنثر وتطور الأجناس الأدبية، ونشرت أعمالها في مجلات أهمها "الشعرية" و"التحول"، ومن أبرز روادها جاكبسون وتينيانوف واخنباوم وفلاديمير بروب وسلوفسكي، وباختين الذي اهتم بدراسة الرواية وأسلوبها؛ خاصة في دراسته المهمة "شعرية دوستوفسكي" معتمدا التصور الحوارية للغة، الذي دخل به إلى ساحة الرواية فغير نقدها بشكل نهائي، فالشكلاونيون درسوا الآداب تنظيرا وتطبيقا معتمدين الشكل مستعينين باللسانيات.

وكان هدفهم في الأساس إحداث ثورة على الشعر وعلى المدرسة الواقعية، التي يمثلها عمالقة الأدب في روسيا وفي العالم؛ تولستوي وغوغول وتشخوف ودوستوفسكي، وأرادوا أن يجعلوا من النقد الأدبي علما قائما بذاته؛ بعيدا عن كل ما هو اجتماعي ونفسي وسياسي وتاريخي وغيره، فقال جاكبسون بالخاصية الأدبية، وركزوا على إيقاع اللغة والإيقاع مختلف عن البحور، وكذلك الثورة على الفهم الروسي للرمزية الفرنسية وما لفها من غموض وصوفية، والتي كانت حركة سيميائية تنظر إلى النص على أنه سلسلة من التقنيات هدفها استخدام اللغة بشكل مختلف مدهش وصادم للقارئ.

وإلى جانب الشكلانية يطلع النصف الأول من القرن العشرين، باتجاه النقد الجديد 1930/ new criticism 1970 بالولايات المتحدة الأمريكية، ومع أن مصطلح "النقد الجديد" وضع في القرن التاسع عشر إلا أنه لم يلق رواجاً في الأوساط الأدبية والأكاديمية، قبل أن يكتب الناقد والشاعر الأمريكي جون كرو رانسوم، كتاباً سماه "النقد الجديد" 1941، من الناحية العملية كان النقد الجديد يردون على التيارات الراسخة في النقد الأمريكي، مركزين على أهمية النص الأدبي في التعبير عن نفسه بدل التركيز على السياق العام الذي يوجد فيه النص.

فهي مدرسة رفضت بدورها المناهج السياقية، وسعت إلى البحث عن وظائف المعنى داخل الأدب، واهتمت بالصورة الشعرية والفنية والبلاغية، وبنظرية الأدب كما عند رينيه ويليك وأوستن وورين، ومن أبرز روادها ريتشاردز وإمبسون وإليوت. وقد أحدث هذا النقد الجديد فجوة بين الأدب والمتلقي قابلها الكثير من النقد بالرفض واعتبره بعضهم زائداً، فالنقد الجديد والشكلانية والبنوية

يشتركون في الفلسفة المثالية لكن النقد الجديد هو الأكثر تجريدا ومثالية وجنوحا نحو الذاتية، فهم متفقون جميعا حول موت المؤلف وعزل الأدب عن الواقع وما له علاقة بالمجتمع الخارجي.

أما النقد البنيوي الذي ساد الخمسينيات والستينيات بدءا من فرنسا، فقد قرأى رواده النقاد مثل رولان بارت؛ الأدبية نظاما مترابطا من الإشارات يشير بعضها إلى بعض، وليس إلى معنى خارجي يحدده المؤلف أو القارئ، وترتبط النظرية البنيوية بأعمال الشكلايين الروس، والنظريات اللغوية، وأعمال سوسير. تأسست على أعمال إميل بنفست اللسانية، وأعمال موريس بلانشو الفلسفية، وأبحاث كلود ليفي سترافوس الأنثروبولوجية، وازدهرت مع رولان بارت وتزفيتان تودوروف وجيرار جينيت وكبدي كافكا وجون كوهن. خارجة من رحم الدرس اللساني ومن آراء جاكسون، ومن المناهج النصية التي كانت محاولة للخروج بالعلوم الإنسانية إلى دائرة العلوم الحقة. اهتمت بالنسق اللغوي وموت المؤلف وبما أن الأدب مرآة عصره، والنقد يشتغل على النصوص الأدبية، انتقلت فكرة موت الإله إلى الأدب والنقد، فأعلن الأدباء موت الشخصية، وأعلن النقاد معهم موت المؤلف، وكان في مقدمتهم رولان بارت.

إلا أن هذه الفكرة بالذات؛ فكرة موت المؤلف، وعزل النص الأدبي، عن سياقه وعن مؤلفه، ومحاولة إضفاء الطابع العلمي على دراسته، لقيت رفضا ونقدا كبيرا، وسم البنيوية بالمنهج اللانساني، ومن أبرز من واجهها ونقد روادها وساهم في تقويضها؛ الفيلسوف الفرنسي لوك فيري، والناقد البريطاني ليونارد جاكسون في كتابه يؤس البنيوية، وما يدل على عدم جدوى هذا المنهج، وضرورة التخلص منه أن بعض أبرز رواده قد تحوّلوا عنه تراجع النقاد الفرنسيين كلوسيان غولدمان الذي حاول إصلاح المنهج البنيوي بالبنيوي التكويني. يقول الناقد محمد عزام: "إذا كانت البنيوية قد انطلقت في النصف الثاني من القرن العشرين فملأت الدنيا وشغلت الناس، فإنها بدأت بالتراجع منذ إضرابات الطلاب الراديكالية في فرنسا عام 1968، ما جعل البنيويين يعيدون النظر في مواقفهم، ومنهجهم الذي خرجت من رحمها مناهج نقدية عديدة كالأسلوبية، والسميائية، والتفكيكية، بالإضافة إلى الألسنية، التي هي عماد هذه المناهج النقدية جميعاً"¹.

والتفكيكية أحد الجوانب الدراسية لما بعد البنيوية، عملت على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية بهدف الوصول إلى محور معانيها، أي أنها تعمل على فك الارتباط بهدف النظر في خبايا الشيء وفهمه. نشأت نقدا للبنيوية ذاتها، وذلك في منتصف الستينيات من القرن الماضي، وهي منهج ما بعد حداثي ظهر نتيجة للمنهج التشكيكي لذكارت، واليقين بأن لا مركزية لشيء، ولا لثبات لمعنى، وانتشار الإلحاد ما بعد

¹ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003، ص 9.

الحرب العالمية الثانية. يشكك في وجود معنى واحد للنص، ويرفض كل المناهج السياقية التاريخية الاجتماعية والنفسية، فقد كانت نتيجةً للتمرد الذي ساد في الفكر الأوروبي آنذاك، ومن أشهر ممثليها؛ جيل دولوز، وجاك لاكان، وميشال فوكو، وجاك ديريدا هاجم فكرة أن النص له معنى ثابت واحد.

والفرق بين البنيوية والتفكيكية؛ أن الأولى ترى أن المعنى موجود في النص مستقر لا يتغير يمكن الوصول إليه بدراسة المكونات الداخلية للنص، والكشف عن علاقاتها، أما الثانية؛ فترى أن لا معنى مستقر في النص بل تؤمن بتعدد المعاني، أو ما عرف بنظرية التعدد الدلالي.

أما ما بعد البنيوية فمصطلح متعلق بحركة نشأت في فرنسا في أواخر الستينات، وهي تتبنى اعتقاداً بأن اللغة ليست وسيلة واضحة ومباشرة لإيصال الحقيقة أو الواقع، إنما هي بنية أو شفرة تمتلك معنى عن طريق التفاعل بين أجزاء اللغة نفسها، وليس بارتباطها بالعالم الخارجي، تعتمد ما بعد البنيوية مجموعة من النظريات والعلوم هي النظريات اللغوية لفرديناند دي سوسير، وعلم الأنثروبولوجيا لكلود ليفي ستروس، ونظريات ديكيديا التفسيرية، ومن أشهر كتّاب ما بعد البنيوية، رولان بارت، وجاك لاكان، وجوليا كريستيفا، وميشيل فوكو.

هذا التعدد في المذاهب النقدية وفي الفلسفات التي ينشؤها كل مذهب لنفسه، نتج بدوره عن تعدد الموجهات الفلسفية والعلمية المتسارعة والمتصارعة في كثير من الأحيان، والتي اتسمت نظراتها إلى الأدب والشعر بنوع من الجزئية فكل مذهب يسعى إلى استخلاص ما يبرر وجوده وقيمه، ولم يكن السعي إلى تمييز جيد الشعر والأدب من رديئه في حد ذاته، وفق نظرة شمولية تجمع الدلالة بالشكل، فتتار الفلسفة الوجودية مع سارتر ودراساته عن موريالك وبروست وجوته "أثبتت إفلاسها في مجال النقد الأدبي بما قدمت من شروح ميكانيكية بحثة"¹.

وكذلك مدرسة التحليل النفسي وشارل مورون وكتاباتاته عن راسين ومالارمي لا يميز بين جيد الشعر ورديئه وفقاً لخصائصه الفنية، فكلاهما قادر أن يكون شاهداً للظاهرة النفسية، وعلم الجمال الذي هو فرع من فروع الفلسفة، والذي كان له الإسهام الأكبر في رفع الحدود بين الأجناس الأدبية بحثاً عن الجمالية الموحدة، "يرى ريتشاردز في كتابه مبادئ النقد الأدبي أن علم الجمال جنى على النقد ومن جناياته أنه أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة مثل الانفعال الجمالي والحالة الجمالية إذ أن هذه الاصطلاحات لا تخرج عن كونها أوهاماً"²، فمنظرو علم الجمال والدراسات الجمالية، جعلوا من هذا المفهوم غايتهم الموحدة والموجودة في كل شيء حتى تحدثوا عن جماليات القبح، وسعوا إلى تفسير كل

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الحديث، ص 10.

² المرجع نفسه، ص 115.

الأعمال وفق مبدأ الجمال فعادوا للسقوط في النزعة الواحدية المميزة للجمالية الكلاسيكية، التي كانت تريد تفسير كل شيء بواسطة مبدأ واحد هو المحاكاة كما يرى ذلك تودوروف في كتابه الأدب في خطر.

فتأويل فكرة الجمال بأنها لا تفضي إلى شيء يتجاوز ذاتها؛ هذا التأويل الذي فرض نفسه في القرن الثامن عشر، يرى تودوروف أنه "نفسه علمنة لفكرة الألوهية، فهذه العبارات كان القديس أغسطينيوس في نهاية القرن الرابع للميلاد قد وصف الاختلاف بين العاطفة نحو الله ونحو البشر: كل شيء وكل كائن يمكن استعماله من أجل غاية تتعالى عليه، والله وحده هو الذي ينبغي الاكتفاء بأن ننعم به أي نحبه لأجل ذاته"¹، إلا أنه "لم يعد إذن المبدع في حريته، هو الذي تتم مقارنته بالإله بل العمل الأدبي في كماله"².

علاوة على ما أحدثه النقد الجديد من قطيعة بين النتاج الأدبي والمتلقي؛ "بين الأدب الجماهيري الشعبي المتصل مباشرة بحياة قرائه وأدب النخبة الذي يقرؤه المحترفون نقادا وأساتذة وكتابا، الذين لا يهتمون إلا بالانجازات التقنية لمبدعه وحدها"³، يقول ريتشاردز متحدثا عن النقد الجديد ذي الاتجاهات الدلالية التي ترى أن الدلالة غير محصورة وأن كل المعاني التي يصل إليها القارئ ممكنة ومحتملة ومقبولة، مما دفع بالشعراء إلى صناعة الألغاز ودفع بالقراء نقادا وغير نقاد إلى إضافة الطلاس للإلغاز: "إن الشاعر قد يتطلب من القارئ مجهودا كبيرا بل إن أعظم الشعراء يتطلبون من القراء أن يبذلوا أكبر مجهود ممكن، ولكن طلب الشعراء هذا يجب أن يتناسب مع مقدار ما يبذلونه أنفسهم من جهة. ومقدار ما يعطون القراء من نتائج قيمة (...). وذلك أن ما يصل إليه القارئ يكاد يكون مستقلا عن المؤلف"⁴.

ويشكك تودوروف في نتائج الاتجاهات الشكلانية وقيمتها وجدواها في علاقتها بالأعمال الأدبية وبالشعر والتنظير للشعر يقول: "إننا نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال؟ وهكذا يضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك"⁵.

ثم إن هذا البحث عن الجماليات فحسب أو البحث في النظم النحوية فحسب، أفضى إلى هدم الحدود بين الأجناس، فالشعرية بمفهومها الحديث شامة؛ باعتبارها انتهاكا وخرقا لقواعد اللغة العادية؛ أي خروجها عن لغة الحياة اليومية وهو ما يجعلها خاصية العمل الأدبي في عمومها، وليست حكرا على

¹ تيزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ص 25.

² المرجع نفسه، ص 25.

³ المرجع نفسه، ص 39.

⁴ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة،

⁵ تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 80.

الشعر أو خاصة به، إنما هي العلامة الفارقة والحد الفاصل بين ما هو أدبي ولا أدبي، أي بين ما يخلق الأثر الجمالي في النفس الإنسانية ويتجاوز تبليغ المعنى كغاية بحتة، فحين زلزلت القصيدة بعواصف الحداثة وأصبحت ترتدي حلة نثرية زالت الفروقات بين الشعر والنثر كما أسسها الأقدمون، لدرجة أنه صار لا يعاب بالأجناس الأدبية فالشعرية عند تودوروف بحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية برمتها شعرية أو نثرية قصد استخلاص القوانين أو المقولات التي تؤسسها، يقول رومان ياكبسون: "ما الشعر؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعرا إلا أن تعيين ما ليس شعرا ليس اليوم بالأمر السهل"¹، ويقول "إن الحد الذي يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس أثرا شعريا هو أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين"².

إن أخطر إشكال يمكن أن تعانيه نظرية ما أو منهج نقدي ما هو أن يجعل من الأعمال الأدبية حقل تجارب أو "سوبرماركت" يقتني منه ما يكون على مقاسه ساعيا بذلك لإثبات نفسه وأحقيته بالتحليل ولإثبات أدواته ومفاهيمه ولو بكسر أضلاع النصوص، لا إلى إثبات قيمة الأعمال القيمة ورداءة الأعمال الرديئة، أي انقلاب الوسائل إلى غايات، وهذه آفة من آفات العصر كما سبق القول، ف"أي طريقة ينبغي سلوكها لبسط معنى عمل أدبي واستجلاء فكر الفنان؟ كل المناهج" جيدة بشرط أن تظل وسيلة بدل أن تتحول إلى غاية في حد ذاتها"³.

فما لم يستطع المنهج التحليلي والنقدي أن يفسر القيمة الجمالية والفنية للأعمال التي يدرسها، فإنه يبرهن على فشله وفشل أدواته النظرية، فيقال "إن نظريتك جميلة لا ريب ولكن ما فائدتها إن هي لم تكن قادرة على تفسير الأسباب التي من أجلها حافظت الإنسانية على تلك الأعمال التي تكون موضوع دراستك وتذوقتها هي بالذات"⁴، وتلك آفة المناهج الشكلانية والبنوية وما تفرع عنهما.

ويشير تودوروف إلى الدور الخطير الذي تلعبه المؤسسات الثقافية الرسمية منها وغير الرسمية الموكل إليها أمر تسيير الساحة الثقافية والإبداعية، والتي تسييرها وفقا لإيديولوجيتها المحضة، فعلى الرغم من التعايش بين جماليات عصر الأنوار، والنزعة الإنسانية وغيرها من الإيديولوجيات التي شاعت في الغرب خلال القرن العشرين والواحد والعشرين، إلا أنه كما يقول تودوروف: "يبقى مع ذلك أن ممثلي ثالث الشكلانية - العدمية - الأنانية، رغم استنادهم إلى الرافض وقلب الأوضاع على الأقل في فرنسا، يحتلون مواقع مهيمنة إيديولوجيا، فهم الأغلبية في تحرير الجرائد الأدبية، وبين مديري المسارح

¹ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1988، ص 9.

² المرجع نفسه، ص 10.

³ تيزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ص 53.

⁴ المرجع نفسه، ص 79.

المدعومة أو المتاحف، وعندهم أن الصلة الظاهرية للأعمال الفنية بالعالم ما هي إلا وهم¹، إن الحادثة في الفكر النقدي الغربي ترفض الموروث بكل ما فيه من أنظمة لغوية وفنية، ليس لديها ثابت إلا وهو متحول بل ينبغي تحويله رغما عنه، تهتم بكل ما هو غامض وترفض الوضوح والدلالة الواحدة للنص، فغير المترابط وغير المنطقي وغير الواضح هو جوهر الحادثة والتجديد.

وهذا التعدد الكبير في مناهج النقد الغربية بتعدد مذاهبها الفلسفية، ووقائعها الحضارية التي امتدت تحولاتها على مدى قرون من الزمن، ومرجعياتها التي اعتمدت أسسها الدين والتفكير العلمي المادي، الذي يخضع كل المعطيات للتجربة الحسية، خلقت اضطرابا هائلا في المشهد النقدي العربي بحكم اطلاع الناقد العربي عليها دفعة واحدة، وبحكم اجتزاها عن سياقاتها ومنابتها الفلسفية، وخصائص الآداب التي تنظر لها، وتطبيقها دونما نقد وتمحيص، وهو ما يسميه طه عبد الرحمان بالآليات الاستهلاكية، أي المناهج والمبادئ التقويمية المستقدمة من فكر الغير دون نقدها والوقوف على مدى نجاعتها؛ "فمن يترك نقد أداة لم يتول بنفسه صنعها، فلا يبعد أن يكون هذا الترك راجعا إلى عدم التمكن منها، ومن لم يتمكن من الأداة التي يعمل بها لا يبعد أن يسيء استعمالها".²

وذلك أن غياب النقد المنهجي الحقيقي، يخلق فراغا ومسافة يجترحها النقد العايب والزائف، والذي يحمل في عبئه وزيفه علامة الضعف، في فكر الأمة، فتمسي لغة هذا النقد كما أسماها الروائي الفلسطيني غسان كنفاني، لغة عمياء، في محاضرة بعنوان "أفكار عن التغيير واللغة العمياء" ألقاها في بيروت عام 1968، يقول: "صار بالوسع أن يستخدم إنسان ما اللغة ليستتر عجزه، أو ليخفي مقصده، وصار بين أيدينا الآن تراث من اللغة العمياء التي أفقدت الحوار قيمته الفعلية، ومن الممكن أن تستخدم لأغراض متناقضة في وقت واحد، إن الاختباء وراء غموض الكلمات هو سلاح أساسي للذي يشعر بعجزه عن تحقيق هدفه، أو الذي لا هدف على التحديد لديه".³

فالنقد هو فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب ووظائفها الدلالية، وليست علوم النفس ولا علوم الاجتماع ولا الجمال بقادرة على ذلك، وإنما الذوق الأدبي السليم هو القادر عليه. فالنص الأدبي يظل حاملا للقيم الفكرية والمجتمعية والدينية والتاريخية، التي لا تقبل أن تمتثل لكل المقولات البنيوية والتفكيكية، وأولها مقولة موت المؤلف واحتمالية والدلالة، وتفجير المعنى، والتفكيك والتشريح وغيرها. خاصة حين يتعلق الأمر بدراسة النص القرآني وما يفضي إليه الأمر من انزلاقات خطيرة.

¹ المرجع نفسه، ص 41.

² طه عبد الرحمان، تجديد المنهج، ص: 42.

³ محاضرة أُلقيت في 11 مارس 1968 ضمن سلسلة محاضرات لمناقشة هزيمة 1967، ثم نشرت بعد أكثر من عشرين عاما في مجلة الهدف العدد 919 في 17 يوليو 1988، ص 64-94، والعدد 920 في 24 يوليو 1988، ص 43-45.

فالعقاد مثلاً ينكر موت المؤلف وهو يدعو إلى النظر إلى من قال لا إلى ما قيل لأن ما قيل تتغير قيمته ومعناه، ويتغير أثره في نفس المتلقي بحسب من قال، ما يسميه عبد الفتاح كيليطو بالمؤلف الحجة.

ثم إن النص وليد سياقه ولا يمكن فصله عنه، ودراسته تقتضي مراعاة هذا السياق؛ أي مراعاة المؤلف ودرجة حجته، ودواعي التأليف والمتلقي وغيرها من عناصر المقام، إلى جانب عناصره الداخلية؛ البلاغية، والتركيبية، والنحوية، واللسانية الخطابية عموماً، لذلك فحاجة النص الأدبي إذن إلى منهج جامع شامل لكل هذه المداخل أعظم من حاجته إلى غير ذلك، وهو ما يسعى الدكتور عبد الجليل هنوش إلى تأسيسه، ويسميه "المنهج البلاغي" وهو؛ "مقاربة للنص الأدبي تستند إلى انجازات التراث البلاغي، وتعتضد بأصول حديثة من لسانيات النص وتحليل الخطاب"¹ يقول: "من أجل صياغة تصور بلاغي للنص نرى أن النص يتحدد بصفيتين جوهريتين هما: صفة الترابط فيما بين مكوناته وعناصره وصفة المطابقة لمقتضيات السياق والمقام.

وبناء على هاتين الصفتين نرى أنه ينبغي التمييز بين مستويين هامين (والتمييز هنا تمييز نظري وحسب):

-مستوى نسميه بتشكيل النص وهو مصطلح نقترحه لوصف كفيات اتخاذ النص للصورة التي يكون عليها، أي البحث في الترابط.

- ومستوى آخر نسميه بتشكيل النص: ونقصد به مختلف العوامل التي ساهمت في تشكيل النص، أي البحث في المطابقة"²

وهو يميز في مستوى تشكيل النص أي البحث في الترابط بين الالتحام المتعلق بما هو لغوي، والالتزام المرتبط بما هو منطقي دلالي معنوي، وما قد يطالهما من الانفكاك والارتباك، ويميز في مستوى تشكيل النص أي البحث في المطابقة، بين عاملين؛ هما: العامل المقصدي المتصل بصاحب النص، والعامل المقامي المتعلق بعوامل النص وسياقاته الخارجية الثقافية والاجتماعية والتداولية³.

¹ عبد الجليل هنوش، النص: البيان والبيان، في التشكيل البلاغي للنص الشعري، الجزء الأول، فضاء آدم للنشر والتوزيع، 2020، ص 33.

² المرجع نفسه، ص 35.

³ - المرجع نفسه، ص من 35 إلى 48.

المبحث الثاني: الشعرية العربية في التراث النقدي أصولها واتجاهاتها:

إذا كانت العلوم الحقة تتطور بشكل خطي يوازي الخط الزمني للحياة البشرية، تنسخ فيه أحدث النظريات ما سبقها في ذات المجال، وتؤكد الصواب والخطأ تأكيداً مخبرياً، فإن المسألة بخصوص النظريات الأدبية على العكس تماماً، لا تخضع للتطور الخطي، وليس كل جديد فيها أصوب من القديم بالضرورة، وليس كل قديم أبلى وأعلى على الإطلاق، كما أن النظرية الأدبية يبعد أن تكون موحدة النتائج، لأن المعطيات ومواد وطبائع عينات التجريب غير موحدة مثل مواد التكوين في عينات التجريب في مخابر العلوم الحقة.

إن آداب الأمم مختلفة باختلاف طبائع هذه الأمم وثقافتها ومعتقداتها، وتاريخها الحضاري، ومن ثم فكل أمة منظورها القرائي الخاص، ورؤيتها التحليلية والتفسيرية والتعديدية المختلفة، النابعة من عمق حضارتها، ومن طول مدارسها وإعمال نظرها وفكرها في منجزها الإبداعي الذي راكمته، إن في زمن من الأزمنة، أو عبر امتدادها التاريخي.

وما دامت أمة العرب "أمة شاعرة" كما لا يخفى على أحد، ولغة العرب "لغة شاعرة" كما فسر ذلك العقاد في كتابه القيم "اللغة الشاعرة"، فالأولى أن يكون المنجز الشعري العربي اليوم استيعاباً لهذه الشاعرية وقراءة حية لها، وامتداداً متجدداً لأصولها، وكشفاً عميقاً لاتجاهاتها، لا امتداداً لتاريخ وأصول شعرية أمة أخرى، فإن الشعر العربي يمثل أعظم تبيين، وأقصى تجلٍ ممكن، وأعلى بناء محتمل، على أسس اللغة العربية/ "اللغة الشاعرة"، وكل بناء لهذا الشعر على أصول غير أصول هذه اللغة هو محو ومسح وإقصاء وإلغاء لهذه الخصائص، الفنية التي وسمت بها العربية مختلفة عن غيرها.

إن ما عاشته الشعرية العربية طيلة القرن الماضي، وما تزال تعيشه من تفكك وضياح راجع كما سلف القول إلى الانبهار بالثقافة الغربية من جهة، وإلى الحواجز النفسية والمعرفية التي يشيدها النقد المعاصر في كثير من جوانبه، بين التراث وبين المتلقي، والتي تسعى إلى استصغار الجهد العقلي التراثي، وتجزئته والنظر إلى النظرية الشعرية العربية على أنها نظريات مفككة من جهة، وربط هذا المنجز بالعقل اليوناني من جهة ثانية، مثل محمد مندور، وجابر وعصفور، ومصطفى الجوزو الذي يقول في كتابه "نظريات الشعر عند العرب": "والحقيقة أن الأقدمين لم يصوغوا نظريات متكاملة في الشعر رغم طموح ابن سينا، ومن بعده القرطاجني، ذلك ويبدو أن أكثرهم لم يكن لهم جلد ولا وقت لمراجعة ما كتب أو ما أملي كي يزيد ما يحتاج إليه في سد الثغرات، ويحذف ما يبدو مجافياً لمجمل الفكرة وبلائم بين أفكاره ويوائم بعد أن يحاكمها بمقياس دقيق موحد ليخرج نظرية متجانسة تصلح في

رأيه قاعدة للشعر، إن الذاكرة وشيئا من الارتجال كانا يحكمان العمل في أكثر الأحيان..¹ وغير هؤلاء كثير.

وبناء على هذه المقدمات يسعى هذا المبحث إلى محاولة تتبع جانب من جوانب النظرية النقدية العربية باعتبارها نظرية مستقلة متكاملة بنيت فروع قضاياها على أصولها، وهو مفهوم الشعرية، بوصفها إرساء للقواعد العلمية، والمعايير الفنية والجمالية، والأسس التكوينية المستقاة من صميم المنجز الإبداعي، والتي شكلت "عمود" و"عظم" الشعر العربي، قبل أن يحيد به الغواة عن جادة الطريق، والتي تتحكم في ماهية وجوهر الخطاب الشعري وآلياته الأسلوبية والجمالية، أي الوظيفة الجمالية أو الأثر الجمالي للخطاب اللغوي بمعنى الشعرية باعتبارها علما للشعر؛ أي تحديد معايير الشعر العربي وأسسها التي لا يكون إلا بها، والتي تميزه عن النثر من جهة وعن النظم من جهة ثانية؛ أي تمييز الأقوال الموسومة بالشعرية بوصفها الأثر الجمالي، من الأقوال غير الموسومة بالشعرية حتى وإن كانت موزونة، أي الأقوال المنظومة.

فالفكر النقدي العربي القديم، قد استطاع أن ينجز أعمالا على درجة عالية من النضج ومن الأهمية، عملت على تعميق الوعي بقيمة الشعر وخصوصيته، وعملت على سبر أغواره وكشف مستوياته الجمالية، وقيمه التشكيلية والدلالية وسبل إنتاجه في تصورات نظرية شاملة وعميقة طوال قرون كثيرة، سعت إلى تمييز جيد أعمالها من رديئها، "إذ أن فن دراسة النصوص الأدبية وتمييز الجيد من الرديء منها هو منهج نقدنا العربي القديم ممثلا في أروع أصوله، وفي أجل مصادره التراثية، من مثل الموازنة، والوساطة، والصناعتين، والعمدة، وأسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، وسر الفصاحة"².

إن العرب كانوا أهل شعر وبيان، والشعر "علمهم الذي ليس لهم علم غيره"، لذلك أولوه من العناية ما لم يولوه غيره حفظا ورواية وإنشادا، لما لم يكونوا بحاجة إلى التقعيد والتحديد، وتنظيرا وتبويبا وتقسима وتحديد، لما أمسى العصر وأمست الحياة الفكرية والثقافة بحاجة إلى ذلك، ففي البدء أنشدوا الشعر كما تكلموا اللغة من غير حاجة إلى قواعد، ومازوا الشاعر عن الخطيب "عن طريق حاسة السمع التي شدد إحساسها بنظام الأصوات اللغوية ووقعها إن سلبا أو إيجابا، ومن هنا فإن البنية الصوتية الإيقاعية للشعر إلى جانب القافية، تجعله ظاهرة معروفة بداهة وليست في حاجة إلى تقنين"³، ثم إنهم كانوا يفهمون الشعر باعتبار وظيفته وأثره الجمالي في نفوسهم، وليس انطلاقا من ماهيته، لذلك وصموا القرآن بالشعر وبالسحر، للأثر الذي تركه في نفوسهم، "إن العرب في عصر ما قبل الإسلام كانوا

¹ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1988، ص 169.

² محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الرابعة أبريل 2012، ص 120.

³ مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، العراق، الطبعة الأولى 2013 ص 75.

يدركون شعرية القول إدراكا حدسيا روحيا وليس عقليا أو فكريا مجردا شأنها في ذلك شأن أي إحساس بجماليات الأشياء والطبيعة"¹.

فقد تعودت أسماعهم وأفئدتهم وعقولهم سماع الشعر والتغني به، وحفظ جيده وعظيمه وروايته، وترك ما دون ذلك، عبر تاريخ طويل من الإبداع راكم تجربة عظيمة، بلغت قمته في عصر المملوكات وغيرها من المطولات الخالدة، التي تنبئ أن عصرها ذاك لم يكن "على صلة قوية بمرحلة الأساطير التي توصف بالبداءة والسذاجة، بل إنها مرحلة أكثر رقيا من الناحيتين العقلية والحضارية"²، بل إن العرب خلال مرحلة ما قبل الإسلام كانوا علأبواب يقظة عقلية روحية، وكانوا في ريعان نهضة أدبية كما يذهب إلى ذلك أحمد الحوفي في كتابه "الحياة العربية من الشعر الجاهلي".

وذلك على العكس مما سعى إليه الكثير من الدارسين، من محاولات تصوير عدمية وجاهلية حياة العرب ما قبل الإسلام، وغالوا في وصف هذه الجاهلية والبداءة مما صنع قارنا سلبيا ذا موقف رافض وهازئ مسبق من الشعر الجاهلي؛ وما علموا أن "الشعر الجاهلي ليس هزلا من الهزل وليس رغاء جماعة من البداءة المتعجرفين طابعهم العنجهية، ونظام حياتهم بدائي قبلي (..) ، وإنما هو اللباب الفذ من حياة أمة فذة، هو العمدة التاريخية العربية، الأولى في تصوير حياة العرب بأيديهم في ذلك العهد تصويرا مباشرا، إذا عرضته على التاريخ العام استجاب له، وإن عرضته على النقد اللغوي استجاب له، وإن عرضته على تاريخ الحضارة استجاب له"³؛ وذلك بين واضح من مقومات القصيدة العربية لغة وتركيبا وأوزانا وتصويرا، مما ينبئ عن ماض عتيد ضاربة جذوره في أعماق التاريخ.

هذا الماضي العتيد الذي تأسست وبنيت عليه النظرية الشعرية، واستنبطت منه القوانين الأولى التي شكلت الأساس لبناء الشعرية العربية على مر القرون، بدءا بالقرن الثاني وصولا إلى القرن السابع الهجري، سعى خلالها النقاد والشعراء العرب والفلاسفة المسلمون القدامى، إلى تأسيس نظرية شعرية مدار فلكها الشعر واللغة العربيين. نظرية مستقلة متكاملة الاتجاهات قائمة على مناهج عملية واضحة، تناولت بالدراسة والتفسير والتحديد ماهية الشعر ووظيفته وأدواته؛ وضمنها كل العناصر المتدخلة في الصناعة الشعرية والعملية الإبداعية، تأصيلا وتجديدا، بما هي النص الشعري ومبدعه ومتلقيه، إذ عمل الدارسون على تحديد مفهوم الشعر والنص الشعري، وتمييزه عن النثر من ناحية وعن النظم من ناحية ثانية، وتعيين عناصر جودته ورداءته؛ من حيث لفظه ومعناه، ولغته وصياغته، ووزنه وقافيته وعيوبها ومواقعها وشروط جودتها.

¹ المرجع نفسه، ص 77.

² المرجع نفسه 63.

³ نجيب البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، طبعة 2001، ص 46.

واهتموا بمطالع القصائد لأنها أول ما يلقى إلى السامع، وبنهاياتها لأنها آخر ما يلقى وما يبقى عالقا بالذهن، وعن كل قضاياها من تخيل وطبع وصنعة وأغراض وسرقات وغيرها، وتحدثوا عن عملية التلقي وشروطها، وعن الأثر الجمالي للنص الشعري في نفوس سامعيه وقارئيه، وعن الشاعر وما يلزمه ليكون شاعرا، من طبع وثقافة ودراية بالعروض، ومعرفة باللغة وبأخبار العرب وغير ذلك، وعن جدوى الشعر ووظيفته بين الأخلاقية والجمالية الفنية، وموازنات بين الشعراء فقد "كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وأبدع فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"¹.

ذلك أن العرب أهل الشعر الأولون، والأولون بدراسته بالتنظير له، فقد فصلوا فيه الكلام، فعرفوه وقسموه وصنفوه، وتحدثوا عن كل جزئياته الأسلوبية، والتصويرية والموسيقية والفنية، في دراسات أسلوبية ودلالية ولغوية ومقارنة، ما يصلح أساسا عظيما لبناء حداثه شعرية عربية "مأصولة"، إذ لم تكن تنقصهم إلا الاصطلاحات الحديثة، ولا تعدم الساحة النقدية من الدراسات المقارنة ما يثبت ذلك.

إن بدايات نضج نظرية الشعرية العربية ترجع إلى القرن الثاني الهجري بدءا بابن سلام الجمحي (232/139) ومصنفه "طبقات فحول الشعراء"، وهو أول من تكلم عن الشعرية معبرا عنها بصناعة الشعر، معرفا الشعر بكونه "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تتقنه العين ومنها ما تتقنه الأذن ومنها ما يتقنه اللسان... فمن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها"²، فالشعر عند ابن سلام صناعة وثقافة وعلم يتحدد مفهومه من خلال ثلاث مقومات وهي: المعنى والغرض البناء، ويفاضل بين الشعراء ويجعل لهذه المفاضلة شروطا؛ ومنها كثرة شعر الشاعر، وتعدد أغراضه وجودته. وقد تزامن وضع طبقات ابن سلام مع حركة جمع اللغة والتراث العربيين لكثير من العلماء، تصديا لضياع اللغة والموروث عامة والقرآن خاصة، فاهتم بجمع الشعر وتمييز صحيحة من منحوه.

وسيزداد مفهوم الشعر عمقا وتأصيل مع الجاحظ (ت 255)؛ الذي يعد أول ناقد عربي يرجع إليه الفضل في محاولات تأصيل مفهوم الشعرية، باعتبارها نتاجا للتعبير والأسلوب وحسن الصياغة، أكثر من ارتباطها بالمعاني المعبر عنها من قبل الشاعر، كما يتضح ذلك من خلال نصه المشهور "والمعاني

¹ القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ط4، 1996، ص 33 / 34.

² محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، ج1، ص 5.

مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسخ، وجنس من التصوير"¹؛ فالجاحظ يقر من خلال هذا النص أن شعرية القول الشعري لا تكمن في تبليغ ونقل المعاني، بقدر ما تكمن في آليات وسبل هذا التبليغ، ووسائله التعبيرية واللغوية وأولها الوزن الذي هو الحد الأكبر بين الشعر واللاشعر عند العرب.

ثم حسن اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني المعبر عنها وسهولة مخرجها، ثم كثرة الماء بما تحمله هذه الكلمة من دلالات الصفاء الخصب واليناعة، والانسباب واللين والجمال، وما تفتعله في النفس البشرية من إحساس وتتركه من أثر جمالي، والذي كان يتوق إليه إنسان شبه الجزيرة العربية، في بيئته الصحراوية الضمأى، وهو تعبير استخدمه كذلك بعض النقاد المعاصرين للدلالة على "الشعرية" كـ "عبد المالك مرتاض". ثم جودة السبك الذي هو تماسك وانسجام بنية النص أسلوبا وتركيبا بحيث يتميز الشعر عن غيره، وأما التصوير فيعني التصوير البلاغي من تشبيه واستعارة وتمثيل .

فالجاحظ ومن توجه توجهه إنما قدموا أحد وجهي العملة الشعرية على الآخر، ولم يلغوه كما قد يفهم وفُهم، فقد ركز على الصياغة لأن أمر المعنى مفروغ منه، فالشعر لا يمكن أن يكون شعرا ما لم يعبر عن معنى واضح فهو أمر جلي متضمن في الكلام، فالمقصود عند الجاحظ باللفظ؛ ليس اللفظ المفرد وإنما الصياغة والتركيب وهو ما سيعرفه الجرجاني بالنظم. والمقصود بالمعاني ليس المعاني الشعرية والفنية فهذه لا يعرفها العجمي والعربي والبدوي ..، وإنما المقصود أصول المعاني وهي مواد خام لم تصغ بعد، فالجميع يعجب بمنظر المطر ويعلم أن منظر المطر جميل، وهذا معنى أصيل في كل نفس لكن من يصوغ هذا المعنى الأولي صياغة فنية وشعرية تحوله إلى معنى ثانٍ؛ معنى فني فتلك هي المسألة.

فالجاحظ بذلك كان يسعى إلى التأصيل للوظيفة الجمالية الفنية للشعر أكثر من الوظيفة الإفهامية، كما تحدث عن الأثر الجمالي للقول الشعري في نفس متلقيه يقول: " فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"²، وتدري ما صنيع الغيث في التربة الكريمة فأدرئ - هُدِيت - أي شعر يصنع هذا الصنيع.

وبعد تعريف الجاحظ وجود الزمنا بن قتيبة (276/213)، والذي يقر تاريخ النقد العربي إقرارا تاما بالموقع الريادي الذي يتبوؤه مصنفه: "الشعر والشعراء"، في التراث النقدي العربي لما تناوله فيه

¹ الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي/ مصر ط: 1، 1939- ج3، ص 132.
² الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخابجي، القاهرة، الطبعة 4، ج1، ص 83.

من قضايا نقدية وأدبية بالغة الأهمية، فهذا الكتاب "أول مصنف نقدي متخصص حاول فيه مؤلفه أن يقصر كلامه فيه على الشعر والشعراء"¹، يقول: "فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا عليه ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حادثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه"². إن ابن قتيبة سعى إلى وضع نظرية شعرية تنظر إلى النتاج الشعري مجردا من أية قيمة زمنية، وإنما من حيث ما له من قيمة ذاتية، داحضا بذلك، مذهب الذين يستجيدون كل قديم ويستهنون كل حديث، لا لشيء سوى لكونه حديثا، فهو بذلك يرفض مبدأ الزمن باعتباره معيارا للحكم على جودة الشعر من رداءته ويؤسس لاستقلالية النقد والناقد، فهو إذن سعى إلى تأسيس نظرية شعرية تنظر إلى الشعر باعتباره إبداعا يحتوي قيمته الفنية والجمالية والشعرية في ذاته بعيدا عن أية قيمة زمنية.

وإلى ابن قتيبة يرجع الفضل في وضع قطار النقد العربي على السكة الصحيحة، من خلال فتحه بابالحسم في الخلاف الذي ظل قائما بين اللغويين والنحويين والنقاد، حول ثنائية اللفظ والمعنى، إذ تبلغ الشعرية ذروتها حين يتناغم هذان العنصران بلا رجحان، أما إذا رجح أحدهما على الآخر فإن وظيفة الشعر الجمالية سوف تتراجع، وقد تناول الكثير من القضايا النقدية كالطبع والتكلف، ودواعي الشعر والأوقات المواتية للإبداع، وأدوات الشعر ومرجعياتهمعايير النقد وعناصر الشعرية المتعلقة ببنية الشعر البلاغية والعروضية، وقسم الشعر إلى أربعة أضرب، ماحسن لفظه وجاد معناه، ومنهما حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه، وإن كان لم يبرر أحكامه النقدية مما جعل أبواب هذه الأقسام الأربعة مفتوحة غير محددة بما يكفي، بحيث لا يدخل شعر في باب إلا بمعيار ولا يخرج آخر من آخر إلا بمعيار، وذلك راجع إلى كون مصنفه هذا أول مصنف نقدي متخصص، حاول فيه مؤلفه أن يقصر كلامه على الشعر والشعراء.

ويليهما ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) الذي اتسمت جهوده في وضع قوانين ومعايير تضبط الشعرية العربية "بالعمق والشمول والمنهجية العلمية"³، وذلك لكونه استفاد من جهود السابقين من الرواة والنحاة وأهل البيان وعلماء الشعر إلى جانب كونه شاعرا مثقفا، فتحدث عن وظيفة الشعر وجعلها مزدوجة جامعة بين الإفهام والإمتاع، فسعى إلى تأسيس شعرية تقوم على عنصرينعقلي هو الفهم ونفسي هو الطرب، مخالفا بذلك ابن سينا ومن تبني رأيه كحازم القرطاجني في قولهما بكون القلب وحده طريق الشعر، يقول ابن طباطبا العلوي: "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ

¹ الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص 115.

² ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مكتبة الثقافة بيروت -1980- ج1، ص11.

³ الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص118.

فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه، ومثال على ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه¹، فقد شبه الشعر بالغناء فجعل الوزن في الشعر مقابلاً للحن في الغناء متوجهاً إلى النفس خالفاً للطرب، وجعل صحة المعنى وعذوبة الألفاظ في كل منهما موجهة للعقل خالقة للإفهام.

وبذلك فعناصر الشعرية عند ابن طباطبا ثلاثة هي صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ. يقول: "وإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام البيان المعتدل الوزن مازج الروح ولائم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى ديبياً من الرقي، وأشد إطراباً من الغناء، فسل السخائم وحلل العقد وسخى الشحيح وشجع الجبان، وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم، "ن من البيان لسحرا" ².

وعرف ابن طباطبا الشعر بقوله "والشعر أسعدك الله كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته، مجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحقق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"³، متحدثاً عن الأثر الجمالي الذي يلي الفهم عكس الغموض الذي لا يحقق مزية الفهم فيعطل فضيلة المتعة.

فالغناء الفهم إلغاء للأثر الشعري في النفس، ويفرق بين الشعر والنثر من حيث الوزن والطبع والذوق الصحيح، فإذا كان الوزن هو الفارق الشكلي الذي بين الشعر والنثر، فإن تعلم العروض لا يوجد شاعراً، لأنه لا بد أن يتوفر الشاعر على الموهبة والذوق الشعري الرفيع أولاً، فالطبع والذوق معيار يضبط به النظم، أما من فسد ذوقه فلا يمكن له أن يبدع وتصبح معرفة العروض لازمة لا بد منها بل يجب أن يكون حاذقاً به.

ويقول: "والشعر إن عري من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة وما خالف هذا فليس بشعر"⁴، فالشعر إما صياغة جيدة ومعنى بديع، وإما صياغة جيدة وإن كان المعنى غير بديع، بغض النظر عن الوزن الذي يساهم في الشعرية ولكنه لا يمنحها كاملة، فما اكتفى بالوزن وحده خرج من باب الشعر. ومن شروط حسن الصياغة في مشروع ابن طباطبا؛ احترام أنظمة النحو العربي فكل خرق غير مبرر في هذه الأنظمة يفضي إلى تعطيل الوظيفة البلاغية بمستوييها الدلالي والجمالي، وهو ما أدركه

¹ ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط 3، ص 53.

² المصدر نفسه، ص 54.

³ المصدر نفسه، ص 41.

⁴ المصدر نفسه، ص 55.

ابن طباطبا بذوقه البلاغي في أبيات الراعي وأبي حية النميري والأعشى. كما قدم وصفا للقوافي في الشعر العربي وضرب أمثلة للحسنة الوقع والعجيبة من شعر امرئ القيس وزهير والأعشى ناظرا إلى القافية في سياق البيت لا معزولة عنه (البيت المحكم النسخ)، وعلى آراء ابن طباطبا النقدية ستتأسس النظرية النقدية في العصور اللاحقة مع المرزوقي وحازم القرطاجني.

وإذا كانت معرفة الشاعر بالصنعة من الأمور الهامة، فإن ثقافته أيضا ذات أهمية كبرى، فيرى ابن طباطبا؛ ضرورة "التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الأداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه، وفي كل فن قالته العرب فيه، وسلوك سبلها ومناهجها، في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدلة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وإفاء كل معنى حظه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة"¹.

وبين ابن طباطبا سبيل النسخ الجيد في القصيدة الجيدة، وشرح مفهوم "الوحدة" فيها، والذي يتجاوز مسألة تعدد الأغراض، أو تعدد أصول المعاني التي عابها المعاصرون على القصيدة القديمة، إلى ما هو فني جمالي شعري محض، بحيث يُحسن الشاعر التأليف بين هذه المعاني والأغراض ويحسن الخروج والتخلص من معنى إلى آخر فلا تناقض ولا تخالف، حيث تشي معاني الأبيات بقوافيها، حتى تجيء القصيدة وحدة واحدة مؤتلفة متماسكة، لا تفريق بين أجزائها يقول: "يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا.. حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا.. لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها. فإذا كان الشعر على هذا المثل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راوية"²، وهو نفس المعنى الذي سبق وذهب إليه الجاحظ متحدئا الألفاظ داخل البيت الواحد في قوله وكذلك حروف الكلام وأجزاء الشعر من البيت تراها متفقة ملساء، ولينة المعاطف سهلة.. ورطبة مواتية سلسلة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"³.

أما بداية المرحلة المتقدمة في مسيرة النقد المنهجي في التراث النقدي العربي فيمثلها قدامة بن جعفر (337/260)، أول من استخدم مصطلح النقد بدلالاته الاصطلاحية الدقيقة، ووظيفته التي تتجلى

¹ عيار الشعر، مصدر سابق، ص 42

² المصدر نفسه، ص 126-127.

³ البيان والتبيين، مصدر سابق، ج 1، ص 82

في قراءة النصوص الشعرية، وإصدار الأحكام المعيارية، من حيث الجودة والرداءة، فقد انطلق من فكرة الجاحظ نفسها؛ القائلة أن جوهر الشعر وقوامه التصوير، فسعى قدامة إلى سن مذهب شعري جمالي يقوم على الفصل بين مادة الشعر أو موضوعه عن مبادئه الفنية الإبداعية والجمالية، وهو نفس مذهب الجاحظ؛ الذي تتبوأ فيه مبادئ الفن من سبك وصناعة وتصوير الشعر، المقام الأول قبل المعاني المطروحة في الطرقات والمشاركة بين الشعر والنثر، يقول: "على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعفة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"¹، فليس في رأي قدامة ما ينقص من جودة الشعر فحش المعنى في ذاته كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب رداءة الخشب في ذاته.

وهو المعنى الذي شرحه عميد البيان العربي مصطفى صادق الرافعي، في قوله "ومن ذلك لا يكون البيان العالي أتم اشراقاً إلا بتمام النفس البليغة في فضيلتها أو رذيلتها على السواء؛ فإن من عجائب السخرية بهذا الانسان أن يكون تمام الرذيلة في أثره على العمل الفني، هو الوجه الآخر لتمام الفضيلة في أثره على هذا العمل"²، وشرحه شيخ العربية محمد محمود شاكر الذي يقول "فالشعر تراث عام في كل لغة من اللغات، وسواء كان المتكلم بهذه اللغة مشركاً أم يهودياً، أم نصرانياً أم مجوسياً أم مسلماً أم جاحداً لذلك كله كافراً به، فمن حقه أن يستخدم شعر اللغة للبيان عما في نفسه، ولا يملك أحد أن يدفعه عن ذلك، وليس يجعل شعره حسناً أن يكون اعتقاد الشاعر حسناً عند قارئه، ولا يجعله سيئاً أن يكون اعتقاد الشاعر سيئاً عند قارئه"³.

وفي المقابل حدد قدامة نعوت معاني الشعر، وفق مبادئ وقوانين المنطق التي يقتضيها العقل والفكر السليم، وهي صحة التقسيم وصحة المقابلة وصحة التفسير. إذ يمثل هو وابن طباطبا مرحلة تأصيل مفهوم الشعر أي تحديد الأصول النظرية لمفهوم الشعر، ويعد تعريف قدامة للشعر أوضح تعريف خلال القرن الرابع الهجري، بتأسيسه لكثير من قواعد الشعر العربي بأسلوب علمي وعقلي، قد سلك منهجه هذا طائفة من النقاد اللغويين والعروضيين فجاءت تعاريفهم على ذلك المفهوم.

يقول في تعريف الشعر: "كلام موزون مقفى دال على معنى.. فقولنا قول دال على معنى أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون وقولنا مقفى: فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا يدل على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة ومعنى، مما جرى على ذلك

¹ قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978، ص 65.

² محمود محمد شاكر، أباطيل وأسمار، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص 172.

³ مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، راجعه واعتنى به درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، طبعة 2008 الجزء الأول، ص 47.

من غير دلالة على معنى¹ وجد ما يندرج تحت العلم بالشعر إنما يتمثل في خمسة أقسام هي: الوزن والعروض، والقوافي والمقاطع، واللغة والغريب، والمعاني ومقصودها، وتمييز الجيد من الرديء.

ومن بعد قدامة يأتي المرزوقي (ت421)، أول من أحس بضرورة تحديد عمود الشعر، وقصد إلى هذا قصداً وبين ما ساقه إلى ذلك، من مقاصد علمية وفنية، يقول: "فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب لئتميز تلبد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقلام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضاً فرق بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتي السمع على الأبي الصعب"².

فجمع ما تفرق عند سابقه في كل جوانب الصناعة الشعرية، وإنتاج القصيدة الكاملة الجيدة، في سبعة أبواب لكل باب عيار؛ "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والاصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتنامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقفية، حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل بابا منها معيار"³. والمرزوقي لا يلزم الشعر أن يضم العناصر السبعة كلها بل يعترف بما ضم منها عدداً وأهمل عدداً واتخذ منها معياراً للجودة، قال: "فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلح المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ ومتبع نهجه حتى الآن"⁴.

وبعد تأسيس عمود الشعر تطالع الشعرية العربية أهم نظرية شاملة، غيرت مجرى الكثير من القضايا والمفاهيم، وهي نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، ذات القيمة المضافة، والتي سعى من خلالها للتمييز بين القول الشعري والقول غير الشعري، فرأى أن مفهوم الشعرية لا يكمن في اللفظة المجردة، وإنما ينتج من خلال عملية النظم أي نسج العلاقات التركيبية والمعنوية بين الكلمات داخل السياق، فالنظم إذن عند الجرجاني هو ماهية الشعرية ومفهومها، وبه يصير للكلمة معنى المعنى، ذلك أن الكلمة مفردة توصل المعنى إلى المتلقي بدلالة الكلمة فقط، في حين أن انتظامها في السياق يجعلها تتجاوز دلالتها الأصلية إلى دلالات أخرى مكتسبة، ثم إن المتلقي يصل عبر هذا المعنى إلى معنى المعنى وهو الدلالة الثانية للكلام أو غرضه الذي يتوصل إليه "بالكناية والاستعارة والمجاز"⁵؛ ذلك

¹ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد 1963، ص 64.

² أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، في شرح المقدمة الأدبية، محمد بن الطاهر بن عاشور، ص 56.

³ المصدر نفسه ص 56.

⁴ المصدر نفسه ص 101.

⁵ عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر - مطبعة المدني - ط 3 ص 262.

أن "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"¹.

وتحدث الجرجاني عن الأثر الجمالي الذي يخلقه النظم الجيد، والصياغة الرفيعة للألفاظ، والتي قد تعلو إلى رتبة لا يدركها إلا الخاصة من المنتسبين إلى الشعر، والمشتغلين به ومن أوتوا مفاتيح أبوابه، يقول الجرجاني: "إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ويستجيد نثرا ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبؤك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدح العقل من زنده"²، فالنص يعبر عن أصالة فكرية ويمهد لنظرية أسلوبية، تعتمد على مبدأ تماهي الصورة اللفظية مع محتواها الدلالي، فيقع أثرها مجتمعة في الفؤاد والعقل معا، فيستجيب الفؤاد مكن الطرب لعذوبة الألفاظ من حيث هي صياغة مكينة، وسبك قويم، ونسج قوي، ويستجيب العقل مكن الإفادة لتناغم الدلالات وانتلافها في سياق النظم والتأليف، الذي هو مدار صناعة الكلام وإنتاج الخطاب.

والخلاصة أن الجرجاني بنظرية النظم قد جمع آليات الشعرية العربية وأدواتها التعبيرية، وأساليب البيان شعره ونثره؛ سواء منها ما يتعلق بالبلاغة أم بالأسلوب، في نظرية رصينة محكمة الأركان، ومنهجية عقلية بالغة الدقة والبيان، مهدت السبيل لوضع قواعد فكر لسانی ذي طابع شمولي تتناول عبر أنساقه النظرية أهم القضايا اللسانية.

إن الجرجاني وإن "لم يتعامل مع مصطلح "الشعرية" على صيغة النسب أو المصدرية، فإنه تعامل معه بمدلوله، إذ النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية"³. حتى إن كثيرا من النقاد المحدثين يبرزون أهمية نظرية النظم وعلاقتها باللسانيات يقول محمد مندور "إنه يستند إلى نظرية في اللغة أرى فيها ويرى معي كل من يمعن النظر أنها تماشي ما وصل إليه علم اللسانيات الحديث من آراء ونقطة البدء نجدها في آخر كتاب دلائل الإعجاز حيث يقرر المؤلف ما قرره علماء اللغة من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات systèmes de rapports، وعلى هذا الأساس العام بنى عبد القاهر كل تفكيره اللغوي"⁴. ثم إن نظرية الجرجاني قد تصدت لإشكالية الثنائية في الخطاب الأدبي وأدابتها في أسلوبية تقوم على مبدأ وحدة البنية اللسانية "إن القول بوحدة بنية الخطاب اللغوي وتلاشي فكرة الثنائية، يمثل انعطافا كبيرا في مسار الفكر اللساني العربي على صعيدي النظرية والمنهج الإجرائي، اللذين سوف تنعكس آثارهما الفكرية على قضية اللغة والكلام أو النثري

¹ المصدر نفسه، ص 46

² عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص 3.

³ يوسف وغليسي، تحولات "الشعرية" العربية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، عالم الفكر العدد 3 المجلد 37 يناير-مارس 2009 ص 26.

⁴ محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات ع. عبد الله، تونس الطبعة 1، ص 147.

والشعري"¹، كما أن دعاة الفلسفة الجمالية مثل كروتشيه يؤكدون وحدة العمل الأدبي، ويربطون بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق من الوحدة، وهذه فلسفة عبد القاهر الجرجاني الجمالية.

وخلال القرن السابع الهجري كان حازم القرطاجني (ت684هـ)، الشاعر الأندلسي، الذي ورث كل هذا التراكم العظيم، من التراث النقدي الذي أنتجه العقل العربي طيلة ستة قرون، مما عمل على تكوين شخصيته العلمية والأدبية المشهود لها في تاريخ النقد والفكر العربي بالفراة، فجاء كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، "قمة من قمم النقد العربي"، صاغ فيه نظريته النقدية ورؤيته إلى الشعرية التي يبينها على ثنائية اللغة والدلالة، أو الشكل والمعنى؛ فإلى جانب تعريفه الشعر أنه "كلام موزون مقفى" هناك عنصر التخيل والمحاكاة من جهة ثانية، وهما العنصران اللذان يشكلان أساس الشعر، الذي يستطيع "أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقتزن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة النفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها...."².

فالوزن والقافية عنصران ضروريان مسلم بوجودهما في الشعر العربي لكي يسمى شعرا، غير أنهما في نظرية القرطاجني غير كافيين ليضفيا طابع الشعرية على القول الشعري، ولا يكون بذلك القول شعرا حقيقيا إلا بوجود عنصري المحاكاة والتخيل، فهو يرى أن القول الشعري لا يعد شعرا بصدق نقله للواقع لكونه في الأساس عملا تخيليا لا واقعا.

والشاعر الحق عند حازم هو الذي خبر الحياة خبرة عميقة، وأدرك مجاري أمورها إدراكا واعيا وهو الذي له من قوة التمييز والملاحظة ما يمكنه من الوعي بحقائق الأشياء والأحوال والأزمنة والقضايا. ويربط حازم الشعر بالأخلاق إذ يرى أن الأقاويل الشعرية إنما يراد بها تقريب المنفعة والخير واستبعاد المضرّة والشر وبذلك تكون للشعر مهمة أخلاقية مؤثرة في حياة الإنسان، وليس مجرد متعة أو تسلية فارغة؛ "إن نجاح الشعر مرتبط بمدى العون الذي يقدمه للإنسان بكل ما ينبغي أن يكون عليه"³، وإن فاعلية التحسين والتقبيح في الشعر لدى حازم تؤتي ثمارها من خلال مخطط أخلاقي "يربط اكتمال الشعر بكمال الإنسان نفسه، ولذلك تبدو عملية التحسين والتقبيح غير مفارقة للدين والعقل والمروءة"⁴.

¹ الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مصدر سابق، ص 206.

² منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 160/159.

³ جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 165.

⁴ المرجع نفسه، ص 168.

وبذلك يكون حازم قد "تعامل مع الشعرية على نحو قريب من التعامل المحدث"¹ ويكون قد مثل مرحلة النضج في تاريخ "نظرية الشعرية" العربية واكتملت على يديه النظرية النقدية والرؤية الشعرية.

أما الفلاسفة المسلمون الفارابي وابن سينا وابن رشد، الذين خاضوا في قضايا الشعرية، فقد أغنوا التراث النقدي بآرائهم، وكانت لهم يد طولى في تاريخ نضج واكتمال النظرية الشعرية العربية كما هو معلوم. وأولهم الفارابي (ت339هـ)؛ الذي فهم المحاكاة الأرسطية بأنها المشابهة والمماثلة بمعناها البلاغي أثناء شرحه لكتاب "فن الشعر"، حيث أورد وشرح آراء أرسطو، وذكر بعض آرائه هو "باستخدام مصطلح الشعر على وجه الإطلاق باستثناء حديثه عن القافية فقد خص بها الشعر العربي"²، إذ أن الفارابي في شرحه كان ينقل آراء أرسطو حول الشعر بمفهومه العام، المتعلق بالشعر اليوناني بعيدا عن أية مرجعية شعرية عربية؛ ذلك أن "مجرد التأكيد على فكرة المحاكاة إنما هو جنوح إلى فكرة غائمة لا أساس لها في التفكير العربي والخطاب الشعري العربي من حيث مضمون المصطلح، فالشعر العربي لا يحاكي أفعالا إنسانية على نحو مسرحي أو ملحمي"³.

فالفارابي إذن لم تكن رؤيته مضطربة كما يرى بعض النقاد من خلال حديثه عن التخيل كجوهر للشعر وإغفاله للوزن تارة، ثم ذكره إياه تارة أخرى، وإنما ذلك راجع إلى كونه ليس إلا "ساردا لأقول قدام اليونان وآرائهم، ولو أنه أراد تحديد مفهوم نهائي للشعر من وجهة النظر العربية لما صعب عليه ذلك"⁴، يقول "وقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء، التي بها تكون المحاكاة وأصغرها هو الوزن"⁵.

ومن بعده ابن سينا (ت428هـ)، الذي تحدث في شرحه لكتاب أرسطو عن شعرية التخيل والوزن؛ ذلك أن القول "لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً في النفوس، لميل النفوس إلى المترنات والمنظمات التركيب"⁶؛ فابن سينا يعتبر التخيل ثم الوزن أساس شعرية الشعر، أما القافية فخاصية الشعر العربي وحده ثم إن الشعرية عنده مرتبطة بالوظيفة التأثيرية الانفعالية التي يخلقها التخيل والإيقاع المتناسب، ومن ثم فإن رؤية ابن سينا هذه التي تربط بين شعرية الشعر ووظيفته التأثيرية، تشاكل نظرية الشعر الحديثة التي تعتبر القلب والوجدان مدخل الشعر الأساس.

¹ جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 26.

² الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص 45.

³ المرجع نفسه، ص 45.

⁴ المرجع نفسه، ص 45.

⁵ جوامع الشعر، في تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، ص 171، 172.

⁶ ابن سينا المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، مركز تحقيق التراث، القاهرة، 1969، ص 20.

يقول ابن سينا " فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه، وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وعلى سبيل الشعر"¹، فقد عمل ابن سينا على الموازنة نظرية الشعر الأرسطية والشعرية العربية، من وجهة نظر واعية تنحو منحى تأسيسيا تأصيليا مما يجعله جديرا بأن يوصف بأنه "المشروع الرائد للشعرية العربية في أصولها الفلسفية وإطارها النقدي"² إذ تميز باستقلالية رؤيته الشعرية بتمييزه بين المطلق من القوانين الشعرية والخاص بالشعر .

أما ابن رشد (595/520 هـ) ففهم مصطلح المحاكاة فهما دقيقا، من خلال ربطه إياه بالقصص والحكايات التي اعتبرها أساس الشعرية اليونانية فـ "القصاصون والمحدثون بالجملة هم الذين لهم قدرة على محاكاة العادات والاعتقادات"³، مضيفا إلى جانب المحاكاة باعتباره عنصرا من عناصر الشعرية مجموع التغيرات التركيبية والأسلوبية التي أفادها من ابن سينا متوسعا فيها شارحا لها، رابطا إياها بالتخييل باعتباره المنتج الأول للشعرية، ضاربا لها الأمثلة من القرآن والشعر العربي والنثر كذلك، "ولما كانت تلك التغيرات الأسلوبية ظاهرة قائمة في الأدب العربي شعره ونثره، فإنه يبدو (...) أن آراء ابن رشد وقبله ابن سينا هي للأصالة أقرب منها إلى التأثير بأرسطو"⁴.

وخلاصة القول؛ إن الفلاسفة المسلمين بذلك لم يكونوا تابعين لأرسطو تبعية كلية في تنظيراتهم للشعرية، أثناء شروحاتهم لكتابه "فن الشعر"، فمنهم من نقل آراء الحكيم كما هي واعيا أن هذه الآراء إنما هي متعلقة بالشعرية اليونانية لا تتجاوزها إلى الشعرية العربية، ومنهم من توسع وذكر آراءه هو إلى جانب آراء أرسطو، متحدثا عن الشعرية العربية المستقلة، إلى جانب حديثه عن الشعرية اليونانية. ذلك أن الشعر العربي يتجاوز المفاهيم اليونانية بكثير إذ "لو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ إزاءها، وفي إحكام مبانيها واقتتراناتها، ولطف التفاتاتهم، وتعميماتهم واستطراداتهم، وحسن مأخذهم و منازعهم وتلاعبهم بالأقويل المخيلة كيف شاءوا، ل زاد على ما وضع من القوانين الشعرية"⁵.

¹ أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص 162.

² الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص 53.

³ أرسطو، فن الشعر، ص 209.

⁴ الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 59.

⁵ -حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي بيروت لبنان 1986 ص 69.

والأمر ذاته ما قيل عن النقد مثل قدامة بن جعفر، من تأثر بالعقل اليوناني وبالمنطق الأرسطي، بناء على توظيف المقولات العقلية في تفسير الشعرية، فالمسألة لا تعدو أن تكون حجرا على العقل العربي وحسرا للمنطق وإعمال الفكر على فلاسفة اليونان؛ أو كما يقول أبو حيان التوحيدي على لسان أبي بشر: "المنطق بحث في الأغراض المعقولة والمعاني المدركة والناس في المعقولات سواء"¹

وصفوة القول إن تاريخ الشعرية العربية تاريخ حافل بالإنجازات، التي تبدو قيمتها العالية أكثر حين مقارنتها بواقع هذا العصر، فقد سعى النقد القدامى في رسمهم حدود الشعر، وتمييزهم الشعر عن النثر وعن النظم، وحد الجودة والرداءة، إلى الوصول إلى نظرية متكاملة ومستقلة، فكل ناقد قدم منجزه في سياق زمنه النقدي، هذه المنجزات حرصت على صيانة هذا الفن وتقصي ماهيته وضبط خصائصه، وصياغة قوانينه الداخلية النوعية والفنية، التي بدونها لا يكون هو وإنما منجزا آخر، فتعرضت لقواعد الشعرية بمسميات مختلفة كصناعة الشعر، وعلم الشعر، وعيار الشعر، وعمود الشعر، وعظم الشعر، وذلك من خلال آراء متناثرة في بطون المصنفات منذ القرن الأول للهجرة، حتى عصر المرزوقي الذي صنف عمود الشعر والجرجاني الذي صاغ نظرية النظم، فلما شعث ما ظل مبددا، في اتجاهات وأصوات شتى، حتى إن أدونيس عراب الحداثيين يطرح تساؤلات دون أن يقدم لها إجابات يقول: "لم كان الخطاب النقدي التقييدي الذي ساد خطابا واحدا، بنظرة واحدة، لكن بأصوات متعددة؟ ولم هذه النظرة الواحدة؟ هل لأنها حجبت غيرها ولماذا؟ وكيف؟ هل كانت وحدها الصحيحة، ولم عدت كذلك وكيف..."².

¹ علي دب، الأديب والمفكر أبو حيان التوحيدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1976، ص112، نقلا عن الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ص 176
² أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية 1989، ص 32.

المبحث الثالث: نظرية الشعر؛ قراءة نماذج من مدونة الشعر القديم:

إذا كان النقاد قد أعملوا نظرهم ما وسعهم العمل، وجدوا السعي بين الشعر وقائله وسامعه، فنظروا في كل جوانب القول الشعري، وما جيد مقبول وما هو رديء مردود ونظروا في فنونه وأساليبه وأوزانه وقوافيه وكل ما إليه، فعملوا بكل جهد على تأسيس نظرية مأسولة معلولة للشعر العربي، فإن الشعراء كذلك لم يعدموا آراء، ووجهات نظر وتصورات للشعر من حيث مفهومه ووظيفته وغايته ولغته وأساليبه، وإن لم يكن بغير الاصطلاحات تلك، فإن غياب الاصطلاح لا ينقص من جدوى ولا من دلالة المفهوم شيئاً، وإن نظرة سريعة في مدونة الشعر العربي القديم تكشف بكامل الوضوح عن وعي جاد من لدى الكثير من الشعراء بعدد من القضايا النقدية والأدبية بخصوص مفهوم الشعر ووظيفته ولغته. فقد فخرُوا بأشعارهم وبشاعرياتهم، وصنفوا الشعراء والأشعار وبيينوا النهج الذي ينبغي اتباعه، وركزوا كثيراً عن خطورة الشعر لسيره في الناس وفي الزمان فحذروا من ألسنة الشعراء ودعوا إلى اتقائهم، وتكلموا عن مكابذاتهم ومعاناة العملية الإبداعية، وغيرها من القضايا.

وقال امرؤ القيس: أذود القوافي عني ذيادة ذباد غلام جريء جرادا

فلما كثرن وعنينه تخير منهن شتى جيداً

فأعزل مرجانها جانباً وأخذ من درها المستجادا¹

مفتخراً بشاعريته مبدياً للشعراء السبيل الذي ينبغي أن ينهجوه، وأن تكون عليه أشعارهم مختارة منتخبة مصطفاة، وألا يقبلوا كل ما يرد عليهم بل يقبلونه فيردوا رديئه ويقبلوا جيده، فإنما هو يدفع عنه القوافي لتكاثر ورودها عليه، كما يدفع الغلام الجريء فرساً حتى إذا أتعبتة للكثرة اختار منها ما يستجيده فحسب.

وعملية الاختيار والانتخاب هذه واردة بشكل كبير في أشعار القدامى فأجود الشعر عندهم لم يكن المرتجل وإنما المختار المدقق الذي أعيد فيه النظر، وهي مسألة ليست ضد الطبع في شيء ولا تعني التصنع بالضرورة، وإنما هي التجويد والتمحيص الجدير به الشعر عملاً وعلماً من أجل ما عملت وعلمت العرب وقد كان الأصمعي يذهب إلى القول بأن زهيراً والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر لأنهم ينقحونه فهم لا يذهبون مذاهب المطبوعين، بينما كان الحطيئة يقول خير الشعر الحولي المنقح المحكك، وكان زهير يسمى قصائده "الحوليات". يقول أبو تمام ويقصد القصيدة:

خذها ابنة الفكر المذهب في الدجى والليل أسود رقعة الجلباب²

¹ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (المتوفى سنة 356هـ أو سنة 463هـ)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق الدكتور عبد النبي شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى 2000م، ج 1، 321.

² المصدر نفسه، ج 2 ص 689.

وقال سويد بن كراع: يصور مخاض الشعر ومكابداته ومعاناته الوجدانية أثناء نظم القصيدة وهو يستجدي أبوابها ليلاً، ثم وكأنها حرب مع الوحيش. وقد كان سويد هذا يحسب للمتلقي (ابن عفان) ألف حساب، فكان يتقف وينقح القصيدة حولاً كاملاً ويسمع صوت نفسه الذي يطلب الزيادة في التنقيح، يقول:

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سرباً من الوحش نزعا

(..) وجشي خوف ابن عفان ردها فتفتتها حولاً جريداً ومربعا

وقد كان في نفسي عليها زيادة فلم أر إلا أن أطيع وأسمع¹

وقال عدي بن الرقاع في ذات المعنى

وقصيدة بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها

نظر المثقف في كعوب قتاته حتى يقيم ثقافه منادها²

وفي السياق ذاته يقول كعب بن زهير مفتخراً بشاعريته مادحا للحطيئة، ومدار الفخر، التقويم والتخل، أي الانتخاب وحسن الاختيار.

ومن للقوافي شأنها من يحوكها إذا ما توى كعب وفوز جرول

(..) يقومها حتى تلين متونها فيقصر عنها كل ما يتمثل

كفيتك لا تلقى من الناس شاعرا تنخل منها مثل ما أتخل³

وقال ابن مقيل؛ يصور إعمال نظره وفكره في تجويد شعره، فاستعار للشعر جبلاً شامخات قد كابد لبلوغها.

إذا مت عن ذكر القوافي فلن ترى لها تالياً بعدي أظب وأشعرا

وأكثر بيتاً مارداً ضربت له حزون جبال الشعر حتى تيسرا⁴

وقال الأصمعي الراوية، على ما هو عليه من علم بالشعر ومعرفة بأصوله، وبالسبيل إلى تفريق جيده من رديئه، مبيناً أن قول الشعر أمر مستعص وغير هين حتى على العلماء به والرواة له والعارفين بكل أسرار نسجه، ذلك أن المعرفة والعلم شيء والموهبة شيء آخر، إذ كما لا يفئ إليه ولا يأتيه إلا الرديء ويأبى ويستعصي إليه المحكم المجود.

أبى الشعر إلا أن يفئ رديه علي ويأبى منه ما كان محكما⁵

وأنشد صاحب لأبي أحمد يحيى بن علي المنجم في نقد الشعر، وبيان صفته ووسمه، إذ يميز جيده فيبقيه، من رديئه فيطرحه، كفعل الصرفي بالنقود، حتى تمسي معانيه وصياغتها أبكار لم يسبقها

¹ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، (المتوفى سنة 255هـ)، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج 2 ص 6.

² أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت لبنان، الطبعة الرابعة 1980، ج 1 ص 23.

³ المصدر نفسه، ص 88.

⁴ المصدر نفسه، ص 368.

⁵ المصدر نفسه، ص 188.

إليها غيره، بل إن الناس يستعيرون من معانيه البكر بنت فكره، غير المسبوقة، ما يجودون به أشعارهم، قال:

رب شعر نقدته مثل ما ينـ قد رأس الصياريف الدينارا

ثم أرسلته فكانت معانيـ وألفاظه معا أبكارا

إن خير الكلام ما يستعير النـ غاس منه ولم يكن مستعارا¹

وفي الدعوة إلى نهج الفحول من القدامى والسير على خطاهم والفخر بهم، وبنهجهما ذلك يقول الفرزدق:

وهب القصائد لي النوابع إذا مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجرول

والنوابع : النابغة الذبياني والنابغة الجعدي والنابغة الشيباني²

و"قال ليبيد، في المعنى ذاته، مضيفا إلى النوابع وامرئ القيس والحطيئة، المرقش الأكبر عمرو بن سعد بن مالك، والمهلهل بن أبي ربيعة:

والشاعرون الناطقون إذا هم سلـكوا طريق مرقش ومهلهل³

"قال ابن الكلبي أول من بكى في الديار امرؤ القيس بن حارثة بن الحمام بن معاوية ولإياه عني امرؤ القيس بقوله:

ياصاحبي قفا النواعج ساعة نبكي الديار كما بكى ابن حمام

وقال أبو عبيدة هو ابن خدام وأنشد

عوجا على الطلل المحيل لعننا نبكي الديار كما بكى ابن خدام⁴

وقال البحتري، متضايقا من فرض المنطق على الشعر، داعيا إلى الكذب فهو يكفيه، بمعنى بعد

التخيل وحسن التصوير، الكذب في صياغة المعاني، بإعمال الملح والإشارة الخفية دون التصريح

والاطناب، حتى تتحول إلى صدق فني، على نهج امرئ القيس:

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يكفي عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ منطق ما نوعه وما سببه

والشعر لمح تكفي اشارته وليس بالهذر طولت خطبه

وفي مفهوم الشعر الذي لم يعن به القدماء به كثيرا؛ قال البحتري متحدثا عن سمات قوافيه أي

قصائده التي مزجت بين مستعمل الكلام وغريبه، ولكل منهما وظيفة فالمستعمل إنما هو سير على نهج

الشعر العربي، في نظم المعاني والبعد عن التعقيد المردود المرفوض، وأما الغريب فإذا وظفه فإنما

¹المصدر نفسه، ج 2، ص 755.

² ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 62، مصدر سابق.

³ الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 93، مصدر سابق.

⁴ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 79/78.

ليضرب به حزون جبال الشعر ويدرك به علو المعاني وعمقها الفني الذي يرومه، وهذا واضح في شعره:

ومعان لو فصلتها القوافي هجنت شعر جرول ولبيد
حزن مستعمل الكلام اختيارا وتجنبن ظلمة التعقيد
وركن اللفظ الغريب فأدركن به غاية المرام البعيد¹
وقال حسان بن ثابت:

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا
وإنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس إن كيسا وإن حمقا²

فالصدق المقصود ليس بالضرورة الصدق الواقعي ولكنه صدق التصور وإخراج ما في نفوس الناس وخواطرهم وعقولهم مما لا يقدرّون التعبير عنه وتصويره فتصويره لهم وتجليته لعيانهم يفضي بهم إلى الانتشاء والقول بصدق الشاعر، فليس المقصود الصدق في أصول المعاني وإنما في المعاني الفنية التي يتذوقها الناس. ثم إنما الشعر لب المرء أي ما في نفسه مما يعبر عنه من ناحية ومستواه البياني الذي يبين به عما في نفسه ذاك من ناحية ثانية.

مثلما قال الحطيئة، مؤكدا أن الشعر ليس في متناول الجميع وإنما هو فن مضمون به على غير أهله:

الشعر صعب وطويل سلمه والشعر لا يستطيعه من يظلمه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه زلت به إلى الحضيض قدمه
يريد أن يعرّبه فيعجمه³

قال الأحوص معرّفا الشعر بكونه كلام مؤلف، وهو كسائر الكلام قد يكون حقا وقد يكون باطلا، وفي قوله معنى الحديث الشريف "الشعر كلام حسنه حسن وقبيحه قبيح:

وما الشعر إلا خطبة من مؤلف لمنطق حق أو لمنطق باطل
فلا تقبلن إلا الذي وافق الرضا ولا ترجعنا كالنساء الأرامل⁴

وقال ابن النقيب يعرف الشعر من جهة التصوير، المعبر عن النفوس بفعل القرائح:

الشعر ضرب من التصوير قد كشفت من القرائح في شتى الصور

¹ ص 3 الأمام أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدي البصري (المتوفى سنة 370 هـ) الموازنة بين أبي تمام والبحتري تحقيق إبراهيم شمس الدين دار الكتب العلمية بيروت لبنان الطبعة 1 سنة 2006، ص 11.

² ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 171، مصدر سابق.

³ المصدر نفسه 185.

⁴ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 402، مصدر سابق.

وقال أحمد شوقي

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع وأوزان
وقال كذلك

والشعر في حيث النفوس تلذه لا في الجديد ولا القديم العادي
وفي مصدر الشعر قال حسان ابن ثابت :
وقافية مثل السنان ردفها تناولت من جو السماء نزولها¹

وفي شأن تجدد الشعر وأن لكل زمن شعره وشعرائه وأن نبعه ثر لا ينضب مهما تعاورته
القوافل الظمأى، ما دامت هناك عقول عظيمة تستطيع أن تحييه من رماده، فتهبه أعظم حياة يقول
المتنبي:

فلو كان يفنى الشعر أفناه ما قرت حياضك منه في العصور الذواهب
ولكنه صوب العقول إذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائب²
وقبله تساءل عنتره ما الذي تركه المتقدمون للمتأخرين من معان وأغراض يقال فيها الشعر، فقال:
" هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم³؟

في مطلع معلقته التي جادت بها قريحته وعقله بعد استفزاز هذا التساؤل المريب، فكانت قصيدة
من أعظم ما قالت العرب إحدى المعلقات السبع، ونعلم مقام المعلقات في مدونة الشعر العربي، وذاك هو
الشاعر العظيم الذي حين يشعر أنه لم يعد هناك ما يقال يقول شعرا عظيما يبدأ به عهدا جديدا.
وفي السياق والمعنى ذاته يقول أبو تمام:

يقول من تفرع أسماعه كم ترك الأول للأخـر⁴

ومن بعدهما أحمد شوقي الذي ورث سر عنتره والمتنبي معا، ففهم أنه لا بد أن يفتح عهدا جديدا،
مثل الذي فتحه عنتره، وفتح المتنبي، فكان أميراً للشعراء - رغم كل الذي قيل- فأعلن أن:

كم غادر الشعراء من متردم ولرب ثاؤ قد بد شأؤ مقدم

أما علاقة الشعراء القدامى بالمتلقي فكما سبق القول كانوا يحسبون للجمهور وللرواة وللركائب
التي ستسير بالقصائد ألف حساب، وإلى جانب هؤلاء وقبلهم جميعا يقوم مقام العشيرة أولا يقول أوس بن
حجر التميمي فهو وإن كان يمتح من زمنه ونفسه فإنما لأجل عشيرته.

¹ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 2، ص 728 / 729، مصدر سابق.

²المصدر نفسه، ص 139.

³المصدر نفسه، 279.

⁴ديوان أبو تمام بشرح الخطيب التبريزي ط 3 دار المعارف بمصر، تحقيق عبده عزام 1976 ص 161.

أقول بما صبت علي غمامتي ودهري، وفي حبل العشيرة أحطب¹

وإلى جوار أولئك المتلقين جميعا هناك متلق من نوع خاص كانت له المكانة العليا والمقام الأعظم في الشعر العربي، وبالضبط في شعر المديح الذي ازدهر خلال العصر العباسي وهو الممدوح. فمن وظائف الشعر الكبرى هو إمالة القلوب والأسماع كما قال ابن قتيبة في نصه المشهور "وسمعت بعض أهل الأدب..." قال الأعشى:

والشعر يستنزل الكريم كما استنزل رعد السحابة السبلا²

وفي جانب آخر تنقلب علاقات التواصل مع المتلقي إلى علاقات صراع وثورة وانقلاب عليه، غداة سألوا المتنبي لماذا لا يقول ما يفهم فأجابهم بسؤال لماذا لا يفهمون ما يقال. حنتقال أبو تمام:

لا يدهمك من دهمائهم عدد فإن أكثرهم أو جلهم بقر³

وقال البحرني مناصرا :

علي نحت القوافي من مقاطعا وما علي لهم أن تفهم البقر⁴

وعن دواعي الشعر وحوافز القول الشعري؛ التي منها المادي والمعنوي الوجداني، قال علي بن الجهم في مدح المتوكل، معلنا الحافز المادي:

ولكن إحسان الخليفة جعفر دعاني إلى ما قلت فيه من الشعر⁵

قال الأحوص في المعنى ذاته راجيا من ممدوحه نيل ما كان يناله عند آبائه الأوائل من عطاء وجزاء:

فقلنا ولم نكذب بما قد بدا لنا ومن ذا يرد الحق من قول قائل

..ولكن رجونا منك مثل الذي به صرفنا قديما من ذويك الأوائل⁶

الموضوع والفكرن وبين القصيدة عند القدماء والحدثيين؛ وهل هما في علاقة شرطية أم أن كلا من الموضوع والقصيدة بمعزل عن بعضهما

ومن أقدم الإشارات كذلك إلى جدلية العلاقة بين الفكرة أو الموضوع والقصيدة؛ قول عنترة :

بني عمنا لا تذكروا الشعر بعدما دفنتم في صحراء الغمير القوافيا⁷

مشيرا إلى أنه لا تجود قريحته ما لم يكن لديه موضوع يبني عليه القصيدة، وكذا سلامة بن جندل عندما طلبت منه تميم أن يمدحها ويثني عليها قائلا "افعلوا حتى أثني عليكم"، ومما قيل في هذا الشأن أيضا عندما قيل للفرزدق أن الكميت أحسن في مدائحه فرد قائلا "وجد أجرا وجصا فبني" أي انه وجد موضوعا ليكتب عليه وبه. وحسان بن ثابت رضي الله عنه وهو من هو في حبه وانتمائيه لدينه ولرسول

¹ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 88، مصدر سابق. 99

² أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى، الموازنة بين أبي تمام والبحرني، ص 37، مصدر سابق.

³ المصدر نفسه ص 273.

⁴ المصدر نفسه، ص 273.

⁵ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 46.

⁶ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 402، مصدر سابق.

⁷ المصدر نفسه، ص 23.

الله ص لا يرثي سيد ولد آدم وحبیب قلبه معتذرا عن ذلك بقوله "جلت المصيبة عن المراثية." وللشعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب"، "وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبي زياد، يعني كاتب البرامكة، مدائحك أشعر من مراثيك (فيه)، فقال: كنا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد"¹

وفي استدعاء الشعر، والبحث عن دواعي القول / الإلهام وصف الشعراء العرب الطبيعة دواء لداء استعصاء الوحي؛ "قيل لكثير يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطول في الرباع المخيلة والرياض المعشبة فيسهل علي أرسنه، ويسرع إلي أحسنه"، ويقال إنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري والرف العالي والمكان الخضر الخالي.

وقال الأحوص المقصد أي الشاعر، مقصد القصيد واصفا كيف تسعفه الأرض وتملي عليه ما استعصى:

وأشرفت في نشر من الأرض يافع وقد تسعف الأيفاع من كان مقصدا²

"وكان الفرزدق يقول: أنا أشعر تميم (عند تميم) وربما أتت علي ساعة ونزع ضرر أسهل علي من قول بيت"³

وقال أبو النجم الراجز، مشيرا إلى قضية الشياطين والجن التي تسكن وادي عبقر، والتي كان يؤمن بها الشعراء العرب ويذكرونها بشكل ملفت، إذ أن لكل شاعر شيطانه أو جنه الذي يملئ عليه الشعر، ووضعوا لهم أسماء وأوصافا، وتفاخروا بهم، وأبو النجم الراجز يفتخر بأن شيطانه ذكر وشياطين الشعراء إناث:

"إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

فما رأي شاعر إلا استتر فعل نجوم الليل عاين القمر⁴

"ومن بني أسيد بن عمرو بن تميم أبو بكر بن الحكم، كان ناسبا راوية شاعرا، وكان أحلى الناس لسانا وأحسنهم منطقا وأكثرهم تصرفا، وهو الذي يقول له روبة:

لقد خشيت أن تكون ساحرا راوية طورا وطورا شاعرا"⁵

أما أكثر شيء تكلموا فيه شعرا بخصوص الشعر فهو خطورته وقوة أثره وقدرته على النفاذ في الزمان والمكان والوجدان، فكانوا يخافون أسنة الشعراء ويحذرونها أكثر مما يخافون ويحذرون أسنة

¹ المصدر نفسه، ص 24/23.

² المصدر نفسه، ص 24.

³ المصدر نفسه، ص 25.

⁴ المصدر نفسه، ص 502.

⁵ الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1 ص 174، مصدر سابق.

الرماح في الهيجاء، فليسير الشعر على الأفواه هذا المسير تجنب الأشراف مازحة الشاعر الهجاء؛
خوف لفظة تسمع منه مزحا، فتعود جدا، كما قال دعبل الخزاعي:

لا تعرضن بمزح لأمري طبن ما راده قلبه أجراه في الشفة
فرب قافية بالمزح جارية مشئومة لم يرد إنمأؤها نمت
إني إذا قلت بيتا مات قائله ومن يقال له والبيت لم يمت¹

في المعنى ذاته قال ابن سكرة يصور فعل الشعر الشنيع، وقوته القاهرة فلو أن المسك هُجي لكان جيفة:

والشعر نار بلا دخان وللقوافي رقي لطيفه
لو هجي المسك وهو أهل لكل مدح لصار جيفه
وكم من ثقل المحل سام هوت به أحرف خفيفه²

"وأشدد أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، في ذات السياق والمعنى ينادي باتقاء الشعراء ودرء ألسنتهم:

وللشعراء ألسنة حداد على العورات موفية دليله
ومن عقل الكريم إذا اتقاهم وداراهم مداراة جميلة
إذا وضعوا مكابهم عليه وإن كذبوا- فليس لهم حيلة³

وقال طرفة بن العبد في خطورة الشعر وقوته وقدرته على النفاذ في البواطن، وصناعة أقدار
الناس بالسعي في الوشائيات والخصومات، والتحريض على الحروب وعكس ذلك أيضا من تليين القلوب:

رأيت القوافي يتلجن موالجا تضايق عنها أن تولجها الإبر⁴
وقال الأخطل: في ذات المعنى:

حتى أقروا وهم مني على مضض والقول ينفذ ما لا تنفذ الإبر⁵

والشعراء قد كانوا واعين بفعل الشعر هذا وعيا تاما إن بوجهه المमित وإن بوجهه المحيي فكانوا
يدركون أن ما يهبون للممدوح من ألسنتهم باق وما يأخذون منه من عطاء مادي زائل، يروى أن أعرابيا
جاء عليا بن أبي طالب رضي الله، في حاجة، فلما قضاها له قال:

كسوتني حلة تبلى محاسنها فسوف أكسوك من حسن الثنا حلا

إن الثناء ليحيي ذكر صاحبه كالغيث يحيي نداء السهل والجبلا⁶

¹ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 113، مصدر سابق.

² الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة 471 هـ)، أسرار البلاغة تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت 2005، ص 255/254.

³ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 114.

⁴ المصدر نفسه ص 115.

⁵ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 88، مصدر سابق.

⁶ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 25، مصدر سابق.

قال البحرني مهديا بكون الشعر الجيد يرويه حتى العدا فضلا عن الذين ما هم بأعداء، من فرط حسنه:
ليواصلنك ركب شعري سائرا يرويه فيك لحسنه الأعداء¹

قال جرير يصف فعل قافيته بعدوه، مشبها إياها بالسيف القاطع إذا أصاب الجسم مزقه وإن العظم كسره:
وعلو عوى من غير شيء رميته بقافية أنفاذها تقطر الدما
خروج بأفواه الرواة كأنها قرا هندوانني إذا هز صمما²

وفي الدعوة إلى التجديد يقول أبو نواس، ومعه حق في الدعوة إلى تجديد المواضيع، فما ثم من
داع للكذب الواقعي المفضي إلى الكذب الفني، فلا غرابة في الدعوة إلى ترك الأطلال والبكاء عليها
بنفس الأسلوب والطريقة التي بكاه الشاعر الجاهلي، لأن ذاك صادق في ما يصف وهذا منتحل، إلا
ماكان على سبيل المجاز وباب التجديد في المواضيع مفتوح وأبو نواس اختار وصف ابنة الكرم ولكل
امري ما اختار، واختيار المرء قطعة من عقله. فهذا حديث الشاعر عن الشعر من جهة البناء يقول:

"صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الحكم
وإذا وصفت الشيء متبعا لم تخل من سقط ومن وهم"³

وعلى أساس الشعر وحسنه وجودته ورداءته، صنفوا الشعراء، أنشد بعض العلماء، يصنفهم إلى أربعة:

الشعراء فاعلمن أربعة فشاعر لا يرتجى لمنفعه
وشاعر ينشد وسط المجمعه وشاعر آخر لا يجرى معه
وشاعر يقال خمر في دعه⁴

وفي ذات المقام صنفوا الشعراء حسب درجة الفحولة إلى أربعة: شاعر خنذيذ، ومفلق، وشاعر
فقط، وشعورور، قال بعض الشعراء لآخر يهجوه:

يا رابع الشعراء كيف هجوتني وزعمت أنني مفحم لا أنطق⁵

وقال شيطان الشعر دعبل بن علي في تصنيف الشعر إلى جيد ورديء وأن الخلود إنما للجيد
الذي يبقى بعد موت أهله، فيما يموت الرديء قبل أهله:

سأقضي ببيت يحمّد الناس أمره ويكثر من أهل الروايات حامله
يموت رديء الشعر من قبل أهله وجيده يبقى وإن مات قائله

¹المصدر نفسه، ص 198.

²ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 376، مصدر سابق.

³العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 140 / 141، مصدر سابق.

⁴المصدر نفسه، 171.

⁵المصدر نفسه، 182.

وفي وصف الشعر ووسمه فنيا تحدثوا عن الإيجاز والإطناب ودواعيه وعن الوحدة، وتماسك أبيات القصيدة وتفككها، وعن المجاز وغيرها، ومنه قول ابن حزم لما سئل "ألا تطيل القصائد؟ فقال:

أبى لي أن أطيل الشعر قصدي إلى المعنى وعلمي بالصواب
وإيجازي بمختصر قريب حذفت به الفضول من الجواب
فأبعثهن أربعاً وستاً مثقفة بألفاظ عذاب
خوالد ما حدا لي ليل نهارة وما حسن الصبأ بأخي الشباب
وهن إذا وسمت بهن قوما كأطواق الحمام في الرقاب
وكن إذا أقمت مسافرات تهادها الرواة مع الركاب¹

وهو على مذهب الإيجاز ويؤثره على المطول من الشعر، مبرراً إيثاره ذاك برغبته في القصد إلى المعنى مباشرة وذاك الصواب وهو عالم به فيختصر الزائد والفاضل عن الكلام، فلا يتجاوز النتفة من الأبيات، لأنها أيسر للحفظ وللرواية أبقي بقاء الدهر، وأخف على حاملهن من الرواة منقحة عذبة الصياغة. وإيجازها وحسنها فكأنها الأطواق في رقاب الحمام. وقديما قالوا "حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق" في الصدور أوقع وفي المحافل أجول" و"غرة لائحة وسمة واضحة"²

وللإطالة والإيجاز مواضع ومواقع يحسن فيها كل منهما، وكل بمقدار ولكل مقام مقال فإذا أنشدوا في الصلح بين العشائر وفي الاعتذار أطالوا، وإذا أنشدوا الشعر في مديح الملوك أوجزوا في النسب وأطالوا في المديح، وإذا أرادوا الحكمة أوجزوا، وما إلى ذلك:

وفي وصف الشعر من حيث هو شعر، وفن، فقد قال الجاحظ "وصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصب وكالحلل والمعاطف والديباج والوشي وأشباه ذلك. وأنشدني (يقصد أبو الجماهر جندب ابن مدرك الهلالي):

فإن أهلك فقد أبقيت بعدي قوافي تعجب المتمثلين
لذيذات المقاطع محكمات لا لو أن الشعر يلبس لارتدينا³

وقال جرير يصف قدرته الفنية في صناعة القوافي التي تأتيه سهلة مسرحة لا عيب يعيبها، ولا اجتلاب يشينها، فلا تكون (القوافي) مكرهة قلقة في أماكنها بينها وبين معاني الأبيات خصومات. كما لا تكون القصائد منسوجة بجهد يبدو عليها أثر رشح الجبين في تقصي معانيها وألفاظها وصياغاتها:

¹ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح لجنة بإشراف عبد المحسن سليمان عبد العزيز، دار التوفيق للطباعة، مصر، ط 1 / 2013 ص 157

² المصدر نفسه، 157/156.

³ الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 124، مصدر سابق.

ألم تعلم مسرّحي القوافي فلا عيباً بهن ولا اجتلاباً¹

أما الأعشى في هذا البيت فيشير إلى قضية من أكبر قضايا النقد الأدبي القديم، التي استأثرت باهتمام النقاد، وهي قضية السرقات وانتحال الشعر، يقول دافعاً التهمة عنه متبرئاً منها، معذراً بالشيب:

"فكيف أنا وانتحال القوا في بعد المشيب كفى عاراً"²

وأنشد الجاحظ قال: أنشدني أبو العاصي قال: أنشدني خلف، متكلماً عن تفكك الأبيات داخل نظام القصيدة كأنها أبناء ضرائر بينها أخوة ظاهرة لكن في العمق لا انسجام ولا سبك ولا تماسك بينها يقول:

وبعض قريض القوم أبناء علة يكد لسان الناطق المتحفظ³

وأنشد عنه عن أبي البيداء الرياحي في المعنى ذاته واسماً إياها هذه المرة ببعر الكباش المتفرق، وصاحبها بالدعي في القريض الدخيل الذي لا يعلم كيف نسجه، وسبكه، ولا كيف جعله كلمة واحدة:

وشعر كبعر الكباش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل⁴

قول البحري للحسن بن وهب، يصف لفظ وصياغة شعره الممتعة في يسرها، فتفهم في تتبع عمق وبعد غور معانيها، لا في الوقوف عند معناها الظاهر القريب فحين ذاك يبعد نيلها أو الضفر ببعضها، فكأنه قد ملك سحائب المعنى في يده وبئرها في قلبه، ويصف البحري المعاني الجيدة وتشوق وتشوف أهل الذوق إليها وتماهيهم معها كأنما هي الحبيب إذا بدا لعين محبه، وأجمل به من تشبيهه !!.

...فاللفظ يقرب فهمه في بعده منا ويبعد نيله في قرب به

حكم سحائبها خلال بنانه هطالة وقلبيها في قلبه

..وكانها والسمع معقود بها شخص الحبيب بدا لعين محبه⁵

قال الأفوه الأودي متحدثاً عن علاقة المعنى بالوزن وبعمود الشعر:

البيت لا يبتني له عمد ولا عماد إذا لم ترس أوتاد

فإن تجمع أوتاد وأعمدة وساكن بلغوا الأمر الذي كادوا⁶

قال حسان بن ثابت:

¹ العلامة أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد، (النحوي المتوفى سنة 265 هـ)، الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، بيروت، ج1، ص 117

²المصدر نفسه، ص 259.

³ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 413، مصدر سابق.

⁴المصدر نفسه، ص 413.

⁵ المصدر نفسه، ج 2، ص 1046.

⁶الأفوه الأودي نقلاً عن: أحمد حسن الزيات، في أصول الأدب محاضرات ومقالات في الأدب العربي، مكتبة الثقافة الدينية، ص36

تغن بالشعر — إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار¹

ويقول عبيد بن حصين الراعي يتوعد نابغة بني جعدة، يسم القصيدة بالوعورة، يشبها بالطريق
الوعرة المسلك، بمعنى أنها عالية النظم قوية السبك جيدة :

"فإني زعيم أن أقول قصيدة مبينة كالنقب بين المخارم

خفيفة أعجاز المطي ثقيلة على قرننها نزالة بالمواسم²

وكل ذلك مما سبق وأزيد منه مما تعلق بصناعة الشعر وعظمه وعموده، قد جمعه أبو العباس
الناشي، في هذه المنظومة التي أوردها ابن رشيق في العمدة. قال: "وأنا أذكرها هنا ما لا بد من ذكره،
تكلم قوم في الشعر عند أبي الصقر إسماعيل بن بلبل، من حيث لا يعلمون، فكتب إليه أبو العباس الناشي:

/ لعن الله صنعة الشعر، ماذا من صنوف الجهار فيها لقينا

يؤثرون الغريب منه على ما كان سهلا للسامعين مبينا

ويرون المحال معنى صحيحا وخسيس المقال شيئا ثمينا

فكانما هو في هذه الأبيات يتحدث عن زماننا هذا حيث غريب الكلام، والمحال منه وخسيس
المعنى شيء ثمين، فهذه الصناعة وهذا الضرب ملعون منذ القدم وستظل اللعنة تطارده ما ظل.

...إنما الشعر ما تناسب في النظر — سم وإن كان في الصفات فنونا

فأتى بعضه يشاكل بعضا وأقامت له الصدور المتوينا

كل معنى أتاك منه على ما تتمنى لو لم يكن أن يكونا

فتناهى من البيان إلى أن كاد حسنا يبين للناظرينا

فهو يعرف الشعر الصحيح في نظره، بأنه المتناسب في النظم، حتى وإن تعددت مواضعه، وهو
المنسجم المتشاكل، المتناهي البيان، الذي تنبئ صدوره عن أعجازه، فيأتي اللاحق منه على الصورة التي
تهيأت للسامع المتذوق من سماعه السابق، الصورة التي يتمنى لم تكن أن تكون.

.../ فإذا ما مدحت بالشعر حرا رمت فيه مذاهب المسهبينا

فجعلت النسيب سهلا قريبا وجعلت المديح صدقا مبينا

وتنكبت ما يهجن في السمع وإن كان لفظه موزونا

وإذا ما قرضته بهجاء عفت فيه مذاهب المرفثينا

فجعلت التصريح منه دواء وجعلت التعريض داء دفينا

¹ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 2، ص 1127، مصدر سابق.

² المصدر نفسه، ص 166.

وإذا ما بكيت فيه على الغا دين يوما للبين والظاعينا
حلت دون الأسى وذللت ما كان من الدمع في العيون مصونا
/ ثم إن كنت عاتبا شبت بالوعد وعيدا وبالصعوبة لينا
فتركت الذي عتبت عليه حذرا آمنا، عزيزا مهينا
وأصح القريض ما فات في النظر ثم وإن كان واضحا مستبينا
/ فإذا قيل أطمع الناس طرا وإذا ريم أعجز المعجزينا¹

وفي الأبيات اللاحقة هذه يصف النهج القويم الذي على الشاعر أن يتبعه حين النظم في كل
غرض من أغراض القصيد على حدة، فيطيل في المدح ويسهب، بينما يجعل النسيب سهلا قريبا حتى لا
تسرق معانيه معاني المدح كما قال نصر ابن سيار للراجز الذي مدحه بقصيدة تشبيها مائة بيت ونسيبها
عشرة أبيات، من أنه ما استبقى كلمة جميلة ولا عبارة لطيفة ولا معنى جديدا إلا شغله بنسيبه عن مدح
نصر بن سيار أحد ولادة بني أمية، ضمن ما أورده ابن قتيبة في نصه المشهور "وسمعت مقصد القصيد".

ويوصي الناشئ الشاعر المادح بالصدق المبين وليس الصدق كما هو معلوم صدق الأحوال ولكن
صدق الأقوال، بمعنى مدح الرجال بما لا يكون إلا للرجال، وإذا هجا أن يبتعد عن الفضح وقلة الحياء
من مذاهب المرفقين، فيدفن تعريضه في عرض قوله ويبيدي عكسه، أو ما معناه الذم بما يشبه المدح،
ويبيدي له سبيل البكاء على الراحلين بإذلال الدمع المصون، وسبيل العتاب الاعتدال وسبيل الوعيد إشغال
بال الموعود، فلا هو آمن فينسى ولا هو حذر فيعد العدة.

و للناشئ في معنى شعره الأول منظومة أخرى مطلعها:

الشعر ما قومت زيغ صدوره وشددت بالتهذيب أسر متونه
ورأيت بالإطناش شعوب صدوعه وفتحت بالإيجاز عور/ عيونه
وجمعت بيمن قريبه وبعيده ووصلت بين مجمه ومعينه²

وقال ابن رشيق القيرواني في منظومة يعرف الشعر وأثره الجمالي في النفس، وصنيعه في المهج:

الشعر شيء حسن ليس به حرج
أقل ما فيهِ ذهاب الهم عن قلب الشجي
(..) وحاجة يسرها عند غزال غنج
وشاعر مطرح مغلق باب الفرغ

¹ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 2، ص 769 / 770، مصدر سابق.
² المصدر نفسه، ج 2، ص 772 / 773.

/ قربه لسانه من ملك متـوج
فعلموا أولادكم عقار طب المهج¹

أما شعراء العصر الحديث وخصوصا الاتجاه الرومانسي فقد غيروا مفهوم الشعر وربطوه بالذات والوجدان فقط على نهج الشعر الأوروبي لا على نهج الشعر العربي، وللمتأمل هذه النماذج: يقول عبد الرحمان شكري زعيم جماعة الديوان والذين اتخذوا قوله هذا شعارا لهمصدروا به ديوانهم: ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

ويقول رفيقه ابراهيم عبد القادر المازني، صادحا بالبعيد الأوحـد للشعر في نظره المتمثل في البعد الذاتي:

كل بيت في قرارته جثة خرساء عرنان
خارجا من قلب قائله مثل ما يزفر بركان²

ويقول ثالثهما عباس محود العقاد:

"والشعر ألسنة تفضي الحياة بها إلى الحياة بما يطمـويه كتمان
لولا القريض لكانت وهي فاتنة خرساء ليست لها بالقول تبيان
مادام في الكون ركن للحياة يرى ففي صحائفه للشعر ديوان³

في الانتصار للمذاهب قال أحمد زكي أبو شادي مخاطبا عبد الرحمان شكري:

"أبدا يرافق شعرك الانشاد وتشـوق فتنة النهى فيعاد
أسست مملكة يصون ذمارها (المازني) أخوك، و(العقاد)
ولسوف يحترم الزمان مآلها وتسـير خلف لوائها الأحفاد
دين بعثت له ولو علمت به من قبل لاحتفلت به الأجداد⁴

ويرى الزهاوي الشعر قول ما يشعر، متبعا لإيقاع وقوانين الطبيعة لا قوانين وقواعد فن الشعر:

"والشعر لست أقوله إلا كما أنا أشعر
ما أن أقلد من مضت قبلي عليه الأعصر
والشعر قائله بتقليد الطبيعة أجدر
إن الطبيعة مـورد للشـاريين ومصدر
والشعر مـرأة بها صور الطبيعة تظهر¹

¹ المصدر نفسه، ص 46.

² ديوان المازني ج 1 ص 86.

³ عباس محمود العقاد، ديوان يقظة الصباح، ديوان العقاد المجلد 1 المكتبة العصرية، بيروت صيدا، ص 73.

⁴ زكي أبو شادي، أنين ورنين، المطبعة السلفية بمصر 1925، ص 23.

وفي السياق والمعنى ذاته قال إلياس أبو شبكة:

اجرح قلبك واسق شعرك منه فدم القلب خمرة الأعلام²

ويقول كذلك مخاطباً شبيهه مثله الأعلى وملهمه الشعر، وسحر البيان، الشاعر الفرنسي موسيه:

صرت في وحدتي أخطب موسيه راشفا في الظلام سحر بيانه

كان مثلي فغيب القبر منه جسدا باليـا قبيل أوانه³

ويدعو إلى الصدق لكن الصدق المطلوب في الشعر وفق مفهوم أبي شبكة كامن في القلب أي في أعماق النفس البشرية الشاعرة وفي ذلك يقول الشاعر :

مصدر الصدق في الشعور هو القلب وفي القلب مهبط الالهام⁴

ويقول جميل صدقي الزهاوي الذي دعا إلى التجديد والثورة على القديم وقد ذكر في كثير من

كتابات النثرية والشعرية أنه مجدد بل أنه من أكثر الشعراء العرب في القرن العشرين حديثا عن التجديد.

سئمت كل قديم عرفته في حياتي إن كان عندك شيء من الجديد فهات⁵

إذا الشعر لم يهزرك عند سماعه فليس خليقا أن يقال له شعر⁶

وما الشعر إلا شعور المرء يعرضه على الأنعام بلفظ غير ذي عكر⁷

وما الشعر إلا ما أتى عن قريحة فكان له معنى على حسنه بكر⁸

¹ الزهاوي الديوان مكتبة مصر القاهرة عنى بنشره وترتيبه محمد يوسف نجم، 1955، ص 73.

²إلياس أبو شبكة، غلواء، مكتبة صادر بيروت 1943 ص 65.

³إلياس أبو شبكة، القيثارة، دار صادر بيروت 1926، ص 16.

⁴إلياس أبو شبكة، غلواء، ص 65.

⁵ الزهاوي الديوان، ص 234.

⁶ المرجع نفسه، نزعتي في الشعر ص أ.

⁷المرجع نفسه، ص 266

⁸ المرجع نفسه، ص 237

الباب الثاني

سمات الحداثة

في القصيدة العربية المعاصرة:

تمهيد:

قصيدة الشعر العراقية:

منطلق القصيدة العمودية المعاصرة خلال تسعينيات القرن الماضي.

فرادة قصيدة الشعر تنبعث من امتلاكها مشغلا شعريا ظل وفيما لنفسه منذ تشكله في رابطة الرصافة بوصفها نقطة الشروع التي انطلق منها ولما كان البعض من شعراء قصيدة الشعر ممن نال قدرا كافيا من المعرفة الاكاديمية بوصفهم عاملين في الوسط الجامعي أمثال د. فائز الشرع ود. مشتاق عباس معن ود. نوفل أبو رغيف ود. عارف الساعدي وآخرين، قد اعنوا الساحة باطروحاتهم النقدية التي تنتظر لحركتهم وتكشف عن سماتها الجمالية والفنية أضحت مقولاتهم بمثابة الاعلان عن منجزهم الشعري لا سيما بعد توفر الحرية الاعلامية والثقافية التي نالها الوسط الادبي بعد عام التغيير 2003.

من الكتب التي تناولت قصيدة الشعر: حركة قصيدة الشعر لبسام صالح مهدي، وكتاب مدار الصفصاف تحرير نوفل أبو رغيف وفائز الشرع، ويتكون هذان الكتابان من مجموعة من التابات والمقالات المتنوعة، أعيد نشر أغلبها في ملفي مجلة القلام وآفاق ادبية، وكتاب قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني للدكتور رحمان غركان الذي تناول فيه مقومات شكل الأداء وخصائصه، على وفق قراءات تطبيقية لنصوص مختارة.

وإزاء تشظي المشهد الشعري العراقي كانت الساحة الشعرية بحاجة الى ولادة جديدة اكثر اصالة من جانب واكثر معاصرة من جانب آخر، اكثر اصالة كونها لا تهمل الثراء النغمي المتنوع في القصيدة العربية الذي افقرته قصيدة التفعيلة باعتمادها على الاغلب على تفعيلي واحدة هي متفاعل ناو فاعل ناو فعولن، واكثر معاصر لتحررها من تلك الوحدة النغمية في شعر التفعيلة التي باتت قيذا صوتيا ودلاليا على النص.

في بداية العقد التسعيني من القرن الماضي، كان العراق يستعر فوق سطوح ساخنة والاجواء مهيأة لاستقبال محن جديدة تضاف الى أخريات لها فلم يكد البلد ينتهي من حربين ضروسين، حتى ضغط حصار شرس على أنفاس الناس، منذرا بشتى صنوف المكابدة والعزلة عن العالم فضلا عن التداعيات الخطيرة التي خلفتها الحروب على البنى الاقتصادية والنفسية والفكرية، مما كان له اثر الفاعل في اختراق النسيج الاجتماعي، وتفتتت القيم الاخلاقية وشيوع الضبابية لدى الجمهور والنخبة.

ولا مناص من الاقرار هنا إن هذه المناخات الضاغطة شكلت عنصرا استفزازيا ودافعا تحريزيا لدى الكثير من المثقفين الذين أدركوا من خلاله أن الضرورة تستدعس ولادات جديدة في الأدب والفن والفكر، تكون قادرة على امتصاص هذه التناقضات، ومن ثم تمثلها والحركة التي تولد من حتمية الاحتياج التاريخي لوجودها، تكتسب قدرة الشروع بمزاولة الاضافة إلى السابق بما هو قيم وتخدم استمرار النمو الثقافي

ولأننا في مجال التوثيق التاريخي، علينا أن نجدد المنطلق الذي أخذت منه الحركة بدءا فنقول: إن أعضاء رابطة الرصافة يتجادبون مناقشتهم وحواراتهم، كل يوم ثلاثاء من كل اسبوع، ليتبادلوا الآراء في الجديد مما كتبوا من شعر أو مقالات يتبادلون النقاش فيما يستجد من أفكار ورؤى، ومن بين تلك الأفكار التي نالت الاستحسان، فكرة قصيدة الشعر، التي أطلقها الشاعر والناقد فائز الشرع، وحينها لم يكن المصطلح ثابتا في أذهان المجموعة، لكن الفكرة هي التي كان يتداولها الأعضاء. "قصيدة الشعر انطولوجيا البقاء، ناظم السعود مجلة آفاق أدبية، ع 1، 2012 ص 141

وكانت أولى الاشارات أو التساؤلات عنهذا المصطلح تنشر في أعداد مجلة أشرة المحدودة الطبع، التي كانت تصدرها رابطة الرصافة للشعر العربي، ومنذ بدايات إصدارها في منتصف تسعينات القرن الماضي، كانت هذه المجلة مشغلا شعريا دأب فيه الشعراء على دراسة الشعر والنقد دراسة فاحصة، بالتنظير والتحليل الفردي والجماعي،

لأهم القصائد في الشعر العراقي والعربي، وقد هيا هذا الجو لكثير من الشعراء، أن يطوروا تجربتهم

مصطلح قصيدة الشعر الذي لم يكن مألوفاً في النسق الأدبي المتداول فكان التعامل معه بحذر لسببين الأول إنه لم يأت من فراغ ولم يأت إلا من شعراء لهم تطلعاتهم الفنية المتقدمة قد أثبتوا حضورهم من خلال مواهب حقيقية واشتغالات واعية وفهم للماضي والحاضر والثاني إن هذا المصطلح يمثل مواجهة مباشرة مع المصطلح المتداول قصيدة النثر.

أما الإشارة الأكثر حركية واثارة فكانت في ملتقى الرصافة الأول في سنة 1997 الذي أعلن فيها صراحة أعضاء الرابطة ومن أيدهم من الأدباء الآخرين، واتضحت الصورة أكثر بإعلان البيان الأول للمجموعة في ملتقى الرصافة الثاني، الذي أقيم في الاتحاد العام لشباب العراق بالتعاون مع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق سنة 1999 حين أعلنت المجموعة بيانها على ثلاث حلقات الأولى نظرية وكانت بقلم الشاعر والناقد فائز الشرع تحت عنوان قصيدة الشعر بين الوجود المتحقق ولوعد المنتظر: مدخل تعريفي بالنوايا والارهاصات.

أما الحلقتان الثانية والثالثة فكانتا تطبيقيتين تضمنت الثانية التطبيق على الشعر العمودي ونهض بها الشاعر والناقد مشتاق عباسمعن وكانت تحت عنوان قصيدة البيت بوصفها شكلاً من أشكال قصيدة الشعر مقارنة تحليلية، ونهضت الحلقة الثالثة بشعر التفعيلة التي قدمها مهدي جاسم بعنوان دراسة تطبيقية في بعض نماذج قصيدة الشعر قصيدة التفعيلة أنموذجاً، والمؤمنون بما طرح في هذه المحاور الثلاثة والموقعون عليه في ذلك الحين هم مشتاق عباس معن وفائز الشرع وعلي محمد سعيد وعارف الساعدي ونوفل أبو رغيف ومضر الألوسي ومحمد البغدادي ورشيد حميد ومهدي راضي وعلاء جبر وإحسان التميمي وحسن عبد راضي وبسام صالح مهدي ثم انشطرت الحركة بعد عام

على قسمين، تبني قسم في بيانهم سنة 2000، فكرة تؤكد التجديد في الشعر العمودي، ومعارضة قصيدة النثر بوصفها ليست من الشعر، وهم عارف الساعدي وبسام صالح مهدي ومضر الآلوي ومحمد البغدادي ورشيد حميد وانضم اليهم أجود مجبل ونجاح العرسان.

أما بقية أعضاء الحركة فقد دعوا إلى تطوير الشعر كما تطور النثر وأكدوا بعض الخصائص الفنية والفكرية، من مثل الميل لكتابة نص رؤية لا نص صورة والدعوة إلى التماسك النصي والتكثيف في البناء وضرورة الإيقاع الخارجي والداخلي وقد أكدوا كل ذلك في بيان المراجعة الذي أصدره في القاهرة سنة 2007. ساهم في ظهور قصيدة الشعر هاجس تأملي قرائي لمستوى السائد الشعري في الوطن العربي وألح هذا الهاجس على شعاء هذه الحركة بضرورة ارتكازها على رؤيا صادقة مستعينة بالكشف والاستدلال والتحليل.

إن القصيدة الجديدة منذ جيل الرواد كانت تطرح فلسفة جمالية تتاهض الخطابية والمباشرة اللتين طلعتا القصيدة العربية منذ مطلع القرن الماضي مما جعل القصيدة الجديدة نصا لا تتكشف منظومة قيمه بالاستماع أو بالقراءة الاولى بل امتاز بتحول القراءة من أداء إلى مزاولة ولفرق بينهما إن الأداء يتضمن الفهم في داخله أما المزاولة فتتضمن كدا سياقيا وثقافيا خارجيا لبلوغ عتبة الفهم.

لهذا أراد بعض من جماعة قصيدة الشعر وأعني الذين تبنوا فكرة التجديد في العمودي أن يستثمروا القاعدة الشعبية الواسعة التي لا زالت ذائقتها الجمالية ذائقة نغمية عددية قائمة على نظام تكرار الوحدة الإيقاعية الصغيرة، التي تخلق في النهاية المشهد الموسيقي الكلي، وهذه الذائقة لم تتحرر بعد من إيقاع الماضي وجلبة الموسيقى التقليدية الموروثة ويكشف هذا عن أن المرتكزات الاجتماعية التي يشيد فوقها نسق الثقافة من الصعوبة خلقتها ومن ثم تمهيدها لنسق آخر

ومن الملامح التجديدية الأخرى التي اشتغلت عليها قصيدة الشعر هو نزوعها نحو الابداع والتجديد والانتقال بالقصيدة من مستوى الأداء بالشكل وهو السائد الكتابي الذي تتجلى فيه التبعية والتقليد والاجترار للقديم، إلى مستوى أشكال الأداء الشعري الذي يتجسد فيه الابتكار والابداع كما شهدت العقود الثمانية الماضية من عمر القصيدة الحديثة في العراق أشكالا من الأداء الشعري فمن شكل..فقصيدة الشعر حاولت من خلال منجزها الشعري أن تكون خطوة جادة ومثيرة في مسار التحول الابداعي برؤى متفاعلة مع عصرها، ووعى لمقتضيات هذا التفاعل فهي إضافة نوعية في مشوار الشعر المتواصل نحو الأفق التجديدي.

إن هذه المناخات الضاغطة شكلت عنصرا استفزازيا ودافعا تحريزيا لدى الكثير من المبدعين الذين ادركوا أن الضرورة تستدعي ولادات جديدة في الأدب والفن والفكر تكون قادرة على امتصاص هذه التناقضات ومن ثم تمثلها.

دعت قصيدة الشعر عند ظهورها بعد منتصف العقد التسعيني من القرن الماضي إلى تبني بعض السمات الفنية والعمل عليها كنبد الترهل والتشطي في الشعر والميل إلى نصوص الرؤية وصولا إلى تحقيق التماسك النصي وتناسل التدليل من خلال مطاردة مفهوم واحد وتوظيف تقنية تعدد الأصوات المستند للحوار كما أكدت على أن يكون الإيقاع مكونا جوهريا أساسيا يشترك مع المكون المعجمي في ابداع النص.قصيدة الشعر عمل شعراؤها على تحديث شعرية العمود.عقد التسعينات من العقود المعقدة في العراق في تركيبها السياسية والاجتماعية والثقافية الزمن هو المقص الوحيد الذي يشذب التجارب ويهذبها.

"حيث تنذر الكثيرون علينا ووسمونا بالجهل والتخلف والازدراء، لأننا كنا نكتب قصيدة تعرف ب(العمودي) هذا يعني إننا خارج الزمن وخارج الحداثة وحتى خارج أنفسنا، ووصل الحال بي شخصا أن أسأل نفسي هل فعلا إني أعيش مع الحطينة الآن ؟

وأفكر كما يفكر هو وهل فعلا إني أعيش في زمن ماضٍ؟ وما حضوري في هذا الزمن إلّا على هامش الحياة العصرية كيف يمكن ذلك؟ كثيرا ما كنت أطرح هذه الأسئلة على نفسي، ولكنني لا أجد أجوبة لذلك، هل فعلا من يكتب الشطرين هو معزول ثقافيا؟ والغريب إننا كنا نتحدث الحديث ذاته عن الشعر العمودي المستهلك، ونشاط شعراء "قصيدة النثر" الهموم ذاتها عن الجاهز، والاجتراري المعاد ولكنهم لا يسمعون لنا ويحسبوننا على جيل متخلف شعريا، (..) لذلك كانوا يتصورون إن الغبار يتطاير منا حين نتحدث، ولم نكن نريد منهم شيئا سوى أن يسمعوننا، ولكنهم كانوا يرفضون ذلك لأسباب لم تكن ثقافية بقدر ما كانت اجتماعية ودوغمائية فقط" عين على الجيل التسعيني قصيدة الشعر مراجعة من الداخل عارف الساعدي

"كنا ندور على مسؤولي الصفحات الثقافية ولم تكن اسمائنا معروفة آنذاك وبمجرد رؤيتهم الشطرين، يعتذرون لك بأسلوب غاية في القسوة من دون أن يقرأوا حرفا واحدا من النص" عين على الجيل التسعيني/ السبب في لجوء الشعراء إلى تقطيع الأبيات على شكل أسطر اللقاء الذي أجراه لنا الصحفي ناظم السعود في جريدة المصور العربي عام 1998 وهو انطلاقة المشروع الأولى أمام الوسط الشعري والثقافي البيان الشعري في بغداد عام 2002/ بيان المراجعة القاهرة عام 2005/ "أصدرنا بيان قصيدة الشعر في بغداد ووقع عليه من بسام صالح مهدي مضر الألوسي محمد البغدادي نجاح مهدي العرسان ورشيد حميد الدليمي عارف الساعدي وصادر جماعة الصفصاف بيانا اسموه بيان المراجعة عام 2007 في القاهرة ووقع عليه مجموعة من الشعراء والنقاد منهم فائز الشرع علي محمد سعيد علاء جبر حسن عبد راضي نوفل أبو رغيف، قاسم السنجري طاهر الكعبي مشتاق عباس معن مهدي جاسم إحسان التميمي" عين على الجيل التسعيني .

بدأت قصيدة الشعر كأى مشروع تجديدي طموح يحاول ان يترك بصمته على المشهد الثقافي في الراق، وفي عموم المشهد الادبي العربي ولكن أصحاب المشروع

بشقيه وقعوا بمجموعة من الاوهام منها انهم تمسكوا بفكرة الريادة وثبتوا عند هذه النقطة مع العلم اننا لم نكن نبدع شكلا جديدا قدر ما كنا نبدع في شكل شعري والفارق كبير بينهما كما ان المجموعتين انشغلنا بالتنظير أكثر من اهتمامهما بانتاج النصوص، علما إن المشروع برمته بني على اساس النصوص المختلفة لا على اساس التنظير وهذا الامر سحب جماعة القاهرة في ان يشترطوا النقد مع الشعر والواقع ان اغلب الموقعين على بيان المراجعة هم من النقاد الذين التحقوا فيما بعد بالمشروع بينما افتقر البيان الاول لأي ناقد وظل محصورا بالشعراء فقط ولكن مع كل الملاحظات التي قيلت والتي ستقال فيما بعد فغن مشروع قصيدة الشعر علامة مهمة من علامات الجيل التسعيني بل المشهد الشعري في العراق وخارجه" عين على لجيل التسعيني

من أهم بنود البيان الشعري الاول: قصيدة الشعر تنحي أي نص ينقاد إلى هيمنة الوظيفة الاخبارية المتمثلة في المواضيع واللاغراض النفعية والاخبارية المبشرة لمميزاتها الخطابية والتقريرية والمجانية.لابد من المكوت خارج حدود ما يرسمه الغرض سواء بمحدداته القديمة أم بأقنعتة المعاصرة التي لا تغادر الانقياد إلى تراثها أو الموضوع المستحضر قبل الشروع في اكسابه ملامح صياغية جمالية/ الشاعر في قصيدة الشعر لا يستبعد أهم مكونات الصوت وهو الايقاع متعاملا معه تعاملا تفاعليا بنوعيه الخارجي والداخلي/ ضرورة الايقاع المقصود هنا بالايقاع الذي تصنفه معظم الدراسات بأنه غيقاع خارجي وينحصر في الوزن الشعري إن تحقق عروضيا فإنما على البيت المحتكم إلى الأبحر الشعرية الموزونة أو المستحدثة/ رحبوا بقصيدة التفعيلة ورفضوا قصيدة النثر/ عين على الجيل التسعيني.

"فقد كان فرع الرابطة في البصرة برئاسة علي خف الامارة يعمل بشكل دؤوب على تأسيس النمط الجديد، وكذلك كان فرع الموصل بوجود الدكتور وليد الصراف والمرحوم محمد البياتي وفرع ميسان بوجود المرحوم نهدي الشلبي وجمال جاسم أمين

وفرع النجف بوجود الشعراء عبد نور داوود وفارس حرام وضرغام البرقعلاوي وفرع ذي قار بوجود د. مهدي الغانمي ود رحمان غركان وفرع بابل بوجود منتصر العذاري ونذير المظفر وحמיד دوهان، وفرع الأنبار بوجود المرحوم علاء المعاضيدي" قصيدة الشعر تسترد آباءها محمد البغدادي

قصيدة الشعر ولدت من رحم الحاجة الصميمية لقصيدة تقول ما تريد رغم أنف السلطان، بل وتجعل السلطان يصفق أيضا لا من رحم الترف الفكري والمماحكات بين النثرين والتقليديين فقط. "في هذا الجو المشحون ومن هذه الطريقة الشابة الواعية انبتت قصيدة الشعر انبتت من صميم الخوف والهلع والترقب وانتظار المجهول ... انبتت من بين فكين شرسين لا يرحمان فك النظام المتسلط وفك الموروث الضخم انبتت قصيدة تريد أن تتحرر من ربة الديكتاتورية ومن ربة التقليدية في الوقت نفسه (..) قصيدة لا تترك الناس وترتقي برجا عاجيا لتتظر إليهم من عل وتنتظر أن يصعدوا إليها" كان منهم من حمل الهم الشعري كعارف الساعدي ومنهم من حمل الهم السياسي كمحمد البغدادي. كانت قصيدة الشعر العراقية المحرض الرئيس لرسوخ الشكل العمودي بأداء مختلف/ بروز الفكرة بشكل مباشر أو انعدام الهدف الواضح عند الفنان دليل على سطحية نظريته إلى العالم وعجزه عن الوصول إلى جوهر الواقع.

شعراء الثمانينيات عادوا بقوة للتفاعل مع المؤثر الخارجي بدرجة أكبر مما فعله معظم شعراء السبعينات وكان للمؤثرات الفكرية والفلسفية والانتروبولوجية والميثولوجية تأثير كبير في خلق مثال جمالي جديد كشفت عنه القصيدة الحداثية العراقية، في التسعينات تجذرت قصيدة النثر أكثر في البلدان العربية، بينما أثر الجناح الآخر في تجربة شعراء التسعينات المتمثل بتجربة قصيدة الشعر العودة ثانية لاستلهاام المثال الحي للمتن الشعري التراثي والالتزام بالمنظور العمودي في الرؤيا والثناء من خلال البيانات التي أطلقتها المجموعة وتلك التي صاغها أسامة مهدي في كتابه "محاولة جريئة ومهمة لتحديث قصيدة

العمود الشعري"، وانقسم شعراء قصيدة الشعر إلى جناح يدعو إلى أقصى درجات التحديث وآخر يدعو إلى أقصى درجات التمسك بالتراث. الموهبة وحدها لا تكفي لخلق منجز شعري استثنائي بل لابد ممن الاغتراف من بحور الثقافة الحديثة ومعارفها الفلسفية والتاريخية لخلق قصيدة قادرة على مواجهة هذا السيل الذي لا ينقطع من التجارب الشعرية المتباينة عبر المزاجية بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي وبين التخيل والواقع والتأملي والاستبصاري وبين العين والذاكرة.

ومشهد الشعر العراقي بعد التغيير الزلزالي سنة 2003 مخاضات عديدة كانت موشومة باشكالية المشهد السياسي وتناقضاته ومفارقاته بوصفه يحمل في احشائه ثنائية الاحتلال وسقوط الدكتاتورية معا مما رتب على المبدع العراقي وفي المقدمة الشاعر ففي الوقت الذي كان يرى فيه نظام العسف والاستبداد الذي سامه الجور والعذاب يتهاوى لكنه من جهة أخرى صعق بمرأى قوات الاحتلال الأجنبي وهي تدمر منشآت البلد الحيوية وبناء التحتية وتعرض الدولة العراقية للخراب مما خلق أزمة صراعية داخلية فكرية وشعرية خاصة عندما راح الاحتلال يتسبب في تفريخ قوى العنف والارهاب والانقسام والتكفير والطائفية ضد الانتصار للانسان العراقي المظلوم والمهزوم المبرأ من ادران التطرف/ كان لابد من خطاب جديد للمرحلة الجديدة، اطلق علي الامارة على الحركة تسمية العمود الجديد.

ابداع نوع مختلف من الكتابة الشعرية لم يكن وليد الصدفة بل إنه نتيجة للبيئة التي خلفتها الرابطة المركز والفروع وهي بيئة تختلف اختلافا جذريا عن السائد الشعري في تلك الفترة العصيبة حين كانت دينصورات اتحاد الادباء ووزارة الثقافة والاعلام يسيطرون على المشهد بأكمله من خلال صحف النظام ومجلاته واصداراته التي كانوا يترأسون تحريرها ويحتكرونها لهم ولمريديهم او المهرجانات الشعبية والمناسباتية التي

كانوا يقيمونها بأنفسهم ولأنفسهم. (كتاب حركة قصيدة الشعر عارف الساعدي وبسام صالح).

إن القصيدة العمودية لم تنته مع ظهور قصيدة الشعر الحر وموجات الحداثة، خلال الثمانينيات والتسعينيات مع الجواهري وعبد الرزاق عبد الواحد ولؤي حقي وبندر اليارسي وعبد الله البردوني، وكان الشعراء العراقيون داعمون للحرب والعنف والأنظمة الحاكمة في العراق، ولعل هذا كان السبب الرئيس الذي كان وراء ميلاد "قصيدة الشعر" التي كان شعار أصحابها النأي عن التطبيل ومساندة النظام الاستبدادي في العراق، إنها وعي تاريخي وثقافي جديد لكنها ظلت تعاني من المحدودية إلى حدود الألفية الثالثة حيث أمست حركة ثورية

ألا تكون مواجهة الشاعر لبحر شعري صلب كبحر الرمل مثلاً، ثم عملية التثقيب عن روي مماثل في الصلابة كحرف العين مثلاً، ثم النجاح في جلب صور واستعارات وكنيات من صخر الفرزدق وبحر جرير، وكلمات حديثة العهد ووليدة لحظة الشاعر، ثم نجاح هذا القدر في انتاج طبق شعري يحظى بإعجاب الأذواق (مثال) ... ألا يصنف كل هذا بأنه ملحمة شعرية متغطرة يغطي قسطها وجوه النثریات

لقد تراجع قصيدة التفعلة أما قصيدة النثر، وتراجعت قصيدة النثر أمام القصيدة العمودية، ظغنا اليوم نقف في نقطة المنتصف، فلا سيادة للون على آخر، لكن المؤشرات كلها تدل على أن الحكم سيكون لصالح القصيدة العمودية في القادم من الأيام

إن القصيدة العمودية أعظم دوراً وأعمق أثراً من أن نكبلها بأغلال القلق والمخاوف، وهي خلاصة كائن بشري حي ... ولا احسب أن بروز اللون المختلفة سيستطيع أن يمحوها من الذاكرة والوجدان أو ينافس سلطانها على العقول والقرائح، القصيدة العمودية هي المنبع الصافي وهي المصب العظيم في نهاية الأمر ممها تعددت وتفرقت الروافد، فهي

الأكثر قبولاً لدى المتلقي لما فيها من الجرس الموسيقي والوزن الذي يضبط إيقاعها، إنها تملك من المقومات الفنية التي تجعلها قادرة على الاستمرار وتحدي اختبار الزمن وصولاً إلى الأجيال القادمة، غنها لم تعد إرث الأجداد الذي نحافظ عليه في الصناديق والرفوف القديمة والمضروب عليها بالأقفال الصدئة

شعراء قصيدة الشعر لم يفتحوا نوافذهم على تجارب الحداثة الشعرية العالمية بدرجة كبيرة، لذا ظل مثالهم الجمالي والشعري شبه تقليدي وعجزوا عن تحقيق ثورة شعرية حداثية جذرية لأنهم حاولو تحقيق هذه الثورة بأدوات ووسائل تقليدية، وقااتلوا القديم بسلاحه، وظلت ثورتهم الشعرية محدودة وناقصة وغير مكتملة إلى حد كبير، لكنهم مع ذلك استطاعوا تحرير قصيدة العمود من الكثير من الملامح التقليدية والانفتاح على قيم وإمكانيات تعبيرية لم تكن متوفرة سابقاً كما خطا بعض شعراء هذا الاتجاه خطوات فردية لولوج أبواب الحداثة الشعرية "إن قصيدة الشعر محاولة جريئة ومهمة لتحديث قصيدة العمود الشعري ووضعها تدريجياً في مسار حركة الحداثة الشعرية، لقد شكل سقوط النظام الحاكم في العراق ودخول القوات الأمريكية صدمة قوية حقيقية للشاعر العراقي، جماعة شعر في نادي مكة الأدبي صالون ميس الأدبي موقع القصيدة.كوم، نادي جازان الأدبي.

إن التجديد الذي حصل في شكل القصيدة العربية ومضامينها منذ أربعينيات القرن الماضي بدءاً بالرومانسية وصولاً إلى قصيدة النثر ولد يقينا لدى أصحاب هذه الاتجاهات وروادها وسدنتها العاكفين على أبوابها والذائذين عن حماها أنهم قد دفنوا القصيدة العمودية وشيعوها إلى مثواها الأخير، إلا أنه بقي محمد مهدي الجواهري في العراق قامة لم تحنها رياح التجديد العاصفة بقي شاهداً على خلود القصيدة العمودية بموهبته الفذة المتمكنة وأصالته ولغته وبيانه العربي الخالص، وإلى جانب الجواهري كان عبد الله البردوني في اليمن ومحمد الفيتوري في السودان ومحمد علي الرباوي في المغرب، يقول البردوني في قصيدة ألقاها في مهرجان المربد في دورته الأولى عام 1971:

أدهى من الجهل علم يطمئن إلى أنصاف ناس طغوا بالعلم واغتصبوا

قالوا هم البشر الأرقى وما أكلوا شيئاً كما أكلوا الإنسان وشربوا

كان للحرب العراقية الإيرانية في ثمانينيات القرن العشرين والتي امتدت ثماني سنوات أثر واضح في توجيه الشعراء العراقيين داخل العراق إلى الشعر العمودي في الكتابة والتعبير من أجل التعبئة النفسية في الحرب إثارة للحماسة ، لذلك شجع الاعلام النظامي هذا اللون في الوقت الذي تسيد فيه التجديد وأمسك أصحابه بالصفحات الأدبية في الصحف اليومية والمجلات الأدبية، فضيقوا على نشر الشعر العمودي لعدم اعترافهم بأهليته في الاستمرار بعد التطورات الأدبية والتجديد وقد شنوا حرباً لا هوادة فيها ضد هذا اللون، إلا أنه مع التطور التقني الحاصل في العالم والثورة المعلوماتية وانفتاح مجالات النشر على الانترنت دون رقابة أو شروط استطاع شعراء العمود من الذين ضرب عليهم الحصار سابقاً من نشر نتاجهم بحرية واتساع أن يجدوا ملاذاً. الانصراف عن الاشتغال الجاد داخل قالب العمود والتطرف في التمسك بالأساليب البنائية والبلاغية والتقليدية على ظهور دعوات نقدية وتنظيرية لحداثة بعيدة عن الموسيقى تحت زعم اعتبارها إحدى معوقات التحليق في فضاءات الحداثة والتجريب ومن منطلقات شبه منحازة إلى اليسار الحداثي المتطرف في الثورة على كل ما يحمل مظهر القديم.. وتلا ذلك اتجاهات نقدية تنتهج الإفتاء الجازم بعدم صلاحية العمود الشعري لاستيعاب التغيرات المتسارعة في عجلة الواقع وامتصاص تشعبات وتناقضات وتداخلات أعراض الحداثة الإنسانية وما يسمى ” العالم الحديث.“

خلال تلك التحولات التي تلت الثورة على الرومانسية وأحلامها الباهتة وبقايا الكلاسيكية وأفكار الصنمية كان ثمة من يعد لثورة مفاهيمها جديدة ترمي لتأسيس مدرسة وسطية داخل الحداثة الشعرية وترد المفاهيم المغلوطة للحداثة الشعرية إلى نصابها. ذلك هو الأستاذ الراحل الشاعر والناقد/ عبد الله البردوني الإنسان الذي استطاع أن يهدم

تلك النظيرات التي تقول بعدم صلاحية العمود لاستيعاب الحداثة الإنسانية ومتغيراتها المتسارعة وتفنيد مبرراتها الهشة دون جدل .. وذلك بقدرته على إنتاج مفهوم جديد للعلاقة بين النص والقالب بكونهما شيئين منفصلين إذ أن النص كائن في أي قالب وهو عند البردوني كذلك غير أن الشعر في نظره يكتسب قوته من حداثة الرؤية أولاً والموسيقى بكونها عنصراً فنياً وجمالياً ثانياً.

وظل البردوني يشتغل على النص داخل القالب المنسي وهو يعي أن ما يكتب حوله داخل العمود لا يرقى لمستوى مجارة الحداثة الإنسانية وثورة العلم والمعلومات والاتصالات والإعلام والأمور التي أصبحت تؤدي دور الشاعر القديم من وصف ورثاء وهجاء وتوثيق وتحميس وتهذئه...الخ.

وفي ظل وعية بكل هذا استطاع أن يتفرد بالاشتغال الجاد - رغم ما واجهه من اتهامات - على مجارة كل ذلك واستيعاب ما يستجد واختزال متناقضات ومتباينات ما ينتج في داخل الحداثة الحياتية وما ينجم عنها من مفاهيم.. إضافة إلى إيمانه بأن القالب لا يقيم النص ولا يوازيه ولكنه لا شيء - شعرياً - إذا تحدث النص.. والقافية لا تمثل حجر عثرة في طريق الترائي الشعري والدفق الهجسي.. ولكن على العكس تماماً كلما كثف الشاعر التصوير وكانت درجة التخيل عنده عالية في بنائيات كلما كانت إمكانية استحضار القافية أسرع وأما إذا كان الشعر تصريحياً البناء والدلالة فإن الشاعر يصبح محاصراً بواحدية الدلالة ومن ثم ضرورة اللجوء لمفردة تخدم تلك الدلالة الوحيدة في القافية وهذا يحاصر الشاعر ويشغله عن المتن الفني والشعري.

لذا أثبت البردوني ابتداء من " أرض بلقيس " وحتى " رجعة الحكيم " أن العمود الشعري هو أجدر القلوب الشعرية استيعاباً وجمعاً للحداثة والقوة الشعرية. وقبل أن يكون البردوني أنموذجاً مغايراً داخل الحراك الشعري الحداثي لم يكن ليصادر أو يقاطع أو يتعصب.. مهما كانت الاتجاهات، بل نجده قارئاً ومتذوقاً من طراز نادر ، وناقداً حازقاً لكل ما هو جديد وإن لم يلتفت إلى جمودية وأكاديمية المصطلح النقدي.

الفصل الأول:

التجربة الشعرية

والأبعاد الإنسانية والقيمية والصوفية:

المبحث الأول: الأبعاد الإنسانية

الحداثة في جوهرها وكما سبق التفصيل في المسألة، هي السعي في الزمان والمكان من أجل الإنسان الإنسان، هي الارتقاء بمشاعر الإنسان تجاه الإنسان وتجاه الكون، وهي تسخير كل رياح التقدم لأجل أن تبذر حنطة القيم في كل الانسانية في كل واد غير ذي زرع، وفي كل خاطر عميق وقلب سحيق، فإن شعراء القصيدة العربية المعاصرة، كانوا حدثيين في معانيهم ومضامين قصائدهم كما في لغتهم وبياناتهم، فكانت قصائدهم وأشعارهم صوت الانسان المكلوم في المدن المنكوبة في الأوطان الصرعى تحت أحذية الطغاة ورشاشات الغزاة، بدءا بالقدس السليبية مرورا ببغداد النازف جرحها على مر التاريخ وصولا إلى مدن الربيع العربي الذي استحال خريفا، فالشعر أنين الأطفال تحت الأنقاض الذين لا تصل إليهم كاميرا الإعلام، وهلع اللاجئين تلفظهم أوطانهم بقايا بشر ويلفظهم موج البحار بقايا جثث، غربة الأسرى في سجون الاحتلال، صرخات الثكالى في ليالي القهم ...

إن القصيدة العربية المعاصرة قد حفلت بمقاومة الاستبداد، وبالثورية وتمجيد الثوار، وبرثاء الأوطان والمدن والانسان، وتماهت مع الواقع المعيش وصورت آلام الانسانية تحت سياط الجلادين، ونيران الحروب التي تشتعل في كل بقعة من الوطن العربي الممتد جرحه من الوريد إلى الوريد، داعية إلى القيم الانسانية المثلى معبرة عن مواقف شعرائها من الزمن ومن المدينة ومن التراث ومن الحب ومن المجتمع، هذه المواقف التي تأرجحت بين الرفض والثورة والبطولة والسخرية المريرة والرضا والصلح، كما أن شاعر القصيدة العربية المعاصرة كان شاعرا رائيا بامتياز، مستشرفا للمستقبل من خلال قراءة الحاضر فكان مبشرا ونذيرا.

يقول الشاعر حسن شهاب الدين؟ : "الأرض لم تعد تتسع لمزيد من الموتى إن قصائدنا اكتفت من الدماء...إننا نريد أن نكتب شعرا مختلفا لما فرضتها الظروف القمينة في تلك المؤامرة العالمية علينا...إن مدننا تنهار وأرواحنا تزهق وبحارنا تلفظ جثث أطفالنا اللاجئين فماذا نكتب غير ما تمليه أبجدية الدم علينا؟" فالشاعر العربي المعاصر يشعر أنه ليس مخيرا في ما يقول وإنما هو مجبر أن يكتب ما تمليه عليه أبجدية الدم التي تتلى في كل مكان من الوطن العربي يقول:

موتى وموتى وموتى أين تضطجع أقسى من الموت أن الأرض لا تتسع؟

فهذا التكرار لكلمة موتى ثلاث مرات في بيت واحد إنما هو صرخة وحرقة الشاعر على الموتى الذين لم تعد الأرض تتسع ليس لأجثثهم وإنما للأحزان التي يخلفونها وراءهم، فهذا التكرار أشبه ما يكون بالصرخة وصداها الممتد من الشاعر إلى القصيدة إلى المتلقي، وأشبه ما تكون بلازمة في مشهد مسرحي حزين يكررها البطل/ الممثل بصوت يمتد من الجهر نحو الخفوت، قبل أن يجثو فوق ركبته على الركح ليصفق الجمهور، غير أنها حقيقة تدعوا لبكاء الجمهور.

امست القصيدة الحسينية فنا قائما بذاته ومدرسة عند شعراء العراق/ كربلاء

يقول حسن شهاب الدين الشاعر المصري في قصيدة "دمشق أولى القبلتين"

لاغير قتلاها وجند نخيلا لدمشق ينتسبون ساعة سحقها

عبروا إلى النيران برزخ موتهم ليطالبوا بنصيبهم من حرقها

كانت سماء الله آيلا للطائرات وبربرية رشقها

ترفو نوافذها هواء قذيفة وصليل برق يهم بفتقها

كانت أبابيل النحاس طليقة تتلو وصايا العجاف لخلقها

..أيلول أقسى من خريف عابر ودمشق أعلى من حبائل شنقها¹

يقول حسن عامر يخاطب الرسول ص:

وخلفي بلاد قد تهاوت سماؤها وما تم في الأرض إلا سجونها

وخلفي صراخ تفتل الريح حبله وحرب على الدنيا يجن جنونها

أرى الأرض أم الأبجديات تتحني ويذبح في غيب الكلام جنيها

يقول الشاذلي القرواشي:

الآن أنشب في الفراغ مخالبي علي أرى الإنسان في الإنسان

هذي دما هابيل كيف أكفها ما زلت أجهل حكمة الغربان²

يقول أحمد بخيت على مجزوء الوافر بعروض صحيحة وضرب مزال إن كانت القافية

مقيدة أو مرفل إن كانت القافية مطلقة وقافية مترادفة مردوفة

لماذا لم نجد في الحزن ن ما يكفي من السلوان

لماذا لم نجد في الحب — ب ما يكفي من الغفران

لماذا ليس في الإنسا ن ما يكفي من الإنسان³

يقول جاسم الصحيح يرثي الشاعر العراقي مصطفى جمال الدينفي قصيدة أمطبيب الجرح:

يابن العراق وحسب اسمك رفعة تغري الكوتكب ... أن يقال عراقي

وطن الفداء يصيح يا حريتي جودي ولا تخشي من الإملاق

¹حسن شهاب الدين القصيدة.كوم

²الشاذلي القرواشي ص 9

³أحمد بخيت الأعمال الشعرية الكاملة ص 135

وطن تغلب في الجحيم تغلب الـ الأشرار في ترف النعيم الباقي

عصفت به الدنيا فأطرق عازفاً لحن الصمود بمزهر الإطراق¹

الرتاء :رتاء الأوطان والانسان غرض تجدد بتجدد حروب الربيع العربي التضامن
والدعوة إلى الوحدة هم قومي ارتاد شعراء الأصالة من المعاصرين منذ الحراك الشعري
العربي عام 2010 فصاعدا

يقول جاسم الصحيح في قصيدة صرخة السكون:

عام...وما برح العراق فريسة بيضاء ينهش لحمها الإجرام

وعلى بقايا عزة من أمسه راحت بهت تعلق الأقدام

وطواه وحش جرائم متلفقا ينبو به ما تقذف الأرحام

يصحو على صرخات طفل ساهر وعلى هدير القادفات ينام²

يقول محمد عبد الباري في قصيدة "إلى الضد من وجهة الريح" يرثي المدن العربية
ويصف أحوالها وصفا مجازيا جمعت فيه بين الرهبتين رهبة المعاني الفنية ورهبة
المعاني الغرضية:

يقول أحمد بخيت يستدعي حادثة الجمل في ميدان التحرير عام ...

وقفوا لتحزن الحياة بهم لهم والموت لا بطء ولا تعجيل

في ساحة التحرير يوم تنفس الـ جمل الدماء وهيخته ذيول

ويدي على كتف الزميل يدي على...جرح الزميل ...وغاب زميل³

¹ جاسم الصحيح أعشاش الملائكة ص 355

² أعشاش الملائكة ص 293

³ أحمد بخيت لبقلهرة ص 110 / 109

رثاء الأمة

أرى أمة في الغار بعد محمد تعود إليه حين يفدحها الأمر
دخلت إليه اثنين أول مرة نبيا وصديقا وشى بهما الوعر
أيا أمة في الغار تبغي حماية من الطير معذور إذا خانك الطير
وجبريل يأتي الغار كل عشية ويذهب والغافون في الغار لم يدروا¹
ويقول وليد الصراف في قصيدة لتحقيق لمعلقة عمرو بن كلثوم
تركنا الروم أحرارا طلاقا وعدنا بالشعوب مصفدينا
نقيم الجور بعد العدل شرعا وأرض الله نملؤها سجوننا
بحكام يرون الظلم مجدا وقوم بالهوان مجربينا
وأنا الأبطالون إذا دعونا وأنا الأشرهون إذا دعينا
وأنا الراحلون لحيث شاءت لنا أعداؤنا لا حيث شينا
وأنا النازلون بكل خباء يخاف النازلون به المنونا
وأنا اللاهتون إلى الكراسي ولسنا إن جلسنا القائميننا
وأنا لا نجيب السائلينا وأنا لا نرد الطامعينا
ويقول أحمد بخيت
فمن سيرى قراب السيف يبكي ومن سيلم دمع الصافنات
ومن سيثم رائحة ابن رشد تسافر في الترجمات

¹تميم البرغوتي في القدس ص 54

ومن سيصوغ مسك الروح ويسكن في بهاء منمنماتي

ومن سيكون آخر عبشمي يمزقه نحيب موشحاتي

ومن سيعلق الأجراس منا قبيل الفجر في عنق الكماء¹

يقول محمد عبد الباري في قصيدة مرثية للقادمين من الموت: {الرمل}

مثلما تورق أشجار الخرابْ نقطف الموال من أقصى العذاب

نحن في النرد احتمال سابع نحن في الهامش من كل كتاب

فقرة في حفلة الموتى صدى في النواقيس حضور في الغياب

أعين في الملح أقدام على سكة الريح رؤوس في الحراب

نحن سر السر من دهرين لم يستطع تفسيرنا إلا التراب²

هجاء الأمة:

يقول نوفل السعيدى قصيدة: قدر السنابل:

ما عدت انظر في القبائل نخوة تبقي الشهامة والنهى والمكرمه

خطأ الطواغيت الظلومة أنها لم تقرأ التاريخ إلا تمتمة

عصر المغول أتى يدفع عصرنا يغزو ممالىكا تثمن مقدمه

لا خيل تصهل في ميادين الهوى وعروبة تنعي صياقل عكرمه

ردد صداي إذا لعنت جحافلا لم تكثرث لدماء نفس مسلمه

¹ أحمد بخيت الأعمال الكاملة ديوان وداعا أيتها الصحراء ص 224/223

² محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى ص 23

خذني لبعضي قد مللت تمزقي والحر يعفو لا عدت تكرمه
أيعاتب القلب الجميل بأن يرى غصنا تفتح جفنه فشفى فمه
يمشي المسيح على فؤاد دافق شبح الصبابة كم يداري مكلمه
الشرق أرض المعجزات وأحمد لمس الضياء بأخصيه فألهمه¹
يقول هزبر محمود في قصيدة "بغداد برواية ياسمينه"
وبغداد حزن الأرض كانت لها أبا وأما فهل ضاقت فصارت لنا أفا
ثم قال متحدثا عما رآه السندباد وغير حاله من أحوال العراق حتى صار وجهه "فيه
النصف لا يشبه النصف"
وكان بساط الريح أول آلة تطير على بغداد لا تقصد القصفا
...رأى أن حال الكرخ حال رصافة لديها جواب الحال يسخر من كيفا
...وحرب اصطلاحات بسوح معاجم بها جثث الأسماء لا تقبل الصرفا
رأى أدمع السيف دينية الهوى وتمشي على القرآن كي تبلغ السيفا
فنحن عراقيون حد اقتتالنا وحد انهمار الدمع حزنا على حيفا²

هجاء الحكام

لنا المشيب وضفتاه ونافذتان تلتقيان سرا
وخارطة توسلنا إليها لتمنحنا إلى المعنى ممرا

¹نوفل منقل بخطاي ص 50/49
²هزبر محمود القصيدة.كوم

فقص الحاكمون ضفيرتها وباعوا رملها الذهبي جهرا

سلاما للبلاد تصير فخا سلاما للغصون تشيخ خضرا

سلاما للخليفة في علاه يبيع مدينتين ليستقرا

له أجران حين يخوض حربا وإن نفذ الجند ينال أجرا

يفكك بلبلا ليزيل لحنا ويسحق قرية حتى يمراوليد الصراف

يقول تميم :

الله أكبر تحت القصف تندفع وكلما ضاق عنها الأفق يتسع

إن القنابل وهي ترتفع نبوءة أسمعتمكم لو لكم مسمع

...عني خذوها وقولو قال بشار لا تدعوا العجز ما في العجز أعمار

تعمد المرء للنسيان تذكرا وبعض من حزنوا في حزنهم عار¹

الاستقرار/ اسقاط الحديث من اجتهد وأصاب فله أجران/ مسألة التفكيك عملية آلية والالة

لا تعترف بالألحان والمشاعر الانسانية

ويقول أحمد بخيت :

في الشارع الدامي كتبت وصيتي أمني انتصرت وقاتلي مخذول

يوم التقى الجمعان يوم الموت كالـ فرقان ليس بسيفه تفليل

فاخرج بزينتك الأخيرة مثلما فرعون أو قارون أنت مثل²

¹ تميم البرغوثي، مقام عراق، (د.ط) القاهرة، دار أطلس ص 33، 34

² أحمد بخيت القاهرة ص 112، 113

الفخر والثورة وتمجيد الأرض وأهلها:

يقول عبد العزيز الزراعي في قصيدة الربيع السبئي:

نحن اليمانيين ما نقصت أعدادهم إلا ليكملوا

أحزاننا ميراث حكمتنا وجراحنا لاتاريخ والأزل

...كانت تخاف الصخر فاتسعت أحلامنا وترحزح الجبل¹

ويقول في قصيدة أسطورة الماء:

إنني بذرتك في عيني يا وطني وليس لي منك غير الدمع والحزن

إنني أحبك لو للحب آلهة لكنك أنت إله الحب يا يماني² /تأليه الوطن

يقول تميم البرغوتي في موقف البطولة من الوطن:

إن سار أهلي فالدهر يتبع يشهد أحوالهم ويستمتع

يأخذ عنهم ف البقاء فقد زادوا عليه الكثير وابتدعوا

وكلما هم أن يقول لهم بأنهم مهزومون ما اقتنعوا

يسير إن ساروا في مظاهرة في الخلف فيه الإقدام والجزع

يكتب في دفتر طريقتهم لعله بالدروس ينتفع³

تمجيد القيم العربية الأصيلة والدعوة إليها

¹ عبد العزيز الزراعي، انشطارات العقيق اليماني ص40/39

² عبد العزيز الزراعي ص 105

³ تميم البرغوتي، في القدس (د.ط) مطبعة الأيام رام الله ص66

يقول بدر الدريع في قصيدة "نفيرا إن رأيت الدهر جارا" للصامدين في حي الشيخ جراح
لفلسطين

نفيرا إن رأيت الدهر جارا وجهلا إن وجدت الحلم عارا
وقتلا، أو فعش رغم الأعادي فتى حرا كما تهوى العذارى
وأثلف بالهوى جسدا وروحا وشيد بالقرى دارا
وكن يوم اجتماع الناس ممن يجر السيف لا الثوب افتخارا
وعش إن شئت في دنياك زاهدا ولكن زاهدا منع الذمارا
ويقول محمد عبد الباري في قصيدة "البدو"

يسهرون الخيام عل غريبا يطرق الحي آخر الليل عله
نارهم تستيذ من شر ليل ما به عابرون إلا الأهله
كلما وسوس الطريق بضيف بين أضلاعهم ترحب دله
القرى جفنة تسيل احتفاء ووجوه من الندى مخضله
واعتذار والأسخياء النشامى من رأو أكثر السخاء أقله¹
ويقول عبد العزيز الزراعي في قصيدة "انفتاح على العطر"
هو التسامح نهر الله في دمننا كل اللذين ارتتوا من نوره سطعوا
به يحاور هذا الرمل عشبته فينا ويذبل في انساننا الطمع
أرى الحقيقة وجها لا تحيط به إلا المرايا التي بالحب تلتمع¹

¹ محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى ص 56/57

يقول تميم البرغوثي:

يا نفس كوني من الدنيا على حذر فقد يهون على الكذاب أن يعدا

ولتقدمي عندما تدعوك أن تجلي فالخوف أعظم من أسبابه نكدا

متى ينسك الانسان دقائق قلبه لكي يجد الضليل فينا سموأله

الموقف والرؤية

يقول حسنالقاصد:

قضيت عمري فيه تحت المطرقة لم أنتظر وطني يموت لأسرقة

وهو بيت قاله ونشره على صفحته بعد ثلاثة أيام من سقوط صدام حسين وكان

وقتها يحاول إنقاذ مكتبات كلية الآداب جامعة بغداد، هذا لبيت تناقلته الفضائيات في وقت

كان الرصاص أعلى صوتا من الشعر

¹عبد العزيز الزراعي ، انشطارات العقيق اليماني ص 20

المبحث الثاني: الأبعاد القيمية.

موقف المواساة:

تقول حنين عمر في قصيدة: "عمان" حيث تتماهى الشاعرة المرأة مع الوطن/الأرض، وتتوشح بهويته فيأخذ الوطن ملامحها أما وصديقة:

لا تحزني عمان...كوني بسمتي علي إذا ما عدت يوما أبتسم
لا تحزني عمان...أنت صديقتي فدعي الملامة والعتاب الملتئم
ها قد كشفت الوجه عن أشواقه وتركت جرحي تحت كفك يلتئم
عمان إني قد بكيت مواجعي مدي يدك لتمسحي عني الألم
تكلّي كأُم قد رثت بدمائها طفلا وحيدا جاء من عقم الرحم¹
ويقول جاسم الصحيح:

كفكف أنينك يا عراق سينتهي بك في أكف المؤمنين ختام
سيزول عنك قتام كل مصيبة وينير أفقك للكفاح قتام
كفكف أنينك يا عراق سيرتمي لظالمين براحتيك زمام
سيهز ساعده الإباء مشمرا عن غضبتيه ويقبر الاحجام²
يقول حكم حمدان نوتة 5:

لي مثل كل الناس عاصمة، ولي علم تنافست اللصوص لتسرقه

¹ حنين عمر، باب الجنة وجهك الذي لمحت من شبك الجحيم: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر أبوظبي، الإمارات، طبعة 1/2010، ص 76/75.

² جاسم الصحيح، أعشاش الملائكة ص 293

يا مبحرا، وجع المنافي جارف والانتظار كمائن متأنقه
ومرارة الوطن التي ما غادرت وجداننا في الأفق دوما مورقه
سنعود كي نبني لطفل مخيم وطنا بحجم قلوبنا المشرقه
سنعود نلثم ثغر كل رماله وسنعصر الزيتون زيتا مهرقه¹
الاستشراف الإنداري:
يقول محمد عبد الباري في قصيدة ما لم تقله زرقاء اليمامة:
في الموسم الآتي... سيأكل آدم تفاحتين وذنبه يغفرا
الأرض سوف تشيخ قبل أوانها الموت سوف يكون فينا أنهرا
وسيعبر الطوفان من أوطاننا من يقطع الطوفان ألا يعبر؟
ستقول السنة الذباب قصيدة وسيرتقي ذنب الجبال المنبرا
فوضى... وتنبئ كل من مرت بهم سيعود سيف القرمطي ليثأرا
وسيسقط المعنى على أنقاضنا حتى الأمام سيستدير إلى الورى
في الموسم الآتي ستنبئك الرؤى ستزيد أشجار الضباب تجدرا
وسيكسر الأعمى عصاه ويرتدي نظارتين من السراب ليبصرا
سيرى القبيلة وهي تصلب عبدها فالأزد ما زالت تخاف الشنفرى
سيرى الإمام والمؤذن كلاهما سيقول "إنا لاحقان بقيصرا
في الموسم الآتي مزاد معلن حتى دم الموتى يباع ويشترى¹

¹ حكم حمدان نوتات ص 30/29

ويتابع

قال اتخذ هذا الظلام خريطة "عند الصباح سيحمد القوم السرى"

لا تبتئس فالبئر يوم واحد وغدا تؤمرك الرياح على القرى

ستجىء سبع مرة فلتخزنوا م من حكمة الوجع المصابير سكرا

سبع عجاف فاضبطوا أنفاسكم من بعدها التاريخ يرجع أخضرا

هي تلك قافلة البشير تلوح لي مدوا خيام القلب واشتعلوا قرى

أشتم رائحة القميص وطالما هطل القميص على العيون وبشرا²

تبدأ هذه القصيدة بنص مواز مرافق للعنوان "إنهم ينظرون إلى ما أنظر ولكنهم لا يرون ما أرى" بيرون

في القصيدة خلخلة من أجل الاتزان، وهدم من أجل البناء/ التناص في هذه القصيدة الاستشرافية إحياء بأن المستقبل لا يبني إلا على الماضي (ماذا سيجري حين طالع ما جرى)

ويقول مخاطبا الشام في قصيدة "الغناء على مقال الشام" مستهلا القصيدة بنص مواز "الأنثى تصنع نفسها حين تقاوم" فيتشبه

يا شام فاكتملي نضالا أبيضاً من الشموع الباكيات تغار

لا تشتري نصف الطريق ففي غد سيتمها عشاقك الثوار

وسيعشب الفتح القريب وينتهي طقس البكاء وتسقط الأسوار

¹ محمد عبد الباري، مراثية النار الأولى،

² محمد عبد الباري، مراثية النار الأولى

لا تعجلي نفق الذئاب مفخخ وستستدير على الذئاب النار
البندقية سوف تقتل نفسها مهما طغت والكأس سوف تدار¹
ويقول تميم البرغوتي:
أبشر إذا ما رأيت اليأس مكتملا ولم تجد حيلة فيه لمحتال
فإن في كل يأس كامل أملا وكم نبي خفي تحت أسمال
سيهزم الوغد مختالا بنصرته فليس أسهل من إهلاك مختال
هذي الميادين فيما بيننا حكم وسوف يدري الأعادي أننا الجالي
...أجد بما كان يوما أن يكون غدا فالدهر بعد خيوط فوق أنوال
قد يلحق الذل غلابة بلا شرف والنصر يهدى لمغلوبين أبطال
يقول إباد الحكمي في قصيدة "من أراق العربي الأخير"
لأننا تعبنا نموت انتظارا سنحيا إذن في مهب الحراب
سنعصي أبانا ونحسد إخوتنا ونسن عيون الذئاب
الموقف من المرأة والحب
المرأة الملاذ
يقول نوفل "جاء الشتاء"

جاء الشتاء.. ولا حزن سيأويني كوني الأمان لإحساس الفتى كوني²

¹ محمد عبد الباري، مراثية النار الأولى، ص 44/43
² نوفل لنقاوم ص 34

يقول نوفل "أقولها صادقا"

أقولها صادقا، للمرة الألف أحتاجك الآن، كي أروي ظمأ لهفي

أحتاج لامرأة إن تهت تحضنني وتجمع العبت المنثور في حرفي

...أحتاجك الآن حتى تعلمي لغتي فتؤمنين بها وحيأ على صحفي

أحتاجك الآن، والأيام قد سرقت مني تباعا، فهذا العمر لا يكفي¹

المرأة الوطن: يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة السفينة:

قالوا لماذا ترى قد تهت في امرأة وما عهدناك إلا الصخر في رجل

فقلت والشوق والأشجان تعصرني والوجه تنبت فيه وردة الخجل

لكم عشقت بلادا في هوى امرأة والروح تعشق ذات الأعين النجل²

المرأة الخيال/ الملهمة بشكل كبير

يقول حسن بعيتي في قصيدة إلى شاعر ما

قل لأنثاك أن تظل سرا با غاية تختبي بقدر اشتهاك

سوف يكفيك لمعها من بعيد سوف يكفي عبيقها في غنائك³

يقول محمد عبد الباري في قصيدة: عابرة"

لسيدة من شمال الشمال يقول لها القلب ما لا يقال

لشاهقة أسدلت شعرها أراجيح يلعب فيها الهلال

¹نوفل لنقاوم ص 102 / 105

²الشاذلي القرواشي حذاء ص 20

³حسن بعيتي القصيدة. كوم

بيضاء إن لوحث مرة تزور الثلوج أعالي الجبال

لصاحكة كسرت صوتها فأينع فيه النبيذ الحلال

لنائية كتبت رقمها على فكرة لن تمر ببال

لسيدة لم تكن إنما سيخلقها من الخيال خيال¹

ويقول في قصيدة "شتائية إلى امرأة لن تعود" يستهلها بنص مواز لبابلو نيرودا يقول "كم هو قصير الحب، كم هو طويل النسيان"

سألت عنك النار وهي صديقتي فطالما فتشت فيها عن هواك

قالت تدثر بالخيال وغن لي يا أيها القمر المسافر من رآك²

الحب

يقول تركي عبد الغني في قصيدة على قدر التعلق (مهداة إلى حبيب رحل)

إنني لأجزم أننا نصفان كلهما أنا

لا خلق نقرنا به لنقول نسبه غيرنا

إن لم نكن أحلى الخلائق كلها فكأننا

ولقد بلغنا مبلغا لا فوق إلا تحتنا

فتركنتي في موضع لا أنت فيه ولا أنا

فيما لدي من الخيال وما لدي من المنى

¹ محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى ص 18/17

² محمد عبد الباري مرثية النار الأولى ص

وكأنني خلف انكساري منحنى في منحنى¹

يقول نوفل السعدي في قصيدة عزف أيلول:

يا شاعر الحب المضاع متى يأتي الأوبة فالمنى عجلة

..قتل سواي، سواي عذبي والقلب خفاق لمن قتله

المرأة الملهمة

يقول نوفل قصيدة "صالحيني"

صالحيني، أو صالح الشعر فيا دمت حبا، ودمت فيه فتيا

كرضيع في المهد ألقى حديثي إنما الوحي فيك جاء رصيا

كمسيح، أمشي إليك اشتياقا فوق ماء المجاز طفلا صبيا

...وهبي الشعر من خدودك بعضا كي أراه على فمي مخمليا²

يقول محمد العمري في قصيدة آن الجهاد

مقدمة غزلية قبل الموضوع الرئيس الذي هو الفخر بانتصار المرحوم محمد مرسى في

انتخابات مصر بعد الثورة

جودي علي بلحظ منك يمطرني شعرا، أبين به ما النصر ألهمني

ردي علي بياني، أستحث به نبض القصيد لأروي اليوم للزمن

مدي إلي يدا للوصل تلهمني صوغ القوافي، فريد القصد والسنن

¹تركي عبد الغني المعارج والألواح ص 92 / 94/ 95

²نوفل لنقاوم ص 57 / 58/ 59

إني -فديت- لشاد فاجعلي مددا من فيك -للشعر- لذ اليومفي أذني¹

رثاء الإنسان:

يقول محمد البريكي في قصيدة "نخلة العشاق" (رسالة محبة وسلام من محمد البريكي إلى قرطاج)

أتيت نافرة روعي وذاكرتي من كل طائفة لا تحرس الأمد
في الروح مئذنة نادى بها وجعي من ذا يعيد لي الانسان والوجعا
الأرض في حاجة الانسان يحملها روحا تشق طريق الوصل .. لا جسدا
...قصيدي نخلة العشاق أزرعها في تونس الوصل كي تبقى لمن وفدا²
يقول رابح ظريف الشاعر الجزائري " نداء الوريد"

مدن على قلق الخطى مرفوعة لم ألق في اسمنتها الانسانا
لو لم تكن في ساكنيها دمة يبكونها لحسبتهم بنيانا³
يقول الشاعر العراقي أجود مجبل في قصيدة "البحث عن الانسان"

حملت أما الشمس مصباحي الذي يضاء بزيت دائم الوعي لا يتعب
بحثت عن الانسان في كل محفل وكان النخيل الحر يبحث عن مهرب
وفتشت في كل المعابد لم أجد له أثرا إلا دما كاد أن يشطب
فقلت له: يا صاحبي، أنا لم أدع مكانا له إلا وقررت أن أذهب

¹العمري نوافد التيه ص 18
²محمد البريكي نخلة العشاق القصيدة.كوم
³رابح ظريف القصيدة.كوم

لأسأل عنه الليل والصبح والضحي وكل سحاب جاء من قبل أن يسكب

ولكنني بعد العناء وجدته سعيدا وراء الليل في حانة يشرب¹

رثاء حال الانسان بسخرية ومرارة يقول محمد عريج قصيدة "لكم أن تموتوا"

لكم أن تموتوا حادث الموت عابر وأجمل من هذي البلاد المقابر

ففي وطن لا قلب فيه، جميعنا بما ظل فيه من حياة يقامر

إذا مات سرب من طيور فربما يكون عقابا أن نجا منه طائر²

يقول علاء جانب في قصيدة "حديث الأسى"

تبت يد التخرف إن حماقة أن يستحيل الياسمين مسدسا

عدنا شراذم في غيابة رحلة لم ألق إلا الدمع فيها مؤنسا

الشعب ضد الشعب أية ثورة صار الضلال لها أبا ومهندسا

كل يخبئ خنجرا في ظهره والنفس تقطر ريبة وتوجسا

تعب الدم المصري يا تجاره وغدت بلاد الحب أضيق محبسا

هي ردة في الحب من صديقها ليعيدنا للحب أرحب أنفسا

هل من أبي بكر فيشفي جرحها أو يجعل الأرض العليلة سندسا

يا معشر الحكام إن بيوتنا خربت وأورق في جوانبها الأسى³

يقول جاسم الصحيح في قصيدة "لجوء جمالي"

¹أجود مجبل القصيدة.كوم

²محمد عريج القصيدة.كوم

³علاء جانب القصيدة.كوم

هذي المدينة ما زالت تباعدني عني وتزرع في بيننا مدنا
مدينة ترتدي الاسمنت قبة سوداء تحجب عن أحلامنا المزنا
في عتمة الافق النفطي لا قمر يغري الموانئ كيما تحضن السفنا
تية يفرخ تيهها والمدى شبح يسير منتعلا اسفلته الخشنا¹

يقول الشيخ نوح في قصيدة "الهروب من الإطار"

فمي الفصيح ضياء أخضر ... ودمي نهر تأرجح بين الزنج والعرب
عبرت أودية الصلصال أبحث عن آفاقي السمر إنسانية السحب
وحين مس وضوح الماء أسئلتي سربت ما قالت الأسرار للحجب
فسرت طينية المعنى لكل فم من كذبة اللون جتى قشرة اللقب²
يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة "نشيد الكائن الأول:

حدقت في الأوهام حتى صدقت عيني رؤى ما غاب في الوجدان
...ها مهر روجي صار يجذبه الظما حتى إذا بلغ السراب رمانى
..الآن أنشب في الفراغ مخالبي علي أرى الانسان في الانسان
هذي دما هابيل كيف أكفها ما زلت أجهل حكمة الغربان

¹جاسم الصحيح القصيدة.كوم
²الشيخ نوح القصيدة.كوم

المبحث الثالث: الأبعاد الصوفية:

بعد الحديث عن ارتباط التجربة الإبداعية للشاعر العربي المعاصر بالتجربة الإنسانية وأبعادها الواقعية والكونية، نتجلى في فضاءات القصائد الشاسعة تجربة أخرى أشد ثراء في أبعادها الدلالية والتعبيرية عن معاني عن النعاني الشعرية في التجارب الإبداعية لشعراء القصيدة العربية المعاصرة، هي التجربة الصوفية، بأبعادها الروحية السماوية المضافة على عوالم الأرض من قبل الشاعر الذي مزج بين صفاء وبراءة عوالم السماء وصفاء وبراءة جوانب منتقاة من عوالم الأرض، هي عوالم البسطاء وال دراويش والمقهورين، فالهاجس الأكبر كان البحث عن الله وعن معنى وجوده من خلال جوهر الإنسان وروحه، والتأمل والتفكر في الإنسان، فتصوير معاناة البسطاء وال دراويش والمهمشين في القصيدة العربية المعاصرة يفوق ما عرف بالالتزام والشعر الملتزم الذي يصور وينقل ويدافع ويثور، إلى درجة أكبر من التماهي والالتحام الروحي والتعلق الوجداني بين الشاعر والإنسانية في ما يشبه صوفية إنسانية، حيث يتحد الشاعر/ الإنسان بالمقهور/ الإنسان ويحل فيه ويتماهى معه ويحبه حبا رضائيا طوعيا خالصا لوجه الإنسانية، في مقابل الصوفية الإلهية حيث التوحد مع الله والحلول بين الذات المتصوفة والذات الإلهية، حبا وطواعية لوجه الله، إنها صوفية يمسى فيها الإنسان المقهور البسيط والمظلوم بكل آلامه الوجودية الإنسانية المقدسة ومعاناته من أجل الحقيقة الإنسانية التي هي إعمار الأرض لا خرابها وإقامة العدل مقام الظلم . يمسى ومعه الشاعر ذاته في كثير من الأحيان قطب الوجود الأكبر في القصيدة العربية المعاصرة، وبذلك أمست الدلالة الصوفية واسعة الآفاق وإن ظل المعجم ثابتا، فالصوفي لم يعد هو عاشق الله فقط بل أمسى كل روحاني متأمل متبذل في عوالم ذاته وروحه، وآلامه وآلام الإنسانية وبأك مآلات القيم المثلى في الوجود زاهد متجرد من المادة أمسى صوفيا.

والتصوف تجربة أصيلة في الشعرية العربية القديمة، نابتة في وجدان الانسان العربي فضلا عن الشاعر، وإذا كان الشعر الحديث وبحكم توجهه نحو الأسطورة الغربية ومعانيها قد أغفل إلى حد ما التجربة الصوفية، وأضاع ما تتيحه من التعبير الهادئ ومن تعميق المعنى وإبعاد أغواره، وما تشكله من صلة وصل مهمة بين النص الشعري والمتلقي العربي المشبع وجدانه بعميق الأثر الصوفي، فإن القصيدة العربية المعاصرة قد أعادت القوة والفاعلية التعبيرية والدلالية، وأحيت أواصر العلاقة القديمة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، لكن بأبعاد ودلالات جديدة تمزج بين الأصالة والتحديث.

يقول محمد عبد الباري في قصيدة "درويش الريح" وتحت العنوان نص مواز هو بيت شعري للشاعر السوداني الراحل محمد الفيتوري:

"تاج الصوفي يضيء على سجادة قش صدقني يا ياقوت العرش"

نبي ببعض الوحي داخ ودوخا يشد من الروح البعيدة ما ارتخى

يوزع في برق الأعالي بياضه ويركض بين البحر والبحر برزخا

...سليل لتسبيح المحراث ذاهب إلى ناي مولانا "الجلال" لينفخا

أتى من جدار كاد ينقض من دم برائحة الذئب البريء تلتطخا

رأى الأرض مذ كانت إلى يوم تنتهي فصار لما لم يأت بعد مؤرخا

وبغداد جمر العارفين دعتة يا.. فسار على رجليه حتى تسلخا

...غريب تسميه الغربة شيخها ويجهل - يا الله - كيف تشيخا

وعار من الأشياء إلا من الرضا فكم بالرضا واسى وكم بالرضا سخی

...يقول لأبراج الشموخ تكسري سأحتاج أن أبقى فقيرا لأشمخا¹

يقول حسن المطروشي في قصيدة مقام الحيرة

تحارين في اسمي؟ غامض كمزاجي شربتك دهرًا كي يضيء سراجي

وها أنا ذا مني خرجت ومن دمي ولا شيء تحت الجلد غير سياجي

أرى جسدي النائي على الأرض فاعبري إلى مشهد يفضي إليه زجاجي²

يقول أحمد بخيت :

قرأت كتاب من يمشون مقهورين منسيين

فأسمعني هتاف الروح يخفق في عذاب الطين

فكيف أغمض العينين عن صوفية المشين

صوفية المكان: يقول بخيت

أتينا طيبة الغرباء من أبوابها السبعة

فراشا صاعدا للكشف فير صوفية الشمعة

فكانت طيبة أنثى تلخص عمرها دمعها

ويقول كذلك:

حي الحسين قصيدة موزونة وزن الخليل بيانها مصقول

حيث القباب سحابها يسقي السما عطش الدعاء والدموع مسيل

¹ محمد عبد الباري، كأنك لم، ص 20/19

² حسن المطروشي، لدي ما أنسى ص 60

تبتل سائحة برائحة الند ويميل أغصان الخيال مميل

والمطرب الجوال حرر ضحكة للجالسين ودمعه مغلول¹

يقول حسن عامر في قصيدة "نشيد الحضرة"

سلام على الحب حين تجلى وألقى على الطيبين السلاما

على فتية أورثوني هواهم وعن شجر القلب طاروا حماما

.. سأخرج من جبة الشيخ في حضرة الحبو هو يصب الغراما

سيذكرني الفقراء كثيرا وهم يطبخون الليالي طعاما

سلام عليكم انا ابن حنين الدراويش قلبي كؤوس الندامى²

يقول محمد عرب صالح في قصيدة "الحافي"

من الحنين لأقصى حانة فيه أقام صرحا مهيبا من قوافيه

يظن كل بلاد زارها وطنا وكان يحصي لنا سهوا - منافيه

.. يخط للطير اعشاشا... مغصنة ويمنح الورد لونا من تصافيه

يا معشر الطير - قال هدهد- انتبهوا ما الحرب نوجبه فالحب ينفيه³

يقول محمد البريكي في قصيدة "خلوة الصوفي"

في خلوة الصوفي تحرق مدمعك يا أيها الباكي سكوتك ضيعك

لم تلق إلا ثوب حزنك سامعا لم تدر هل رقعته أم رقعك¹

¹ أحمد بخيت، القاهرة ص 17/16

² حسن عامر القصيدة. كوم

³ محمد عرب صالح القصيدة. كوم

يقول الشاعر تركي عبد الغني في قصيدة الله

والآن يكملني الزمان بنقصه وغدا أقابل من ... أفارقه غدا

ففتحت عيني للوجود فلم أجد بيني وبين الله بابا موصدا

وتركت قلبي كي يشف فأرتقي مني إليه مجردا متججدا

حتى تخلصني هواه كأنما من كثر ما استغرقت فيه تجسدا

... لم ألق في ملكوته إلا الذي أصغى فكبر، واهتدى فتشهدا

رب، علي، مطلق متفرد فرد، على عدد القلوب تعددا²

ويقول في قصيدة "في العشق الإلهي"

أي شوق أزلي في ضلوعي أتلقى منه وجدا وانتقادا

تعتريني رجة في الجسم ظلت تتولى كل أعضائي فرادى

قد عرفنا الشوق يحى بالتلاقي وإذا ما افترق الأحباب عادا

غير أن الشوق عندي (أي شوق) كلما زاد اقترابي منك زادا³

ويقول في قصيدة حرائق الرحيل:

وللأشياء في الأشياء معنى ومعنى الله في الأشياء يكفي⁴

يقول تركي عبد الغني في قصيدة "على تماس الحاسة"

¹ محمد البريكي القصيدة. كوم

² تركي عبد الغني الألواح والمعارج ص 23 / 24

³ تركي عبد الغني المعارج والألواح ص 42

⁴ تركي عبد الغني المعارج والألواح ص 46

واسع هذا الوجود الضيق مقلق فيه الذي لا يقلق
وحده العقل الذي يحملني حيث تاويني الشكوك الأصدق
ليس للعين إذا ما أبهرت في عباب البحر إلا الأزرق
كل هذا الضوء في إطلالتي ليس ضوءاً.. بل لأنني أعشق
رؤية الله على إطلاقه بانعكاس الله فيما يخلق¹
يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة "لما طربت بذكره"
لما طربت بذكره كم لآمني جلاسي
وشربت من كأس الهوى والخمر من إحساسي
والروح خلف حجابها مكتومة الأنفاس
كسرت صخر قلاعها في غفلة الحراس
ومضيت أطلب وحدتي ما لي وما للناس
فوجدت في صمتي صدى للدف والأجراس
ناديت أن يا خالقي ارحم من الوسواس
جاءت لطائف فضله كالنور في الأقباس²

¹ تركي عبد الغني المعارج والألواح ص 142
² الشاذلي القرواشي حذاء ص 47

الفصل الثاني:

القصيدة العربية المعاصرة وقضايا التراث:

المبحث الأول: قضية الأطلال.

إن القارئ للقصيدة العربية المعاصرة، لا يفوته الانتباه إلى سمة مهمة من سمات الأصالة في الشعرية العربية، وآلية فنية من أهم وأخص آليات التعبير الفني الشعري العربي، قد طبعتها؛ وهي سمة الوقوف والطلل. فالطلل آية الشعر العربي وطابعه الذي يسمه دون غيره. فبعد أزمنة غير هينة من التكرر التام للطلل ومن الكفر به لفظاً ومعنى، تحيي القصيدة العربية المعاصرة عقيدة الطلل بكامل طقوسها التي ظلت مزجاة، وترفع أعمدة محاريبها للنساك القادمين من حيرتهم ومن منافهم إلى وطن القصيدة العربية الأصيلة.

لكن وقبل استقراء مواطن التجلي الطللي في القصيدة العربية المعاصرة لابد من العروج على المقصود من الطلل وتصحيح النظرة السائدة عند عامة القراء؛ والتي هو كون الطلل صورة بيئية محضة، وجزءاً من الصحراء والبداءة لا غير، ملمحاً من ملامح حياة ماضية غابرة تجاوزها الزمان وتجاوزتها الحضارة والركب الانساني، فما حاجتنا إلى الرواحل والعيس المراقيل وحداتها والهودج ونحن نركب الطائرات يقودها ربابنتها، وما حاجتنا إلى المضارب والخيام والديار والرسوم الحائلة والدمن الدوارس ونحن نسكن الفلل والقصور، وما حاجتنا إلى بكاء من لم يعد جارا لوادينا وبيننا الهواتف والكاميرات...؟؟ تلك أسئلة وغيرها مشروعة موضوعية. لكن في ذهن ساذج وخاطر مسطح لم يملك من عمق النظرة أدناه ولم يجاوز نظره الصفحة الذي كتبت عليها القصيدة، وإن هذه إلا نظرة سطحية ساذجة إلى القصيدة واستخفاف بمبدعها القديم والمعاصر معاً، تسطيح وتقزيم عقليته الابداعية وتجربته الوجدانية والشعرية، فالأطلال ليست مجرد صورة بيئية انقضى زمنها وولى، ليست جزءاً من البيئة وكفى، إنما هي جزء من تراث أمة وعنصر أدبي فني تكويني في القصيدة العربية، فليس كل من بكى الطلل عاش التجربة في واقعه فالشعر ليس تأريخاً ساذجاً للوقائع الحياتية، وإنما الأمر يتعلق بآلية فنية تصويرية بيانية

وبلاغية، تبلغ مراد الشاعر المفصح والمسكوت عنه، فكعب بن زهير وابراهيم ناجي
..قصيدة الأطلال..

إن الأطلال والوقوف والبكاء والإبكاء، جزء من وجدان ومن نفس ومن خواطر
الشاعر العربي الأصيل، فالشاعر سيد المعنى وهو الذي يقرر الصورة التي ينقل بها معناه
للآخرين، والصورة البدوية من رمال وبيد ونخيل وعيس، ليست مجرد حقائق بيئية
جغرافية، بل هي حقائق وجدانية، والمشاعر واحدة والوجدان العربي واحد، وإذا كان
بعض الشعراء العباسيين قد تنكروا للأطلال وتركوها، فإنما شأؤوا تركها فعلا لا وجدانا،
لأول عهدهم بالحضارة ورغبتهم في التحضر حد التماهي وفي قطع الصلة مع البداوة
القريب عهدها منهم، وإنما المعاصرون امتدت بهم الحضارة حتى علموا أن لا حضارة إلا
مع البراءة الأولى ومع الأصالة الغابرة، وجرفهم الحنين لبعد العهد بينهم وبين ماضي هذه
البراءة وتلك الأصالة، ثم الحنين إلى ماضي الأمة المجيد في زمن الهوان.

فالصورة صورة بدوية كانت أم معاصرة، والأطلال جزء من الصورة وحد
الصورة البيان، ما أبانت عن المعنى العميق فهي شعرية، وما بانَتْ عنه فهي غير ذلك،
هذا وجه في القول وثم وجه آخر سُحنته أن الأطلال ما تزال باقية موجودة ولم تنقرض،
بل على العكس زادت ففضلا عن انتقال الأحباب من بيت لبيت، ومن مدن إلى مدن ومن
شرق الأرض إلى غربها، ومن شمالها إلى جنوبها في زمن الهجرة واللجوء وسهولة
التنقل، وبقاء البيوت وحيدة تأكلها الأيام وتتعاورها الرياح تنقصها الأرام في كل القرى
والبوادي فضلا عن المدن، وأمر من ذلك وأقسى وأدعى للوقوف والأسى ديار الشهداء
والأسرى واللاجئين الممتدة في الوطن العربي، وفي كل الأرض جرحا من البحر إلى
البحر، وحتى وإن لم تكن الديار خرابا فالأطلال ليس خراب الديار وإنما هو رحيل الأحبة،
فالشاعر لم يبك الديار الدائرة وإنما بكى الحبيبة الطاعنة التي سكنت الديار، فالمعنى باق
ما يزال معنى الشوق والهجران والفقد...بدوت وأهلي حاضرون أبو فراس الأمير الحلبي

ويورد غالي شكري كلام ابن رشيق مستدلا به على شمولية الدعوة التجديدية خلال العصر العباسي بمعنى أنا شملت الشعر والنقد معا، وفي الحقيقة فقول ابن رشيق ليست فيه أية دعوة ثورية على عمود الشعر وأصوله العربية، وإنما قال ما يجب أن يكون فعمود الشعر لا يدعو إلى اقتفاء آثار القدامى واستتساخ تجاربهم، في معانيهم وبكائهم على الأطلال ورحلاتهم في الفيافي والمفازات، ولقاء الوحيش والهوام التي لقوها، ووصف الناقة والفرس التي ركبوها،.. ما دار الدهر واستدار، وإنما عمود الشعر روح القصيدة العربية والهيكل الذي لا تقوم إلا به يقول ابن رشيق: "كانوا قديما أصحاب خيام، ينتقلون من موضع إلى موضع آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازا أن الحاضرة لا تنسها الرياح ولا يمحوها المطر، وكانت دوابهم الابل لكثرتها، وعدم غيرها، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون... وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة من هذا كله، فالواجب اجتنابه إلا ما كان حقيقة لا سيما إذا كان المادح من سكان بلد الممدوح، ويراه في أكثر أوقاته فما أقبح ذكره الناقة والفلاة حينئذ" العمدة ص151 ج1 غالي شكري ص 105

فالأطلال موجودة في الواقع وفي الوجدان، والصورة موجودة متواترة في التاريخ الأدبي ومن حق الشاعر أن يوظفها كيف يشاء ومتى يشاء ميراثا أصيلا وحد التصوير البيان، ومن هذا المنطلق التأصيلي عاد شعراء القصيدة العربية المعاصرة إلى توظيف الطلل في قصائدهم باعتباره مكونا فنيا.

يقول صالح الزهراني في قصيدة "عنتر في طبعته الجديدة"

ولما تتحني الأطلال صمتا أوزنها مدارا للبهاء

وقفت بها أسائلها هواها وأسكب في مسامعها غنائي

وكم أيقظتها ليلا فقامت تسامرني وتنعشي لي مسائي

يقول وليد الصراف في قصيدة "قفوا نبك"

طساروا وما زلت في أطلالها أقف ودمعتي لم تزل من مقلتي تكف

ماذا وقوفك قال العابرون لقد ضيعت عمرك يا مجنون وانصرفو

كل إلى وجهة تفضي لمقبرة وها هنا الخلد جازوه وما عرفوا¹

ويقول كذلك

ولقد مررت على الديار ومدمعي في ناظري فما وقفت ولا جرى

والبحر لا تقف الشجون به إذا ذكر الغريق ولا يعود القهقري

يقول تميم البرغوثي في قصيدة الجليل

سلام على زين القرى والحواضر ومن هاجروا منها ومن لم يهاجر

يمر بنا اسم المرج: مرج ابن عامر فنطرب لاسم المرج: مرج ابن عامر

ونشرد حتى نحسب المرج قصة من القصص المحكي فوق المنابر

ونحسبه أرضا بعيدا منالها تضيق بها ذرعا جمال المسافر

ولو طفلة من عندنا مس شعرها نسيم لمس المرج ظل الضفائر

ونسلم عن بعد فطوبى لسامع على البعد محروم وليس بناظر

وننظر عن بعد فطوبى لناظر على البعد محروم وليس بزائر

وإن زار يوما حال دون مبيته بمنزله جيش كثير العساكر

¹ وليد الصراف، ذاكرة الملك المخلوع ص 103

وإذا حاصرت جسم الجليل غزاته فإن اسمه قد رد كيد المحاصر¹

العودة إلى قصيدة أمير المؤمنين تميم

ديار تغلاها من الدهر ناقد تجفل عنها كالنعام الشدائد / الصورة الشعرية / مهم

يقول حسن المطروشي:

قف بنا سترى جثتي، مضغوا نصفها... وأنا ذاك السائر²

تقول حنين عمر:

قف سوف أبكي ما تيسر من دمي سقط اللوى بين المدمع والشجن

يا دار أهلي والدروب بعيدة ماذا فعلت لأحرم السلوى ومن؟

يا دار ليلي هل نخيلك واقف هزي الجذوع لعل يفلتني الوهن³

يقول تميم البرغوتي:

قفي ساعة يفديك قولي وقالله ولا تخذلي من بات والدهر خاذله

ويقول بدر الدريع:

قفا نبك لا ذكرى حبيب ومنزل ولا باللوى بين الدخول فحومل

ولكنما نبكي لفاطم كيف لا نحار لها رسما يلوح لمجتلي

أطلت وقوفي بالبقيع لعروة عثاها صفير من جنوب وشمال

وقوفا يعيي مكاني زمانه تولى له يومي وأمسي ومحولي

¹تميم البرغوتي في القدس دار الشروق ، القاهرة، 2009 ص 13

²حسن المطروشي ، لدي ما أنسى ص 32

³حنين عمر باب الجنة ص 28

ويقول كذلك بدر الدريع في قصيدة ما انفكت الناس عن أديانها قددا

معالم قوضت فينا مرابعا أضالعا لو صلاها العود لا تقدا

عقدت فيها لساني مذ حلت بها وحل جفني لها بالرمش ما عقدا

بكيته لا لرسم زال أو طلل فلست ممن أحجارها وفدا / يفد لا للتبرك ولكن للحب

لكن بكيت فيها دون الورى فتنا تذكى بهدم بيوت الله ما خمدا

ويقول في قصيدة: "هوينك بالغيور من الرجال"

ودع جيران ذي سلم وسلمى لمن يصغي إلى قيل وقال

وعجل بالحديث بذكر طه فإن الصب دوما في عجال

أهيلاه عن عيني ولا لا تسلما فطرفي تغني عن سلامي سواكبه

ولا تبكياه من وقوف فإنه بكا الحسن والاحسان فانهذ غاربه

ولكن جلوسا يقذف الدمع جامدا على الكبد المقذوف بالطست ذائبه

رثاء لمجد بعده قد تقطعت بعيش الورى أسبابه ونسائبه

ويقول بدر الدريع في قصيدة سطا حسا

كأني والورى حاد وعيس أحن شجا وتتبعني طرابا

إذا ما قلت ويح البين ظنوا بأن الوصل قبل البين طابا

وما غبطوا سوى غفلات دهر مضت كأنامل تثنى حسابا

عشية حل عقد الدمع ظبي أحال دم الأسود له خضابا

يقول محمد التبيثي

هذا بعيري على الأبواب منتصب أتيت أركض والصحراء تتبعني
لم تعش عينيه أضواء المطارات وأحرف الرمل تجري بين خطواتي
وتلك هاجس الصحراء أغنيتي هذي الشقوق التي تختال في قدمي
تهدهد العشق في مرمى شويهاتي قصائد صاغها نبض المسافات
يقول تميم البرغوتي :

قل للصبية تحييني وترديني لم يبق مني سوى ما ليس يبقيني
يا ظبية في قديم الشعر ما برحت تبكي الكريم بمنهل ومكنون
رأيتها وأنا في الحق لم أرها لكنه طرب للشعر يعرفوني
ويقول:

قل للقدمى عيون الظبي تأسرهم مازال يفعل فينا الظبي ما عهدا
لم يصرع الظبي من حسن به أسدا بل جاءه حسنه من صرعه الأسد
يقول جاسم الصحيح :

وطني..وما زال الغريب بداخلي في التيه يفتض الدروب عذارى
في أي (بئر) ألتقيك فلم أزل في رحلتي أتسقط الآبارا
ذئب الحضارة كاد يعقر ناقتي ويسمم العليق والصبارا
وكأنما الصحراء تعلن موقفها ضدي فتطلق رملها إعصارا

أوتيت من عطش الجمال حريقه ولبست من صبر الخيام دثارا

أسعى إليك على عزيمة هاجر وأحس قلبي طفلها المنهارا

فمتى تفيض البئر عنك ونلتقي ظمآن صادف زمزما¹

فالمدينة/ الحضارة تغدو ذئبا يعقر ناقته وسما يفتك بنباتاته الصحراوية، هنا العودة إلى رمز الصحراء الكلي والاستفادة منه في خلق رموز جزئية كالناقة والعليق والصبار والجمالوالخيام، والنجاح الأكبر يحققه الشاعر في مزاجته بين الرمز الطبيعي والرمز التراثي هاجر وطفلها وزمزم السعي الذي يرمز إلى التيه وزمزم الذي يرمز إلى الخلاص عن طريق الماء

يقول وليد الصراف

عفت الديار محلها فمقامها وذوت مراتبها وغاز غمامها

خلعت ثياب الطهر عنها وارتدت ما ليس يستر عورة أيامها

واستتوقت آسأداها واستأسدت ذؤبانها، وتناولت أقزامها²

تناص مع معلقة لبيد بن ربيعة

ويقول كذلك في قصيدة طيب على بردة كعب

ياقلب قد باننت فما لي لا أرى هبني عيونك في الظلام لأنظرا

باننت سعاد في القصيدة مثلما كعب أراد لها تميم تبخرا

هيفاء ما قصرت ولا طالت وقد مشت الظلال لكي تطول وتقصرا

لكنني حين التمسيت ديارها وقبيلها لم ألق حتى الأقبرا

¹ جاسم الصحيح، ما وراء حجرة المغني ص 176

² وليد الصراف، ذاكرة الملك المخلوع بغداد العراق دار الشؤون الثقافية 2000 ص 111

المبحث الثاني: قضية المعجم.

فالقصيدة العربية/ العمودية المعاصرة عملت على استلهاهم مقومات القصيدة العربية الأصيلة ليس فقط على مستوى الوزن والبناء، بل على مستوى اللغة الجزلة والفصيحة والعالية الواضحة، والمعجم القوي الذي يمزج بين الأصالة والمعاصرة، وقوة النظم والتركيب للجملة العربية الأصيلة، حيث ضرورة التساوي بين البيت والمعنى؛ فلا يضيق البيت على المعنى ولا يتسع عليه، وكذلك اللفظة ينبغي أن تكون مناسبة لموقعها ولمعناها، فلا هي أصغر من المعنى ولا هي أكبر منه؛ بل ينبغي أن تكون مطمئنة مستقرة في موقعها، غير قلقة فالشعر العالي هو الشعر النقي الصافي الذي ليست به نتوءات ولا بتور ولا هنات، ولا هدر ولا حشو، ولا خلل في التركيب والدلالة؛ كل بيت فيه فكرة عميقة ومعنى عميق، تجنب الصيغ النثرية التي لا تليق بالشعر مثل التأكيد بالتكرار الذي يحتاج إلى سياق يحتاج إلى أن يكون المعنى غير مؤكد نفسه بنفسه فيكون التكرار زائدا لا حاجة للمعنى به كما أن القاعدة في استعمال البديع جعله عنصرا تكوينيا لا تحسينيا حتى لا تنهم بما اتهم به أبو تمام الأصل أن تكون وسيلة للبيان لا مفسدة له أن يكون البديع جزءا من الدلالة فأكبر العيوب التركيز على المعاني وإهمال النظم؛ فللشعر قانون لغوي وبياني مستقل والمعنى والترميز وكل شيء يجب أن يخضع لهذا القانون والقصيدة مملكة لها قانونها.

كلما ارتفعت درجة حرارة العاطفة وارتقت الفكرة استطاعت القصيدة أن تحيا وتجد لها مكانا في هذا العالم المأهول عملا بالقولة المأثورة للنفري كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة.

إشارة إلى ديار العراق المخربة وإلى ساكنيها من المحتلين وهو بذلك يتناص مع قول قيس بن الملوح تناصا مفارقا :

وما حب الديار شغفن قلبي ولكن حب من سكن الديارا

ويقول : ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تنسي خمور الأندرينا

تذكرناك والأيام تمضي وتمحو بعضها فتذكرينا

بكأس السهد صبي أم عمرو مدام الذكريات وعللينا

بلى لسنا الكرام كا ادعينا ونرضى أن نهان وأن نهينا

ونبطش حين نبطش عادرينا ونعفو حين نعفو عاجزينا

جعل الشاعر من عمرو بن كلثوم قناعا تاريخيا يتخفى وراءه ليقول معلقته الجديدة

المعاصرة ليصح مسار المعنى في القصيدة المساوق لمسار الزمن والأحداث من الفخر

والعزة والمجد إلى الخنوع والخضوع والذل

التناص وزنا وقافية ومعجما والتناقض معنى

إعادة كتابة التاريخ / الجمع بين الماضي والحاضر واستشراف المستقبل/ منح

المنجز الشعري أصالة وعراقة إلى جوار المعاصرة، وتلك سمة الحداثة/ قداسة النص

التراثي وأهميته/ أصداء التجارب القديمة في التجارب الحديثة/ الصدور عن خاطر واحد

وكيان واحد ووجدان واحد.

يقول وليد الصراف :

وما حب الديار أمال قلبي ولا حب الذي سكن الديارا¹

يقول عبد العزيز الزراعي في قصيدة سبأ في النيل:

لا بد من صنعاء فاحفظها وقل لك يا منازل في القلب منازل¹

¹ وليد الصراف، ذاكرة الملك المخلوع، ص 109

يقول نوفل السعيد في قصيدة عزف أيلول:

خذني لبغداد التي شطرت قلب العروبة إنها وجلة

صارت قباب معابد هملا والطبي فيها مستجفل طلله

أين الغناء وأين ناشده؟ زرياب في حضن الردى جهله²

يقول محمد عرب صالح في قصيدة "موال العابر"

من المغني؟ ودار الناي..قلت أنا غفال شب بصدري ذكر من ظعنا

متيم شرده البيد قال غدا.. يلقي النخيل على خد الرمال جنى

...ومر في السوق بالشعث العراة ضحى يوسع القلب كي يرقى لهم سكنا

وكلما مر في الذكرى على طلل يظنه سهوة- بغداد أو عدنا

ظلت هناك خطاه الخضر قال أبي: لكن منزله المقصوف كان هنا³

تقول الشاعرة إباء الخطيب في قصيدة "مقام الغياب"(الدمشق وهي تعزف سمفونية الحب والسلام)

بتول دمي.. والياسمين مباح وقفت بباب الذكريات فلاحوا

ورحت أبث الضوء في شرفاتهم ليولد من ضلع الغياب صباح

وأرجع للأحلام أنسج وحيها لعل بروحي يستفيق وشاح

ضمنت طيوف الراحلين.. بكيتهم وفي الدمع سر للعيون.. يتاح

¹عبد العزيز الزراعي ، ورد قارس ص 101

²نوفل مثقل بخطاي ص 48

³محمد عرب صالح القصيدة.كوم

تمد جناحا في مراكش لهفتي فيطوى على صدر العراق جناح
وسيروا بدرب الحب حلما..فخطوة هو الحب في كف الحياة سلاح
ولا تبخلوا بالخطو شطر ضميركم متى لوحت مل التسامح راح
يقول أحمد نناوي في قصيدة "حادي العراق"
مر بالعراق مضيئاً أيها الحاي وقف على ساحة في أرض بغداد
وقل سلاماً على دار وقفت بها وقوف مصغ إلى أنشودة الشادي
وصف لنا الدار واقراً وصفا شغفا فإنها -يارفيقي - جارة الوادي
نخيلهل موطن التاريخ منذ نشأ مشى مشيراً: هنا تاريخ ميلادي
.. متى مررت على نهر "الفرات" فقل: من هنا مر -يا تاريخ- أجدادي
يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة السفينة:
تمضي السنون ونار الوجد ما خمدت وما نسيت فهل أبكي على طلل
وكيف أنسى دروبا كنت أسلكها؟ فأورثتني هوان السقم والعلل
أسير بين جموع الأهل مغتربا أمر وحدي مهموما بلا أمل¹

¹ الشاذلي القرواشي حذاء ص 17

المبحث الثالث: قضية الأوزان.

لعل مدار الكلم الأكبر، وموضع الكلم الأعرق في القصيدة العربية اليوم ومنذ خمسينيات القرن الماضي، هو قضية الوزن العروضي، الإشكال الذي أرق مضاجع الحماة والغزاة معاً، كما هو معلوم وكما سبق تفصيل القول خلال الفصل الثاني من القسم النظري، فالوزن كان وما يزال وسيظل الحد الأول بين الشعر والنثر، من حيث المبدأ، وسواء كان الشعر جيداً أو حسناً أو نظماً رديئاً فهو ليس بنثر، وسواء كان النثر علمياً أم فنياً جيداً أم رديئاً فهو ليس بشعر وإنما لقضية الجودة والرداءة معاييرها وقوانينها التي ترسم لها الحدود. فالوزن أصل تكويني في الخلق الأول، وسر من أسرار التكوين البدئي في الشعر العربي الأصيل، الذي لا يمكن فصله عنه وإلا فذاك خلق وتكوين جديد ليس شعراً عربياً.

والرأي أن الوزن العروضي لإذن، وجه في غاية الأهمية من وجوه الأصالة في القصيدة العربية، والذي استعادته القصيدة العربية المعاصرة بكامل أصالته وقوته الخلقية التكوينية الأولى، باعتباره عماداً أساساً من أعمدة البناء الفني للقصيدة والذي لا تقوم من دونه، كما أنها لا تقوم به وحده، فشعراء القصيدة العربية المعاصرة من تسعينيات القرن الماضي إلى الآن نظموا على مختلف بحور الشعر المعروفة التي استنبطها الخليل بن أحمد الفراهيدي ولم ينتقوا ما يوافق الهوى وما يناسب ضعف التكوين في بناء "الشعر" كما صنع غيرهم، وإنما انتقوا لكل معنى ودلالة وغرض إيقاع البحر الذي يناسبه، ونظموا على الشطرين المتقابلين والقافية الموحدة الموعودة والروي الموحد والوزن الموحد قصائد بمطالع مصرعة ومقفاة، ونظموا القصائد الطوال التي ضاهت المعلمات في عدد أبياتها وجاوزتها، ونظموا الرباعيات والخمسات والموشحات والمقطوعات واللزميات وكل الأشكال الموزونة المقفاة، مستلهمين مجد القصيدة الموزونة الغابرة التي فدأت عليها حين من الدهر.

سمي البحر بحرا لأنه يشبه البحر الحقيقي في توالي أمواجه كل تفعيلة موجة ولأن البحر إذا سارت فيه السفن بحسب الأمواج عالية عريضة أو منخفضة قريبة

ثم إن الشعر ليس فقط تعبيراً عن المشاعر، بل هو أيضاً طريقة تعبير، لذلك تنوعت تعاريفه وحدوده التي رسمت له منذ فجر العربية، بدءاً بالذين ربطوه بالوزن والقافية، ثم الوزن والقافية والمعنى، وصولاً إلى اعتبار الشعر وجداناً ثم اعتباره حالة شعورية، وبين من رآه غاية ومن رآه وسيلة، وبين من رآه حاجة فنية، ومن رآه حاجة اجتماعية، فلم يبلغ النقاد بالشعر مبلغ الحد الفاصل الجامع والمانع، فلكل زمن حاجته من الشعر وبالشعر، ولكل تيار أو حركة تصورها وفلسفتها تجاه الشعر، وكل عصر يرفض منجزات العصور التي سبقتها محاولاً تأكيد فكرة والتحديث والتجديد، فيرى النقاد والشعراء المعاصرون، في حدود الشعر القديم التي وضعها النقاد القدامى، وسار عليها الشعراء ودأبوا على النسيج على منوالها، قيوداً وسجوناً حدثت من حرية الابداع حتى منتصف القرن العشرين، حيث اسطاعت القصيدة العربية أن تتحرر من عبارة القديم وترتدي فستان الحرية والتجديد.

لكن القارئ لشعر عنتره وفخامته، وصولاته وجولاته يقارع السيف بالسيف، ويتذكر ثغر محبوبته لا يشعر بأن القصيدة أو البيت يضيق عليه، ولا حين نقرأ لامرئ القيس أو غيرهم من الشعراء القدامى، ولم نسمع شاعراً يشكو من ضيق القصيدة عن رؤاه، كما تباكى شعراء منتصف القرن العشرين. إن الحد بذلك لم يكن قيداً بالنسبة لهم، بل كان أسلوب حياة ونمط عيش، فتم حد الأرض، وحد العرض، وحد القبيلة، وحد القيم، وحد الخيمة، ولا غرو إذن أن يكون للقصيدة التي هي مكون من مكونات حياة الإنسان العربي القديم، وجزء لا يتجزأ من وجوده الفردي والجماعي حد لا يجوز تجاوزه أو العبث به، إن القصيدة عند العربي جزء من كيانه ووجوده، من خيمته/ بيته، وعمودها وأوتادها، فإذا كانت للبيت العربي حرمة التي دونها السيف البتار، فإن للبيت الشعري كذلك، ولمجموع الأبيات/ القصيدة بما هي القبيلة، حرمت دوتها سيف الحكم بالرداءة دون الجودة، حدوداً لا يليق بذي شهامة ومروءة وأصالة تجاوزها، ولا السماح بتجاوزها من قبل غيره.

اللزوميات:

يقول حسن المطروشي

قلت عيناك الدفاترُ رسمت الأندلس

طائر اللل المهاجر فوق شباكي نعس

جئت، إيماني كبائر و غواياتي فرس

قلق والدرب كافر و سماواتي جرس

ها كبرنا طالدوائر ويبسنا كالنفس

سأغني وأجاهر كلما قيل احترس¹

القافية الموعودة:

تمر بنا الصحراء حيرى كأنها على رملنا طفل أضاعته قافله

..تعللنا صحراؤنا كل غيمة وليست بغير الحزن والموت هاطلة

..نسير كأن الأرض تقفات خطونا وننقص كي تبقى المسافات كامله

نسافر لا ندري إلى أين ربما إلى وطن لا نشتهي أن نقابله

...طويل هو الدرب الذي نحن نبتغي ورغم المنايا نشتهي أن نواصله²

التصريح

المطالع

¹ حسن المطروشي، لدي ما أنسى ص 66

² عبد العزيز الزراعي ، انشطارات العقيق اليماني ص 7/6/5

يقول وليد الصراف في قصيدة صور ليست فوتوغرافية لمدن عربية

الخمير في لحظها والماء في القرب وأنت ظمآن حد الموت فاقترب

قد طوقت ذراعها فأوصدتا كل الدروب التي تفضي إلى الهرب¹

التخميس: يقول تميم البرغوتي:

"وأنا أكتب تخميسي للقصيدة الجليلة السابقة في هذا الزمان غير الجليل، معتمدا قلب معانيها لانقلاب زمانها، وأن أغير ما تعود عليه ضمائر أبي الطيب، فبدلا من يكون موضوع قصيدة أبي الطيب موقعة سيف الدولة والروم عند قلعة الحدث، يكون موضوعها بعد التخميس وصفا لذاتنا جمعا وأفرادا في هذا الزمان، فأنا بصراحة أسرقأبا الطيب لكنه جدّ سمح وذو كف ندية، ونحن ناسه شئنا أم أبينا، بل شاء هو أم أبى والله المستعان"²

الموشح

قصيدة عليك السلام نوفل السعدي منقول بخطاي ص 59

شوارد مطوقة ديوان اللزوميات عبد الحميد محمد العمري 67 قصيدة ومقطوعة تلزم ما لا يلزم من التقفية يقول في مقدمة الديوان "وجدت نفسي بعد مدة قد نظمت من هذا النظم شيئا كثيرا، بل وجدت أنني أقدر على البيان به عن أنماط معينة من الأفكار والمشاعر والمواقف، وهي أفكار شاردة خاطفة، تزداد حرية كلما كبر القيد، وتزداد كثافة وقوة كلما أحيط بها من كل جانب، بل لعني لا أكون مبالغا غن قلت: إن هذا النمط من المواقف والمشاعر يهرب من الحرية إلى السجن ليتحرر، ويسلم زمامه حين أحيطه بسياج

¹ وليد الصراف القصيدة. كوم
² تميم البرغوتي، في القدس ص 146/145

القافية المركبة، ويجمع حين يتحرر، وينفر أشد النفر حين أسلم له القياد، فلا ينقاد حتى يسجن نفسه بنفسه؛ فإذا هو مركب ذلول لا يجمع ولا ينفر ولا يتوقف¹

منها المقطوعات التي تبلغ التسعة أبيات ومنها الرباعيات وهي الأكثر ومنها السداسيات يقول: في رباعية "اسمعيني"

أودعيني منك حبا أو دعيني أستزد عشقا - لأحيا - من معين
منك دائي، فيك برئي، يا حياتي فامنحيني منك إحساسا معيني
علق عليها أبو قيس

ويقول في الننتفة 13 "إيقاع الإيقاع
وتنطق الراء .. - لا كالناس - / سالبة بنطقها قلب مفتون بإيقاع
لو لم تكن سلبت من قبل مهجته لكانت الراء أشراكا لإيقاع²
ويقول في المقطوعة 26 "مذ كم وأنت جميلة

قولي بربك - واصدقيني - مذ متى والحسن فيك متمم التكوين
مذ كم وأنت جميلة، وإلى متى نار الصبابة في الحشا تكويني
قالت: خلقت كذا، فقلت: وفي الثرى؟ قالت: وأين؟ فهذه تكفيني
سبحان ربي مخرج من ميت حيا، ومن نظراتها تكفيني³

الشاعرة حنين عمر تلزم ما لا يلزم

قصيدة الرسالة الثانية إلى المتنبي 19 بيتا

هلا سألت الخيل عن نزف الحمى تزفت جروحي كلها لو تعلم
وختامها: أنا لست ممن يتبعونك إنما أنا باجتياز البحر مثلك أحلم

¹العمري شوارد مطوقة ديوان اللزوميات ص 14

²العمري شوارد ص 39

³العمري شوارد ص 51

ولأن القافية تتطلب من الشاعر الامام بالقدر الوفير من الثروة اللغوية التي تتيح له أن يحدث التجانس الصوتي بين خواتيم الأبيات ولأنها أيضا تضم حرف الروي الذي يجب التزامه في كل بيت والذي يتميز بفاعليته الإيقاعية فإن محور الاختيار axe paradigmatic في موضع القافية يكون أكثر حيوية من المواضع الأخرى.

شعرية الزحافات والعلل : حين ينظم الشاعر يشغل على قطبين بارزين هما: اللغة والوزن؛ فهناك تشكيل لغوي تراعى فيه الدوال اللغوية وسلامة تركيبها. وهناك تشكيل موسيقي قائم على اختيارا وحدات صوتية منتظمة في إطار الوزن المحدد سلفا، والذي لايجب الخروج عن ضوابطه. وفي الغالب لا يتاح للشاعر أن يوفق بين قطبي هذه الثنائية، فيلجأ إلى انتهاك قواعد أحد القطبين أو كليهما؛ فإذا انتهك بعض قواعد اللغة أو بعض قواعد الوزن في غطار الضرورات الشعرية أو الزحافات والعلل

الوقفة التامة أو الثلاثية / الدالية والتركيبية والإيقاعية

إيقاع البديع: رد الأعجاز على الصدور أو التصدير وهو أن تتوافق كلمتان لفظا ودلالة إحداها في صدر البيت والأخرى في عجزه بغض النظر عن موقع كل منهما

التوشيح: وهو أن يأتي الشاعر في حشو العجز باسم مثنى أو جمع ثم يأتي بعده باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى، يكون الأخير منهما قافية البيت كقول أبي تمام

ولطاب مرتبع بطيبة واكتست بردين: برد ثرى وبرد ثراء

حسن التقسيم : تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتقب في الله مرتغب

تشابه الأطراف: تكرار كلمة القافية الخاصة ببيت في بداية البيت الذي يليه

عذرية الوجه، هذا الدرب مغترب قصائدي في شفاء الريح ترويه

ترويه رمز اغتراب كم شقيت به ولم أزل في شقائي رمز ماضيه¹

صفات البحور العودة إلى الكافي في العروض والقوافي

¹ الغماري مصطفى محمد حديث الشمس والذاكرة ص 55

إيقاع اللغة ضمير المخاطب فيه المجرد الشاعر يخاطب نفسه والصريح يخاطب غيره

العلاقة بين الوزن والإيقاع قائمة على العلاقة بين الكل والجزء / الإيقاع خاصية كونية إلا أنه يعتبر في لغة الشعر بنية شعرية تقوم على الصوت والحركة والانتظام وتقتضي على مستوى التمثيل التكرار والتوقع والمفاجأة لتحقيق الترابط والتلاؤم والتناسب والانسجام ثارة دهشة المتلقي، وقد تنتظم هذه العلاقات النصية المتحركة والمتنوعة في إطار وزني تختلف إيقاعاته باختلاف الانساق النحوية والبلاغية والدلالية والعروضية وبتنوع التجربة من مبدع إلى آخر.

لفهم جماليات التقطيع الكمي/ الصوتي ينبغي الوعي بالمفارقة القائمة بين عروض الشعر وعروض القصيدة تلك المفارقة التي تعني أن الوزن بمجرد ما يلج رحاب القصيدة يتحول إلى بنية نصية، تمتلك أكبر قدر من الخصوصية التي تنبثق في صورة تشكيلات إيقاعية بفعل ما يلحق الوزن من تغييرات كمية تقترن بقرائن صوتية دالة آلية النقص: الزحاف عروضيا والسكون نحويا وآلية التمام عروضيا والمد نحويا / المستوى الكمي زحاف/ تمام وعلى المستوى الصوتي مد/ سكون

لبيان فاعلية النقص وما ينجم عنها من أثر سننطلق منهجيا من المزاوجة بين التقطيعين الكمي والصوتي أما التقطيع الكمي فذو طبيعة تفعيلية وهو مصدر هذه الفاعلية التي تتجسد بشكل متميز عبر دينامية الزحاف، وأما التقطيع الصوتي فذو طبيعة صائتية تتحقق على وجه الخصوص عبر دينامية المد أو السكون ينظر "شعرية القصيدة العربية المعاصرة، الدكتور محمد العياشي كنوني ص 80

معاني التفاعيل فعولن صيغة مبالغة من فاعل ومتفاعلن تعني المشاركة والتفاعل ومستفعلن طالب للفعل ..

الفصل الثالث:

الصورة الفنية بين الأصالة والتحديث:

المبحث الأول: التراث والبناء الفني في القصيدة العربية المعاصرة.

ومدار القول كما هو معلوم وكما سبق الإرساء، في حادثة فكر وأدب أمة من الأمم ومنطلق بناء حضارتها، هو الالتفات إلى تراثها واستيعابه، وقراءته القراءة الواعية الاستيعابية التفاعلية نقداً وتمجيذاً، واستدامة استحضاره في فكر ووجدان أبناء الأمة، ومن ثم وعلى العكس مما صنع شعراء التفعيلة الذين وسموا بالحادثة زيفاً، لما توجهوا إلى تراث الأمم الأجنبية يبحثون فيه عن الأساطير والرموز حد الإيغال المفرط الذي أودى بهم في هاوية الغموض والفناء، فإن شعراء القصيدة العمودية المعاصرة قد تركوا الأساطير والرموز الأجنبية وعادوا إلى استدعاء التراث العربي الإسلامي، برموزه ووقائعه وأحداثه التاريخية والدينية والطبيعية، معيدين قراءتها وإعادة تركيبها ضمن سياقات قولية معاصرة ومقامات نهلت منها هذه الرموز كما منحتها الثراء الفني والمعرفي والجمالي، ضمن سياق التناسل الذي يبدأ بين الشاعر العربي المعاصر والتراث انطلاقاً من اللغة والموسيقى وصولاً إلى القضايا الفنية والأسلوبية.

فالتناسل التراثي موجود في نفس ووجدان ومخيال الشاعر الأصيل، في بنيته وتركيبته الفكرية والوجدانية والابداعية، لذلك لا انفصال بين تجربته الوجدانية والنفسية وتجربته الابداعية الشعرية التي يلتقي فيها المبدع والنص والمتلقي. ومن ثم فالتراث خصيصة وسمة جوهرية يوظفها الشاعر واعياً بدورها في الواقع وتغييره، وفي النص الشعري وتشكيله، وفي علاقته بالمتلقي المتخصص ومحاجته والناشئ وتكوينه، إنه استدعاء واع يخضع لتصور النص الشعري وماهيته ومهمته، فقد أمسى التراث جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الشعرية والموقف الشعري للشاعر وللنص الشعري ووسيلة ضرورية من وسائل وأدوات التشكيل الشعري مع خضوعه لرؤية صاحب النص. وذلك باستحضار جوهر ومغزى ودلالة الحدث أو الرمز التراثي ضمن السياق المساق والمناسب له،

وليس مجرد ترصيع وتنميق وحضور مجاني استعراضي، فالتراث منبع ثر يفيض بأنقى القيم وأسمائها وعين لا ينضب من القدرة على الإحياء والتأثير.

وقد تحول الخطاب الشعري في القصيدة العربية المعاصرة إلى خطاب حضاري مفتوح لاستقبال كافة الخطابات التراثية الصالحة للحلول فيه وإخضاعها سياقيا لامكاناته التي غنيت بانفتاحها على هذا الينبوع المتدفق بامكانات الإحياء ووسائل التعبير مما أكسبها أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، سواء من خلال التوظيف المساوق بجعل الرمز أو الحدث أو القناع المستدعى معادلا موضوعيا للحالة النفسية والحضارية للذات الشاعرة وفق جدلية الاسقاط، معادلا موضوعيا لتجربة الشاعر في زمنه وحاضره وعصره وأمته، فيحضر الرمز التراثي بأبعاده القيمة التي عرف بها في تاريخيا ليؤدي الدلالة القيمة ذاتها حاضرا. أو من خلا التوظيف المفارق، إذ يستدعي الشاعر الرمز التراثي في سياق يفرغه من أبعاده ودلالاته الأصلية ويلبسه أبعادا ودلالات مناقضة مفارقة، فيبني معناه على الدلالة العكسية المولدة للمفارقة كأن يستحضر شخصية عرفت بمواقفها البطولية، فيخلع عنها البطولة ويلبسها ثوب الذل والجبن والهوان، للدلالة على تقلبات الأزمنة وتبدل الأحوال وما آلت إليه أحوال الأمة من الانكسار ولتكون الصورة السالبة أنكى وأشد إيلاما لضمير المتلقي وخلخلة ليقينياته ووجدانه الذي يعيش على أمجاد الماضي ويذر سنبل هذي الأرض تذروه الريح من المحيط إلى الخليج، وقد أوغلت وأبدعت القصيدة العمودية المعاصرة في الاشتغال على التراث.

التناص المحايث والتناص التأويلي

وليد الصراف يفتتح قصائده ببيت من أبيات الشعراء القدامى وذلك لأنه مؤمن جدا بكتابتهم ويريد إكمال الفكرة التي يريدون وصولها إلى القارئ ديوانه ذاكرة الملك المخلوع/ قصائد بلاط شاعر/ ثوبها/ سمسار في سوق عكاظ/ دموع ثناء

يقول تميم البرغوثي :

قل للصبية تحييني وتردينني لم يبق مني سوى ما ليس يبقيني

يا ظبية في قديم الشعر ما برحت تبكي الكريم بمنهل ومكنون

رأيتها وأنا في الحق لم أرها لكنه طرب للشعر يعرفوني

تحيل كل فتى مرت بخاطره وكل بنت إلى ليلي ومجنون

تميل من قدها ما قد تميل به أئمة الناس من دين إلى دين

ولو رأى وجهها القديس قال لنا لا بأس بالذنب بين الحين والحين

_ مزج بين قضية الامام الحسين وقضية المسيح مضمونا كما مزجها شكلا

لمريم حزنك في كربلاء صليب يؤكد ما زلت حيا

كما عمدت الشاعرة حنين عمر في قصيدتها "على مسرح المتنبي"، أن تقف على

مسرح أحد أعمدة الشعر العربي العباسي موظفة تقنية الاستيعاب المفارق، فجاءت

قصيدتها معارضة للمتنبي ونفيا لسلطة الآخر وإثباتا لهوية الأنا الأنثوية، فتخلت عن

ملاحم البدوية التي شغلت فكر العربي قديما لتبرز صوتها

لا الخيل تعرفني ولا البيداء لكنما الليل القديم صديقي

فلكم بكت في جوفه الخنساء ولكم شكا من أدمعي وشهيق

أنا طفلة وشرائطي حمراء لكن بعض الجن بلل ريق

عطشى غدوت وموردي الصحراء أمشي الهوينى والضياح طريقي

وغدوت أكتب والمحابر ماء فيضا من الغيظ الذي بحريقي¹

هذا البيت الذي قتل صاحبه فاستلهم هذا البيت ينبه الذاكرة العربية إلى معنى التكامل في شخصية المتنبي التي ضج بها فالشاعرة استلهمت تجربة المتنبي التي تؤكد أن المجد والانجاز يتطلبان قدرة وجدانية وهي التي تشعر المتلقي بضرورة وأهمية عودة... الاستلهم المفارق ، المفارقة الفادحة بين موقف العرب الآن وموقف المتنبي الذي يشع عزة ورفعة وشموخا مما فجر مفارقة تصويرية تبين فداحة المشهد وما فيه من تضاد بين مجد تليد ضائع وواقع مرير باق.

التوظيف المفارق:

يقول حسن شهاب الدين في قصيدة أبجدية الصباح:

فصغت للوقت خلف الباب عزلته وقلت لا يأتيني من هدهد نبا

لي ثلة من خراف اليأس... أتبعها إلى ممالك لا تدري بها سبا

مدائي خلف هذا البوح شاسعة وعرشي صمتي عليه الآن أتكى²

الشاعر يتحد بشخصية النبي سليمان عليه السلام لكنه يغير من أحداث قصته لتتوافق مع تجربته الإبداعية الشخصية، ففي حين أن سليمان في القصة القرآنية كان حريصا على أن يعرف أخبار العالم التي يأتيه بها الهدد وتفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدد أم كان من الغائبين لأعذبه عذابا شديدا أو لأذبحنه أو ليأتيني بسلطان مبين، فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتكم من سبأ بنبا يقين" سورة النمل آية 20/22

الشاعر على النقيض تماما لا يريد أن يأتيه الهدد بأي نبا، وهو تحوير مناسب لتجربة القصيدة المتمثلة في اغتراب الشاعر عن حوله، وهو ما تؤكد جملة لي ثلة من

¹ حنين عمر، باب الجنة، ص 159

² حسن شهاب الدين، أعلى أبيات الخليل بن أحمد ص 18

خراف اليأس أتبعها فبدلاً من الملك والسلطان اللذين كانا لسليمان نجد الشاعر يكتفي بأن يكون راعياً لخراف اليأس، وربما يستدعي ذكر الخراف هنا قصة داود عليه السلام أبي سليمان مع الخيل والحياد، فخراف اليأس تصبح نقيضاً لخيول الملك في القصة القرآنية

يقول جاسم الصحيح في قصيدة "كون في ملامح كائن":

سار يفتش بعضه عن كله ويلم ما توحى نبوءة ليله

متبتلاً للنفس منطلقاً بها يجلو صباغة عاشق متأله

لاحت له نار فقال لنفسه ما قال موسى الكليم لأهله

ومشى إلى النار/ النبوءة حافياً لتشب نار الانتظار بنعله¹

يختار جاسم الصحيح نقطة البدء لحديثه عن المتبني من لحظة نبوية تستلهم قصة موسى عليه السلام، في طور سيناء مختاراً من القصة القرآنية الطويلة بعض أجزائها "وهل أذاك حديث موسى إذ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إنني آنست ناراً لعلّي آتيكم منها بقبس أو أجد النار هدى فلما أتاها نودي يا موسى إنني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى" طه آية 9...12

ثمة تشابه بين موسى في القصة القرآنية والمتبني في القصيدة يتمثل في أن كليهما كان يتوق إلى المطلق أو الكلي (يفتش بعضه عن كله)، وهو ما نعرفه من قصة موسى في سياق قرآني آخر يطلب غغحين يطلب رؤية ربّه سبحانه (ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه قال رب أرني انظر إليك قال لن تراني ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تجلّى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقاً فلما أفاق قال سبحانك ربي تبّت إليك وأنا أول المؤمنين" الاعراف 143، وقد يكون في شخصية موسى القرآنية

¹ جاسم الصحيح، ما وراء حجرة المغني ص 119

ما يجعلنا نراه مشابها للكتبي أيضا في كونه (متبتلا منطلقا بها)، ولكن ثمة تغييرين مهمين يحدثهما الشاعر في القصة يتمثل التغيير الأول في تحويل قول موسى (إني آنست نارا) في كونه خطابا من موسى إلى أهله، إلى كونه خطابا من المتبني لنفسه، فنار الشعر التي ذهب إليها المتبني جعلته ينفصل عن ذاته لا عن الناس فقط، أما التغيير الثاني فقد أحدثه الشاعر على عنصر النار فإن المتبني لم يرجع من رحلته إلى النار (ويعبر الشاعر عن ذلك بكناية لطيفة شبت نار الانتظار بنعله وهو يشير إلى فرق جوهري بين تجربتي النبوة والشعر في رؤية الشاعر فالأولى تجربة يتمكن صاحبها من امتلاك الحقيقة والثانية تجربة يظل صاحبها دائم البحث عن الحقيقة، وهذه النظرة إلى التجربة الشعرية على أنها تجربة بحث وتساؤل دائمين، تقطع مع النظرة الرومانسية التي كانت ترى في الشاعر نبيا يمتلك الحقيقة ويهديها للبشر

يقول أحمد بخيت في قصيدة لارا ص59

لم يفرض الله إلا الحب فاحتشدوا ضد السماء وضد الأرض واعترضوا

حدثهم كذبوا خاسمتهم فجروا آمنتهم غدروا عاهدتهم نقضوا

الشاعر يمنح عاذليه في الحب صفة المنافقين متناصا مع قول الرسول ص "آية المنافق ثلاث إذا حدث كذب وإذا وعد أخلف، وإذا ائتمن خان"¹

يقول أحمد بخيت في قصيدة لارا:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه لا تقتلي أسماء يا غرناطه

"ريم على القاع" التفتت ونحره يدمى التفتت ودرجوا أقراطه

_ سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتفتنا باليد

¹ أبي نعيم الأصبهاني صفة النفاق ونعت المنافقين تحقيق عامر صبري، البشائر الإسلامية بيروت 2001 ص 40

وليس سقوط الشال عن وجه المرأة أما الغريب كسقوط الوطن عن المرأة وتركها عرضة
لهتك الغريب

تقول الشاعرة الجزائرية خالدية جاب الله في قصيدة والصخر يعشق قبل البحر أحيانا

إن الجسور التي في طرفها قدري جلحن قلبي أشواقا وتحنانا

وقمن ناجين في الاحلام ذاكرتي فاستبشرت منذ بدء الحلم نجوانا

جلبن للقلب عشقا لا حدود له واقتتن من كبدي سرا وإعلانا

سرتا الحبيبة ها جاءت تهلل لي وتشرع الخر مزدانا بوهرانا

من جهة البحر جئت الخر عاشقة والصخر يعشق قبل البحر أحيانا

سرتا قسنطسنة مسقط القلب

وهرا ن مسقط رأس الشاعرة المكان وسيط بين الذات الشاعرة والمتخيل الشعري الكتابة
الواعية المتقفة

إن العيون التي في طرفها حور قتلنا ثم لم يحيين قتلانا

يقول وليد الصراف القصيدة .كوم

أتاني وعيد الأدعياء، وحاولو فراعهم أني عصي على القتل

تقولون: يطويه الردى مثلما طوى سواء وهل في دهركم شاعر مثلي

أنا الموت حيا أنشد الشعر بينكم وأدفن في النسيان ما قيل قبلي

يتناص مع قول المتنبي:

أتاني وعيد الأدعياء وأنهم أعدوا لي السودان في كفر عاقب

ولو صدقوا في جدهم لحذرتهم فهل في وحدي قولهم غير كاذب

يريد المتنبي قوما يدعون نسب علي بن أبي طالب رضي الله عنه أرادوا به سوءا وكفر
عاقب قرية بالاشم ولو صدق هؤلاء الادعياء الموعدون في ادعائهم قربى للنبي ص
لحذرتهم لشرفهم ولكنهم كاذبون

ويقول وليد الصراف:

جاء المغول يجرون الحديد لنا وعبس ما لوححت حتى بسكين

هل الجيوش على دين الشعوب بها أم ما تزال على دين السلاطين
والسائرون إلى حطين ما تركت حرب البسوس بهم شيئا لحطين
يتناص مع قول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

وتعظم في عين الصغير صغائرها وتصغر في عين العظيم العظائم

أتوك يجرون الحديد كأنما سروا بجياد ما لهن قوائم

إذا برقوا لم تعرف البيض منهم ثيابهم من مثلها والعمائم

خميس بشرق الأرض والغرب زحفة وفي أذن الجوزاء منهم زمازم

يصف المتنبي استعداد جيش الروم لمواجهة سيف الدولة، فيصف مجيء الأعداء وهم
راكبي الخيول مدججين بالسلاح تغطي قوائم خيولهم حتى لأنها بدون قوائم انتصارات
العرب في الماضي ضد انهزوماتهم في الحاضر

يقول بدر الدريع في قصيدة ما انفكت الناس عن أديانها قددا:

فإن حنق الفتى في العز مولده وإن خوف الردى في الذل منك ردى

عش عزيزا أو مت وأنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود

ويقول في قصيدة هوينك بالغيور من الرجال مخاطبا الرسول ص:

لقد أسمعت مذ ناديت حيا فهاك الشعر ينثر كالآلي

التناص غير المباشر الاشاري التأويلي الرمزي الإستيعابي...ورود اشارة مركزة مع وجود قرينة شارحة في النص اللاحق تتناص مع دلالة النص المشار إليه، يمتاز بقدرة كبيرة على الايجاز مع الدقة في التعبير إذ تثير المفردة أو العبارة وجدان المتلقي ومشاعره، وتتقله من أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة وبأقل قدر ممكن من الكلمات عن طريق التلميح، التأثير البالغ في نفس ووجدان المتلقي العربي

المتنبي رمزا:

يقول الشاعر العراقي شاعر الغزي في قصيدة "المتنبي"

ومسافر تعبت حقائب صبره مما تخبئه مطامح صدره

قطع المتاهة، زاده: خيلاؤه وعصاه: قبرة غفت في شعره

هو صائد البيض الشوارد لم تتم عينا سواه وكلهن بأسره

هو أحمد الشعراء؛ ما حمدت نبوءة شاعر لم يقتبس من جمره

أبهى الملوك تحلقوا من حوله كي ينقشوا جملا بهامش سطره¹

قصيدة "كأنه المتنبي" أحمد نناوي شاعر مصري

¹شاعر الغزي القصيدة.كوم

أوحى له الليل بالأسحار ما أوحى فبات ينسج من إيحائه - صباحا

عيونه - في مقام الحب - دارجة وقلبه قائم في حضرة الفصحى

يكاد من فرط ما يهوى يفيض هوى ويستفيض - على قدر الهوى - شرحا

محلقا - في فضاء الله - ممتلئا كشجرة أثمرت واثاقلت طرحا

ومبحرا كلما امتدت شواطئه بني على شاطئ المعنى له صرحا

...كأنه المتنبى في قصيدته إن شاء إنشاءها؛ قالت له: مرحى¹

تقول الشاعرة الجزائرية حنين عمر في قصيدة "الرسالة الثانية إلى المتنبى" (إلى المتنبى مرة أخرى)

هلا سألت الخير عن نزف الحمى نزفت جروحي كلها لو تعلم

كنت النبوءة في القصائد حينما كان الزمان على كفوفك يرسم

فدع النبوءة في زمان قلما بالشعر يؤمن أو به يترنم

زمن لشعرك أو لسيفك واللمى زمن لغيرك والزمان مقسم

..أنا جئت من عصر يبالغ في الظما لكن مائي بالقصائد مغرم

أنا لست ممن يتبعونك وإنما أنا باجتياز البحر مثلك ..أحلم²

صوت الشاعر المتفرد ورعبتها في أن يكون لها صوتها المحادي لصوت المتنبى الشاعر

العربي الأصيل لكن دون أن تكون نسخة مقلدة وصدى باهتا له

يقول وليد الصراف في قصيدة "من دفتر أبي الطيب²" على لسان المتنبى

¹أحمد نناوي القصيدة. كوم

²حنين عمر القصيدة. كوم

الروح بي عنك نحو المجد تبتعد فاغضب كما شئت واصرخ أيها الجسد
ظمان أطوي مفازات الذكريات ومن مدامعي كل أهل العشق قد وردوا
ماذا دهى الشعراء اليوم تتكرني وجوههم وأنا شاديهم الغرد
..إذا رثوا صاحباً من جمرتي قبسوا أو غازلوا كاعبا من حلمي ارتفدوا
تورق البرق عيني وهي راقدة ويسبق الريح نبضي وهو متند
سجنت في بيت شعر أعصرا غبرت بكل ما زرعوا فيها وما حصدوا
...وجاز رجع الصدى الدنيا لیسمه من فارقوها ومن هم بعد ما ولدوا¹
يقول جاسم الصحيح في قصيدة "المتنبى كون في ملامح كائن"
سار يفتش بعضه عن كله ويلم ما توحى نبوءة ليله
متبتلاً للنفس منطلقاً بها يجلو صباة عاشق متأله
لاحت له نار فقال لنفسه ما قاله موسى الكليم لأهله
ومشى إلى النار / النبوءة حافياً لتشب نار الانتظار بنعله
ورأى الجمال قصيدة الله التي من أجلها بدأت متاهة رسله
فمضى على طرق المتاهة ..لا ترى غير القوافي يضطربن برحله
سأه كما يسهو الخليل إذا صحت إشراقة الذكرى فحن لخله
...كمن الرماة له وراء نبالهم كل يعلق تهمتين بنبله
..ما مد حبل رؤاه في أفق الرؤى إلا وألف طريدة في حبله

¹وليد الصراف القصيدة. كوم

غرباله نخل الحروف فلم يدع حرفا يكلفه النشاز بحمله
نشوان ما ارتجفت يداه بريشة إلا كما ارتجف الصباح بطله
همست له الدنيا بصوت حبيبة كتب الهوى فرضا عليك فصله
... في تربة الكلمات عمق حرثه فتنزهت كل العصور بحقله
هو ذاك يسكن في الزهور فلم يزل ما بين زنبقه يتيه وفله
كون تألق في ملامح كائن وتهتكت فيه عناصر وحله
.. فإذا الفلاة قست عليك بجمرها أويت للمعنى تتيخ بظله
خفف عليك الحلم ثقل قصيدة كم كان حلمك مفرطاً في ثقله
عجزت خيول الروم عنك فلم تطأ مأواك في جبل البيان وسهله
وغزاك من كف ابن عمك خنجر سكران ما طعن الوفاء بمثله
هي (ردة) أخرى أفاق سرابها فإذا مسيلمة يهم بنهله
وإذا الدوي يصك أسماع المدى من كل مرتد يدق بطبله
قتلوك كي تلد الحكاية نفسها وصدى الهدير يعيد قصة فحله¹

¹جسم الصحيح القصيدة.كوم

المبحث الثاني: الصورة البيانية.

حظيت الصورة في الشعرية العربية كما في الشعرية غير العربية باهتمام بالغ، لعله فاق الاهتمام بكل مكونات القصيدة، وذلك لكونها روح الشعر باعتباره فنا تخيليا بالدرجة الأولى، صادرا عن الوجدان والعاطفة والخيال لا عن العقل المحض ومنطقه، وقد تقاسم هذا الحرص في إيلاء كبير الأهمية للصورة الشعراء والنقاد على حد السواء، فسعى النقاد لإبداء جودة ورداءة التصوير، وتنافس الشعراء في مطاردة شواردها في واد عميق وفج سحيق، وفي ربط العلاقات بين الممكنات والمستحيلات، وفي تبريرها فنيا، فتفاوتوا كما هو معلوم في مسألة التبرير الفني، وفي تجلية العلاقات التي يقبلها منطق الخيال بين أطراف الصورة الواحدة، وبين الصورة والصورة، وبين الصور والتجربة الإبداعية وغرض/ تيمة القصيدة، فأجاد من أجاد وأخفق من أخفق، إلى أن بلغ الزمان مبلغه مع شعراء الحداثة وقصيدة النثر، الذين خرجوا عن منطق النظم العربي وعن منطق التركيب اللغوي فأسندوا ما لا يسند إليه، وأضافوا ونعتوا ووصفوا وقدموا وأخروا كيف شاؤوا، ضاربين عرض موج البحر بكل قواعد اللغة والنظم والتخيل، التي أرسنها الشعرية العربية عبر تاريخها الطويل، مثلما ضربوا بالبحور والأوزان، فقالوا (أصابع الضفدع الوردي تغازل السماء الثامنة وكنت هناك لاشيء وجه المساء الزمردي يطارد الفراشات النائمة ...) وتبعهم في غيهم وغيهم نقاد "أبدعوا" أيما إبداع في استخلاص المعاني والدلالات التي لا وجود لها إلا في رؤوسهم، وتأويل ما لا يؤول وما لا تأويل له، وسودوا في ذلك المجلدات وأضاعوا أجيالا، باسم الحداثة وأبعدوها عن معين الشعر العربي الأصل وتاهوا بها في صحاري الفراغ والعبث والعدم حتى اقتنعت هذه الأجيال بجمود وتقليدية ورجعية تراث أمتها وشعرها وسخرت منهم وبعدت عنه بعد السماء عن الأرض، ولكن البقاء إن شاؤوا للأقوى فله وإن شاؤوا للأصلح فله، لهذه المة وتراثها الذي إن حسبوه ميتا فهو حي لا يموت إلى أن يشاء الله، حي في وجدان أبنائهم البررة

الذي ما إن يستفيقوا من سكرتهم الاولى حتى يلتفتوا إلى ذواتهم وتاريخهم . وهؤلاء هم شعراء القصيدة العربية المعاصرة.

فعلاوة على عودتهم إلى النسج على بحور الشعر العربي الأصيل وقوافيه وأروائه، كما سبق التفصيل، فإنهم إلى حد بعيد استعادوا طريقة العرب في النظم الصحيح، وفي لامسك بعظم الشعر الأصيل، بتوظيف العبارة الواضحة، ومراعاة المنطق التخيلي الذي يحكم العلاقة بين بين طرفي الصورة ومكوناتها، وبينها وبين الدلالة المبتغاة، والمعنى الواحد بعيدا عن التهويم وتعويم الكلام بلا دلالة واضحة فاستبدلوا الغموض المعيب بتعميق المعاني الفنية وإبعاد غورها الأريب، ومن خلال فخامة العبارة وجزالة الأسلوب، ومناسبة المستعار للمستعار له، والصفة للموصوف والنعته للمنعوت، والبعد عن لغة الغموض من جهة وعن لغة الحديث اليومي من جهة ثانية، السمتان اللتان وسمتا شعر الحداثة وعابته في أكثر ما عابه، والبعد عن الزخرفة البديعية باعتبارها غاية لا وسيلة، وكذلك إيلاء الاهتمام البالغ للخواتيم والمطالع، جريا على عادة شعراء العربية الأصلاء، وإلى جوار هذه السمات التأصيلية وظف شعراء القصيدة العربية المعاصرة، تقنيات تصوير حديثة استفادوها من الفنون الحديثة المعيشة، مثل تقنيات المونتاج والمشهدية واللقطات المستقاة من السينما، والحوار المستقى من المسرح، وكذا توظيف الرموز وصياغة الأفعى الخاصة المعينة على تبليغ الشاعر معناه الفني الجمالي ومغزاه الدلالي، بما فيها التاريخية والدينية والطبيعية وغيرها.

كلما ارتفعت درجة حرارة العاطفة وارتقت الفكرة استطاعت القصيدة أن تحيا وتجدها مكانا في هذا العالم المأهول / القولة الماثورة للنفري كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة

الشعر النقي الصافي الذي ليس فيه نتوءات وبتور دون خلل في التركيب والدلالة كل بيت فيه فكرة عميقة ومعنى عميقا قليل الهنات / من العيوب التركيز على المعاني وإهمال النظم

ضرورة التساوي بين البيت والمعنى فلا يضيق البيت على المعنى ولا يتسع عليه وكذلك اللفظة ينبغي أن تكون مناسبة لموقعها ولمعناها فلا هي أصغر من المعنى ولا هي أكبر منه ينبغي أن تكون مطمئنة مستقرة في موقعها غير قلقة

تجنب الصيغ النثرية التي لا تليق بالشعر

التأكيد بالتكرار يحتاج إلى سياق يحتاج إلى أن يكون المعنى غير مؤكد نفسه بنفسه فيكون التكرار زائدا لا حاجة للمعنى به

الشعر قانون لغوي وبياني مستقل والمعنى والترميز وكل شيء يجب أن يخضع لهذا القانون والقصيدة مملكة لها قانونها لا بد ألا يكون هناك هدر وحشو وألا تكون أي كلمة زائدة البيت لا يجب أن تكون به تقوب ونبوءات كل كلمة في مكانها

القاعدة في استعمال البديع جعله عنصرا تكوينيا لا تحسينيا حتى لا تتهم بما اتهم به أبو تمام الاصل أن تكون وسيلة للبيان لا مفسدة له أن يكون البديع جزءا من الدلالة يقول أبو قيس " الشعر أقصى تنمير لخصائص اللغة العربية، وبنائه على أصول لغة أخرى تعطيل لخصائص اللغة الأصلية"

"شر الشعر ما سئل عن معناه" ابن رشيق توفي 463 المجلد الأول

شعرية التناقض والتمرد والرفض:

أيقول إيراد الحكمي في قصيدة "الغرباء"

في الحرب لا شجر يعود لمائه حتى يعود لجذعه التابوت¹

¹إيراد الحكمي القصيدة.كوم

يقول الشاعر العراقي شاعر الغزي في قصيدة "معمدان الوجد الأوري (تقول الالهة ننجال في مرثية مدينة أور: لأن الحزن والأسى قد قدرا على مدينتي، فإن وطأة العاصفة لم تكن لترفع عني)

أهدرت وقتي في (لا شيء أفعله) والوقت سيف ولكن سيفنا صدئ
..يا آخر الصاعدين الغيم سلمهم معنای ثم ادعوا: أن فوقه نشأوا
لا، لست أحزن، أحزاني تؤثنتي عندي جرار بخمر الحزن تمتلئ
لأنني تنبت الأحزان في بلدي كما السنابل ملأى تنكفي
حتام يا وطني للطارئین فم يهذي وحتام تقضي كف من طرؤوا¹

يقول عبد العزيز الزراعي في قصيدة عشبة تحاور الرمل
أغلق نوافذ ما يغريك يا وجع مازال في جرحنا للحب متسع
إنا كبرنا على أسفارنا فمتى يا أرض نطرح منقانا ونضطجع
ما زال يحلم بالإنسان شاطئ كان بيض الأمانى فوقه بجع
ولو تقطعنا أمواج لوعتنا بالصخر لابتكرت أحلامنا القطع:²
ويقوللا في قصيدة نهر بلا ضفاف:

كم ضفة ترجو انتسابك نحوها يا نهر لكن انتسابك أرحب
تمضي وتنزف ما التفت لضفة تشكو إليها أن ماءك متعب
تخشى الجفاف إذا التفت لرملمهم وهم إذا التفتوا لمائك أعشبوا

¹شاعر الغزي القصيدة.كوم

²عبد العزيز الزراعي، انشطارات العقيق اليماني، ص 19

كل يناشدك الخريبر وما دروا أيخر هذا الماء أم يتعذب
ظنوا بأن بنات حزنك كلها ماتت... تتاسوا أنك الحزن الأب¹
ويقول في قصيدة بين يدي امرى القيس:
أشتمن رئة العصور توحدا أجفانه لم تكتحل بصباح
...أسلمت و(ارتديت) عن حريتي ورهنت بيت العنكبوت سلاحي
آتي أبا بكر أهل مؤمنا وهواي ألف طليحة وسجاح
...هذا، وموج الليل مرخ قصفه يحكي لشكوى ذي القروح صياحي
قد يغتدي والقصف في أشلائنا شتان بين غدوه ورواحي
أغدو وأفواه المدافع تحتسي أهلي وتسعل بالدخان بطاحي²
يقول الشاعر العرقي(1982) نذير الصميدعي قصيدة "برق في غوم الذات
وتسلمني الدروب إلى احتمال تعود أن يشاكسه السراب
وكم أنفقت من قمح التمني على حقل يخاصمه السحاب
...وإني لم أكن يوما وكانوا لأنني قد رحلت غداة آبوا
أنا المنفي إلا من خيال ومن مدن يجيء بها الذهاب
وأبحث في زقاق الوقت عني وليس لطفل أسئلتني جواب
..طرقت العمر ليلا بعد ليل ولم يفتح لقطف الحلم باب

¹ عبد العزيز الزراعي انشطارات، ص42

² عبد العزيز الزراعي انشطارات، ص 72 / 73

...فكيف سأقتفي اندلاعي وهذا الجرح تطعمه الحراب¹

جماليات الخواتيم

يقول أحمو الحسن الأحمدى في ختام قصيد "غريبا على الإسفلت"

جميل كأصحابي الذين أحبهم إذا أخطأوا بادرتهم: أنا آسف

يقول حسن عبده صميلى في ختام قصيدة "تلاوة في مصحف الذات" متحدثا عن عبثية
وعدمية الحياة

ونبوءات رملتي محض بشرى فعلى الرمل تمحى الأمنيات

...والرحى إذ تدور قد تماهت على يديها الجهات²

يقول عبد العزيز الزراعى في قصيدة "سبأ في النيل"

ندري بأن فصول غربتنا ابتدأت سفرا وليس على الطريق قوافل

لكن فلسفة الجبال حكّت لنا أن النهوض من التراب مراحل³

¹ ندير الصميدعى القصيدة.كوم

² حسن عبده صميلى، نزهة في فناء الشك

³ عبد العزيز الزراعى ورد قارس ص101

المبحث الثالث: النظم والتركيب في القصيدة العمودية المعاصرة.

يقول الشاعر السنغالي المقيم بالمغرب محمد الأمين جوب في ختام قصيدة "مكابدات في مقام القصيدة"

...والشعر مملكة تقول لأهلها لا فرق إن الحب فينا السيد¹

يختم الشيخ نوح قصيدته "الهروب من الإطار"

ما يوجع الشجر المنقوع في دمه أن ذراع الفأس من خشب

جماليات المطالع

يقول العمري في مطلع الشاردة 29 "العشق"

العشق أن تغشى الدجنة في الضحى أرضا أحل بها ولا ألقاك²

يقول بدر الدريع في مطلع قصيدة "سطا حسنا"

سطا حسنا فأذعنت اضطرابا حري بالمحاسن أن تهابا

وما المقاوم في الهيجا ولكن إذا ورد الجمال وما تصابى

وإنني للمعشوق وما حبيب فكيف إذا انتسبت به وغابا

ويقول كذلك في قصيدة "تأبط شرا"

تأبط شرا ثم خيرا توسما أبعد اضطرام النار تستقطر السما

وأكثر ما يضمنيك في الخلق أنهم على جهلهم كل تراه معلما

¹ محمد الأمين جوب القصيدة. كرم

² العمري شوارد ص 54

حذار احتجاج المرئ بالعقل إنه إذا لم يحز قلبا سليما توهما

شعرية الاستبدال:

يقول محمد عبد الباري في قصيدة "صلاة على شال أُمي"

أيا أماء والموال أعمى حمام الله يقرئك الهدى¹

يقول محمد عبد الباري في قصيدة "رصاصة أخيرة إلى من كانت ولم تعد"

وتحت العنوان نص مواز "اسقني واشرب على أطلاله" ابراهيم ناجي

لو يعلم العشاق أن قلوبهم ورق.. وأن الحب عود تقاب²

الصورة القناع: القناع مرسلا/ القناع مرسلا إليه/ القناع وسيطا

قصيدة بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري" من مرثية عبد الباري ص 67/ 68 القناع
مرسلا إليه

وقصيدته ما لم تقله زرقاء اليمامة القناع مرسلا / موحيا حين يتحدث الشاعر بلسان رمز

وقصيدة ما لم تقله صخرة أبي حسن عبده صميلي من ديوان نزهة في فناء الشك

القناع وسيطا حين يتحدث رمز بلسان الشاعر

يقول حسين القاصد:

أنا عراقك يابني مر في جسدي جيل الرصاص وقد كبرته بدمي

يرد على محمد مهدي الجواهري الذي يخاطب نفسه قائلا:

¹ محمد عبد الباري، كأنك لم ص 45

² محمد عبد الباري مرثية النار الأولى ص 116

يابن الفراتين قد اصغى لك البلد زعما بأنك فيه الصادح الغرد
فالجواهري هو أبو فرات كما نعلم، وهو ابن الفراتين كما يخاطب نفسه، وحسين القاصد
يستغل هذه المفارقة ويقول:

أبا فراتي يابن النخيل يا ولدي لا تشتم الجوع فالجوع من قيمى
ويقول: لم تهدأ الريح كل أشرعتى تأمركت حين نام البحر عن حطمي
وينهي القصيدة بقوله: قد احتللت بني الآن معذرة إن لا أضملك (سلم لي) على علمي
فالقصيدية خطاب بصوت العراق كقناع للاغتراب والألم
_ قصيدة الرسام من ديوان عمره الماء لعارف الساعدي
قصيدة عارف الساعدي "الطوفان"

ناديته وخيوط الصوت ترتفع هل في السفينة يا مولاي متسع
...ورحت أسأله يا: يا شيخ قسمة من نجوت وحدك والباقون قد وقعوا
...وكيف تبدأ هذا الكون ثانية وقد تركت الفتى والموج يصطرع
أنا صغيرك أقنعني وخذ بيدي أم أنك بالموت والطوفان مقتنع
الماء يأكل أحداقي وتبصرني كيف استرحت وعيني ملؤها هلع
...نحتاجك الآن للطوفان ثانية فربما نصف طوفان وننتفع
فاصنع سفينتك الأخرى وخذ بيدي فإنني الآن بالطوفان مقتنع¹
القناع مرسلا إليه:

¹ عارف الساعدي، جرة أسئلة، بيروت الدار العربية للعلوم ناشرون 2013 ص35

قصيدة "مريم" محمد عرب صالح

ما بين ميمين ري الروح يا مريم مآذن النخل نادت باسمك الأعظم

ترنيمة في أقاصي الحرب أسئلة لشاطئ لاجئ ملقى جوار اليم

..اعتاد من يرسمون الشمس كل ضحى أن يفردوا ريشة سوداء في المرسم

طلّي على الليل أحلام مشردة، وساجدون حفاة في حمى "الأرقم

أطلالهم مدن عنها الغرام نأى فما يقول عن المعشوقة المغرم

...يسارعون على إيقاظ مفردة (الحرب) التي ضاق عن تعريفها المعجم

سيبرأ الآن من ثوب الحداد غراب يرتدي حلة البياض في المأتم

يا مريم الأخضر المصلوب ليس يسوع إنه الشام روح الله يا مريم¹

يحاول الشاعر بث لواعجه عن الكون ودمشق والانسان فيرى أن لا أحد يسمع فكلهم

متورطون فاختار مريم متلقيا مثاليا بريئة طاهرة من ذنوب الانسانية

الصورة البيانية: التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز

يقول جاسم الصحيح في قصيدة "غراب على شجرة الميلاد"

في عيد ميلاده خانتته أشمعه فسارعت لتضيء العيد أدمعه

كأن عينيه...في شوط الوفاء له تسابقان ..وأوفى الدمع أسرع

راعتة من صفحة التقويم مقصلة أهوت على عنق الأيام تقطعه

في الشمعدان رأى أعوامه جنثا صرعى فمال على نعش يشيعه

¹محمد عرب صالح القصيدة.كوم

...فكوا عقال بعيري ..إن بي سفرا إلي...ما جف في الأعماق منبعه

...مشابك الوهم لم تبرح تعلقه للريح...أنى تهب الريح تصفحه

ألفى الحياة قميصا ...والتقوب به شتى...فما زال بالمعنى يرقعه

...يصغي إلى ذاته إصغاء معتنق دينا جديدا إلى من كان يفتنه

...لغز يفتش عن معناه والتقيا كما التقى في الشجى نص ومبدعه

..كأننا حين سرنا أنا وأنا نهر جرى وخرير الماء يتبعه

ما الحب؟ قلت: وأوجز قال لي: جرس في القلب لم نتعلم كيف نقرعه

سار القلب ولكن لا عيون له يكبو على السكة العميا ونرفعه

ولم نزل كلما ضاق المكان بنا نأوي هناك إلى أنثى توسعه

++++

سجا علينا غراب ملء عتمته ليل...يخاصم فيه النجم موقعه

قال الغراب: خذو عني مراسمكم في الحزن ثم اصنعوا ما كنتم أصنعه

قلنا: حنانيك قد طال الطريق بنا نحو الغياب فحدث كيف نرجعه

..يا للنهاية إذ مالت بأذرعنا نحو الوداع فلم تسعفه أذرعه

سار القطار وأعلننا الحداد به مذ جف بأحد الركاب موضعه

يا سائق العمر ..أدركنا محطتنا من الحياة فهل أجر فندفعه؟

قف عند أول تابوت تمر به هناك حيث قميص الوقت نخلعه¹

يقول العمري في قصيدة "ويها حماد الأدبار"

فدع عنك غيم الوهم، فالبرق خلب وما نم عن نبل الفتى الخيلاء

إذا شئت أن ترضى من الصوت بالصدى فكل سراب - ما بدا لك - ماء

متى يحرم الطير الفضاء بموطن فطعم الردى والعيش فيه سواء²

يقول محمد العمري في قصيدة "لحم على وضم"

يا حادي الموت: هذي العيس مسرعة فاكفف حذاءك، أن يودي بها العنق³ (السرعة)

يقول بدر الدريع في قصيدة: "أحاديث وجدي"

ويا لك من ضد تقمص ضده تجاذبه أنى استحال تنافر

فلا بعضه ينصاع قسرا لبعضه ولا هو عن جمع النقيضين قادر

كحال بني الاسلام حين تخالهم جميع وهم شتى ولكن تجاوزوا

تكاد تضيق الأرض منهم وإنما تضيق بأموات قتلها المقابر

...توارت عن حمل الأمانة فيهم رجال بهم إرث المهانة دائر

أداري لجمع الصف غيضي إزاءهم كأني موتور تبناه واطر

إذا خاض أهل الشرك فيك تطيرت على حال تكلاهم من الحمل عاقر

ويقول بدر الدريع في قصيدة "أرسم مغناك أم الأضلع"

¹ جاسم الصحيح القصيدة. كوم

² العمري نوافذ التيه ص 25

³ العمري نوافذ ص 41

وليس في الماء يد كالتى بالنار يا لائمها تلدع
...ودع غدا للغيب واسترجع الذ كرى ففي الذكرى لنا مرجع
أضر في بدر بنا قلة أم ذل بالطف لنا صرع
...يحكي لعاد يومهم في الوغى أيام نحس ريحها زعزع
كأنما اليهود في عصفه أعجاز نخل في العرا تقلع
ويقول في قصيدة "أذن بمن في السرى"
أذن بمن في السرى عن أنس حادينا بنار دار علت للهاشمينا
العاقرين الندى دينا لضيفهم والطاعنين الردى عن جارهم دينا
واللابسين نفوسا منذ أن نفخت ضيقا تتازعهم أن يخلعوا الطينا
يقول تميم البرغوتي
ثم تراهم من تحته انتشروا كزئبق في الدخان يلتمع
لكي يضلوا الرصاص بينهمو تكاد منه السقوف تتخلع
حتى تجلت عنهم وأوجههم زهر ووجه الزمان ممتقع
كأن شمساً أعطت لهم عدة أن يطلع الصبح حيثما طلعا¹
يقول بدر الدريع في قصيدة "ما انفكت الناس في أديانها قددا"
مستذكرا في فناء الدار غيرة من لا تجرؤ الطير حوما إن بدا
..يزداد بأسا إذا ازداد الوغى صخبا والبحر لولا عتي الريح ما زبدا

¹تميم في القدس ص 66

تخال صارمه من هول صيحته برقاً سرى ومضه في عارض رعدا
ويقول في قصيدة "هوينك بالغيور من الرجال" متحدثاً عن الرسول ص

كصحراهم من الخيرات خلو غلاظ كالصخور من الجبال

فجاء كماطر من بعد جذب وكالآمال لم تخطر ببالي

عليه الناس من وله كصب خلال البين فوجئ بالوصال

يقول حسن بعيتي في قصيدة "كأنه ليس موتاً"

ومطايا الهوى كرام ولكن تعثر الخيل إذ تسوء الطريق¹

الرموز / الماء

الرمز الطبيعي والرمز التراثي هاجر وطفلها وزمزم السعي الذي يرمز إلى التيه وزمزم
الذي يرمز إلى الخلاص عن طريق الماء

ويكثر استخدام الماء رمزا لدى الشعراء المعاصرين كالمطر والنهر والغيم بل إن
حضور الماء صريح في عناوين عدد من المجموعات الشعرية مثل "عمره الماء" لعارف
الساعدي و"يا أبي أيها الماء" لأجود مجبل، وفي عناوين كثير من القصائد، فمثلاً في
الديوان الأخير لأجود مجبل تطالعنا عناوين مثل وطن للغيم والذكرى، وآخر الماء /
عتاب النواعير / موجز للنهر / تفاقمات بحار / ويا أبي أيها الماء / وفي ديوان فرصة للتلج
لنجاح العرسان قصيدة أنهار العطش وكذا عمر عناز...

الماء معادلاً للوطن

يقول عارف الساعدي في قصيدة "عمره الماء":

¹ حسن بعيتي القصيدة. كوم

وهو يمتد موعلا في المرايا يزرع الماء في شفاء الثواني

وهو ذاك القديم خمسون قرنا الحضارات والصدى شاهدان

عمره عمر كل ذرة رمل في تراب الضمير ظلت تعاني

عمره الماء كلما جف فجر سوف يأتي وعمره الرافدان

يا بقايا حضارتي ونخيلي أنت باق وماء غيرك فان¹

يقول أجود مجبل في قصيدة آخر الماء:

يا آخر الماء إني ما أزال هنا طفلا يُجمع في أحلامه سفنا

لكي يسافر فيها نحو أزمنة بها النهار على أولى السهول حنا

ويتابع

قال الفرات ودمع الأرض يملؤه يا دجلة القلب كل الأغنيات لنا

حبييتي والنعاس العذب محتفل سنلتقي فوق حلم يشبه الوطن²

يقول نوفل "واقف خلفي"

سأعلم الماء، أن الشعر في أذن ال معنى خريز، فذوقوا الآن وارتشفوا

لا ذنب لي، غير أنني قد زرعت فمي وردا، وكل الوري من شوكة نزفوا³

تقول الشاعرة السورية إباء الخطيب: في قصيدة بأي توق أهمسك" مخاطبة الشعر

لأنك مائي، لم أزل متفدقه ضفافك نشوى، والحروف محلقه

¹ عارف الساعدي ، عمره الماء، بغداد دار نخيل 2009 ص 11

² أجود مجبل، يا أبي أيها الماء، ص 91

³ نوفل لنقاوم ص 89

كأنني على أفق ابتهاك كوكب يدور بأعتاب البهاء لتعتقه
لبست غماما من رؤاك فلفني.. وأرخی بروحي توقه.. حلم شرنقه
لأنك مائي صرت شهدا فقبلة أمكن عطر الخد من كل زنبقه¹
يقول نوفل "أقولها صادقا"
كالماء جيئت ونائي الدهر تعزفني لحنا، يداوي خريرا صار من عرفي²
يقول جاسم الصحيح في قصيدة "جرح مفتوح على نهر الكلام"
وعلمني السقوط ببئر نفسي بأن الماء في الأعماق أحلى
وأورثني أبي ما لم أصنه تراث الغيم ساقية وحقلا
تؤولني حكاية كل ماء يود الجري ..والأنهار كسلى³
يقول سلطان السهبان في قصيدة "تفاصيل أخرى للماء"⁴
أفسح لحزنم هذا الدمع قصتنا في ملحه العذب سر حير الشعرا
روح هو الماء لو شكلته جسدا لطالما بين أضلاع الوهاد جرى
حجارة نحن لطف الماء يمنحها بهاءها إن مضى في عمقها وسرى
لا يكتب الدمع تاريخا لفرحته ما لم يمت فوق ساح الخد منتصرا⁵
يقول حيدر العبد الله في قصيدة "تلويحة للكهرمان والمطر"

¹القصيدة.كوم

²نوفل لنقام ص 104

³جاسم الصحيح القصيدة.كوم

⁴حيدر العبد الله القصيدة.كوم

⁵سلطان السهبان القصيدة. كوم

عربي أنا.. وقلبي ربابه أسمع الماء قبل بوح السحابه

زمزمي دمي، و(هاجر) أُمي علمته أن لا يخون سرايه

يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة "الأسماء"

يا قطرة الماء البعيدة كالمنى مدفونة في الغيمة العمياء

مري على عطشي القديم فإنه قد خاب من فرط الرجاء رجائي

ألقيت في النيران عند سعيها فتلطف من دمعتي ودعائي

حتى إذا يقنوا المنية في دمي وتنادت الأنباء بالأنباء

أطفأت عرف النار في نيرانها ونهضت حيا من رماد فنائي

الناس يكون الفقيد لموته وأنا أعزي الناس في الأحياء¹

يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة آخر الماشين

والعمر في كأس الفراغ سكبته صمتا طغى في الدن والأكواب

.. أمضب وبى عطش النياق فيا كم تاهت الأسباب بالأسباب

ورأيت وجهي في المياه فهل روعي تهاوت في الوجود الكابي

الآن أنطق بالقصيد وبى مليون شمس كلها أصلاي

ذاك الذي أهملت ليس أنا هو آخر الماشين في أنوابي²

يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة آي اليقين

¹ الشاذلي القرواشي حذاء ص 14

² الشاذلي القرواشي حذاء ص 38

قلبي على موج ماء الروح منزلق لا القلب أرسى ولا الطوفان أغرقه
والماء خان وذي الأمواج كاذبة والوقت جن وصار الموت بيدقه
ما زلت أبحث في الصحراء عن أفق هم شردوه وحمل التيه أرهقه
لا تشربي الماء من كف الغريب فكم عاج الغريب على زرعي وأحرقه¹
الصحراء:

يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة "الحداء"
أيقظت روعي وذي الصحراء نائمة ماذا سيجدي بي الترحال في الأفق
والناس ناموا على دوح الدجي وأنا كحلت عيني غزال النور بالأرق²
الليل

من قصيدة شيء من وجه الليل "...والظلام ليس بفان" أبو العلاء المعري
هو الليل نحن اتحدنا به كما اتحد البحر والمبحرون
...توبخنا باسمه نجمة وتخيرنا أننا عابرون
...نحرق في الموت وجها لوجه إلى أن يشك بنا الميتون
...نركض للغيب ركض الغريب لنسأل من نكون؟
لنسأل أول لحظة حب لماذا نفي والليالي تخون
هو الليل دكان خيائتنا ومقهى نحدث فيه الشجون

¹ الشاذلي القرواشي حداء ص 40 / 41

² الشاذلي القرواشي حداء ص 11

هو الليل آخر هذا اليقين هو الليل أول هذي الظنون

النخيل

يقول الشاعر الموريتاني الشيخ نوح في قصيدة "حكم ببراءة زليخة"
والنخل تزداد في الواحات قامته كيما يصفاح راحات النبوءات¹
يقول محمد عبد الباري في قصيدة "رصاصة أخيرة إلى امرأة كانت ولم تعد"
جرحي - كما شاء النخل - مكابر لم ينطرح يوما على الأعتاب²
يقول نوفل "أقولها صادقا"

أمد في غربة الصحراء كل يد لنخل، كي يمسح الدمعات عن طرفي³
يقول مصعب بيروتية في قصيدة "نخيل أمنيّتي"
أمي تربي نخيل أمنيّتي لكي تهز الجذوع والسعفا⁴
يقول إباد الحكمي في قصيدة "من أوراق العربي الأخير"
يعلمنا النخل أنا كبار فندس هاماتنا في الظلال⁵
الخيل

يقول محمد البريكي في قصيدة خلوة الصوفي
في خلوة الصوفي تحرق مدمعك يا أيها الباكي سكوتك ضيعك
لم تلق إلا ثوب حزنك سامعا لم تدر هل رقعته أم رقعك
..واركب خيل القصيدة داعيا سيكون رب الكون في المسعى معك⁶
الصحراء الترات

¹الشيخ نوح القصيدة، كوم

²محمد عبد الباري مرثية النار الأولى ص 117

³نوفل لنقام ص 103

⁴مصعب بيروتية القصيدة، كوم

⁵إباد الحكمي القصيدة، كوم

⁶محمد البريكي القصيدة، كوم

الباب الثالث:

نحو بناء نظرية شعرية حديثة

مستقاة من متن الشعر العربي المعاصر:

تمهيد: مفهوم نظرية الشعر مبادئها وقوانينها.

لا شك أن للشعر دوراً فعالاً في إمتاع الناس، وإغناء وجدانهم وخيالهم بما يحثهم على الخير، وينشر بينهم من كريم الخصال، وجميل الصفات، وإن الخير في الأمة باق، والدعاة المخلصون لهذا الأدب الذين يحملون هذه القيم يتنامون يوماً بعد يوم، والكتابات تتراعى هنا وهناك، والوعي بالقضية أخذ ينمو وينضج، في وقت (كان الاقتراب من الأدب الإسلامي الاقتراب من حقل ملغوم، أو منطقة محرمة... حتى إنه كان يبدو لبعضهم أن هذه الخطوة لن تكون غير صريحة في وادٍ، أو نفخة في رماد، لكنها خطوة قيّض الله لها من ينافح عنها، ويدافع عن دعوتها، فاستوى عودها، وانتشرت في بقاع الأرض، حتى إنك لا تكاد تجد مكتبة تخلو من تأليف حولها.

الشعر قسيم النثر في تحقيق مسمى "الأدب"، ولقد دأبت كتب النقد قديماً وحديثاً على تناول مصطلح "الأدب" بالدراسة أولاً، ثم الانطلاق منه إلى تكوينه: الشعر والنثر، من باب البدء بالعام للوقوف على الخاص، وما دامت "نظرية الشعر الإسلامي" جزءاً من "نظرية الأدب" بعامة، فإني سأقتصر في بعض مواطن البحث على استعمال مصطلح "الأدب الإسلامي"؛ إذ ما يصدق على الكل يصدق - هنا - على الجزء.

والمقصود بالنظرية - هنا - محاولة إيجاد نسق أدبي يحكمه التصور الإسلامي، ويلفه المشروع الدعوي العام، الذي يحاول أن يجعل من هذا الأدب وسيلة ناجعة، تجلي هذا التصور، وتركزه في النفوس، انطلاقاً من أن الأدب وسيلة تأثيرية قوية في النفس المنفعلة الحية؛ فالنظرية عمل يستهدف محاولة وضع الخطوط الكبرى التي يجب أن تحكم الأدب.

والتنظير في الإسلام ليس بحثاً عن أسس جديدة، تكون محض اجتهاد بشري، تبنى عليها المشروعات المزمعة، وليس ضرباً من الخيال يدغدغ شعور المفكرين القابعين في البروج العاجية، ينزلون عليه هموم الناس وقضاياهم... بل هو إعادة النظر في ثوابت هي أصلاً موجودة، أقرها الدين، وركز قواعدها، وعالجها علماؤنا عبر القرون المتوالية - فيما يسمح لهم به شرعاً من الاجتهاد -، وتنزيل للنصوص على الواقع، وربطاً للمتغيرات بالثوابت، ومن ثم صياغة نسق ينظم حياة الناس، ويجمعهم حول مشروع موحد.

فالتنظير في الإسلام - إذاً - (لا يكون إبداعاً لشيء غير موجود البتة، ولا إقامة كيانات صناعية في الهواء... بل النظرية هنا مجموعة حقائق موجودة، أو موجودة أصولها، وصياغة جديدة لمفاهيم قائمة في الأذهان، وربما مبعثرة في صفحات متباعدة على أن مفهوم النظرية - بشكل مجرد - ليس بدعاً في التاريخ الإسلامي حتى يقال: إنه من الوافد الدخيل الذي يجب أن يرفض؛ فقد استقر عندنا مصطلح "النظرية الإسلامية للاقتصاد"، و"نظرية علم الاجتماع الإسلامي"، و"نظرية السياسة الشرعية.." فلا مانع - إذاً - من صياغة نظرية في "الأدب الإسلامي".

هذا على مستوى شيوع المصطلح واستقراره، أما على المستوى المعجمي، فليس - كذلك - ما يمنع من استعمال النظرية بمفهومها السابق، الذي يتضمن معنى التأمل في التراث الأدبي الإسلامي، واستنباط الخطوط العريضة التي تحكمه.

جاء في "مختار الصحاح": (النظر والنظران بفتحيتين: تأمل الشيء بالعينوفي "اللسان": (تقول العرب: دور آل فلان تنظر إلى دور آل فلان؛ أي: هي بإزائها ومقابلة لها... و"النظر": الفكر في الشيء، تقديره وتقيسه منك، كما أشارت المعاجم الحديثة إلى ما يثبت ذلك؛ ففي "المعجم الوسيط) "نظر بين الناس: حكم وفصل بينهم)، وجاء في "معجم

المصطلحات العربية في اللغة والأدب) نظرية الأدب هي: دراسة أصول الأدب بعمامة، وفنونه ومعاييره ومذاهبه عبر العصور والحدود القومية.

ولاشك أن النظرية هي نوع حكمٍ على أدب ما، وإنصافه مما داخله وليس منه، كما أنها محدّدٌ للفواصل التي تباين أدبًا ما عن غيره؛ جاء في "المعجم الوسيط" النظرية في الفلسفة: طائفة من الآراء، تفسر بها بعض الوقائع العلمية أو الفنية)، وهو ما يؤكد ما سبق من أن "نظرية الأدب الإسلامي"، ما هي إلا كشف وجلاء للمقومات التي وضعها الإسلام لفن القول، خاصة وأن معجزة الإسلام ذاتها معجزة قولية بالأساس. ولو ذهبنا نستقري نصوص السنة، والآثار المروية عن الصحابة والتابعين، لحصلنا على كم هائل من المعايير والضوابط الكفيلة بضبط معالم هذه النظرية المنشودة.

لا شك أن الأديب رائد من رواد البشرية، والناقد عين عليه، ترصده لتقومه وتوجهه، وهما الكفيلان بتصحيح مسار الأدب، وإزالة ما علق به من غبار وأدران طوال هذه الحقبة التاريخية، التي تمتد من عصر النبي صلى الله عليه وسلم إلى عصرنا هذا، ومن هنا تأتي أهمية التوطيد لهذا الأدب، ووضع نظرية متكاملة له.

ولقد بات من الضروري وضع هذه النظرية؛ ل يتميز خالص الشعر من زائفه، عن طريق وضع المقاييس الحقيقية التي تحكم جودة الأدب، وجعل حد لهذه المذاهب السائدة، التي تقطع الطريق أمام كل محاولة تروم الحق، وتتشد الفضيلة، إن النظرية كفيلة بأن تجمع الغيورين على هذا الأدب في خندق واحد، وتنتظمهم في سلك واحد، بدل تبديد الجهود هنا وهناك، التي - في الغالب - تقتصر على الأدب الدفاعي، والنقد المعيارى، الذي يسير خلف الأدب ولا يتقدمه.

إن غياب البديل الإسلامى دافع لاستهلاك السائد من هذه المذاهب، التي - للأسف الشديد - رأينا من أبناء جلدتنا من يبالغ في حمل أفكارها، وينفانى في الترويج لمعتقداتها،

مقتنعين بأنها تقدم النموذج المثالي للأدب الإنساني الرفيع، وانعكس ذلك على إبداعاتهم، فجاؤوا بما يصادم الإسلام، بل ويحاربه، تارة بمعاول الماركسية، وتارة بمعاول الوجودية، وتارة بمعاول اللادينية.. ووجدنا أدباءنا ونقادنا الإسلاميين حيارى أمام هذا الزخم الهائل مما تطلع به علينا الصحف والمجلات كل يوم، وما تلقي به المطابع بين الحين والآخر، فإذا ما تحرك أحدهم للتغيير، فمن منطلق دفاعي فردي، وفي غياب منهجية موحدة، مما يفسر أنه: (أصبح من الضروري وضع خطة واضحة ودقيقة، من أجل مراعاة مبدأ تراكم المعرفة في الإنتاج الفكري والأدبي الإسلامي الجديد؛ حفاظاً على الطاقات، ورعاية للقابليات.. كما لا بد أن تقوم دراسات ناقدة، تجيب عن مجموعة أسئلة تحدد أهداف العمل وغاياته، والحدود والشروط والوسائل اللازمة لترشيده وتوجيهه الوجهة السليمة، وتجلي السلبيات والإيجابيات، وتفك قيود التحكم الثقافي الذي يشل ويعطل فاعلية المسلمين.

ولا ندري كيف ينكر الكثير الدعوة إلى نظرية في الأدب الإسلامي، وهذه الإيديولوجيات الأخرى جعلت لنفسها مذاهب، وجعلت لكل مذهب نظريته الخاصة؛ فالإباحية مذهب، والشذوذ الجنسي مذهب، والعبث مذهب.. أفلا يتحتم علينا - نحن أيضاً - التفكير في مذهب إسلامي للأدب، ينعم بنظريته الخاصة، تحكم تصوره، وتوجه مساره، وهو الأدب الأكثر رحابة وشمولية، والقادر على الوقوف في وجه الأدب المكشوف والمتهتك، الذي لا يواجه بمجرد المصادرة والشعارات، وإيداء الغضب والقلق والتأفف، وإنما بالبديل القادر على منافسته.

على أن هذه النظرية لا يقصد منه إقصاء الآخر وتنحيته، ولا تدعي أنها وحدها على الحق، وكل ما سواها على الباطل، وإنما تسعى لتوجد لها مكاناً بين النظريات الأخرى، وتتنزع حقها في الوجود، وعلى القارئ بعد ذلك أن يتفاعل مع ما يأنسه من هذه النظريات، ويأخذ ما يناسب اعتقاده وتصوره.

ما عرفه الأدب الإسلامي - والشعر منه بخاصة - من تهमيش وإبعاد، من طرف العديد من النقاد والمبدعين المسلمين، الذين يرون أن غاية الشعر تحقيق الكمال الفني والمكنة التعبيرية، وأن من سلامة التصور وكمال النباهة عزل الدين عن الفن، وأن كل أدب يعالج قضايا الدين هو تراث قديم، يجب القفز عليه وتجاوزه.

هذا التحدي الخطير الذي ترفعه الدول الغربية في وجه المجتمعات الإسلامية، وهو تسخير الفنون - والأدب واحد منها - لخدمة الدولة، ومعتقدات الحزب، والنمط الذي تبغي هذه الدولة أن ينشأ عليه أبنائها، فجعلت من الأدب - وبخاصة الشعر والرواية والمسرحية - وسيلة فعالة لتغيير العقول، وتشكيل الوجدان، وتوجيه الفكر، ومن ثم لم تتأخر في صياغة نظريات عديدة للأدب.

وقد اعتقلت الدول الاشتراكية الأدب بسياج عقدي مكين، وقصرت دور الأدباء على خدمة إيديولوجية موحدة، بل وهددت من خرج عن هذه السبيل، كما فعل "ستالين" حين كون (اتحاد الكتاب السوفييت، الذي أصبح أداة مباشرة لسيطرة "ستالين" على الثقافة... وأصبح النشر محظورًا على غير الأعضاء فيه، وأكد "لينين" كون الأدب (ترسًا ولولبًا في آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة.

ظهور تيار "الحداثة المتطرفة" المعارضة للأدب الملتزم بقيم الدين تصورًا ومنهجًا وهدفًا، الذي يعلن الثورة على الموروث، بل ويقصد الانقضاض عليه، فلم يعد غريبًا أن نجد من يدافع عن مذهب "تمجيد الشيطان، ويرفع صوته قائلاً: (يلزمنا أن نحیی شعر الشيطان، وينقب في كتب التراث ليستخرج منها كل انتهاك رديء، فيعتبره النموذج الذي يجب أن ينسج على منواله، ويجد ملاذه في عربدة "أبي نواس"، وجرأة "ابن أبي ربيعة"، منادياً: (إن الانتهاك هو ما يجذبنا في شعرهما.

تجاهل الدعوة إلى تمحيص تاريخ الأدب العربي، المسبوك - في غالبه - بيد المستشرقين، من حيث تدوينه، وتقسيمه، ودراسته، الذين لم يألُ كثير منهم جهدًا في تزوير بعض حقائقه، والطعن على خلفاء المسلمين، والاستنقاص من البارزين من الدعاة والصالحين، والترويج لكتب تخدم أهدافهم؛ ككتاب: "ألف ليلة وليلة"، و"حي بن يقظان..."

اختلال المعايير في اعتبار الشعر الجيد عند بعض نقادنا القدامى، فمنهم من نظر إلى اللفظ مجردًا ففضّله، وجعله وسيلة الشعر المقبول، ومنهم من اقتصر على المعنى، فجعل جماله مناط الشعر الجيد، ومنهم من اعتمد صدق عاطفة الشاعر، ومنهم من قسم الشعراء بحسب البديع، ومنهم من فضّل بحسب التقدم الزمني، فجرد المتأخرين من كل مدحة، لا لشيء إلا لأنهم تأخروا في ال-ولادة، ومنهم من جعل شرف الشعر بشرف صاحبه، وغضاضته بغضاضته، ومنهم من رأى الأفضلية لمن ينظم في جملة أغراض، لا في غرض بعينه... وكلها معايير - في تصورنا - تتكبت الطريق، حين لم تضع في الحسبان المعيار الأخلاقي، الذي يجب أن يحكم المضامين، والذي على أساسه يجب تقديم الشعر أو تأخيرها.

ولا شك أن هناك بعض الكتابات التي حاولت معالجة الموضوع، لكنها تبقى مفتقرة إلى تجميع الجهود المحددة للقواعد العامة، والضوابط السليمة للبحث؛ حتى لا يحصل التناقض بين أنصار هذا الأدب أنفسهم حول القضية الواحدة، وهذا ما دعا إليه الباحث "عبد الرحمن حبنكة الميداني"؛ حيث قال: (الأدب الإسلامي بوجه عام، وأدب الدعوة بوجه خاص، يحتاجان إلى نظر جدي جديد حقًا، ويحتاجان إلى إعادة كتابة تاريخهما، مع فرز الأدب الإسلامي من عموم أدب المسلمين، ولو على طريق تحديد قواعد عامة، ومع فرز أدب الدعوة من عموم الأدب الإسلامي بمصنفات خاصة).

ولن نعوزنا النصوص الجادة المانحة للعناصر الفنية والمضمونية، التي على إثرها يقوم صرح النظرية، وفي تراثنا ما يغني من المواقف والإبداعات التي لا تزال قابضة في بطون الكتب، تحتاج إلى من ينفذ عنها غبار الإهمال والنسيان، فلا بد إذاً من (دراسة النتاج الأدبي الأصيل في ضوء التصور الإسلامي والنقد الإسلامي، لإبراز ملامح هذا الأدب، وتقديمه إلى القراء من خلال الصورة النقدية الجادة.

وهنا وقفة ضرورية لا بد أن تأخذها محاولة التنظير بعين الاعتبار، وهي تتعلق بنضوب أقلام النقاد في مجال استقصاء الأحاديث النبوية، وتمحيصها، ومعرفة صحيحها من سقيمها؛ إذ نرى أغلب كتب الأدب والنقد تحشد كل ما نسب إلى الرسول - صلى الله عليه وسلم - مما يتعلق بالموقف من الشعر، دون روية أو تدبر، وهذا مجانب للقواعد العلمية، ومنافٍ للضوابط الضرورية التي وضعها علماء مصطلح الحديث، فكان لزاماً أن يعاد النظر في هذه الأحاديث، وكذا الآثار المنسوبة إلى الصحابة والتابعين، بعين الناقد البصير، يستخرج صحيحها من ضعيفها وما لا يصلح منها للاحتجاج.

وهذا" د. عباس الجراري "يعترف بكثرة الوضع والتزوير على الرسول - صلى الله عليه وسلم، ونسبة أقوال وأحكام إليه لم تثبت، وبخاصة ما يتعلق بموضوع الأدب، فهو يقول: (إننا لا نشك في أن كثيراً من الأحاديث قد وردت بالمعنى دون اللفظ، وأن كثيراً من الأحاديث كذلك، قد حُرِّف أو وُضِع ونُسِب للرسول.

العمل على إعادة النظر في الكثير من المناهج النقدية، التي تدرس الأدب خارج الإطار الديني، والسياق الأخلاقي، فيجب (دراسة النتاج الأدبي الإسلامي الأصيل في ضوء التصور الإسلامي، والنقد الإسلامي؛ لإبراز ملامح هذا الأدب، وتقديمه إلى القراء، من خلال الصورة النقدية الجادة، كما يجب توحيد الخطة بين النقاد الإسلاميين؛ للخروج بنظرية متكاملة لهذا الأدب.

العمل على تحفيز أولي النهى، ممن لهم اهتمام بالأدب والنقد، إلى النظر إلى الأدب بعين الإنصاف والموضوعية؛ لإزالة هذه المساحيق المستعارة عن وجهه، وتقديمه للناس على صورته الحقيقية، عبر الندوات، والمحاضرات، واللقاءات الأدبية.. فمما يحز في النفس أن نسمع بالندوات تعقد هنا وهناك، لخدمة مختلف التيارات والاتجاهات الأدبية، في حين تكاد تنعدم الدراسات الجادة للأدب الإسلامي، خصوصاً وأن سلاح الأدب لم يكن ليخفى على أصحاب الاتجاهات المشبوهة، الذين عرفوا خطورته وقدرته على تلوين العقول والقلوب، يقول "محمد حسن بريغش": (إن أصحاب المذاهب المادية والجنسية ركبوا أجنحة الأدب خاصة، والفنون عامة؛ ليصلوا إلى عقول الناس ونفوسهم، وهكذا انتشرت مذاهبهم، ونحن - كمسلمين - علينا أن نعرف أدبنا، ونعرف أدباءنا، بالحوار، واللقاء، والدراسة، والعرض، والتحليل، والنقد؛ حتى نفتح بينهم وبين القارئ دروباً وأبواباً، ونلقي على مناحي هذا الأدب كلها أضواءً، وسيجد فيه الجيل - إن شاء الله - شراباً طاهراً عذباً، يمجُّ بعده أشربة العابثين والمتاجرين بالجنس والمال والس-لطان.

إحياء بعض مقولات النقاد المسلمين القدامى، التي يفهم من ظاهرها تقديم المنحى الفني على المضموني، ولا تبالي بتجاوز المقدسات إذا كان الشكل جميلاً، كما أثر عن "الأصمعي" و"القاضي الجرجاني"، و"قدامة"، و"الصولي" وغيرهم. إن الشعر العربي - بعامة - والإسلامي - بخاصة - شعر ذاتي، لا يعبر عن الجماعة، ولا يعالج الواقع التاريخي والاجتماعي والسياسي من جهة أخرى، عرفت فكرة "الأدب الإسلامي" اعتراضات شتى، بدءاً من المصطلح، وشرعيته، ومقاييس استخدامه، ثم - على افتراض قبوله - فهل هو مذهب واتجاه، أم معيارية؟، ثم هل هو مضمون فقط، أم مضمون وفن؟ وهل هناك - فعلاً - نماذج تمثل هذا الأدب أم لا؟... وهي كلها شبهات تحتاج إلى هتك ستارها، وبيان زيفها؛ لإقناع المعارضين، وإزالة الغبش عن المحايدين، الذين يقفون من هذا الأدب موقفاً وسطاً، لا يؤيدون ولا يعارضون.

وكثيراً ما رُميَ هذا الأدب بالانزوائية، والتقريرية، والفقهية، لا لشيء إلا لأنه يغلف موضوعاته بغلاف أخلاقي، ويحكم الإسلام في تصوره، فيدعو إلى الحق والصدق، ويرفض الطيش والزيف، أو لأن صاحبه قد يكون برع في فن آخر من فنون العلم الشرعي؛ كأن يكون محدثاً، أو فقيهاً، أو لغوياً، فصار الشعر يوزن بما عليه صاحبه، لا بما هو شعر؛ "فالشافعي" لأنه اشتهر بعلم الأصول والفقه، شعره فقهى ديني، و"عبدالله بن المبارك" لأنه فقيه زاهد، شعره إرشادي توجيهي.. وهكذا، مما حدا بالناقد الشيخ : "عبدالله كنون" إلى أن يقول عن هذا اللون من الشعر: (طالما أغفله الكتاب، وتجنى عليه النقاد، وهو أدب الفقهاء، أعني شعرهم المغموز - ظلماً - بالضعف، والمضروب مثلاً لكل شعر ليس بذاك، فالآن أوان إنصافه، ورد الاعتبار إليه.

ويقول عن فرائد هذا الشعر: (درج مؤلفو الأدب على استبعادها من النصوص الأدبية؛ لمجرد أنها إنتاج طائفة من الأدباء غلب عليهم وصف آخر غير الأدب، وهو الفقه والعلم، مع أن في دراستها وعرضها - العرض الذي يجلو محاسنها - متعة وإثراء لأدبنا العربي الأصيل، ولطالما همش شعر "القاضي عياض" - مثلاً -، لا لأنه شعر (ليس بذاك)، ولكن لأن صاحبه اشتهر بالفقه والعلم والقضاء، فشعره شعر فقيه واعظ. ومناطق هذه الشبهة هو الفصل المفتعل بين الأخلاق والقضايا الحضارية الأخرى؛ من سياسة، واقتصاد، وإدارة، وأدب.. والحق أن كل مجال خلا من الجانب الأخلاقي كان عرضة للفشل؛ لأنه فقد الصمام الذي يقويه العثرات، ويوجهه إلى سبيل النجاة.

الفصل الأول:

الشعر؛ ماهيته وطبيعته ومصدره:

المبحث الأول: تصور شاعر القصيدة العمودية المعاصرة لماهية الشعر.

يبلغ الشاعر العربي المعاصر مبلغا عظيما في الوعي بالعملية الإبداعية، باعتبارها تجربة ذاتية، ومنجزا جمعيا في الآن ذاته، لابد الالتفات إليها والتعبير عنها، وهو بذلك يملك ورؤية عميقة ونظرا بعيدا في شروط التجربة، وخصوصياتها، وماهيتها وكل مخاضاتها، في علاقتها بالذات المبدعة وتصورات هذه الذات، فالشعر عصي عن التحديد منفلت من معجم التعريفات كما هو معلوم، ولعل الشاعر هو الأولى بقضية التعريف تلك لأنه هو المكابد والمعاني للتجربة وهو القادر على وصفها، وبذلك يضيء ويكشف للقارئ بعض السر، فالشعر طقس روحي ومكابدة وجدانية في محاولة لكشف الأسرار وبلوغ الحقائق العظيمة والخفية الثاوية في الانسان والوجود تبدأ من الشاعر قبل أن تبلغ المتلقي،

القصيدة الوطن

يقول حسن شهاب الدين في قصيدة "قصيدة مصرية":

فصحى ولا ألف بها أو باء شعراؤها الحارات والبسطاء

عنوانها خبز وملح حكاية ما بيننا والمطلع الفقراء

الروي وحركات الاعراب والابيات والشطران...

وبراعة التشبيه أن قلوبهم فوق القباب حمائم خضراء

كانت حدود الأرض جلد كتابه والنيل حبر الله كان الماء

ورواه فلاح لطفل شاعر فإذا النخيل بأسره شعراء¹

يقول عبد العزيز الزراعي في قصيدة "القصيدة تغمض أنفاسها"

نامي فإن لغاتي لن تقول سوى قصيدة تجرح الأنساقا

¹حسن شهاب الدين القصيدة.كوم

يكفي القصيدة ضوئا أنها اعتذرت عن الكلام لكي تمدح الغسقا¹

يقول ع العزيز الزراعي في قصيدة "سليل الكمنجات"

وطني شاسع الجمال خصيب فوق شعري وفوق ثغري اختصاره

نحن أشجاره ونحن حياة تتغنى به أنتم غباره

وطني ضاحك النقوش عقيق هي أدنى ما انجبت آثاره

وقديم كالابجدية كالشعر وبقا رغم الليالي نهاره²

القصيدة الحبيبة

يقول أوحمو الحسن الأحمدى

يا أول امرأة وآخر دمة ورفيف أغنية وشعرا أخضرا

أنا واقف بالباب لا أحلام لي لا أفق إلا أن أراك لأشعرا

ويقول في قصيدة ياما انتظرتك

ياما انتظرتك كالقصيدة ياما فعلام يرجو الخيال علاما³

يقول عبد العزيز الزراعي في قصيدة هطلت صباحا:

هطلت صباحا والعصافير في فمي عطاش فأيقظت الينابيع في صدري

تغيبين عني كالقصيدة أشهر وفي لحظة تأتين موجزة عمري⁴

يقول نوفل قصيدة أكاد أعبدها

يا أول الشعر في الدنيا.. وآخره إن الحياة إذا أنصفت أحمدتها

¹ عبد العزيز الزراعي ورد قارس ص 87/86

² الزراعي ورد قارس ص 111

³ الأحمدى الدورادو ص 32

⁴ عبد العزيز الزراعي، انشطارات العقيق اليماني ص 23/22

قررت أن أهجر الأشعار... سيدتي وكيف يهجر من بالنفس يجهدا

قررت أن أبعد الآلام عن خلدي أنني في وجوه الحرف أشهدا

وهكذا الشعر... حزن بعده فرح إن الحروف بهذا القلب أغمد¹

يقول حكم حمدان نوتة 20

ما الشعر إن لم ينتصر لعيونها؟ ما الوحي إن لم يمتدح خلخالها

ما الانزياح؟ وما التضاد بمعجمي؟ إن قاوما في الحادثات كمالها

كيف القواميس الحديثة كلها في وصف حسنك جاهدت.. فاغتالها؟

القصيدة الملاذ الآمن/ السلام واهبة الحياة والوجود

يقول نوفل "رحلة الفادو الأخيرة"

__رسالة أخيرة من بيسوا إلى المتنبي__

أنا لست ذا شأن ومثلك يعرف أنني بغير الشعر روح تنزف

يقول نوفل السعيد في قصيدة "مداواة الجروح"

أغالط في الحبيب دموع حب وأذرف في القصيدة ما أريد

..أرى العشاق يعصرهم حنين فيقطر من تشوقهم نشيد

زرعت قصائدي في جوف صدري فأينعت الملاجم يا "البيد"²

يقول محمد عبد الباري في قصيدة "تناص مع سماء سابعة" / "السالك ذاهب إليه والعارف

ذاهب منه" أبو مدين الغوث

عبرت من المجاز إلى المجاز وقد طيرت أيامي كلاما

¹نوفل لنقاوم 16
²نوفل ، متقل بخطاي، ص 38

وهبت النوتة الأولى نشازي فصفقت (المقامات) احتراماً
وقلت ل (نجد ها صوتي حجازي يفيض عليك بالبدو القدامى
وقلت لميت دع لي التعازي سأكتب عنك من دمع اليتامى
...وبلغت السلام لكل غاز وقلت له وقد رد السلام
مطارك ساهر فاختم جوازي وأدخلني القصيدة كي أنا¹
يقول حكم حمدان في "نوتة4"
يا أيها الشاعر المنهد من وله وكل حزن تهادى يوم نكبتة
مزق شراعك في شط تلوذ به فلا وفاء ولا عهدا لزرقتة
وانسج قصيدة برء من لواعجها معلقات تجلت فوق كعبته
إن التي خلتها في الحسن ملهمة باعت هواك ولم تحفل للوعته²
يقول حسن بعيتي في قصيدة "بجع" مخاطباً حبيبته
وكلما غبت صار الشعر لي سكا كأننا في الأغاني نجتمع³
يقول جاسم الصحيح في قصيدة "الجوء جمالي"
وما القصيدة إلا لحظة/ أبد تأتي لكي نلتقي فيها أنا وأنا
...هل من لجوء جمالي يلوذ به من بات في قبضة الفولاذ مرتها
لم نأت للنخل نستشفى عيادته إلا لنبراً من نطف آل بنا⁴
القصيدة بين الكينونة وسر الخلق:

¹ عبد الباري/ كأنك لم ص 91

² حكم حمدان نوتات عاشقة ص 22،23

³ حسن بعيتي القصيدة.كوم

⁴ جاسم الصحيح القصيدة.كوم

يقول أحمد بخيت :

أضيئني فإن الشعـر هـندسة إلهية

ترد لكائنات الأرـض نفتحها السماوية

تحول قسوة الدنيا إلى حب وحرية

ماهية الشاعر كيف يرى الشاعر نفسه في علاقته بشعره:

القصيدة الفن والجمال المطلق النبوء والبراءة الأولى

في مديح الشعر

يقول الشيخ نوح في قصيدة "السحر"

ما الشعر لولا دفقة زرقاء من وحي يضج قداسة وخطايا

لولا مقاما الدهشة الأولى إذا صلت على جسد التصوف آيايا

المجد للكلمات منذ تجسدت جسر احتمالات...نبوءة مايا

إنجيل أسئلة تشب حرائقا فتتير أسطرها انطفاء حنايا¹

تقول الشاعرة السورية إباء الخطيب في قصيدة "إليها القصيدة /الأرض"

نخبوها كعصفور يتيم ونطلقها إذا ما الصبح حلا

لتبهرها الطلال .. وقد نمت على شرفاتنا...ظلا فظلا

كما ضوء تسنبل في سمانا نداعب أفقها إن صار أعلى

نطير إلى الحياة على شذاها ونرجع لارتياب الموت قتلى²

يقول نوفل السعيدى:في قصيدة "غيم المجاز

¹الشيخ نوح القصيدة.كوم
²إباء الخطيب القصيدة.كزم

والنور في قلب النبي.. قصائد كملت.. وما كمل الخيال بفهمه
..إني هنا... وحدي أطارح غربتي شعرا...يجول على مرايا وهمه
..الشعر مثل الأقحوان.. وهل ترى غير الطيوب إذا سعيت...لنظمه
الشعر قبلة كاعب.. لالا ترعوي لمحبتها والحب شاخ..يعظمه
الشعر زاد الراحلين..إلى الرؤى لتسافر الأفكار... لحظة لثمه
شكرا.. لمن أعطى المجاز مجازه وقت الكتابة... وارتوى من غيمه¹
يقول نوفل السعدي في قصيدة مدفأة

غني..فموسيقاي يعرفها الأسى ومقام عشقي..ياصديقة أبدعه
والشعر كل الشعر..كذبة شاعر ألقى لها أفعى الخيال..ليخذه²
يقول نوفل في قصيدة "عيد ميلاد فيروز"

إنما الشعر خيال..يرتجى وخيالي قد طواه العمر³
يقول الشاعر السوري حسن بعيتي في قصيدة "إلى شاعر ما"
قل إذا قمت من نشيدك فجرا قل إذا عدت سالما من هبائك
أيها الشعر يا خيالي المقفى حاق بي ما كذبت من آلائك
يا خفيا وممسكا خيط روعي وقريبا وأنت في عليائك⁴
القصيدة العاجزة/ المحنة

يقول العمري "ويها حماة الأدبار

¹نوفل متقل بخطاي ص 56/54

²نوفل متقل بخطاي ص 35

³نوفل مثل 57

⁴حسن بعيتي القصيدة.كوم

وكيف أرجي بالقصيد هداية لقومي .. ورشدا والأمام وراء

بياني سكوت، والسكوت مقالة لديهم، ونوحى ضحكة وغناء

لمن أكتب الأشعار يا دهر في الورى ومن يستبين القول كيف أشاء

وما تنفع الأشعار في بعث أمة لها في سوى مجد صدى ومكاء¹

يقول العمري في قصيدة "دنا النصر يا مصر"

قيلت بعد الانقلاب الدموي في مصر، وتفاعل الشعب المصري والاسلامي عموما مع الحدث، أيام اعتصامي رابعة والنهضة

غاض القريض، وسار الركب من دوني في موكب الشعر أبكي بعدهم دوني

سارو، فما الشعر منهم بالغ أذني ما صد عني، ولا السلوان يدعوني

أقطع الوحي؟؟ ما لي لا يراجعني حادي القريض، وقبل كان يحدوني

يخونني الشعر/ والدنيا تصيرني مثل الحصيد، وريح الحب تذروني

القصيدة الغواية / اللاتبات

يقول جاسم الصحيح في قصيدة "جرح مفتوح على نهر الكلام"

رشيكا كالوعول يجيء شعري وحيننا كالذئاب يجيء ختلا

و حيننا للقصيدة طعم ليل وحيننا للقصيدة طعم ليلي²

تقول إباء الخطيب في قصيدة بأي توق أهمسك

هو الشعر أغواني، فكنت فراشة من النار خاطت رعشة متشوقه

على حرق خاتلت ريح مجازه ففر به ظبي الكلام وأقلقه

¹العمري نوافذ التيه ص 24

²جاسم الصحيح القصيدة.كوم

كانثاه أغري بالدلال ضياءنا وغنجي ربيع لا يمل ترفقه¹

الشاعر الرائي:

يقول عمر الأزمي في قصيدة: ابن الدموع

(حاشية/ حين عاد القديس أوغستين إلى كنيسة أمه... قطروا له ثديها.. وأسموه ابن الدموع)

من شرفة الملكوت أرهف سمعه ليضيء ليل المتعبين كشمعه

وأضاء حين أضاء غابة روحه فرأى على الورق المبلل دمه

هو ملح هذا الدمع يحضن لوعة تخبو لتتشعل في الجوارح لوعه

هو من هناك ومن هنا، والأرض لو شظته مرآة تحاول جمعه²

يقول حكم حمدان نوتة 4

ما زال يوغل في المعنى وصولته حتى سبته رؤى تغفو بفكرته

ولم يزل ممعنا في الاغتراب سدى فضاع منه مدى يسلو بغربته³

¹القصيدة.كوم

²عمر الأزمي القصيدة.كوم

³حكم حمدان نوتات عاشقة ص 21/20

المبحث الثاني: رؤية شاعر القصيدة العمودية المعاصرة إلى طبيعة الشعر.

يقول جاسم الصحيح في قصيدة "جرح مفتوح على نهر الكلام"
يشق الصاعق الغيبي روعي ويمحوني، وفي الكلمات أجلى
.... عبرت على أناي عبور طيف يكاد.. ولم يكد حتى اضمحلا
أنا بعض من الانسان .. أجري وراء بقيتي لأصير كلا
فلم أبرح (أهيم بكل واد) وأزعم أنني من أهل (الإلا)
من الخطو القويم يجيء نثري ويأتي شعري مستزلا¹
يقول حسن بعيتي في قصيدة "إلى شاعر ما"
حين غنيت ذبت في الماء ماء وتلاشي صفاؤه في صفائك
أيها اللابس النشيد رداء ألف شمس تمللت في رداك
أيها الساكن الهشاشة بيتا أتعب الكأس في الرؤى شكل مائك
شاعر قلبك الخفيف كضوء شف حتى خفيت قبل انطفائك
حين فوق الرمال شيدت حلما
ضحك البحر ساخرا من عنائك
كنت حيا لأن قلبك سر مت هنا الآن بانكشاف خفائك

ويقول كذلك حكم نوتة 16

قامت قيامتنا، فاذن يا بلال نادى المنادي مذ غفا وجع الرجال
قامت قيامتنا سنلبس حفتنا ونسير يصحبنا بجولتنا المحال

¹ جاسم الصحيح القصيدة. كوم

...ألم هنا...ألم هناك سأنتقي، ألما يليق بوحدة تغفو ببال

وأوسد الأشعار حبر دفاتري وأمرغ الوحي المروع بالخيال

وستفتح الكلمات فوق شرفة بسمائنا السوداء كي يفد الجمال¹

قصيدة من أوراق طفل أبدي / كأنك لم

الورقة الأخيرة من مذكرات المتنبي

عبد البارى²

مطر سيغسل ذكريات مرهقة لتتبع أوراق الغواية مشرقة

وندى، سيبحر في مرافئ شاعر صدئت مراكبه بحزن طوقه

الشاعر الصوفي الحائر المغترب العاجز المعذب

يقول الشاعر المغربي عمر الأزمي في قصيدة "حلول"

مطر وريح عانقت آماله وظلال غياب تؤم ظلاله

يمشي إلى الحنف الجميل كأنه طير يعانق في السماء نباله

متوضى بالشك حد طفولة ويخط في ماء اليقين سؤاله

قد أوقد الشهب التي في قلبه ليضيء من لهب الجمال جماله

يمشي على المعنى الشفيف وداعة ويخضب الوحي الخفيف خياله

ويزلزل المعنى إذا نطقت رؤاه كأن ربك بالرؤى أوحى له³

ويقو كذلك عمر الازمي في قصيدة أطير الآن

¹حكم نوتات ص 69 إلى 72

²حكم حمدان نوتات ص 86

³عمر الأزمي القصيدة.كوم

أطير الآن خذني يا جناحي وسرج يا مسرجا جماحي
..إلى أن يصبح الأعلى مجازا وتحليقي انزياحا في انزياح
إلى أن يخرج الأرضي مني ويطلقني سراجي من سراجي
يقول الشاعر المصري محمد اسماعيل في قصيدة "هوشاعر"
هربا من الأشباح داخل نصه ينحاز -رغم الكاملين- إلى نقصه
هو شاعر؟ لا بل مجاز شارد يبكي لتدخله الحياة لنصه¹
يقول علاء جانب: في قصيدة "حنين إلى الغربية الأولى
اخترت وجه الريح وجهة أحرفي وتبعت نجمي في عيون ضياعي
..فبأي بوصلة أهدد حيرتي والبوصلات يشرن صوب خداعي²
ويقول في قصيدة "ألقبت بالحلم في يم من القلق
يا ربة الشعر ضميني على مهل وزمليني من طوافة الغسق
يا شعر يا آخر الدنيا، وأولها يا مسة الجن يا دوامة القلق
لقد أبحثك أعصابي ونبض دمي فخذ حياتك مما ظل في رمقي³
يقول نوفل في قصيدة "رحلة الفادو الأخيرة" _رسالة أخيرة من بيسوا إلى المتنبي
هذي القصيدة زفرة حرى، وكل حروفها في خاطري تتأفف
إني وموسيقى الكمان وغربتي بتنا نحوم على الخيال ونعزف
في نغمة طالفاد" أطوف على النخيل كعابد في سعيه يتصوف

¹محمد اسماعيل القصيدة.كوم

²علاء جانب القصيدة.كوم

³علاء جانب القصيدة.كوم

شيء من الحمق اللذيذ يضمني وملائك الالهام ترفرف
يا بن الصحاري يا رفيق مواجعي إني رحلت، فبلدتي لا تنصف
غرباء نحن، وعمرنا قلق كبير والهوى فينا جنون يعصف¹
يقول نوفل في قصيدة، "عالم لم يعد يثير فضولي"
جبهتي موقد الحروف وصدري جمرها واللهيب من تأويلي
قلق الشعر صاغ في أغنياتي وزنه والعروض يحيي مقولي
..لم أعد أستريح إلا قليلاً لكأني ولدت من ترحيلي
..وددت الضياع في كل أرض علني أسترد بعض صهيلي
..مدن الشك جزتها في ضلوعي وقطفت الظنون عند رحيلي²
يقول نوفل السعيد في قصيدة "في جملتين"
عانقت أرصفة المجاز وجزتها أيلول يمنح دربي خطوتين
...الشعر عندي مثل طفل مرهق في ملجأ الأيتام شع حنينه
واليتيم يلجم فرحة الأطفال لا طفل يعانق أمه دهرين
يا شعر أتعبني الجمال أتعبني السؤال والشك يسكب في فمي كأسين³
يقول نوفل في قصيدة "عزف أيلول":
عش في جناح قصيدة لترى عمق الضياع وعمق من غزله⁴
يقول حسن بعيتي في قصيدة "تجلي"

¹نوفل لنقام ص 42 43

²نوفل منقل ص 60

³نوفل منقل بخطاي ص 53/52

⁴نوفل منقل بخطاي ص 48

شفت الروح، خلعت الآن ظلي وقطفت الوحي عن طور التجلي
باحثا ما زلت عن نار هدى أصطليها مثلما عاهدت أهلي
هتف الشعر وقد أعجزته علك الآن تراني؟ قلت: علي
أنا طبق الكأس في نشوتها أشرف الخمر التي تشرب عقلي¹

يقول حكم نوتة 21

أت إليك معي دموعي، آتية مهري القصيدة، والقصيدة باكية
شاك إليك جفاء حرف مثخن وعزوف معنى، واحتضار القافية
صمتي انكسار الحب فوق شواطئ أمواجه في الحب هبت عاتية
وجعي الثواني حين مرت تقتفي موت الفراشة في اعتصار الدالية

ويقول حكم نوتة 24

أنا في الهوى شاعر قام يتلو وصاياه لما هوى فارتعبت
أنا في الهوى عابر في سراب أقطع في الحسن وزنا لبيت²
يقول حكم حمدان نوتة 14:

وطن تسربل بالقصائد مثخنا ورمى حروفا تفتديه لمقبره
وشدا بلكنة يتمه الفجر الذي لم يحتمل أحلامه المتحرره
ياغربة الناي المرئم أهتي يا حرقه الحرف المعد لمجزره
يا لوعة الشعر الذي لا يحتفي إلا بمرثية الجريز وعنتره¹

¹حسن بعيتي القصيدة. كوم
²حكم نوتلت ص 103

يقول الزراعي في قصيدة "في الظلال أسئلة لا تنام

أدري بأن خطي يقينك أقفرت غاياتها وتشققت أوهاما

أدري نعم أدري بأنك مبصر في عالم أشيائه تتعالمى

لكنني أدري بأنك جامع كرواك لا ترضى الحياة زماما

يقظ سؤالك ما غفا الاجابة لا نمت ولا سؤالك ناما²

يقول حكم حمدان نوتة 4

يا أيها الشاعر المفتون من وجع وكل قافية نامت بدمعته

قف في مداك فلا صبح يلوح به وانشد معلقة نعيًا لحلكته³

"بدأت كتابة هذه القصيدة ظهر اليوم السابع من أبريل عام ألفين وثلاثة.." كان الشطر الأول

ردا على رغبة عارمة في البكاء .. "تميم البرغوتي كفوا لسان المرثي إنها ترف هذا

الموت عن سائر الموت يختلف

يقول الشاعر العراقي مهدي النهيري "في الشعر أيضا"

من الشعر أم من عذبه وعذابه أحاذر أم أبقى رهين ارتكابه

وفي عقدة شخصية أم وريثة أربي لساني تائها في شعابه

..وما أنا إلا نية الماء فكرت وراودها لو تنتمي لسحابه⁴

يقول الشاعر المغربي محمد عريج في قصيدة "ما زال ينزف في الرحيل"

لم يبق من وطن يسير أمامه يمضي وقد بلغ الرجيل تمامه

ما بين قافيتين..أودع نجمة ليضيء من رؤيا السماء كلامه

¹حكم حمدان نوتات ص 62

²الزراعي انشطارات ص 31 32

³حكم حمدان ص 24

⁴مهدي النهيري القصيدة.كوم

متوضئ بدموع غيمته التي كانت تظل إذا مشى أحلامه¹

الشاعر المصري محمد عرب صالح في قصيدة تأبطوا شعرا (إلى الشعراء .. مشاعل النور)

هلوا بمعترك القصيد يدا لآحوا لعرجون السماء فهلا

هم سهم صياد غوته غزالة شبه القصيدة فاستلذ القتلا

تأبطوا شعرا ومروا هائمين رآهم الغيم المسافر نخلا

الغيب تكشفه الرؤى شعرا وهذي الأرض من صلب القصائد حبلى

وسيدلفون إلى القصيدة ريثما يجتاز خيال القبيلة تلا

شجر من الحب ارتمى يهدي بـ ذا المجنون والقصيدة ليلي²

يقول الشاعر الموريتاني محمد ولد بمبا في قصيدة "جسر الامارة"

أتيت هنا وما لي غير شعري إذا ما جئت يوصلني لبابي

لبست بهش فوق الوهم يوما فلم تخف الجروح على الثياب

أسير على طفوق الوجد وحدي كان خطاي قدت من سراب

وخلت الجسر ممدودا بأفقي بأسئلة تخاف من الجواب

... سلام الشعر يا صبح سيبقى قذى قدح يعز على الشراب³

الشاعر المغترب الضائع:

يقول الشاعر العراقي هزبر محمود في قصيدة "شاعر في زمن الضياع"

من ذا رأى شاعرا، لا سمع يعبدته تسول العشق حتى لم تعد يده؟

¹ محمد عريج القصيدة. كوم

² محمد عرب صالح القصيدة. كوم

³ محمد ولد بمبا القصيدة. كوم

من ذا رأى شاعرا لم يمتلك أرقا من ذا رأى زمانا ولا شكوى تخلده
لا أم تلقيه في يم فترقبه، وألف فرعون خلف الموج يرصده
يجيء من قرية، ما هزها خبر من نصف قرن، إلى أن حان مولده
يحل ضيفا على تأريخ أمته و(حاتم) طارئ الكفين يطرده
فينزوي خلف وجه الدهر، ذاكرة وكلما رمشت عين تبده
ضاعت طفولته بالذود عن لعب كانت على لعب أخرى تجنده
...وحين هاجر من دار لدمعته وظن أن بنات الدار تفقده
تشابكت، خلفه في الباب، ألف يد كل تقول : أنا من سوف يوصده
...وقلبه هرم، هم جوانبه من أين ما جاءت الأشعار تصعده
وكان يبتل بالأقدار، فانطفأت مشاعل الصبر بردا وهي توقده¹
الشاعر المفتخر بشاعريته
يقول نوفل "أريدني هكذا"
أريدني هكذا أعلو القصائد حتى ترتمي من سماء الله تتبعني
أشبعني نزقا والشعر يشهد أن ساقى الليل بالأوهام يشبعني²

¹ هزير محمود القصيدة. كرم
² نوفل لنقام ص 11/10

المبحث الثالث: منظور شاعر القصيدة العمودية المعاصر إلى مصدر الشعر.

يقول نوفل قصيدة "أصابع الدهر

على سفن الحنين أقمت حرفي ليعشق في بحور الشعر حاله

وما قدمت للعالم شبيها له، مرآته عكست جماله

وما في البدر من أمر عجيب سوى أنني أقاسمه اكتماله

أتى أيلول واقتسمت شفاه أسارير القصائد في الرسالة

وما الأيام تغفل عن كريم يداري في لياليها هزاله

صحبت الدهر حتى نال مني وإنني قد خبرت قتاله

يطاعني وما أردى طموحي وليس يموت من أحيا مناله

...أبي والشعر كم يحيي كياني ويزرع في فمي ودمي جلاله¹

يقول نوفل "عظم القصيد"

عظم القصيد .. فكابرت أوراقي إنني أفاخر ...دوحة الأعراق

واستنطق الأدب الأصيل ..على فمي دررا ..ترصع أنفاس العشاق

من عهد يعرب قد جذبت القافيا ت خواصها فأسرتها بوثاقي

والشعر لو سكن العيون تألقا لرأيتني متوهج الأحداق

إنني نبي الحزن... بعض نبوءتي تستشرف الآتي بغير براق²

يقول العمري في قصيدة "على حد منكب"

¹نوفل مثقل ص 89

²نوفل لا أريد أن أكبر ص 54 / 55

أنا شاعر فوق الثريا هامتي وبنو الزمان تريدني أن أغلبا
أنا شاعر، أفق المعالي قاصر عن همتي، ولقد أراه مركبا
ومن اصطفاه الله شمسا في الورى لم يرض -من عز - يغيّر كوكبا
ومن اكتسى حلل العروبة لم يجد إلا طريق جدوده له مذهباً
هم أبصروني ذي الطريق، وذلّلوا فيها الصعاب، وأبلغوني المشرباً
وهبوا لي الأدب اصطفاءً عن رضا خلعا علي، وأنزلوني المضرباً
ومضوا بعيداً راحلين، وخلفوا عبئاً علي، وألزموني الأوجبا¹
يقول ندير الصميدعي في قصيدة برق في غيوم الذات
ولكني أعاهد كل جذب بأرض الشعر أني الانسكاب
سأوقد من رماد الحب مجداً وتاريخاً تزيّنه القباب²
الشاعر ومخاض التجربة الشعرية الاتحاد بالشعر:
يصدر الشاذلي القرواشي ديوانه "حذاء" بكلمة يقول فيها
"أنا لست غير انتظار القصيدة
عند المجازات حين يحط البراق
وصوت بقلبي ينادي
فإما وصول، وإما احتراق"³
يقول نوفل قصيدة "جميل"

¹العمري نوافد التيه ص 47

²ندير الصميدعي القصيدة.كوم

³الشاذلي القرواشي حذاء ص 7

جميل ،...إذا فكرت أنك تكتب ومن يكتب الأشعار ..يوما سيتعب
جميل.. إذا آنست في الليل خلوة وأوقدت من ذكرى الهوى...ما يعذب
..وعتقت في فجر المجاز... قصيدة تعاقرها الأحزان...والصبح يندب
أنا ابن المعاني، والأغاني...ونورس وزنجي هذا الفن...في القلب "يجذب"
هو الشعر في روعي...كشمس أجرها من الحزن إشراقا...وفي النفس تغرب¹
يقول نوفل "إن لم تكوني لي"
إن لم تكوني أنت لي من ذا يرى أني سكبت الشعر من هذي الجفون
إن الخريف جريحة همساته ونشيد هذا الغيم يعصره الأنين²
يقول نوفل "لأنني ها هنا"
لأنني ها هنا ..يا حب فاحبس ينابيع... وفجر ماء زهدي
ستمطر هذه الدنيا ..قريبا ويسمع في المروج صراخ رعي
سأبلغ في القصيدة ..منتهاها أمشط شعر أحرفها بكدي³
يقول حسن بعيتي في قصيدة "أسقي الكلام"
أسقي الكلام ندى روعي...أرسله فلا يشق عليه ما أحمله
هذي الحروف ووجدي فوق مبلغها تشف عنه ولكن لا تماثله
كم قلت هذا نشيدي صار مكتملا وعدت إن جد بي جرح أعدله⁴
الشعر ينضج بالجرارات

¹نوفل لنقاوم ص 41/40/39

²نوفل لنقاوم ص 20

³نوفل لنقاوم ص 82

⁴حسن بعيتي القصيدة.كوم

يقول مصعب بيروتية الشاعر السوري قصيدة انعكاسات الظل
على وتر للغيب حرك راحه وضمد في نرف الخيال جراحه
وأيقظ في كفيه أجفان فكرة وحلما قديما..نام منذ أراحه
..ويملاً من زهر نوافذ روحه لينطق في صمت الغصون رياحه
كأن فضاء الحرف كون لطائر يغني.. وفوق السطر مد جناحه
كأن قماش البوح..ثوب لشاعر يخيظ من تلك الحروف وشاحه
...ويبني برمّل البوح قلعة مجده ومن طينة الأحلام يبني نجاحه
يصيد غزال الحب في سهم شعره ويغرس في عمق الرمال رماحه
ويشرب بن الذكريات فبنه سيعلن في بدء الصباح افتتاحه¹

يقول تركي عبد الغني في قصيدة "شاعر"

أعلى ... تجاذبني إلى الأعلى صفة تجدد خلقها فعلا
كثب الرمال جعلتها مدنا ومدائن ... حولتها ... رملا
إنني أعيش لكل قافية وأموت فيها ميتة حبلى
ولكي تراني كم قتلت بها جمع خطاي لتجمع القتلى

الشاعر الثائر صوت المتعبين القادم منهم

يقول مصعب بيروتية انعكاسات الظل:

يقطر من عينيه طوفان نوحه فيذرف أحلاما.. ليجري قراحه
هو الناي ناي المتعبين نزيفهم بكاء الرؤى في حزن جرج أباحه

¹مصعب بيروتية القصيدة.كوم

..سيطوي إذا جفنيه يغمض حلمه قليلا ليهدي للحزاني كفاحه¹
يقول الشاعر العراقي مهدي النهيري في قصيدة "في الشعر أيضا:
أحدث عن رواد مقهى تطايروا دخانا وعادوا في مذاق شرابه
لهم صور فيه أقل حلاوة من الشاي يجري طعمهم في انسكابه
بسيطون عاديون والشاي غائب
أحدث عن بيت صغير مولع وعائلة مخلوعة عن رحابه
...أحدثكم عن أمة أم جنازة كأن هي هابيل بغير غرابه
وعن شعراء الحب كيف جرت بهم قصائدهم من صدق لسرابه²
شاعر، لا أعير عمري اهتماما مات من خاف موته المنطقيا³
يقول الزراعي في قصيدة الربيع السبئي
الشعب والثوار والأمل وقصائد في الروح تشتعل
وسلامنا ودماء من رحلوا هذا سلاحك أيها البطل
هذي ذخائرنا وعدتنا تبقى، وتبقى هذه الدول⁴
يقول نوفل "خذييني"
وقولي للغد المنساب: صبرا فهذا الطفل_بالغد_ لا يبالي
يعانق في طفولته جنونا ويرتع في مواويل الدلال
ويسكب في قصيدته زلالا لأن الوحي يشرب كالزلال¹

¹صعب بيروتيّة القصيدة.كوم

²مهدي النهيري القصيدة.كوم

³

⁴الزراعي انشطارات ص 39

يقول الشاعر المصري حسن عامر في قصيدة "هذه ربابتي وهكذا أغني"

من طين قريتنا ومن أحجارها مما أباح الليل من أسرارها

من شال سيدة هناك فقيرة نامت عيون النهر ملء جرارها

ولدا أتيت معمد بقصيدتي وفمي نبي خارج من غارها²

يقول حيدر العبد الله في قصيدة "قبلة على فم القصيدة"

كأي رضيع يشتهي جوعه الثدي يراودك المعنى يطاردك الوحي

قصيدتك الأولى تظل بعيدة يضيق بها المسعى يليق بها السعي

وتبقى إذا الصحراء أهدتك روحها نبيا مجازيا يصوفه الرعي³

مصادر الالهام:

يقول حسين القاصد في قصيدة "صلاة إلى حبيبي"

هم يزول وهم يأكل المقلا فقف على الهم واترك ذلك الطللا

لولا الهموم التي جاشت لما وجدت هذي القصائد في أجوائنا سبلا⁴

يقول عبد العزيز الزراعي في قصيدة "إنه جرحي وإنه باسم الشعب العظيم"

أتيت أشدو من جراح الندى وطعنة المعنى نشيد الهدى

ألفته من حسرة الشعر لا من عرش بلقيس ولا أسعدا

أتيت صوتا كل من حاولوا اسكاته للصمت صاروا صدى

مسافر بالحرف أسعى إلى بيت عهدنا بابه موصدا¹

¹نوفل لا أريد أن أكبر ص 32

²حسن عامر القصيدة.كوم

³حيدر العبد الله القصيدة.كوم

⁴حسين القاصد القصيدة.كوم

يقول العمري في قصيدة "على صهوى المجد" التي ألقاها....

أُتتني القوافي فيك عذراء حرة تجاري الهوى مني؛ فيملي وتنسج²

يقول تميم البرغوثي في قصيدة أنا عالم بالحزن؟

يطير الحمام بيت الله نحوي لأروي عنه أشعارا ويروي

يريد بما به تخفيف ما بي فيرجعني كلا الشجوين شجوي

وطني ما يحج الطير إلا لجمع الشعر من حضر وبدو

ولولا الشعر من عرب أحبوا إذن خلق الحمام بدون شدو³

بواعث الشعر العذابات الانسانية:

إذا كان الحريق هو ابتدائي فهل أخشى يكون به انتهائي

ومن نار إلى نور رحيلي ومن لهب وفي لهب حدائي

...أسافر في مدى الصحراء طيرا أفتش في الفجائع عن فنائي

يقول بد الدريع في قصيدة هوينك بالغيور من الرجال

لقد أسمعت مذ ناديت حيا فهالك الشعر ينثر كاللآلي

...أُتسأل مقولي مدحا لطفه فيحرم مسمعك من النوال

إذن لا طار بين الناس ذكري وما كنت المبرز في القال

ويقول في قصيدة فؤادك أولى بالعتاب

وقد كنت أدناهم الملك مجلسا لو أني من بالشعر تقضى مآربه

¹ عبد العزيز الزراعي اشطارات ص 91

² العمري على نوافذ التيه ص 65

³ تميم في القدس ص 40

ولكن آفات الكريم ثلاثة عفاف وإنصاف وخل يحاسبه

ولكن بأن تبلو الزمان قريحتي ولما تشبها في الزمان شوائبه

فجاءت ولا عجب بكل عجيبة من اللفظ في عصر شنار عجائبه

يكفكف منها الدمع في الخد إن طفا وقد علقت بالنفس منه رواسبه

يقول نوفل السعدي في قصيدة عمري:

عمري دموع، قد كتبت بها القصيـد — د وإنني في فرحتي لا أكتبه¹

يقول نوفل السعدي في قصيدة "صورة الشعر"

أعتق الحب أعواما بقافيتي وما سكبت سوى أشباه غاياتي

...ها أنا أحمل التاريخ في كتفي وأغتدي ودم الصحراء كاساتي

بكرلاء أرى نخلا يذبحه نوح البلابل تخويفا من الآتي

أكلما ضاجع الاحساس خاطرة تولد الشعر في أرحام أبياتي

...لولا التوجع ما كانت قصائدنا تحيا، أ يكتب شعر في المسرات

تسمع الناس أصواتا وما عرفوا أن الكلام أنين في غياباتي

وما قصيدي سوى أوجاع مجتمع به الجياع تسد الجوع من ذاتي²

يقول نوفل قصيدة إلّاك

وليس يلهمني في الشعر إلّاك إن القصيدة في عيني ترعاك³

ويقول نوفل في قصيدة كف الغياب

¹نوفل السعدي مثقل بخطاي

²نوفل مثقل ص 63

³نوفل مثقل ص 79

لنحلم.. هي الأبيات فيض خيالنا ولولا الهوى.. ما خط بالحبر شاعره¹

يقول نوفل في قصيدة "عبر السحر"

من عبر السحرن قد حطت شيطيني تحيي القصيدة بين الكاف والنون

وتزرع الحب في أحشاء قافية فيزهر النور في أقصى شراييني²

يقول نوفل "قولي لها"

إنني لأقلق من نفسي، ومن قلقي تأتي القصيدة في صدري أعتقها³

يقول الشاذلي القرواشي تعريفات شاعر

الشعر أواه القلوب ومن سما ماذا تراه بروحه أن يرسم

أم كان حلم الروح في ملكوتها مذ فارقتة تعودت أن تحلما

والشعر يفتح في البصيرة عين من قد بات في الطين الحزين تأدما

والشعر ما تجني التجارب من رؤى يشدو الحزين ومن شدا متألما

والشاعر المحزون تحت سمائه يمضي وصوت الروح زرع قد نما

هذا انفلاق الضوء بين أكفه ليسير في النور المعتقد مغرما

صاح أجوب الكون في تطوافه والناس باتو في الدياجي نوما

ظلم الزمان وإن تودد مغرما ما للزمان قد اشتكى وتظلما

والأرض مصيدة النفوس وسجنها من فتحة الأحلام أرقب عالما

جمع المقام شتاتنا فتماثلت لكأن من أصغى شدا وتكلما

¹نوفل مثقل ص 95

²نوفل مثقل ص 98

³نوفل لنقاوم ص 79/78

أهـب الأنام جميل ورد فصاحتي وأسير في وسط الجموع مكمما
وأدور في فلك الحروف وأقتفي قمر اللغات..يجيئني مترنما
وجهدت ممحاة القديم بداخلي فوجدت في سهو النسيء تعلمما
وكان غصن البوح يرجف في دمي يأتي الكلام إلى الكلام منعما
فقبضت من أثر الوجيب لطافة وجمعت ما قد كان في منجما
لتسيل من روي الدوال كأنها في صورة المدلول صارت معلما
يأتي الغموض ويختفي لكنني لم أقتف المعنى اليسير وإنما
أفصحت في وصف المعتم فانجلي وبدا الحديث من الحديث تكتما
من فرط ما أوضحت كنه يقينه بات اليقين من الخيال توهما
حتى إذا هجعت مياه سواحلي حط القصيد على البياض وسلما¹

¹الشاذلي القرواشي ص 21 / 22/ 23

الفصل الثاني:

القصيدة العربية المعاصرة

وأبعادها الوظيفية:

المبحث الأول: القصيدة في علاقتها بالذات الشاعرة.

تأتي وظيفة الشعر في طليعة القضايا الشعرية القديمة والحديثة؛ التي احتدم فيها الجدل بين الوظيفة القيمية الإنسانية والأخلاقية والمجتمعية والوظيفة الفنية الخالصة والجمالية المحضة، عند النقاد والشعراء معاً، وفي هذا السياق يأتي هذا المبحث ليستقصي رؤية شعراء القصيدة العربية المعاصرة إلى وظيفة الشعر من خلال ما صرحت به قصائدهم في علاقة التجربة الشعرية بالآخر/ الإنسان، وبالمجتمع وبالوطن والوجود، وبذاتها كذلك، ولعل قراءة سريعة في عينة عشوائية من القصائد العربية، تفي بالإدراك أن وعي شعرائها التنظيري لم يقف عند ماهية الشعر وطبيعته ومصدره، بل تجاوزه إلى ربط الشعر بوظيفته وتحديد غايته وفق رؤية الشاعر إلى الشعر والعالم معاً، وإلى التصريح بالمغزى من قول الشعر والإعلان عن كون الشعر لا ينفصل عن الإنسان والأرض، فيكون بذلك شعراء القصيدة العربية المعاصرة قد جمعوا الحسنيين؛ الوظيفة القيمية والفنية معاً.

الوظيفة:

القصيدة تعبيراً عن حزن الإنسان:

يقول حسن شهاب الدين:

تريد تكتب هاك الحزن لا القلما	ما تضيف إذا كان المداد دما
أكتب كأن شهيدا خط جثته قصيدة	ورصاص الغدر كان فما
اكتب صبايا حمامات رقين إلى	سمائهن جوار الله دون دمي
اكتب قبيل حزام ناسف فعسى	أطفال مدرسة لا تقرأ العدم

أكتب أبا وأبا وأبا اكتب بلا عدد واكتب صغارا صغارا اصبحوا يتما

فإن عجزت فضع للشعر مرثية ما أوجع الصمت بل ما أوجع الكلام

" أنا فقط أصغي بصبر إلى صوت القلب الانساني واستمع بحنو إلى آماله..." حسن شهاب الدين

"اعتقد أن الشاعر الذي لا يخدم قضيته الوطنية هو شاعر لئيم ونذل وحقير، وهنا أقصد اللوم والنذالة والحقارة الأدبية، فالشاعر في نظري مطالب بشكل أو بآخر ... " الموريتاني سيدي محمد ولد بمبا

يقول الزراعي:

لا شعر إلا حين يعري أهله يحنو على قلب الجياح ويربط¹

يقول تميم:

قد علا في كل الأماكن صوتي ما بي المال لا ولا الأسماء

بغيتي أمركم يرد إليكم فلكم فيه بيعة وبراء

...ثم إنني أحكي حكاية قوم لغة الله خبزهم والماء

وخطاهم في الأرض تسطر شعرا هذبته السراء والضراء

فإذا ما قلنا القصيد فإننا للذي يكتبونه قراء

وأرى أبلغ القصائد طرا أننا في زماننا أحياء

يقول نوفل السعدي في قصيدة "مرثية عبد الرزاق عبد الواحد"

¹الزراعي ورد قارس ص 48

فسلام عليك مني عزيزي أصدق الشعر ما يقول الرثاء

..خلق الفن كي يعزي قلوبا إنما الفن دمة وبكاء

أغريب كصالح في ثمود؟ شعرا الأرض كلهم غرباء

قد بعثت الرسول فيهم بيانا فسلام يا أيها البلغاء¹

يقول نوفل قصيدة "سأغني"

سأغني لا صوت إلا غنائي إنما الفن صولة الشعراء

سأغني للشمس للبحر للطير لمن قبلوا فم الأرزاء

سأغني للقاطفين جروحا واغتتوا من مدامع الفقراء

سأغني لوردة أعجبتني وانتهت في الكفوف تبكي عزائي²

"الشعر في سبيل الوطن"

يقول عبد العزيز الزراعي في قصيدة هدهد إلى الوطن الجريح

يا أيها الوطن المعذب هاك قلبا تدلى من هديل رؤال

يتلو من خلال جراحه شعرا ويخلع ذاته ليراك

كل القصائد حين تطرق بابه يغسلن معانهن في معنأك

فاصعد على جرحي وأم قصائدي واقراً لتورق في النجوم يداك

حاصر عذابك في وارتشف المدى أملا لترتشف القصيدة فاك³

¹نوفل السعيدى مثقل بخطاي 26 27

²نوفل لا أريد ص 45/44

³عبد العزيز الزراعي، انشطارات العقيق اليماني ص 88

يقول عبد العزيز الزراعي في قصيدة رجعت:

رجعت لكن ما وجدت بلادي كان المكان حرائقي ورمادي
ملآن إلا من ذويه، وحينما حاولت أن أبكيه مات فؤادي
وطن أقاسمه الجراح قصائدا تزهو به فيغيب عن أعيادي
..وصلت لكن لم أجد بحياضه ماء، فعدت إلى القصيدة صادي¹

القصيدة تعبيراً عن حزن الأرض:

يقول الزراعي في قصيدة سبأ في النيل:

قل للرصاص لنذل في أوطاننا إن القصيدة في المنافي عاطل
واذكر لنا وطننا يليق بشوقنا قل ما تشاء له فإني قائل
قحط قصائدنا وأنت سنابل ولغاتنا الصحرا وغيمك هاطل
يمن عزيز القمح لم يمدد يدا للغيث كان يماطل
يخضر صبرا أو يموت مكابرا أنفا وموتات الرجال فضائل²
وظيفة الشعر في علاقته بالذات الشاعرة ذاتا فردية وجمعية:

يقول نوفل السعيد في قصيدة "قاب خدين أو أحلى"

سأقطف الشعر تفاحا وأطعمه لي، كلما جاعت الأنفاس والفكر
كأنني الريح لا ألوي على بلد صحرائي اتقدت والمنتهى جمر

¹ عبد العزيز الزيز الزراعي ، انشطارات العقيق اليماني، ص21

² الزراعي ورد قارس ص 97

أمضي إلي غريبا أقتني وجعي فهل أعود وحلمي هذه العمر

الشعر إرواء للنفس المأى والعقل المتعطش وليس ترفا لغويا¹

القصيدة/ الخطيئة المقدسة

يقول نفوفل قصيدة "سنظل نكتب"

سنظل نكتب فالحياة قصيدة نهوى الأمانى عمرنا تنهيدة

سنظل نكتب كي نترجم ما بنا كي نستلذ شقاءنا فنبيده

سنظل نكتب ما عشقنا ظلنا والمرء يتبع في الظلال وجوده

...الشعر كف الأمنيات تقوده طفلا يغني فالبلاذ بعيد²

يقول حسن شهاب الدين في قصيدة "أكتب"

أكتب فأحرفك الصغار سنابل اكتب لتبتكر الحياة أنامل

...ارسم بلاد قدر ضحكة طفلة ما أجمل الأوطان وهي بلابل³

يقول محمد عرب صالح في قصيدة "غنى الحمام"

لآخر ما تبقى من بلادي نذرت الشعر وردي المهاد⁴

يقول جاسم الصحيح في قصيدة "جرح مفتوح على نهر الكلام"

يقول المعجبون بأن شعري يضاعف واحة (الأحساء) نخلا

يقول المعجبون.. ورب قول يحملني بحجم الوحي ثقلا

¹نوفل لنقاوم ص 70

²نوفل لا أريد ص 42

³حسن شهاب الدين القصيدة.كوم

⁴محمد عرب صالح القصيدة.كوم

فأشعر أنني حررت شعباً من الأغلال إن حررت عقلاً
.. يطلعني الأسى في كل حرف كأن قصيدي مرآة تكلى
وروحى كالحمامة دون سرب تحوم على الوقت وجلّى
... وعدت أهز غربال القوافي لأنخل ذمة الأشياء نخلاً¹

¹جسم الصحيح. القصيدة. كرم

المبحث الثاني: القصيدة في علاقتها الآخر.

تأتي وظيفة الشعر في طليعة القضايا الشعرية القديمة والحديثة؛ التي احتدم فيها الجدل بين الوظيفة القيمية الإنسانية والأخلاقية والمجتمعية والوظيفة الفنية الخالصة والجمالية المحضة، عند النقاد والشعراء معاً، وفي هذا السياق يأتي هذا المبحث ليستقصي رؤية شعراء القصيدة العربية المعاصرة إلى وظيفة الشعر من خلال ما صرحت به قصائدهم في علاقة التجربة الشعرية بالآخر/ الإنسان، وبالمجتمع وبالوطن والوجود، وبذاتها كذلك، ولعل قراءة سريعة في عينة عشوائية من القصائد العربية، تفي بالإدراك أن وعي شعرائها التنظيري لم يقف عند ماهية الشعر وطبيعته ومصدره، بل تجاوزه إلى ربط الشعر بوظيفته وتحديد غايته وفق رؤية الشاعر إلى الشعر والعالم معاً، وإلى التصريح بالمغزى من قول الشعر والإعلان عن كون الشعر لا ينفصل عن الإنسان والأرض، فيكون بذلك شعراء القصيدة العربية المعاصرة قد جمعوا الحسنيين؛ الوظيفة القيمية والفنية معاً.

ففي ما يخص علاقة الشعر بالذات الشاعرة، تحدث شعراء القصيدة العمودية المعاصرة عن القصيدة باعتبارها الملاذ الآمن من حيرة الوجود وبؤس العالم، وصوت السلام واهبة الحياة والوجود، وباعتبارها الحبيبة والمؤنسة، القادرة على المواساة وعلى الإنصات لهموم الشاعر وآلامه، وباعتبارها الوطن والمعادل للوجدان، ووسيلة البوح، وتحديثوا عن القصيدة الغواية واللاثبات، والقصيدة العاجزة أو المحنة. كما تكلموا عن ذواتهم باعتبارهم شعراء فمنهم الشاعر الرائي والمبشر المنذر، والشاعر الثائر صوت المتعبين القادم منهم، وعن مخاض التجربة الشعرية والاتحاد بالشعر والشاعر المغترب الضائع: الشاعر الصوفي الحائر المغترب العاجز المعذب.

وإلى جانب علاقة القصيدة بالذات الشاعرة شمل الوعي التنظيري لدى شعراء القصيدة العمودية المعاصرة كذلك علاقة القصيدة/ الشعر بالمتلقي، حيث عمل الشعراء على إعادة ربط الصلة بين الشعر ومتلقيه، بعد القطيعة الطويلة التي أحدثتها الغموض والرمزية الحدائية، فعملوا على مخاطبة المتلقي بصنفيه الواقعي والامكاني؛ ويظهر هذا من خلال تجنب الغموض وطرق مواضيع جمهورية كما لدى تميم البرغوثي واشتغاله على القضية الفلسطينية باعتبارها قضية قومية عربية جمهورية، وجاسم الصحيح وأشعار الغزل ذات الجمهور الواسع هي كذلك؛ لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام كما قال ابن قتيبة الدينوري في نصه المشهور.

كما يعود ربط الصلة كذلك إلى كون الشاعر قد هجر الأساطير والرموز اليونانية، واكتفى في مخاطبة المتلقي بسياقه الثقافي والأدبي ممثلاً في الثقافة الجاهلية والقصص القرآني والمعجم اللغوي العربي دون إحياء وانزياح.

المبحث الثالث: القصيدة في علاقتها بالكون:

إن تتبع آثار القول التنظيري في علاقة الشعر والشاعر بالكون، إذ تحدثت قصائد شعراء المعاصرة عن الشاعر النبي بمعنى أن الشاعر ليس صاحب رؤيا فحسب وإنما هو شاعر نبي يردم الهوة بين السماء والأرض ويهدي الإنسان إلى سبل امتلاك الحقيقة، واعية بدور الشاعر الريادي، باعتباره رائدا وليس مجرد بوق، وباعتبار الشعر موجّها وليس موجّها، فالشاعر يتملّى الكون والعالم ليمسك بأثر المقدّس، لهذا السبب، ليل العالم هو « الليل المقدّس » بحسب عبارة هولدرلين بل أكثر من ذلك يسطّر الشاعر لإخوانه من بني الإنسان درب الخلاص والنجاة ويوضح لهم طريق النفاذ من الهوة. ففي الشاعر - النبي استعداد فطري للعصيان والتّمرد على كلّ القيود والمعوقات التي استبطنتها الذاكرة الجماعية، واعتماد على نفاذ البصيرة والحدس والخيال المبدع من أجل ملامسة حقيقة الذات وبلوغ الحقيقة الغائبة، المحجّبة في عالم الأسرار. كما أن للنبوة علاقة وطيدة بالشهادة من جهة أن الشاعر الحديث بات في رتبة النبي الشاهد الذي يشهد على حالة الفوضى العارمة التي تخبّط فيها الإنسان، وعلى الفقر القيمي الروحي إذ أن الشعر تأسيس بالكلام وفي الكلام و بفضل اللغة، يكون الإنسان شاهداً على الوجود فالشهادة، إذن، نزوع إلى المصارحة والمكاشفة والمواجهة، وخروج من موقع الانفعالية والتقبّل إلى موقع العطاء والمبادرة، بما يعكس الحضور الحيّ في العالم.

يقول عارف الساعدي في قصيدة "عمره الماء":

وهو يمتد موغلا في المرايا يزرع الماء في شفاة الثواني

وهو ذاك القديم خمسون قرنا الحضارات والصدى شاهدان

عمره عمر كل ذرة رمل في تراب الضمير ظلت تعاني

عمره الماء كلما جف فجر سوف يأتي وعمره الرافدان

يا بقايا حضارتي ونخيلي أنت باق وماء غيرك فان¹

يقول أجود مجبل في قصيدة آخر الماء:

يا آخر الماء إني ما أزال هنا طفلاً يُجمع في أحلامه سفنا

لكي يسافر فيها نحو أزمنة بها النهار على أولى السهول حنا

ويتابع

قال الفرات ودمع الأرض يملؤه يا دجلة القلب كل الأغنيات لنا

حبيبتي والنعاس العذب محتفل سنلتقي فوق حلم يشبه الوطن²

يقول نوفل "واقف خلفي"

سأعلم الماء، أن الشعر في أذن ال معنى خريز، فذوقوا الآن وارثفوا

لا ذنب لي، غير أنني قد زرعت فمي وردا، وكل الوري من شوكة نرفوا³

تقول الشاعرة السورية إباء الخطيب: في قصيدة بأي توق أهمسك" مخاطبة الشعر

لأنك مائي، لم أزل متفدقه ضفافك نشوى، والحروف محلقه

كأنني على أفق ابتهاك كوكب يدور بأعتاب البهاء لتعتقه

لبست غماما من رؤاك فلفني.. وأرخى بروحي توقه.. حلم شرنقه

لأنك مائي صرت شهدا فقبلة أمكن عطر الخد من كل زنبقه¹

¹ عارف الساعدي ، عمره الماء، بغداد دار نخيل 2009 ص 11

² أجود مجبل، يا أبي أيها الماء، ص 91

³ نوفل لنقاوم ص 89

يقول نوفل "أقولها صادقاً"

كالماء جيئت وناي الدهر تعزفني لحنا، يداوي خريرا صار من عرفني²

يقول جاسم الصحيح في قصيدة "جرح مفتوح على نهر الكلام"

وعلمني السقوط ببئر نفسي بأن الماء في الأعماق أحلى

وأورثني أبي ما لم أصنه تراث الغيم ساقية وحقلا

تؤولني حكاية كل ماء يود الجري ..والأنهار كسلى³

يقول سلطان السهبان في قصيدة "تفاصيل أخرى للماء"⁴

أفسح لحزنم هذا الدمع قصتنا في ملحه العذب سر حير الشعرا

روح هو الماء لو شكلته جسدا لطالما بين أضلاع الوهاد جرى

حجارة نحن لطف الماء يمنحها بهاءها إن مضى في عمقها وسرى

لا يكتب الدمع تاريخا لفرحته ما لم يمت فوق ساح الخد منتصرا⁵

يقول حيدر العبد الله في قصيدة "تلويحة للكهرمان والمطر"

عربي أنا..وقلبي ربابه أسمع الماء قبل بوح السحابه

زمزمي دمي، و(هاجر) أمي علمته أن لا يخون سرابه

يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة "الأسماء"

¹القصيدة.كوم

²نوفل لنقام ص 104

³جاسم الصحيح القصيدة.كوم

⁴حيدر العبد الله القصيدة.كوم

⁵سلطان السهبان القصيدة. كوم

يا قطرة الماء البعيدة كالمنى مدفونة في الغيمة العمياء

مري على عطشي القديم فإنه قد خاب من فرط الرجاء رجائي

ألقيت في النيران عند سعيها فتلطف من دمعتي ودعائي

حتى إذا يقنوا المنية في دمي وتتادت الأنباء بالأنباء

أطفأت عرف النار في نيرانها ونهضت حيا من رماد فنائي

الناس سيكون الفقيد لموته وأنا أعزي الناس في الأحياء¹

يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة آخر المشين

والعمر في كأس الفراغ سكبته صمتا طغى في الدن والأكواب

..أمضب وبى عطش النياق فيا كم تاهت الأسباب بالأسباب

ورأيت وجهي في المياه فهل روعي تهاوت في الوجود الكابي

الآن أنطق بالقصيد وبى مليون شمس كلها أصلاي

ذاك الذي أهملت ليس أنا هو آخر المشين في أثوابي²

يقول الشاذلي القرواشي في قصيدة آي اليقين

قلبي على موج ماء الروح منزلق لا القلب أرسى ولا الطوفان أغرقه

والماء خان وذى الأمواج كاذبة والوقت جن وصار الموت بيدقه

ما زلت أبحث في الصحراء عن أفق هم شردوه وحمل التيه أرهقه

¹ الشاذلي القرواشي حذاء ص 14

² الشاذلي القرواشي حذاء ص 38

الفصل الثالث:

القضايا الفنية للقصيدة

ورؤية الشاعر العربي المعاصر:

المبحث الأول: قضية اللغة والأدوات الفنية.

تصدر التجربة الشعرية عند شعراء القصيدة العربية المعاصرة عن ذات شعرية وعن رؤية نظرية فنية وموضوعية واعية تمام الوعي بطبيعة العملية الإبداعية وخصوصياتها الماهوية والوظيفية وكذلك الأدواتية، فالشاعر يصرح داخل قصائده بطبيعة الأدوات الفنية التي يوظفها؛ لغة ومجازا وموسيقى، ويعلن عن المرجعيات المعرفية والرؤيوية التي تصدر عنها الآليات الفنية اللغوية والأسلوبية التي ينجز بها الشاعر منجزه الإبداعي

يقول وليد الصراف "القصيدة سمكة إذا خرجت من البحر ماتت الشعري ماتت"

ويقول : " العروض ليس قالبا إنها جناحان، انثر شعر المتنبي شعر القباني ماذا يتبقى .."

يقول الزراعيفي قصيدة كأس المحبين

زمان رخيص الطين لا يستفزني وشعر غريب للمروءة خارم

على قامة غيري بفصل ثوبه تهرأ واستبلى وقلبي دائم¹

يقول الزراعي :

عامين ممتشقا لغاري غربة

لا وحي في روح القصيدة يهبط

لم أعجم اللغة البتول تركتها لكثافة الرائن كنت أبسط

لا بيت باق وبيت عروبتني باب تقاذفته الرياح وتخبط

¹الزراعي، ورد قارس ص 103

لا فتية في الكهف كلب واقف بالباب يثني ساعديه ويبسط

لكن ربطنا قلبنا بالشعر لم نعباً بما خرجت جنيف ومسقط¹

يقول الشيخ نوح:

معي لغتي سأقرأ أبجديتها على الأمواج

على الأرض أخبزها ولم أكتب ببرج العاج

لكي تستوعبي الانسان إنسانا بلا مكياج²

يقول الزراعي:

زهد المجاز في الطرائد قل متى يا موت تزهد كالمجاز وتقنط

وعلى الفضائيات يعرض هيكلي والشعر لحديث يحنط

أنسام مكة لم تعد تهدي فمن يختار إيقاع الجمال ويضبط³

قصيدة إلى الضد من وجهة الريح ديوان كأنك لم

صلصال الكلام مرثية النار الأولى

يقول نوفل في قصيدة، "عالم لم يعد يثير فضولي"

قلق الشعر صاغ في أغنيات وزنه والعروض يحيي مقولي

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن واضع البحر أنت أنت "خليلي"⁴

يقول نوفل السعيد في قصيدة حنين

¹الزراعي ورد قارس ص 48

²الشيخ نوح على سجادة مني ص 30

³الزراعي ورد قارس ص 49،50

⁴نوفل منقل ص 60

¹نوفل مثقل ص 78

...وكم يتحدث الشعراء عنا بأن لنا الفتوة واللسانا

ستنزع شمسنا عنا حجابا لينظر ضوء مجد في سمانا

سيرجع أحمد الجعفي حقا ليكثر في أعادينا الطعانا¹

يقول نوفل قصيدة "أصابع الدهر

على سفن الحنين أقمت حرفي ليعشق في بحور الشعر حاله

وما قدمت للعنينا شبيها له، مرآته عكست جماله

...أبي والشعر كم يحيي كياني ويزرع في فمي ودمي جلاله²

يقول نوفل في قصيدة "سنظل نكتب"

أضع المجاز على الكلام لألتقي في القافيات "زهيره" و"ليده"³

يقول حسن شهاب الدين في قصيدة "تحات الخيال

أنا في رداء الخلق أعقد للرؤى فخ المجاز وراء تفعيلاتي

يقول أحمد نناوي في قصيدة "الشعر ليس له ملوك"

وقفوا على باب المجاز وجدقوا وتساءلوا من في القصيدة أصدق؟

من أصدق الشعراء؟ قال عجوزهم: م كاد يبكي إن بكى من يعشق

فالشاعر الموهوب يوحى شعره مما أحس به ولا يتملق

إن قال في الأشعار بيتا واحدا كاد الزمان من الجمال يصفق

¹نوفل مثقل ص 84/85

²نوفل مثقل ص 89

³نوفل لا أريد ص 43

والشعر ليس له ملوك إنه الملك عل أقلامنا يتصدق

لا ينتمي للشعر بيت غامض يبني وضوحا بينما هو أعمق

فإذا أضاء؛ تفتحت أبوابه ¹ الضوء لا يديه باب مغلق

ويول في قصيدة "على سبيل التجلي"

فقال: ألم أقل لك - ذات شعر - حذاري أن ترى المضمون شكلا²

يقول جاسم الصحيح في قصيدة "جرح على نهر الكلام

على نهر الكلام فتحت جرحي ورحت أراوغ المعنى المضلا

وبوصلة الشعور تقود نصي إلى ما قل من وجعي ودلا

تشوهني الطوال من القوافي فوجهي يشبه الكلم الأفلا³

قول حيدر العبد الله في قصيدته "زفاف إلى اللغة"

إلى لغة أشهى من الكأس جيدها تحج المعاني كل معنى يريد

...وفدت أنا والشعر، أخطبها له ولم ألتفت إلا وهبت وفودها

فهل مدح الأعشى أباه؟ أم لخيمتها نار طويل عمد

ولسنا بأضياف عليها، وإنما صبايات أفكار عليها حشودها

وإن بردت نار القرى أو تئاءبت، فإن الهوى نار، وعار برودها

... إلى لغة خمر من الوحي ريقها ودالية تنمو ويشند عودها

¹أحمد نناوي القصيدة، كوم

²أحمد نناوي القصيدة، كوم

³جاسم الصحيح القصيدة، كوم

..إلى لغة تتزاح عن يقظتي وعن منامي وفي ظلي وجودها

ودانية مني بعيد قريبها ونائية عني قريب بعيدها

ولا حول إلا لي إلا الخيال أزمه شباكا على قلبي عساي أصيدها

ولا مقلة غير المجاز أرى بها فباصرة الألوان كاب حديدتها

إلى اللغة/ العرس التي في قصائدي وليس معي أرض عليها أشيدها

أسافر لكن لا وصول، كأنها طريدة بختي أو كأني طريدها

يساورني الافصاح وهي غريقة على خشب الايحاء طاف نشيدها

وما كسرتني بالسكون رياحها، ولا قاربي لم يخترقه ركودها

حرام على البوح المباح مسامعي ولا ضير فالأنثى حياء صدودها

ولابد إلا أن يذاق حريقها ولابد إلا أن يذاب جليدها

أرى البحر منزوعا من الرمل حولها يجف، ولم تفلت من الماء بيدها

جزيرة أشباح ونخلة تائه متى جاع لم يبخل عليه جريدها

وتهتز حتى يشبع الصوت والصدى... ويسقط من تمر القوافي نضيدها¹

يقول الشاعر السنغالي المقيم بالمغرب في قصيدة محمد الأمين جوب "مكابدات في مقام القصيدة"

سكب الفراهيدي خمر بحوره لنظل في عمق الجمال نعربد

ضاق الزمان عليك قال بما رأى أهل الهوى جمع وأنت المفرد

¹حيدر العبد الله القصيدة.كوم

لمحوا شبابيك الخيال تحسسوا جدرانه شبقا فتنزلق اليد
وهناك تحسبني اللغات مسيحها وتظل تصلبني رؤى وتُجدد
حدقت ملء الحرف حيث خواطري تزجي بما لم يكتشفه الهدد
...والشعر مملكة تقول لأهلها لا فرق إن الحب فينا السيد¹

¹محمد الأمين جوب القصيدة.كوم

المبحث الثاني: قضية الصورة الشعرية.

تناول وعي الشاعر بالقضايا الفنية للقصيدة ورؤيته لقضاياها الإبداعية، إذ تصدر التجربة الشعرية عند شعراء القصيدة العربية المعاصرة عن رؤية نظرية فنية وموضوعية، واعية تمام الوعي بطبيعة العملية الإبداعية وخصوصياتها الماهوية والوظيفية وكذلك الأدواتية، فالشاعر يصرح داخل قصائده بطبيعة الأدوات الفنية واللغوية التي يوظفها؛ لغة ومجازا وموسيقى، ويعلن عن المرجعيات المعرفية والرؤيوية التي تصدر عنها الآليات الفنية اللغوية والأسلوبية التي ينجز بها الشاعر منجزه الإبداعي.

فشعراء القصيدة العمودية المعاصرة الأصلاء نظروا إلى لغة الشعر نظرة مختلفة عن شعراء الحداثة الخمسينية، معتبرين اللغة والمعجم من عمق أصالة الشعر، داعين إلى اللغة الرفيعة ذات الشعرية العالية، ממجدين إياها في أشعارهم علاوة عن توظيفها، متمثلين دعوتهم من خلال أشعارهم، تطبيقا وتنظيرا في الآن نفسه، نابذين لغة الحديث اليومي ولغة الغموض والضبابية بشكل واضح وصريح من خلال قصائدهم.

"وأنا أكتب تخميسي للقصيدة الجلييلة السابقة في هذا الزمان غير الجليل، معتمدا قلب معانيها لانقلاب زمانها، وأن أغير ما تعود عليه ضمائر أبي الطيب، فبدلا من يكون موضوع قصيدة أبي الطيب موقعة سيف الدولة والروم عند قلعة الحدث، يكون موضوعها بعد التخميس وصفا لذاتنا جمعا وأفرادا في هذا الزمان، فأنا بصراحة أسرقأبا الطيب لكنه جدّ سمح وذو كف ندية، ونحن ناسه شئنا أم أبينا، بل شاء هو أم أبى والله المستعان"¹

الموشح

قصيدة عليك السلام نوفل السعدي منقول بخطاي ص 59

¹تميم البرغوتي، في القدس ص 146/145

شوارد مطوقة ديوان اللزوميات عبد الحميد محمد العمري 67 قصيدة ومقطوعة
تلزّم ما لا يلزم من التقفية يقول في مقدمة الديوان "وجدت نفسي بعد مدة قد نظمت من
هذا النظم شيئاً كثيراً، بل وجدت أنني أقدر على البيان به عن أنماط معينة من الأفكار
والمشاعر والمواقف، وهي أفكار شاردة خاطفة، تزداد حرية كلما كبر القيد، وتزداد كثافة
وقوة كلما أحيط بها من كل جانب، بل لعلي لا أكون مبالغاً غن قلت: إن هذا النمط من
المواقف والمشاعر يهرب من الحرية إلى السجن ليتحرر، ويسلم زمامه حين أحيطه بسياج
القافية المركبة، ويجمع حين يتحرر، وينفر أشد انفور حين أسلم له القياد، فلا ينقاد حتى
يسجن نفسه بنفسه؛ فإذا هو مركب ذلول لا يجمع ولا ينفر ولا يتوقف"¹

منها المقطوعات التي تبلغ التسعة أبيات ومنها الرباعيات وهي الأكثر ومنها السداسيات
يقول: في رباعية "اسمعيني"

أودعيني منك حبا أو دعيني أستزد عشقا - لأحيا - من معين
منك دائي، فيك برئي، يا حياتي فامنحيني منك إحساسا معيني
علق عليها أبو قيس

ويقول في الننتة 13 "إيقاع الإيقاع

وتتطق الراء .. - لا كالناس - / سالبة بنطقها قلب مفتون بإيقاع
لو لم تكن سلبت من قبل مهجته لكانت الراء أشراكا لإيقاع²

ويقول في المقطوعة 26 "مذكّم وأنت جميلة

قولي بربك - واصدقيني - مذمتي والحسن فيك متمم التكوين

¹العمري شوارد مطوقة ديوان اللزوميات ص 14

²العمري شوارد ص 39

مذ كم وأنت جميلة، وإلى متى نار الصبابة في الحشا تكويني

قالت: خلقت كذا، فقلت: وفي الثرى؟ قالت: وأين؟ فهذه تكفيني

سبحان ربي مخرج من ميت حيا، ومن نظراتها تكفيني¹

الشاعرة حنين عمر تلزم ما لا يلزم

قصيدة الرسالة الثانية إلى المتنبي 19 بيتا

هلا سألت الخيل عن نرف الحمى تزفت جروحي كلها لو تعلم

وختامها: أنا لست ممن يتبعونك إنما أنا باجتياز البحر مثلك أحلم

ولأن القافية تتطلب من الشاعر الالمام بالقدر الوفير من الثروة اللغوية التي تتيح له أن يحدث التجانس الصوتي بين خواتيم الأبيات ولأنها أيضا تضم حرف الروي الذي يجب التزامه في كل بيت والذي يتميز بفاعليته الإيقاعية فإن محور الاختيار axe paradigmatic في موضع القافية يكون أكثر حيوية من المواضع الأخرى.

شعرية الزحافات والعلل : حين ينظم الشاعر يشتغل على قطبين بارزين هما: اللغة والوزن؛ فهناك تشكيل لغوي تراعى فيه الدوال اللغوية وسلامة تركيبها. وهناك تشكيل موسيقي قائم على اختيارا وحدات صوتية منتظمة في إطار الوزن المحدد سلفا، والذي لايجب الخروج عن ضوابطه. وفي الغالب لا يتاح للشاعر أن يوفق بين قطبي هذه الثنائية، فيلجأ إلى انتهاك قواعد أحد القطبين أو كليهما؛ فإذا انتهك بعض قواعد اللغة أو بعض قواعد الوزن في غطار الضرورات الشعرية أو الزحافات والعلل

الوقفة التامة أو الثلاثية / الدالية والتركيبية والإيقاعية

¹العمرى شوارد ص 51

إيقاع البديع: رد الأعجاز على الصدور أو التصدير وهو أن تتوافق كلمتان لفظاً ودلالة إحداهما في صدر البيت والأخرى في عجزه بغض النظر عن موقع كل منهما

التوشيح: وهو أن يأتي الشاعر في حشو العجز باسم مثنى أو جمع ثم يأتي بعده باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى، يكون الأخير منهما قافية البيت كقول أبي تمام

ولطاب مرتبع بطيبة واكتست بردين: برد ثرى وبرد ثراء

حسن التقسيم: تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتقب في الله مرتغب

تشابه الأطراف: تكرار كلمة القافية الخاصة ببيت في بداية البيت الذي يليه

عذرية الوجه، هذا الدرب مغترب قصائدي في شفاه الريح ترويه

ترويه رمز اغتراب كم شقيت به ولم أزل في شقائي رمز ماضيه

وإلى جانب دعوتهم إلى سلامة وجودة ورفعة اللغة الشعرية، أبدى شعراء القصيدة العربية / العمودية المعاصرة وعيهم النظري الشديد من خلال قصائدهم، في ما يتعلق بالصورة الشعرية وآليات التصوير، داعين إلى الصورة البيانية والمجاز، وإلى المزج بين الأصالة والمعاصرة لخلق صورة حديثة وحداثية، تستجيب لمقتضيات الشعرية العربية الحديثة، ولطموحات شعرائها، وعلى تطبيق القاعدة التكوينية في استعمال البديع بجعله عنصراً تكوينياً لا تحسينياً حتى لا تتهم بما اتهم به أبو تمام، فالأصل أن تكون وسيلة للبيان لا مفسدة له وأن يكون البديع جزءاً من الدلالة لا من التركيب فحسب.

المبحث الثالث: قضية الوزن والقافية والإيقاع:

والأمر في ذاته في ما يتعلق بالوزن؛ ذلك أن الوزن أهم عنصر تكويني في القصيدة العربية، وأهم ما قامت عليه ثورية القصيدة العمودية المعاصرة، ومن ثم فقد أولاه شعراؤها الأهمية الكبرى، ووهبوه المقام الأول فجعلوا الدعوة إلى إقامة الوزن أولى وأكبر دعواتهم، فعلاوة على نسجهم على جميع بحور الشعر العربي، وقوافيه، ونسج كل الأشكال الشعرية العربية الموزونة من قصائد مطولات، ونقف ومقاطع وموشحات ومخمسات وغيرها، على مستوى المنجز الإبداعي، فإنهم أيضا دعوا إلى ذلك ومجدوا الوزن والشعر العربي الموزون بصورة واضحة وصريحة داخل قصائدهم على مستوى المنجز التنظيري / الشعري، متحدثين عن علاقة الوزن بالمعنى وبالوجدان والذات الشاعرة وإيقاعات خواطر النفس من ناحية، وبأصالة القصيدة العربية ورفعته وقوتها من ناحية ثانية. مبدئين بذلك وعيا تنظيريا كبيرا ومهما بأهم قضايا الشعرية العربية الأصيلة. مستلهمين مجد القصيدة الموزونة الغابرة التي قد أتى عليها حين من الدهر.

يقول حكم نوتة 21

آت إليك معي دموعي، آتية مهري القصيدة، والقصيدة باكية
شاك إليك جفاء حرف مثخن وعزوف معنى، واحتضار القافية
صمتي انكسار الحب فوق شواطئ أمواجه في الحب هبت عاتية
وجعي الثواني حين مرت تقتفي موت الفراشة في اعتصار الدالية

ويقول حكم نوتة 24

أنا في الهوى شاعر قام يتلو وصاياه لما هوى فارتعبت

أنا في الهوى عابر في سراب أقطع في الحسن وزنا لبيت¹

يقول حكم حمدان نوتة 14:

وطن تسربل بالقصائد مثخنا ورمى حروفا تفتديه لمقبره

وشدا بلكنة يتمه الفجر الذي لم يحتمل أحلامه المتحرره

ياغربة الناي المرئم أهتي يا حرقة الحرف المعد لمجزره

يا لوعة الشعر الذي لا يحتفي إلا بمرثية الجريز وعنتره²

يقول الزراعي في قصيدة "في الظلال أسئلة لا تنام

أدري بأن خطي يقينك أقفرت غاياتها وتشققت أوهاما

أدري نعم أدري بأنك مبصر في عالم أشيائه تتعالمى

لكنني أدري بأنك جامع كرواك لا ترضى الحياة زماما

يقظ سؤالك ما غفا الاجابة لا نمت ولا سؤالك ناما³

يقول حكم حمدان نوتة 4

يا أيها الشاعر المفتون من وجع وكل قافية نامت بدمعته

قف في مداك فلا صبح يلوح به وانشد معلقة نعيًا لحلكته⁴

"بدأت كتابة هذه القصيدة ظهر اليوم السابع من أبريل عام ألفين وثلاثة.." كان الشطر الأول

ردا على رغبة عارمة في البكاء .." تميم البرغوتي كفوا لسان المراثي إنها ترف هذا

الموت عن سائر الموت يختلف

يقول الشاعر العراقي مهدي النهيري "في الشعر أيضا"

¹حكم نوتلت ص 103

²حكم حمدان نوتات ص 62

³الزراعي انشطارات ص 31 32

⁴حكم حمدان ص 24

من الشعر أم من عذبه وعذابه أحاذر أم أبقى رهين ارتكابه

وفي عقدة شخصية أم وريثة أربي لساني تائها في شعابه

..وما أنا إلا نية الماء فكرت وراودها لو تنتمي لسحابه¹

يقول الشاعر المغربي محمد عريج في قصيدة "ما زال ينزف في الرحيل"

فكرة الشعر بين المبنى والمعنى أي بين ما هو جمهوري وما هو فني: لماذا انتشر شعر المتنبي في العصر العباسي ولماذا لم ينل أبو تمام الاهتمام ذاته؟ المتنبي ينطق بما في أفئدة الناس وعن خواطرهم، وأبو تمام يقول: لماذا لا تفهمون ما يقال. وهذا الامر ما يزال المتنبي وأبو نواس يحظيان باحتفاء الجمهور بينما يقتصر حضور أبي تمام في الأوساط الأكاديمية

¹مهدي النهيري القصيدة.كوم

الخاتمة

وخلاصة القول المذاهب الأدبية والفنية الأوروبية أولاً أنها وليدة المذاهب الفلسفية الأوروبية والتحويلات الحضارية والمجتمعية والتاريخية والفكرية للمجتمعات الأوروبية، نشأت مساوقة للتيارات الفلسفية الفكرية مستمدة منها مبادئها وقيمها وأفكارها التي تأسست عليها، متأثرة بالعلوم التجريبية والوضعية. من ناحية، وأنها من ناحية ثانية لم تنشأ من هاجس أدبي فني محض، يقدم مبررات فنية للتجاوز، إذ لو أوتي لها ذلك لتجاوزت نحو الأرقى وليس نحو الأدنى من آدابها، وإنما هي نشأت ردود فعل ودفاعاً ضد المجتمع والتاريخ، وضد مآلات الإنسانية في العوالم الغربية، ما بعد الحروب والثورات، والتنوير والحداثة. وثانياً أنها ليست مذاهب ذات تصورات ولا خصائص أدبية قابلة للبقاء والخلود، إذ لو كانت كذلك لما ظهرت عشرات المذاهب المتزاحمة في الآن ذاته يستبدلها أصحابها كما يستبدلون معارفهم الشتوية، بل إنها كما يسميها عبد المنعم خفاجي لا تعدو أن تكون محض تقليعات وموضات، كموضات الأزياء، وكما يسميها عبد الوهاب المسيري مجرد صرعات تنبثق في الصباح لتغرب في المساء، موضات تخترع لتزول لا لتبقى.

إن النظر إلى المذاهب الفنية الأوروبية الحديثة لابد أن يشمل ثلاث زوايا للرؤية هي زاوية السياقات وزاوية المآلات وزاوية الخصائص، فأما السياقات فتاريخية اجتماعية حضارية خاصة بالمجتمع الأوروبي، وأما المآلات فالعرقية والفوضى، والتجاوز المستمر من أجل التجاوز في حد ذاته، لا من أجل هدف فني أو أدبي أو أي غاية أخرى، وأما الخصائص الفنية فاللعب بالكلمات والخروج عن القواعد والقوانين، والإغراق في اللاوعي ولغة العقل الباطن، والجنوح نحو الغموض والضبابية، وكتابة الطلاس والألغاز، إنهم يستمدون تجاربهم الشعرية من الحلم واللاشعور بدون اهتمام بالإيقاع الموسيقي ولا بنظام الكلمات والتقنية. " فالمدارس التي تسمى بالسريالية والتجريدية خلاصة الرأي فيها أنها لا مدارس ولا فنون ولا تطور ولا تصوير ولا غير تصوير لأن المدارس تعلم شيئاً ولا هذه لا

تعلم شيئاً ولا محل فيها للتعليم ولأن الفنون قواعد ومقاييس وهذه تبطل كل القواعد والمقاييس"¹

فكما يقول غنيمي هلال؛ فنحن " في أدبنا الحديث لم نعتنق مذهباً من المذاهب السابقة لكننا تأثرنا بها جميعاً تأثراً عميقاً غير منهجي"²، فالتجديد في الأدب العربي لم يتبع تياراً فنياً واحداً متكاملًا واضح المعالم، ولم يتبن أفكاراً ومنهجاً وأسلوباً مذهباً محدداً بعينه، ولم تكن للمجددين مرجعية فلسفية فكرية تدعم تمردهم وتجديدهم، ولم يكن لهم متلقي وجمهور عانى ما عاناه الجمهور الأوروبي من أزمات حضارية، وصدّات إنسانية، ولدتها الحروب والهزائم المتلاحقة، والفلسفات الذاتية المتصارعة، أفضت إلى تصدع القيم وهوان الحياة والإنسان ذاته، فتشكّلت لديه القابلية المثلى لتلقي هذا النمط من الإبداع.

ولذلك جوبهت آداب العرب الحديثة بكثير من الرفض، لأنها كانت خارج السياق العربي، فلم يبق من مبرر إلا الثورة المجانية، الثورة المقلدة على الأدب العربي التي أمست منطلقاً ومنهجاً وغاية، والغالبية العظمى تأثرت بهذه المذاهب والتيارات دفعة واحدة؛ كما "هي الحال في أدب جبران ونعيمة وأبي ماضي وإذ غلب عليهم جميعاً طابع الرومانتيكية فلأن هذه المدرسة كانت أسهل مثلاً وأوسع مجالاً من سواها ومنها نبعت جميع الحركات التجديدية المتأخرة"³.

إن القصيدة الجديدة منذ جيل الرواد كانت تطرح فلسفة جمالية تتاهض الخطابية والمباشرة اللتين طلعتا القصيدة العربية منذ مطلع القرن الماضي مما جعل القصيدة الجديدة نصاً لا تتكشف منظومة قيمه بالاستماع أو بالقراءة الأولى بل امتاز بتحول القراءة من أداء إلى مزاولة ولفرق بينهما إن الأداء يتضمن الفهم في داخله أما المزاولة فتتضمن كذا سياقياً وثقافياً خارجياً لبلوغ عتبة الفهم.

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 170 .

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، 409.

³ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 211.

لهذا أراد بعض من جماعة قصيدة الشعر وأعني الذين تبنا فكرة التجديد في العمودي أن يستثمروا القاعدة الشعبية الواسعة التي لا زالت ذائقها الجمالية ذائقة نغمية عديدة قائمة على نظام تكرار الوحدة الإيقاعية الصغيرة، التي تخلق في النهاية المشهد الموسيقي الكلي، وهذه الذائقة لم تتحرر بعد من إيقاع الماضي وجلبة الموسيقى التقليدية الموروثة ويكشف هذا عن أن المرتكزات الاجتماعية التي يشيد فوقها نسق الثقافة من الصعوبة خلقتها ومن ثم تمهيدها لنسق آخر

ومن الملامح التجديدية الأخرى التي اشتغلت عليها قصيدة الشعر هو نزوعها نحو الابداع والتجديد والانتقال بالقصيدة من مستوى الأداء بالشكل وهو السائد الكتابي الذي تتجلى فيه التبعية والتقليد والاجترار للقديم، إلى مستوى أشكال الأداء الشعري الذي يتجسد فيه الابتكار والابداع كما شهدت العقود الثمانية الماضية من عمر القصيدة الحديثة في العراق أشكالاً من الأداء الشعري فمن شكل..فقصيدة الشعر حاولت من خلال منجزها الشعري أن تكون خطوة جادة ومثيرة في مسار التحول الإبداعي برؤى متفاعلة مع عصرها، ووعى لمقتضيات هذا التفاعل فهي إضافة نوعية في مشوار الشعر المتواصل نحو الأفق التجديدي.

إن هذه المناخات الضاغطة شكلت عنصراً استفزازياً ودافعاً تحريضياً لدى الكثير من المبدعين الذين أدركوا أن الضرورة تستدعي ولادات جديدة في الأدب والفن والفكر تكون قادرة على امتصاص هذه التناقضات ومن ثم تمثلها.

دعت قصيدة الشعر عند ظهورها بعد منتصف العقد التسعيني من القرن الماضي إلى تبني بعض السمات الفنية والعمل عليها كنبذ الترهل والتشطي في الشعر والميل إلى نصوص الرؤية وصولاً إلى تحقيق التماسك النصي وتنازل التدليل من خلال مطاردة مفهوم واحد وتوظيف تقنية تعدد الأصوات المستند للحوار كما أكدت على أن يكون

الايقاع مكونا جوهريا أساسيا يشترك مع المكون المعجمي في ابداع النص.قصيدة الشعر
عمل شعراؤها على تحديث شعرية العمود.عقد التسعينات من العقود المعقدة في العراق
في تركيبها السياسية والاجتماعية والثقافية الزمن هو المقص الوحيد الذي يشذب التجارب
ويهذبها

لائحة المصادر والمراجع

✍ ابن سينا المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، مركز تحقيق التراث، القاهرة، 1969.

✍ ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط 3.

✍ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مكتبة الثقافة بيروت -1980- ج1.

✍ أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي البصري (المتوفى سنة 370 هـ) الموازنة بين أبي تمام والبحثري تحقيق إبراهيم شمس الدين دار الكتب العلمية بيروت لبنان الطبعة 1 سنة 2006.

✍ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، (المتوفى سنة 255هـ)، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج2.

✍ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (المتوفى سنة 356هـ أو سنة 463هـ)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق الدكتور عبد النبوي شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى 2000م، ج 1.

✍ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت لبنان، الطبعة الرابعة 1980، ج1.

✍ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح لجنة بإشراف عبد المحسن سليمان عبد العزيز، دار التوفيقية للطباعة، مصر، ط 1/ 2013.

✍ احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع 2، 1998.

✍ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع 2، فبراير 1998.

✍ أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى، 1993.

✍ أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى 1993.

✍ أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، في شرح المقدمة الأدبية، محمد بن الطاهر بن عاشور.

✍ أحمد علي علي عجيبة، البابوية وسيطرتها على الفكر الأوروبي في العصور الوسطى، مكتبة المهتدين الإسلامية، مصر، الطبعة الأولى 1991.

✍ أحمد علي علي عجيبة، البابوية وسيطرتها على الفكر الأوروبي في العصور الوسطى

✍ أدونيس علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى، 1980.

✍ أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابتداع عند العرب، ج3 صدمة الحداثة، دار العودة بيروت.

✍ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الثانية 1989.

✍ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية 1989.

✍ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى 1980.

✍ أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، تصدير عام.

✍ الأفوه الأودي نقلا عن: أحمد حسن الزيات، في أصول الأدب محاضرات ومقالات في الأدب العربي، مكتبة الثقافة الدينية.

✍ ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة (المصري) بشراكة مع المشروع القومي للترجمة، 1997.

✍ إلياس أبو شبكة، القيثارة، دار صادر بيروت 1926.

✍ إلياس أبو شبكة، غلواء، مكتبة صادر بيروت 1943.

✍ إمانويل كانط جوابا عن السؤال ما هي الأنوار؟ ضمن كتاب فلسفة التاريخ، منشورات غونتي باريس، 195، مقال "ما هو عصر الأنوار ورد: محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، افريقيا الشرق، المغرب، 2001.

✍ أنور الجندي، خصائص الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني بيروت.

✍ ايريك فروم، رسالة فرويد، ترجمة م.ع. مجاهد 163 بيروت، محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، افريقيا الشرق، المغرب، 2001.

✍ تيزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2007.

✍ تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 1990.

✍ جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

✍ جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

✍ جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1994.

✍ الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخابجي، القاهرة، الطبعة 4، ج1.

✍ الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخابجي، القاهرة، الطبعة 4، ج1.

✍ الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي/ مصر ط: 1، 1939- ج3.

✍ جان كوهن، الكلام السامي، ترجمة د.محمد الوليالكلام السامي دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى.

✍ جناية الشعر الحر، أحمد فرح آل عقيلان، نقلا عن رضوان محمد حسين النجار مقال قراءة في كتاب جناية الشعر الحر عرض ونقد وموازنة، مجلة الاداب واللغات عدد 18 ، 201، كلية الاداب واللغات، تلمسان، الجزائر.

✍ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى 1984.

✍ جوامع الشعر، في تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر، تحقيق محمد سليم سالم.

✍ جون كوهن بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال المغرب ط 1986،

✍ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

✍ حسن الغرني، كتابات السياب النثرية، المجلة العربية، 194، المملكة العربية السعودية.

✍ حسن الغرني، كتابات السياب النثرية، المجلة العربية، 194، المملكة العربية السعودية

✍ خالدة سعيد ، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1982.

✍ ديفيد هوبكنز، مقدمة قصيدة جذا، الدادائية والسريالية، ترجمة أحمد محمد الروبي،

مراجعة فتحي خضر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى 2016

✍ ديفيد هوبكنز، مقدمة قصيدة جدا، الدادائية والسريالية، ترجمة أحمد محمد الروبي،
مراجعة فتحي خضر.

✍ ديوان أبو تمام بشرح الخطيب التبريزي ط 3 دار المعارف بمصر، تحقيق عبده
عزام 1976

✍ رفعت زكي محمود عفيفي المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي.
✍ رفعت زكي محمود عفيفي، مدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي ،
دار الطباعة المحمدية، القاهرة، الطبعة الأولى 1992.

✍ رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء
الحضاري، الطبعة الأولى 2002.

✍ رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال
للنشر، الطبعة الأولى 1988.

✍ رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال
للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1988.

✍ رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال
للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1988.

✍ رينشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي،
مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة.

✍ زكي أبو شادي، أنين ورنين، المطبعة السلفية بمصر 1925.

✍ الزهاوي الديوان مكتبة مصر القاهرة عني بنشره وترتيبه محمد يوسف نجم
ي 1955،

✍ الزواوي بغوره، ما بعد الحداثة والتتوير، موقف الأنطولوجيا التاريخية دراسة
نقدية، دار الطليعة-بيروت، الطبعة الأولى يناير 2009.

✍ الزواوي بغوره، موقف الأنطولوجيا التاريخية -دراسة نقدية-، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى يناير 2009.

✍ زيغمونت باومان، الحداثة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر، مكتبة بغداد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 2016.

✍ زيغمونت باومان، الحداثة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر، مكتبة بغداد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 2016.

✍ س. مورييه، الشعر العربي الحديث 1800 - 1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الدب الغربي، ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة.

✍ سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 2007.

✍ سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، مراجعة د. علي جواد الطاهر، آفاق الترجمة الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى.

✍ الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة 471هـ)، أسرار البلاغة تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت 2005.

✍ طه عبد الرحمن، روح الحداثة المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2016 بيروت، لبنان

✍ طه عبد الرحمن، روح الحداثة المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2016 بيروت، لبنان.

✍ عائشة بلعربي، وعي المجتمع بذاته، مؤلف جماعي، دار توبقال للنشر، المغرب الطبعة الأولى، 1998.

✍ عباس محمود العقاد، ديوان يقظة الصباح، ديوان العقاد المجلد 1 المكتبة
العصرية، بيروت صيدا.

✍ عبد الجليل هنوش، النص: البيان والبيان، في التشكيل البلاغي للنص الشعري،
الجزء الأول، فضاء آدم للنشر والتوزيع، 2020.

✍ عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار
البيضاء، المغرب، الطبعة الخامسة 2016.

✍ عبد العالي مجدوب، الموديرنيزم وصناعة الشعر الأصول والفروع، الطبعة
الأولى، 2005.

✍ عبد العالي مجدوب، الموديرنيزم وصناعة الشعر الأصول والفروع، المطبعة
والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى، 2005.

✍ عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر - مطبعة المدني -
ط 3.

✍ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1991،
ص 3.

✍ عبد الوهاب المسيري، في التنوير الإسلامي 21، فكر حركة الاستنارة وتناقضاته،
دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى دجنبر 1998.

✍ عساف ساسين، الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار رومان، عبود
بيروت، 1985.

✍ العلامة أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد، (النحوي المتوفى سنة 265
هـ)، الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، بيروت، ج 1.

✍ عمر فرخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، الطبعة الأولى.

✍ عمر فروخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت لبنان، الطبعة
الأولى.

- ✍ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق 1991.
- ✍ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق 1991.
- ✍ القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ط4، 1996.
- ✍ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد 1963.
- ✍ قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978.
- ✍ كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية 1986.
- ✍ مجلة الهدف العدد 919 في 17 يوليو 1988، ص 64-94، والعدد 920 في 24 يوليو 1988.
- ✍ مجلة شعر السنة الثامنة، العدد المزدوج 31،32، بيروت، لبنان، صيف خريف 1964.
- ✍ مجلة لآداب، بيروت، عدد 3 آذار 1966.
- ✍ محمد أركون الفكر الإسلامي قراءة علمية، ترجمة هشام صالح، مركز الإنماء القومي / المركز الثقافي العربي، بيروت ط2 1996.
- ✍ محمد أركون الفكر الإسلامي قراءة علمية، ترجمة هشام صالح، مركز الإنماء القومي / المركز الثقافي العربي، بيروت ط2 1996.
- ✍ محمد أركون تاريخية الفكر العربي الإسلامي ترجمة هشام صالح، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي ط2 1996.

- ✍ محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، منتدى مكتبة الاسكندرية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى غشت 2008.
- ✍ محمد العبد حمود الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني ط 1 1986.
- ✍ محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، ج 1.
- ✍ محمد سبيلا مدارات الحداثة مقالات في الفكر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2009.
- ✍ محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، افريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- ✍ محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، افريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- ✍ محمد شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى 2006.
- ✍ محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة السابعة، يناير 2016.
- ✍ محمد عابد الجابري، الدين والدولة وتطبيق الشريعة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1996.
- ✍ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية الحديثة، القاهرة، الطبعة الرابعة، أبريل 2012.
- ✍ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الرابعة، 2012.

✍ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية الحديثة، القاهرة، الطبعة الرابعة، أبريل 2012.

✍ محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الرابعة أبريل 2012.

✍ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003.

✍ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت لبنان 1973.

✍ محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني، مقالات - شهادات - مقدمات -، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق 1996.

✍ محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني: مقالات - شهادات - مقدمات.

✍ محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

✍ محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات ع. عبد الله، تونس الطبعة 1.

✍ محمود محمد شاكر، أباطيل وأسمار، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 1.

✍ محمود محمد شاكر، أباطيل وأسمار، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

✍ 1مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، العراق، الطبعة الأولى 2013.

✍ مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، العراق، الطبعة الأولى 2013.

✍ مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت لبنان.

✍ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1988.

- ✍ مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، راجعه واعتنى به درويش الجويدي، المكتبة
العصرية، صيدا بيروت، طبعة 2008 الجزء الأول.
- ✍ مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت لبنان.
- ✍ 1منيف موسى الشعر العربي الحديث في لبنان بيروت ط1 1980، نقلا عن أحمد
بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، دار الفكر الجديد.
- ✍ ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر، بيروت، ط7، 1946.
- ✍ نازك الملائكة، ديوان نازك المجلد الأول دار العودة بيروت.
- ✍ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة
السابعة، أبريل 1983، 70.
- ✍ نجيب البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة،
الدار البيضاء، طبعة 2001.
- ✍ هشام صالح، مدخل إلى التنوير الأوروبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت
الطبعة الأولى، شتبر 2005.
- ✍ هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة، كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر،
1983.
- ✍ الوهاب المسيري دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية،
القاهرة، الطبعة الأولى 2006.
- ✍ يوسف وغليسي، تحولات "الشعرية" العربية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، عالم
الفكر العدد 3 المجلد 37 يناير-مارس 2009.

الفهرس

المقدمة.....	1
الباب الأول الحداثة ونظرية الشعر.....	14
تمهيد: مقارنة مفهومية؛ مفاهيم الحداثة والمعاصرة والتأصيل.....	15
الفصل الأول: الحداثة الفكرية والفنية.....	21
المبحث الأول: الحداثة وما بعد الحداثة الغربية ومآلات الإنسانية.....	22
المبحث الثاني: الحداثة العربية والحداثة الغربية؛ بنيات الإسقاط والنقد.....	37
المبحث الثاني: الحداثة الأدبية نتاجا لقيم الحداثة الحضارية الغربية.....	52
الفصل الثاني: الحداثة الشعرية العربية.....	67
المبحث الأول: الحداثة الشعرية العربية سياقاتها ومساقاتها.....	68
المبحث الثاني: حركة الشعر الحر وعوامل الانتظام.....	82
المبحث الثالث: قصيدة النثر العربية بنية المفارقة والغرابية.....	97
الفصل الثالث: نظرية الشعر الغربية والعربية.....	112
المبحث الأول: تحولات الشعرية الغربية من المحاكاة إلى الجمال.....	113
المبحث الثاني: الشعرية العربية في التراث النقدي أصولها واتجاهاتها.....	128
المبحث الثالث: نظرية الشعر؛ قراءة نماذج من مدونة الشعر القديم.....	143
الباب الثاني: سمات الحداثة في القصيدة العربية المعاصرة.....	158

تمهيد: قصيدة الشعر العراقية: منطلق القصيدة العمودية المعاصرة خلال تسعينيات القرن الماضي.....	159
الفصل الأول: التجربة الشعرية والأبعاد الإنسانية والقيمية والصوفية.....	172
المبحث الأول: الأبعاد الإنسانية.....	173
المبحث الثاني: الأبعاد القيمية.....	194
المبحث الثالث: الأبعاد الصوفية.....	194
الفصل الثاني: القصيدة العربية المعاصرة وقضايا التراث.....	200
المبحث الأول: قضية الأطلال.....	201
المبحث الثاني: قضية المعجم.....	209
المبحث الثالث: قضية الأوزان.....	209
الفصل الثالث: الصورة الفنية بين الأصالة والتحديث.....	220
المبحث الأول التراث والبناء الفني في القصيدة العربية المعاصرة.....	221
المبحث الثاني: الصورة البيانية.....	233
المبحث الثالث: النظم والتركيب في القصيدة العمودية المعاصرة.....	239
الباب الثالث: نحو بناء نظرية شعرية حديثة، مستقاة من متن الشعر العربي المعاصر.....	252
تمهيد: مفهوم نظرية الشعر مبادئها وقوانينها.....	253
الفصل الأول: الشعر؛ ماهيته وطبيعته ومصدره.....	262

المبحث الأول: تصور شاعر القصيدة العمودية المعاصرة لماهية الشعر.....	263
المبحث الثاني: رؤية شاعر القصيدة العمودية المعاصرة إلى طبيعة الشعر.....	271
المبحث الثالث: منظور شاعر القصيدة العمودية المعاصر إلى مصدر الشعر.....	279
الفصل الثاني : القصيدة العربية المعاصرة أبعادها الوظيفية.....	289
المبحث الأول: القصيدة في علاقتها بالذات الشاعرة.....	290
المبحث الثاني: القصيدة في علاقتها الآخر.....	296
المبحث الثالث: القصيدة في علاقتها بالكون.....	298
الفصل الثالث: القضايا الفنية للقصيدة ورؤية الشاعر العربي المعاصر.....	302
المبحث الأول: قضية اللغة والأدوات الفنية.....	303
المبحث الثاني: قضية الصورة الشعرية.....	310
المبحث الثالث: قضية الوزن والقافية والإيقاع.....	314
الخاتمة.....	317
لائحة المصادر والمراجع.....	321
الفهرس.....	332