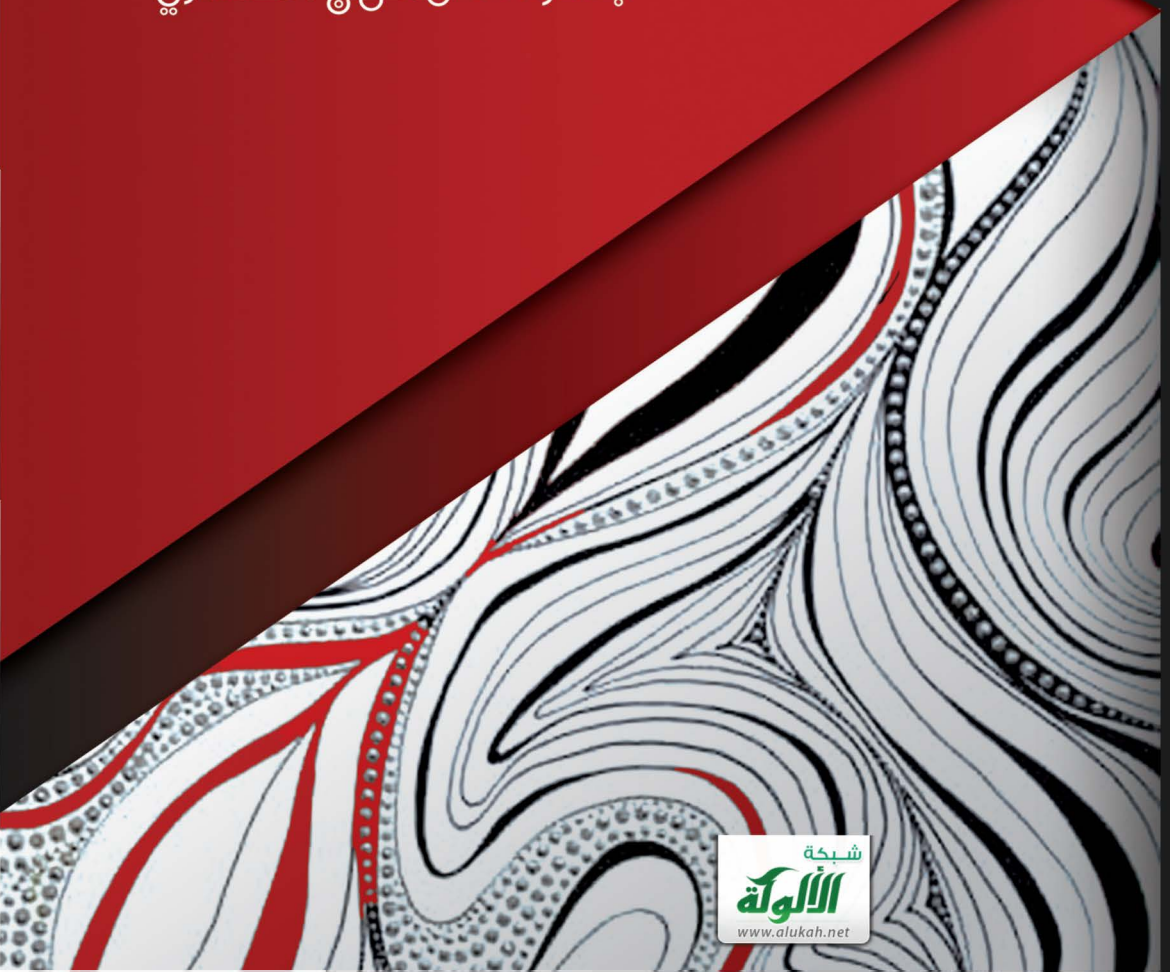
د. بتول أحمد جندية

أصول الوعي الوظيفي
ومستويات تحققه في الشعر العربي الحديث

بحث في الأصالة والحداثة
بأدوات المنهج الحضاري



شبكة الألوكة
www.alukah.net

أصول الوعي الوظيفي

ومستويات تحققه في الشعر العربي الحديث

بحث في الأصالة والحداثة بأدوات المنهج الحضاري

د. بتول أحمد جنديّة

أصل الكتاب رسالة دكتوراه أجيزت بتقدير ممتاز في اختصاص نظرية الأدب من جامعة حلب – كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، وذلك بتاريخ ٢٠١٠/٦/٣٠م

عنوان الرسالة الأصلي: مفهوم الوظيفة ومستوياتها في الشعر العربي الحديث في القرن العشرين.

تاريخ النشر ٢٠١٧/١١/٢٨م

جميع الحقوق محفوظة للمؤلفة

موقع المؤلفة: http://drbjund.blogspot.com

الإهداء

إلى المرابطين على الثغور

المترجمين قناعاتهم حقائقَ ملموسةً من يقين

حقائقَ - ليست ككلماتنا - لا يعلوها الصدأ وليس يكسوها الغبار

تفعل كما يفعل القدر

لأولئك وحدهم يُذعن التاريخ حين يخضع لسطوته البشر

الفهرس:

المقدمة: ٣
الفصل الأول: الحاضن الحضاري للظاهرة الشعرية ٨
أولاً– الانحطاط ومشكلة الفعالية/ تنقيب عن العلل والآثار: ٨
ثانيًا– في لجّة القرن العشرين/ حرب الطواحين: ٢١
- مشكلة الهوية: ٢٢
- مشكلة الحرية: ٢٩
- المشكلة الاجتماعية: ٣١
ثالثًا– مرتكزات العقل العربي الحديث وملامحه: ٣٦
- غبن الذات، ومركب النقص: ٤٨
- الانفصام الثقافي، أو ثقافة الشرخ(): ٤٨
- ضياع المركز وسقوط المرجعيات: ٥١
- دافع الضغط: ٥٣
- التطرّف، وصراع الأضداد: ٥٤
- النخبوية: ٥٧
- التقليد: ٥٨
الفصل الثاني: الأسس النظرية للظاهرة الشعرية ٦٢
أولاً– مدرستان أدبيتان (الأصالة والحداثة): ٦٤
ثانيًا– مفهوم الشعر وإشكال النوع الأدبي: ٨٣
ثالثًا– التصور الوظيفي/الجمالي للشعر: ١٠٨
رابعًا– العمل الشعري موضوع لتنافس إرادات وسلطات مختلفة: ١٣٥
– سلطة المبدع: ١٣٧
– سلطة النص: ١٤٠
– سلطة المتلقي: ١٥٢

- سلطة الواقع: ١٦٠
- سلطة المعنى: ١٦٦
- سلطة المقام: ١٨٦
الفصل الثالث: مستويات التحقق الوظيفي في الشعر العربي الحديث ١٩٤
المستوى الحضاري/ التوصيل: ١٩٤
المستوى الذاتي/ التعبير: ٢٣٠
المستوى الجمالي/ التأثير: ٢٤٨
خلاصات وآفاق: ٢٩١
المصادر والمراجع: ٢٩٥

www.alukah.net
شبكة الألوكة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، وبعد؛

فإنه منذ مطلع القرن العشرين شهد العالم العربي تغيرات فكرية وتحولات اجتماعية وسياسية خطيرة، هزت كثيرًا من القناعات التي كانت تعد قدسيات أو مسلمات، وتمثلت على صعيد الأدب مذاهبَ فنية واتجاهات نقدية ينقض بعضها بعضًا، وجرّب الشعر الكثير من الوظائف، وتمحّض لبعضها في أحيان كثيرة، حتى غاب أخيرًا عن مسرح الحياة وراح يرسم آفاقًا بعيدة عن واقع هذه الأمة وأحوال مجتمعاتها، وآل إلى قطيعة مستعصية كانت علامة على أزمة خطيرة، وعقم لا فكاك منه، ماخلا رفَضَات حياة فرضتها غريزة البقاء، وحفّزتها الأحداث المصيرية التي عاشتها الأمة، وتدخل النشاط النقدي الجريء في رفدها وتعزيزها على استحياء، بيد أن الجهد النقدي نفسه قد أسهم – من زاوية أخرى – في تكريس نقاط الاختلاف، ودعم معاول الهدم، بسبب غياب المرجعية، وفقدان الرؤيا الشمولية، وقراءة الواقع الأدبي برؤى فكرية غريبة محددة سلفًا، وتجذّر القطيعة بين الحقول المعرفية المختلفة..

في ظل هذه البلبلة كان من الواجب التنقيب عن حل، واقتراح تصور واقعي وبدائل مرنة بعقلية جديدة متفتحة تتدبر أصول الحياة الاجتماعية والثقافية وتستقصي التغيرات البشرية والقيمية، وتلحظ أثر هذا كله في الحركة الفكرية والأدبية المتغيرة.. ومن هذا الوعي، وبإلحاح هذا الهاجس، تولدت إشكالية هذا البحث، وإلى هذا الهدف يحدو ويتطلع.. وإذا كان باديًا أن قضية الوظيفة الشعرية فضاء مغلق ومساحة محدودة قابلة للإحاطة والحصر، فإن الواقع أن هذه القضية مفتاح بوابة العالم الشعري والحضاري معًا، والكلام عليها عسير ومشكل لأن تملّكها يقتضي البحث والتدبر في سراديب العقل العربي الخفية كما في صارخ آثاره الاجتماعية والقيمية، وسنلحظ أثر هذا المعنى في خطة معالجة إشكالية هذا البحث، وفي المنهج المعتمد لتحقيق غايته.

يستعين البحث بمنهج شمولي آثرنا أن نطلق عليه اسم "المنهج الحضاري"[1]، وهو منهج ينظر إلى الظاهرة الأدبية خاصة، والثقافية عامة، على أنها حصيلة موقف حضاري معين وتعبير عنه، وأن الأدب

---

[1] للمؤلفة بحث سابق حاولت أن ترسي فيه أصول منهج جديد يطمح إلى درس الظاهرة الشعرية في سياقها الحضاري أطلقت عليه لقب "المنهج الحضاري"، وهو مدخل خصب لتأسيس نظرية أدب عربية متحررة من خيارات النقد الغربي المتعارضة والمحدودة، وقاعدة صلبة للوصول إلى تفسير جوهري لخصائص ما يسمى بعمود الشعر العربي، وربطه عضويًا بأصوله الثقافية والمعرفية والجمالية. وهذا المنهج لا يتعارض مع المناهج النقدية الأخرى ولا يلغيها، بل يفيد من نتائجها ويبني على النافع من أسسها، والإنساني العام من قيمها، ما خلا عناصرها التي هي أشد ارتباطًا بأصولها الغربية؛ اجتماعيًا وفكريًا.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

ليس ظاهرة معزولة في قضايا فنية وجمالية صرفة، ويطمح هذا المنهج إلى الكشف عن أثر الحضاري في الأدبي؛ الشعري تحديدًا، والأدبي في الحضاري، وأهمية هذه المعادلة تأتي من طبيعة الظرف التاريخي الذي يحتضن الظاهرة الشعرية العربية المعاصرة، ومن الدعاوى العريضة التي ترفعها الحداثة؛ الفكرية والأدبية، على أنها إسهام جاد في مشروع كبير لنهوض الأمة والخروج بها من نفق الانحطاط المظلم، والواقع أن الحداثة نفسها تعاني شرخًا داخليًا عميقًا بسبب التناقض الصارخ بين الغايات والأدوات، وأن حلم النهوض الذي تطمح إليه تبدده السياسات التي تنتهجها، وهذا ما ستحاول المعالجة أن تبرهن عليه إن شاء الله. وجلي أن دعوى النهوض تتصل بسبب متين بقضية الدور الوظيفي للأدب موضوع هذا البحث.

يقصد البحث إلى معالجة قضية الوظيفة في الشعر العربي الحديث، وهي ليست بقضية جديدة على النشاط النقدي المعاصر، فقد حظيت باهتمام بعض النقاد منذ بواكير الأدب الملتزم فكانت عنوانًا لبعض المؤلفات[١]، كما كانت عنصرًا أساسيًا وضروريًا في كثير من البحوث النقدية لما لها من أثر وصلة حميمة بمباحث الأدب المستقلة كلها؛ البنيوية والجمالية، بيد أن طموح هذا البحث كان أن يباده قضية الوظيفة الشعرية من مساقط غير معهودة، وبتخصص وتعمق يضمن الكشف السافر عن ملامحها وسماتها، ويسمح للمتتبع أن يلمّ بالخارطة الجمالية والأدبية إلمامًا خصبًا قادرًا على تقديم تفسير نظري مقنع ومتكامل، واقتراح رؤى نقدية واقعية متسقة، هذا إذا آمنا أنه لا يفترض بالنقد أن يكون سلبيًا تجاه واقع الأدب، وأن من مهامه التقويم والترجيح والاقتراح لا التفسير والتوصيف فحسب.

يعتبر هذا البحث مكملاً منطقيًا وموضوعيًا لبحثين في النظرية الشعرية القديمة؛ نُشر الأول تحت عنوان: **(تآزر الحضاري والجمالي في وظيفة الشعر العربي القديم ونظامه البنائي)**، وشاركت بالثاني في مؤتمر الأنواع الأدبية المقام في جامعة اليرموك في الأردن تحت عنوان: **(الأنواع الأدبية التراثية – رؤيا حضارية)**، ليصير هذا البحث أفقًا لهما وامتدادًا تاريخيًا لقضاياهما.. وإذا كان المنطق يفرض أن نبدأ من الأصول لنتلمس الفروع والامتدادات، فإن حاضر هذه الأمة امتداد عضوي لماضيها، وفهم تراثها يقدم لنا إضاءات عميقة لكثير من القضايا والظواهر المعاصرة. ومع ذلك فإن ظواهر متنوعة استجدّت في العصر الحديث كان من العسير ضبطها في قانون، أو ردها إلى مرجعية مألوفة، أو تقديم تفسير جاهز لها؛ إذ إن تغيرًا صارم الملامح قد طرأ على الهوية العربية وغيّر في قسماتها الفكرية والثقافية والاجتماعية.. ما يعني

وبالإضافة إلى ذلك فإن المنهج الحضاري لا يقف عند حدود العالم الأدبي بل ينطلق إلى آفاق علوم خارجة عنه؛ كالاجتماع، والتاريخ، والفلسفة، وعلم الإنسان.. من أجل تأصيل الظاهرة الأدبية في محيطها الحضاري. وتكمن خطورة هذا المنهج في انطلاقه من قاعدة تقول بأن السياق الحضاري هو الذي يُكسِب المفاهيم الجمالية والفنية معناها ويمنحها مغزاها، لا العكس. ينظر: الدرس الأدبي بين الواقع والتصور، مجلة بحوث جامعة حلب – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، ع/٤١، ٢٠٠٢.

[١] ككتاب عبد القادر المازني: "الشعر غاياته ووسائطه"، وكتاب "وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي" لمحمد النويهي.

ضرورة رصد هذا التغير والعمل على فهمه بغية الوقوف على البواعث الجوهرية للتغيرات الحضارية، وملاحظة آثارها في البنى الفكرية والاجتماعية، وانعكاسات ذلك كله على الأدب العربي الحديث، وظيفة ومفهومًا. ولأجل ذلك استعان البحث بالمقارنة لرصد عمليات التحول والصراع بين تيارين رئيسين سيطرا على الحركة الأدبية والفكرية في القرن العشرين؛ عربي أصيل، وغربي مستعرب. قاصدًا من وراء ذلك إلى إثبات التباين بينهما، والكشف عن علله الحضارية والفكرية والاجتماعية، راصدًا نقاط التحول وغاياته، عامدًا إلى إعادة تهييج الصراع بينهما، وإبرازه، بعد أن خفي واستتر باعتبار أن النتيجة قد حُسمت أبدًا لصالح الاتجاه التغريبي، ليقول إن في التراث الأدبي والشعري لهذه الأمة قوةً وأصالة وغنى تسمح له بأن ينهض بمتطلبات هذا العصر دون أن يخنق في حرفية الاقتباس عن الماضي، أو يحجر على متطلبات التطور التاريخي.

ليس من مهام هذا البحث توصيف الحركة الأدبية والنقدية المعاصرة، ولا تقصي مقولات المذاهب الأدبية، فهذا مبذول فيما لا يحصى من الدراسات والبحوث المختصة التي تفي بهذا الغرض، ولكن البحث مشغول بتحليل الظاهرة الشعرية المعاصرة، وردّ كثرتها إلى وحدة تكشف عن العلل والقوانين التي توجّه حركتها وتحكم تطورها. وبهذا الطموح حرص على التعامل مع تيارات الحداثة من خلال المفاهيم الكلية التي تحكمها، والمقولات العامة التي تقبلها وتتبنّاها، غير غافل عن ضرورة تبيان أثر هذه المقولات في التوجّهات الجزئية التي يحكمها التناقض غالبًا. ولما كان القرن العشرون يشكو من غياب المرجعيات المشتركة، فقد وجب على البحث أن يسعى لاكتشاف بساط مشترك يعاير على أساسه الظاهرة الشعرية المعاصرة، وقد وجد طلبته في معيارين رئيسين:

- الأول معيار النهوض الذي يمثل الهاجس المسيطر، والقيمة الكلية الوحيدة التي تجتمع عليها الأمة، وتتحرق إلى تحقيقها، وكل يدّعي وصلاً بليلى، ويقلّب الاجتهادات في ذلك، وقد يقضي على المرء اجتهاده! وانطلق البحث في معايرته الحضارية من أساس نظري رصدته الباحثة لتفهم قوانين نشأة الحضارة وعلل انهيارها، والكشف عن السنن الكلية الناظمة للحركة التاريخية، في كتيب منشور بعنوان: **(على عتبات الحضارة)**، وموضوعه السنن التاريخية وعوامل التخلق والانهيار الحضاري، وتتوافر منه نسخة إلكترونية على مواقع تحميل الكتب.
- والمعيار الثاني يهتم بمعايرة الوسائل إلى الغايات وقياس مدى انسجامها مع الأهداف التي وضعت لتحقيقها، لا سيما أن هذا البحث مشغول بقضية الوظيفة تحديدًا، ودرس ثنائية الوسيلة والغاية يعد في صلب الدرس الوظيفي.

إن فعل المعايرة هذا، هو في جوهره ممارسة دقيقة لمنهج التفكيك الذي يعمد إلى نقد الظاهرة من داخلها للكشف عن مغزاها وتهافتها العضوي، مع فرق جوهري يكمن في غاية البحث التي تعتني بأن يقود هذا الكشف إلى إرساء تصور إيقاني بديل يتبلور عبر عملية التفكيك نفسها، ويفيد من أخطاء ما ينقد، لأن البحث

الذي يشير إلى المشكلات، ولا يرشد إلى طرائق حلها يكون عقيمًا[١].

وانسجامًا مع هذه الطموحات، استعان البحث بالانتخاب الوظيفي للشعراء وللقضايا والظواهر المدروسة، واستغلّ الحواشي للتوسّع بالأفكار وتطويرها، أو لعرض استطراد يغني الفكرة أو يستدرك عليها ما لا مجال لعرضه في المتن، أو لإضافة تعليق أو جمل معترضة تخلّ بترابط الأفكار أو تهدم تماسكها. وقد اعتدّ البحث بقصيدة النثر استشهادًا وتمثلاً وتمحيصًا، ولم يميز بين نصوصها ونصوص الشعر الحر إلا في السياقات التي تهتم بالوزن والإيقاع، ليس لأنه يعتبر قصيدة النثر نوعًا شعريًا، بل لدعوى الحداثة أنها نوع شعري[٢]، ولأن قصيدة النثر تخضع لمقولات الحداثة الجمالية، وتتحقق فيها نظريتها الشعرية.

توزعت خطة البحث على مقدمة وخاتمة، وثلاثة فصول، وتذييل بقائمة للمصادر والمراجع..

عني البحث في الفصل الأول برصد ملامح الحاضن الحضاري الذي مهّد لولادة الظاهرة الشعرية المعاصرة، واحتواها، بقصد تلمس البواعث الحقيقية التي أنتجت اتجاهًا أدبيًا، أو نمطًا فنيًا معينًا، على اعتبار أن الأدب هو خلاصة جمالية معقدة لعلاقة كثير من العناصر الاجتماعية والثقافية، وثمرة لتفاعلها الخاص. وقد اشتملت المقاربة الحضارية ثلاثة محاور رئيسة: مهمة الأول منها التنقيب عن العوامل التي قادت الأمة العربية الإسلامية إلى معاناة الانحطاط، والانقلاب، من ثم، إلى النهضة، وفكر القرن العشرين. وقد تركت عوامل الانحطاط بصماتها عميقة على الأدب، كما على غيره من الظواهر الاجتماعية والثقافية. ومهمة المحور الثاني أن يتقصّى البواعث والمؤثرات الحضارية التي تدخّلت في تكوين الوعي العربي الحديث؛ الفردي والجماعي، في القرن العشرين، وذلك من خلال عرض أبرز المشكلات التي ضغطت على الوعي العربي وشكّلته، وهي: مشكلة الهوية، ومشكلة التحرر، والمشكلة الاجتماعية. أما مهمة المحور الثالث فكانت رصد المتغيرات الفكرية والقيمية من أجل تمييز مرتكزات الفكر العربي المعاصر من خلال اتجاهيه الرئيسين المتنافسين: الأصيل، والحداثي. والانقلاب من بعد إلى تحديد ملامح العقل العربي المعاصر، والكشف عن طبيعة الآليات الذهنية التي تتحكم في مفاهيمه ومواقفه وتياراته.

ويخوض البحث في الفصل الثاني غمار اللجّة الأدبية من خلال أربعة محاور: الأول يعرض الحركة الشعرية في القرن العشرين من خلال عملية مقابلة بين مواقف المدرستين الأساسيتين المتصارعتين: مدرسة الأصالة، ومدرسة الحداثة. وانشغل المحور الثاني بقضية شائكة احتجزت مجالاً واسعًا من الجدل الأدبي، نقصد تحديد مفهوم الشعر من خلال معالجة إشكال النوع الأدبي. أما المحور الثالث فعرض التصور الوظيفي للشعر العربي المعاصر من خلال مدرستيه؛ الأصالة والحداثة، مع مراعاة معيار القيمة الجمالية في توجيه

---

[١] ينظر: سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٣١٠.

[٢] اتفق علماء الحديث على إضافة "الحديث الموضوع" إلى قائمة الأنواع الحديثية، مع أنه كلام مختلق لا أصل له؛ لدعوى قائله، وليس إقرارًا منهم بانتمائه إلى الحديث النبوي، ونزوله تحت حكمه. وعلى هذا الأساس تعاملنا مع قصيدة النثر على أنها شعر؛ أي بناء على دعوى كتابها ومنظريها.

المواقف وتحديدها. والمحور الأخير محور خصب يثير قضايا إشكالية تتعلق بالقوى التي تتنافس لإنجاز العمل الشعري، والسلطات التي تحاول الاستئثار به، وتحرص على أن تحقق أغراضها من خلاله وإخضاعه لمشيئتها، وأبرز هذه السلطات هي: سلطة المبدع، وسلطة النص، وسلطة المتلقي، وسلطة الواقع، وسلطة المعنى، وسلطة المقام.

وفي الفصل الثالث والأخير يحاول البحث اختبار مستويات التحقق الوظيفي في الشعر العربي المعاصر، من خلال ثلاثة مستويات: الأول المستوى الحضاري الذي يقتضي حضور الوظيفة التوصيلية للغة حضورًا غالبًا؛ بما أن الشعر في هذا المستوى يروم التأثير في الواقع وتغييره، وتبليغ المتلقين رسالة يؤمل أن يجتمعوا عليها، وقد بدا أن مدرسة الأصالة كانت أنجح في هذا الغرض من مدرسة الحداثة التي حجبها انغلاق لغتها، وقطيعتها مع جمهورها، عن التأثير في واقعها. والثاني المستوى الذاتي الذي تطغى فيه الوظيفة التعبيرية، وحاجات المبدع للتنفيس عن نفسه، ووصف خبراته الداخلية، وقد اشترطت مدرسة الأصالة أن يظل التعبير في دائرة التوصيل لا يتعداها، وأهملت مدرسة الحداثة ذلك الشرط، فأدّى الاستهتار بالتوصيل إلى تحول اللغة الشعرية إلى لعب سريالي، وتفكك بنائي، لا تطال منه لذة ولا فائدة. وفي المستوى الثالث الجمالي يلاحق البحث أثر الوظيفة في الشكل الشعري محاولاً اختبار مدى انسجام الشكل مع الوظيفة، ودرجة اقتضائها له، مستعينًا بالمقارنة بين نظريتي الأصالة والحداثة الشعريتين لإبراز الآثار الحضارية البعيدة للاختيارات اللغوية الذوقية البسيطة، والكشف عن بواعثها الخفية.

وينتهي البحث بخاتمة تلخص أفكاره وتوجز نتائجه، ويعقب ذلك قائمة بالمصادر والمراجع التي يستمد البحث منها مادته.

١٤٣١هـ/٢٠١٠م

الفصل الأول: الحاضن الحضاري للظاهرة الشعرية

في جذور الماضي تكمن علل الانحطاط التي لم تقدر الأمة حتى اليوم أن تتجاوزها، وتتحرر من سطوتها، وعلى الرغم من أنها تقلبت في وجوه وأعراض متباينة، فإنها ظلت ممسكة بتلابيب الأمة لا تمنحها الانعتاق، وتحرمها الرشد، وستظل كذلك إلى أن تضطر الأمة إلى تجديد نفسها تجديدًا شاملاً في مشروع متوازن يستلهم خصوصيتها، ويتطهر من أدران الانحطاط، وعوائق الإرادة، ومثبطات الفاعلية، وتتعلم ألا تتواكل على الآخر أو على الواقع، وألا تحل مشكلاتها بمشكلات أخرى، وألا تقنِّع سلبيتها بمظاهر فرط فاعلية خادعة.

أولاً- الانحطاط ومشكلة الفعالية/ تنقيب عن العلل والآثار:

"الأمم العظيمة تحتمل الهزائم"
باتريك بوكانن[١]

جرت العادة بتبسيط مشكلة انحطاط هذه الأمة، والتماس عللها في العوامل القريبة من انهيارها، وإلقاء اللوم على الدولة العثمانية، وما انتهت إليه من مظاهر ظلم وفساد.. في مقابل هذه الرؤية التبسيطية، ظهرت تحليلات حاولت أن توغل وراء المشكلة إلى جذورها العميقة التي ترجع إلى زمن الغزالي لما انتصر للنقل على العقل وللاتباع على الابتداع، بل ربما أعمق من ذلك لما سلب الأمويون الخلافة وحوّلوها وِرْثة بعد أن كانت شورى.. وواضح أن هذه المواقف تتفاوت في منطلقاتها، فالأول التبسيطي يبحث في العوامل الاجتماعية ويتحرك ببواعث قومية غالبًا، والثاني مشغول بالفكر وحركته، والثالث ينظر بمنظار سياسي ويهتم لأمور الحكم والدولة، وكلها – كما يقال – محق فيما يثبت غير محق فيما ينفي. أما هذه الدراسة فإنها تؤثر أن تلم بالمشكلة من منطلق حضاري ينظر إلى الحضارة باعتبارها سلسلة متصلة من التجارب والخبرات، تلونت بألوان مختلفة وعصبيات متنوعة وتعاقبت عليها دول متلاحقة حتى أسلمت نفسها إلى القرن العشرين منهكة من رحلة التاريخ الطويلة، وإنما وجب النظر إليها بعين الوحدة لأنها اغتذت من مصدر حضاري واحد، وشكلت دافعتَها فكرةٌ كلية واحدة تفاوتت قوة وضعفًا على مر القرون، وكذلك لكل حضارة فكرة جامعة تمنحها الطاقة للانطلاق والاندفاع. وتنشأ مشكلة الانحطاط في الأساس من خلل في الفاعلية يبدد طاقات الأمة ويكبلها، ويحولها عاجزة لا حول لها ولا قوة، وما ذاك إلا بسبب انقطاع أو ضعف صلة الأمة بفكرتها الكلية ومصدر طاقتها المحركة. وسوف نجدّ في هذه الفقرات في طلب العوامل

---

[١] بوكانن، باتريك: موت الغرب، تر: محمود محمود التوبة، مكتبة العبيكان – الرياض، ٢٠٠٥، ص٤٩٠. سُئل فؤاد باشا: (ماهي أقوى دولة في العالم الآن؟). فرد قائلاً: (أقوى دولة الآن هي الدولة العثمانية. ذلك لأنكم تهدمونها من الخارج ونحن نهدمها من الداخل. ولم يستطع كلانا هدمها). الصلابي، علي: الدولة العثمانية عوامل النهوض وأسباب السقوط، دار التوزيع والنشر الإسلامية، مصر، ط/١، ٢٠٠١م، ص٤٠١.

التي حولت الشعوب العربية المسلمة إلى شعوب خاملة، وعطلت فاعليتها التاريخية، وقطعت صلتها بطاقتها المحركة.

كانت الدولة العربية الإسلامية دولة قوية متماسكة دانت لها بالولاء مناطق شاسعة وشعوب متنوعة، وقدمت من خلال صيغتها الدينية السياسية الخاصة نموذجًا ناجحًا لمركزية الحكم المدعومة بشرعية دينية، وهيبة عسكرية، وعهد بالطاعة، ويمين بالبيعة، وإجماع ضمني على أحقية العرب بالرياسة لأسباب دينية أو أدبية. ولكن العنصر العربي الذي دخل طور انحلال مزمن نتيجة الترف والفساد، وتضييع العصبية بالامتزاج بالأعاجم، عجز عن أن يقدم عصبية جديدة تمد الدولة بدم نقي فتي قادر على النهوض بأعباء الأمة الثقيلة، فتحولت الخلافة إلى منصب رمزي كان غطاء مناسبًا للفرقاء المتصارعين والدويلات المتناحرة التي فتّتَت الأمة وأطمعت بها الأعداء، لولا أن نهضت عصبيات مسلمة من غير العرب بواجب الذود عن الأمة المتشرذمة، لتكمل الدورة الحضارية وتمد في عمر الأمة وتمنحها من خصوصيتها وذاتيتها، وترد عنها خطر الاجتياح والفناء، وقد هُددت في عقر دارها على يد الصليبيين والمغول. استطاعت الهجمات الصليبية أن تستنزف طاقات الأمة الإسلامية وموارِدها على مدى قرنين من الزمن، حتى قدر المماليك على طرد آخر فلولها. بيد أن الاجتياح المغولي – على قصر مدته[1]، وعلى الرغم من احتواء الحضارة الإسلامية للمغول وانتصارها عليهم ثقافيًا – كان هو المنعطف الفاصل المودي إلى انحطاط الحضارة الإسلامية[2]، ليس لأنه استهدف مظاهر الترف المفسد، وآثار الأبهة المطغية، ولا لأنه أباد

---

(١) "أما المغول فقد أقبلوا وارتدوا في أربعين عامًا لا أكثر؛ ولم يأتوا ليفتحوا ويقيموا، بل جاؤوا ليقتلوا، وينهبوا ويحملوا ما يسلبون إلى منغوليا. ولما ارتد تيار فتوحهم الدموي خلّف وراءه اقتصادًا مضطربًا، وقنوات للري مطمورة، ومدارس ودورًا للكتب رمادًا تذروه الرياح، وحكومات منقسمة على نفسها، معدمة، ضعيفة، لا تقوى على حكم البلاد، وسكانًا هلك نصفهم، وتحطمت نفوسهم.."، ديورانت، ول: قصة الحضارة، ١٣/٣٨٠-٣٨١. إنه هلاك مادي ومعنوي، وهلاك السكان المادي عامل قوي في انهيار الأمم، ولذلك فإن أول أربعة عوامل منذرة بموت الغرب عند بوكانن: "سكان يموتون"، بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٤٢٧. وبالخلاف، تكون القوة البشرية طاقة كامنة لأي مشروع نهوض، وأساسًا شرطيًا لأي تفوق، وقد لاحظ ديورانت أن العامل البشري كان من أهم عوامل نهضة فرنسة لويس الرابع عشر. ينظر: ديورانت، ول: قصة الحضارة، ٣١/٧-٨. مما يعني أن الأمة العربية الولاّدة تقف اليوم على خزّان للطاقة يخسره الغرب، ولا بد أن يستثمر!

(٢) ويؤكد توينبي أن الغزو المغولي للعراق عام ١٢٥٨ هو الضربة القاضية التي وُجّهت للمجتمع السوري، ينظر: توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ١/٤٣٠. ويهون بعض الدارسين من دور المغول في نكبة الأمة الإسلامية وانحطاطها متعللين بأن التخريب اقتصر على العراق، وأن المغول بدؤوا عهدًا جديدًا من الازدهار، وإن كان باللغة الفارسية!! ينظر: رؤوف، وفيق: إشكاليات النهوض العربي من التردي إلى التحدي، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/١، ٢٠٠٥، ص١٤٤. ولعل وفيقًا لم يرد السقوط فيما أسماه "تبرئة الذات "القومية" من معايبها.. ما يؤدي إلى إسقاط النقائص على الغير، ما يوفر على النفس مراجعة النقد الذاتي"، نفسه: ص١٥٥. وهو محق في الحرص على تفادي هذا المزلق، لولا أننا نقول إن الكوارث الخارجية تحطم الحضارات التي تتوافر لها شروط الانهيار أساسًا، ثم إن بغداد كانت حاضرة الخلافة وقلبها النابض، وسوف ينعكس سقوطها على الولايات كلها، ولا يخفى أن اتخاذ الفارسية لغة للنشاط الثقافي مكرس للقطيعة الحضارية التي سوف نتكلم عليها.

إنجازات السنين المتراكمة التي حملت النفوس الكسولة، ومنحتها سيما التفوق والتقدم،س ومباهج العظمة[١]، فربما كان في هذا الدواء، ولكن لأن جائحة المغول لن ترضـــى بأقل الخســـائر، وتأبى إلا أن تجمع على المسلمين عجزًا روحيًا فوق العجز المادي الذي أنزلته بهم، ويبدو أنهما عجزان مفض كل منهما إلى الآخر، وقد تمثل العجز الروحي في إعاقتين خطيرتين؛ الأولى إحســاس طاغ **بالذل** ســرى في الناس ســريان رعب المغول في نفوسهم، علمهم الخور والكفر بالقدرات، وحقَنَ اليأسَ العتيد في النفوس التي رضيت أن تستكين، فســلب منها إرادتها وقدرتها على مقاومة التحديات المنهِكة، لتتحول إلى زبد عاجز ينقاد بالتيار يجرفه أنى شاء، لقد استسلمت للمصير[٢]! والإعاقة الثانية هي الدخول في حالة **انقطاع حضاري** وتاريخي مفاجئ نتج عن تدمير البنية التحتية؛ المعرفية والعمرانية والاقتصــادية، والتصــفية الجســدية لرجال العلم أو تشــتيتهم، والمذابح الجماعية لعامة الأمة[٣]. وتفنى المعرفة بموت رجالها أو ضياع مصادرها وفقدان وسائلها، وتاريخ الأمة هو معرفتها، ومعرفتها هي فكرتها التي قامت عليها، وطاقتها التي أطلقتها، ومحركها للفعل والتأثير، فإذا انقطعت صـلتها بها خسـرت طاقتها وتقلصـت فاعليتها، وفقدت بوصـلتها الموجِّهة، وتحولت مُثُلها إلى مفاهيم غائمة مشــوهة لا تحرّك إلا إلى الخمول ولا تنتج إلا الخراب، ومع تكرار المحاولات والفشــل، تغبن الذات قدرها وتجهل نفســها وتقع في يأس معجِز، وذل مكين، وإنما تُســتمد العزة من **ماض تليد أو حاضــر فريد**، ومع نكبة المغول خســرت الأمة الاثنين[٤]! ولكن الذل ســيظل أهون الإعاقتين؛ لأن الأمة ســتحرر

---

[١] كانت الأمة تملك قابلية الانكســـار في ذاتها قبل الغزو، فقد غرقت في ترف مفســـد بدد طاقاتها المادية والمعنوية، فقد "..اجتمع الانغماس الأبيقوري في الملذات، والهزال الجســـمي والعقلي، وخور العزيمة والعجز الحربي، والانقســـام الديني والالتجاء إلى المراسم الغامضة الخفية، والفساد السياسي والفوضى الشاملة، اجتمعت هذه العوامل كلها وائتلفت لتحطيم كل شـــيء في الـــدولة قبل الغزو الخارجي... لقد كان هذا كله – لا تبدل المناخ، هو الذي بدل آسية الغربية من زعامتها على العالم فقرًا مدقعًا، وخرابًا شاملاً... [و] ما تعانية في الوقت الحاضر من فقر، ومرض، وركود"، ديورانت، ول: قصة الحضارة، ٣٨١/١٣. ولا تسقط أمة إلا إذا اجتمع عليها **ترف يُعجِزُ الخاصّة**، ويسلبها القدرة على الكفاح، ويغمرها بالرضا الذي يمتص الطموح للريادة، **ونكبات تقعد العامة**، وتسلمها للذل، وتجردها من إرادة البقاء الفطرية.

[٢] يروي ابن الأثير في الكامل: كان التتري يدخل القرية بمفرده، وبها الجمع الكثير من الناس فيبدأ بقتلهم واحدًا تلو الآخر، ولا يتجاسر أحد المسلمين أن يرفع يده نحو الفارس بهجوم أو بدفاع!! وقال أيضًا: "ولقد بلغني أن إنسانًا منهم أخذ رجلاً، ولم يكن مع التتري ما يقتله به، فقال له: ضع رأسك على الأرض ولا تبرح، فوضع رأسه على الأرض ولا تبرح، فوضع رأسه على الأرض، ومضى التتريُّ أحضر سيفًا فقتله به"!!، ابن الأثير: الكامل في التاريخ، تح: عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط/١، ١٩٨٧، ٤٩٤/١٠. قد تشـــتمل هذه الروايات على شـــيء غير قليل من المبالغة، ولكن دموية المغول التي طارت أخبارها، جعلت الرعب هو الطابور الخامس في المسلمين، **وإذا كان الترف يحطم القدرة على البقاء، فإن الذل يسلب إرادة البقاء ذاتها.**

[٣] ينظر: ديورانت، ول: قصة الحضارة، ٢٨/٢٦.

[٤] أما بلاد المغرب التي كانت بعيدة عن خط التوسع المغولي، فطبيعي أن تنعكس عليها آثار الهجمة المغولية على المشرق الإسلامي سلبًا، لأن المشرق، كما هو معلوم، كان هو مركز الإشعاع الثقافي، ولكن للمغرب نكبته الخاصة، نقصد بها سقوط الأندلس؛ العمق الإستراتيجي للمغرب، فصار من بعدها مطمعًا لهجمات إسبانية وبرتغالية لا تهدأ، ثم إن شروط الانقطاع الحضاري كانت تتحقق فيه على مهل، فقد منح سلاطين المرابطين الفقهاء سلطات واسعة تحولوا معها إلى طبقة متكسبة

نفسها منه، وتتطبب من أعراضه إلى حين من الزمن، أما الانقطاع الحضاري فهو الداء العياء الذي سينتفخ بكرّ الأيام[١] ويصير سرطانًا يتغلغل في مناحي الحياة كلها، ويشد الأمة إلى قاع الانحطاط.

في مثل هذه الأجواء سيكون ظهور الدولة العثمانية نجدة للعالم الإسلامي، ورفضة حياة للحضارة المتهالكة[٢]، فليس ما قدمه العثمانيون دولة قوية متماسكة، وجيشًا منتصرًا، وخلافة محترمة ترهب الأعداء وتزع الفرقاء، ونظامًا إداريًا محكمًا، وقانونًا موقّرًا يلزم الجميع فحسب، بل منحوا الحضارة الإسلامية دورةَ حياةٍ داخليةً داعمةً[٣] مشحونة بطاقة شابة، وعصبيةً بكرًا استطاعت أن تمد في حياة الأمة قرونًا إلى الأمام.

كان الذل أول ما عالجته الدولة الفتية، لا نقول عن طريق إقرار العدل ورفع سلطة القانون، وإنما بالدرجة الأولى عن طريق توليد هذا الشعور بالفخر؛ الفخر بالانتماء إلى دولة قوية متقدمة قادرة على تأمين حدودها، وإرهاب أعدائها، والتفوق على منافسيها، ما يعيد الإحساس المفقود بالأمن والثقة والعزة واحترام الذات. وعلى الرغم من أن مشكلة الانقطاع التاريخي تفاقمت، فإن العهد العثماني كان ذلك الحاضر الفريد الذي أعاد ربط الأمة بفكرتها، ووصلها بمصدر طاقتها، ومحدد هويتها، ورسّخ ثقتها بها ويقينها بصدقيتها، فالدولة العثمانية القوية المتفوقة قدمت الفكرة الإسلامية في إطار جليل من القوة والهيبة والتقدم، والتزام

فاسدة أفسدت الدين، وتأسست قطيعة معرفية مع مصادر الدين الإسلامي المرجعية عطلت الفكر وأفقرت الروح، يقول المراكشي في المعجب: "... حتى نُسي النظر في كتاب الله وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، فلم يكن أحد من مشاهير ذلك الزمان يعتني بها كل الاعتناء"، المراكشي، محيي الدين بن علي التميمي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح: ر. دوزي، مطبعة بريل – ليدن، ١٨٨١، ص١٢٣. وينظر: النجار، عبد المجيد: تجربة الإصلاح في حركة المهدي بن تومرت، المعهد العالمي للفكر الإسلامي – فرجينيا، ١٩٩٥، ص٤٨، ٥١. وقد تكفلت المجاعات والأوبئة بحصد السكان وكسر مقاومتهم، وإضعاف اقتصاد البلاد، وتعطيل مرافق الحياة. ينظر: الحريري، محمد عيسى: تاريخ المغرب الإسلامي والأندلس في العصر المريني، دار القلم – الكويت، ط/٢، ١٩٨٧م، ص١٨١-١٨٢.

[١] في القرن التاسع عشر كتب بازيلي عن حالة العلم في سورية قائلاً: "لا يتسنى لأحد الوقوف على آثار الأدب القديمة، ولا يتذكرها أحد. ويمكن القول إنها معدومة في سوريا". ليفين، ز. ل: الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث، تر: بشير السباعي، دار ابن خلدون – بيروت، ط/١، ١٩٧٨، ص٥٠، وأكد فولني أنه "مع أن مكتبات مصر كانت الأكثر ثراء فلم تكن تعرف هي الأخرى تنوعًا كبيرًا في الكتب"، نفسه: ص٨. ولكن ذلك لا يمنع من أن بعض هذا التراث ظل محفوظًا في مكتبات الكليات والمدارس الدينية، وفي المكتبات الخاصة لبعض الأسر العريقة، ولكن الوصول إليها كان متعذرًا، ينظر: **زيدان**، جرجي: **تاريخ آداب اللغة العربية**. دار الهلال – القاهرة، ١٢٦/٤ وما بعد.

[٢] لسنا في هذه الصفحات نجمّل تاريخ الدولة العثمانية، فأياديها وسجاياها مشهورة يعرفها القاصي والداني، ويشهد بها الأعداء قبل الأصدقاء، ولكن هذا كله لا يلغي أن نهاية الخلافة الإسلامية، وفاجعة الأمة بها، كانت على يد هذه الدولة، فقد أسهمت في انهيارها بقليل أو كثير سنعرض له في حينه، على أن يرافقنا على طول العرض ضابط لازم يميز بين فترتي ازدهار الدولة العثمانية وانحطاطها، وانعكاس الأحداث وعوامل الانحطاط عليهما، أو تدخلهما في إيجادها.

[٣] ينظر: بتول، جندية: على عتبات الحضارة – بحث في السنن وعوامل التخلق والانهيار، دار الملتقى – سورية، ط/١، ٢٠١١م، ص٢٢.

سلاطين العثمانيين الأوائل بالشعارات والقيم التي رفعوها أحكم ربط المثال بالواقع، وكذلك هي الفكرة عادة، تستعيد صدقيتها وثبوتها وترتفع درجة الإيقان بها حين تقدم تقديمًا حسنًا مشفوعًا بالقوة والانتصار والتفوق، وتعرض عرضًا ماديًا في شخوص تكون مثالاً للعطاء والتضحية، فالشعوب تلحق الأفكار المنتصرة عادة. لقد شُحنت الأمة بطاقة إيجابية متوقدة أعادت إليها كثيرًا من فاعليتها وقدرتها على التأثير في المحيط التاريخي، وبتلك الطاقة حشد العثمانيون الأمة في مشروع نهوض قام على أساس إحياء فريضة الجهاد المعطَّلة[١]، وحققوا الفكرة الإسلامية في بعض إمكاناتها؛ لاسيما العسكرية والإدارية. وقد رحبت الأمة بالخلافة الجديدة وتسابقت الإمارات العربية إلى تقديم طلبات الالتحاق بها، وقد حاز العثمانيون الشرعية المطلقة بتنازل آخر خليفة عباسي عن منصب الخلافة لهم، وإقرار أشراف الحجاز بسلطتهم المعنوية والروحية على الأماكن المقدسة[٢].

بيد أن دولة قوية لا تكفي لمعالجة استطالات المطب الحضاري الذي كانت تمر به الأمة، بل إن تركة الانحطاط الثقيلة ستستغل طاقات العثمانيين وسجاياهم ذاتها لتمكّن لنفسها وتمدّ باعها في صمت، وخصائص الشعب التركي المتميزة التي قامت عليها دولتهم القوية، ستلتحم بالواقع الآخذ في الانهيار

---

[١] مع عصر الدول المتتابعة، عُطِّلت الفريضتان؛ الجهاد والدعوة – ما خلا جيوبًا هنا وهناك وفي معارك فاصلة ضد الصليبيين أو المغول – بتوظيفهما، سلبًا، في الاقتتال الداخلي بين الدويلات الإسلامية وصراع الفرق الدينية، فما كان من العثمانيين إلا أن وجهوا الطاقات المعطلة إلى الخارج، وزجوا بها ضد العدو المتربص، وحولوها إلى قوة لترسيخ أركان الخلافة وحفظ أمنها. وقد عُرف عن العثمانيين أنهم رجال حرب لا فكر، وجهاد لا دعوة، شعارهم المميز "إما غاز وإما شهيد"، ولذلك فإنهم لم يرفدوا فتوحاتهم العسكرية بنشاط دعوي مكافئ يسعى إلى ترسيخ الفكرة الإسلامية في البلاد المفتوحة، فتحولت تلك البلاد في مرحلة الضعف إلى بؤر توتر وثورة. ولعل لسياسة العثمانيين اللامركزية، ولعلاقتهم الإيجابية بالأقليات، القائمة على الانفتاح والتفهم واحترام الخصوصيات الثقافية والدينية، دورًا في هذا القصور، فقد اكتفوا وقنعوا من سلطتهم في كثير من البلدان بالخراج، ووكلوا أمر الرعايا إلى كبرائها المحليين وسادتها الدينيين، من دون إدراك لأهمية الاختلاط بشعوب البلاد المفتوحة، ونشر الدعاة بينهم، لينقلوا إليهم الفكرة التي يحملونها. ولا تخلو هذه السياسة من تهرب من المسؤولية، أو تخل عنها، تجاه هذه الشعوب، أو تجاه واجب الدعوة نفسه، لا سيما أنها مورست في الإقطاعات المسلمة وغير المسلمة، ونجم عنها آثار خطيرة انعكست سلبًا على تمدين هذه البلاد وعمرانها، وخللاً في إدارتها، وزادت ضريبة "الالتزام" في مستوى الضرر المتحقق، كما لم تكن هناك متابعة حقيقية للولاة من قبل الدولة تلزمهم ببرنامج إصلاح محدد، أو طريقة إدارة تناسب خصوصية المنطقة، أو تراعي الحدود الدنيا التي ترضاها الدولة في رعاياها، الأمر الذي أدى إلى صدور أوامر عزل متلاحقة تحت ضغط شكاوي الأهالي، مما عرقل أي أمل في الإصلاح المستديم. ينظر في هذا الشأن: ياغي، إسماعيل أحمد: الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث، مكتبة العبيكان – الرياض، ١٩٩٥، ص٨٨، ٢٤١، ٢٤٥، ٢٥٨. وقد شاء الوردي أن يسمي هذه الطريقة في الحكم بـ"الحكم السائب"، ينظر: الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، مطبعة الإرشاد – بغداد، ١٩٧١، ١٨/٥، وينظر: العيدروس، محمد حسن: الحياة الإدارية في سنجق الإحساء العثماني، دار المتنبي للطباعة والنشر – أبو ظبي، ط/١، ١٩٩٢م، ص٨٥.

[٢] ينظر: الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ٢٥/٧.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

وتتحول إلى عوامل سلبية، لا سيما في مرحلة الضعف حيث فُرِّغت فيها هذه الخصائص من معناها ومحتواها الإيجابي.

كان العثمانيون من أكثر العصبيات المسلمة تبجيلاً للإسلام والتزامًا به، وشاؤوا أن يكون الإسلام هوية لهم وعلامة عليهم قبل هويتهم العرقية، حتى اشتهروا به وصارت النسبة إلى الترك نسبة إلى الإسلام نفسه[١]، وقد تضافرت خاصية تبجيل الإسلام مع التزام الأتراك الصارم بالآداب الاجتماعية واحترام أصحاب الرأي والشأن، وكان من نتيجة اعتدادهم بالهوية الإسلامية أن قدروا على استيعاب الخليط المعقد من الجنسيات المسلمة وغير المسلمة، وضمنوا ولاءها لهم، واستقرار دولتهم، وذلك أعطى الإسلام دفعًا قويًا بدوره. ولكن اتحاد تبجيل الإسلام بتقديس العلماء أفرز ظاهرة فريدة في التاريخ الإسلامي، تمثلت في امتلاك علماء الدين سلطة مادية موازية لسلطة رجال الدولة بل متفوقة ومهيمنة عليها في أكثر الأحيان، ومع منصب "شيخ الإسلام" عرفت الدولة الإسلامية صيغة دينية في الحكم غير معهودة[٢] حرصت أن تضبط القوة بالقيم، وتقيد سلطة الحاكم بالدين. ولكن ضعف الخلفاء في المراحل المتأخرة، والفساد العام الذي تفشى في طبقة العلماء نفسها، حوّل المنصب الديني إلى بؤرة فساد وتكسب، والخلافة إلى ألعوبة في يد الأقوياء تباع وتشرى، وترك الأمة من دون قدوة أو مثل أعلى تحتذيه، وجردها من ثقتها بمرجعيتها الروحية ومصلحيها، وجعل استجابتها لهم في مشاريع الإصلاح ضعيفة أو محدودة أو معدومة، لا سيما أن فسادهم كان يمس عامة الأمة في بعض الأحيان[٣]، وبذلك فقدت الأمة ركنًا أساسيًا كانت تعتمد عليه في تجديدها وتصحيح مسارها.

---

[١] ينظر: ديورانت، ول: قصة الحضارة، ٢٦/١٠٩-١١٠. وإلى اليوم، يصف كثير من الغربيين كل ما هو إسلامي بأنه تركي.

[٢] ينظر: ياغي، إسماعيل أحمد: الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث، ص٧٨-٧٩، ٨٩. ومع أن الدولة الإسلامية دولة دينية، فإنها لم تعرف هذه الظاهرة إلا نادرًا، والأصل أن يكون الخليفة مستمدًا سلطته الزمنية، وموقعه في الدولة، من سلطته الدينية ومكانته الروحية وخيريته، وهو الشكل المثالي الذي عرفناه في العهد الراشدي، ومنجمًا في عهود متفرقة فيما بعد، ثم استُحدث شكل كان فيه الخليفة رجل دولة فقط، أما القادة الروحيون فاستقلوا بسلطتهم التي لا تلزم الحاكم، وإنما تذكره إن كان من أولي الذكرى، أو ترهقه وترهبه بسلطتها على العامة إن لم يكن. وقد أدى الفصل الواقعي بين السلطتين، واستقلال القيادة الروحية للأمة إلى تفادي بعض الآثار السلبية لوراثة الحكم، وما تشتمل عليه من احتمال وصول حكام فاسدين إلى السلطة، وذلك بسلبهم القدرة على السيطرة على عامة الأمة، وتولية هذه المهمة لإصلاحييها الذين كانت تستجيب الأمة لنداءاتهم على الدوام، وتستهدي بهم في الملمات، الأمر الذي أخر الهرم الداخلي للأمة، وسمح لها بفرص نهوض متكررة، على الرغم من فساد حكامها في كثير من الأحيان. ولكن.. هذا الانفصال نفسه حرر القوة من سلطة القيم ورقابتها المباشرة!!

[٣] ويقدم الوردي مثلاً لخضوع السلطة الدينية للمغريات الخارجية، بارتباطها بالسلطة، واستقلالها عنها، في نموذجين: شيعي وسني في العراق، الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ٥/٣٦. وهذا نابليون يحلل في مذكراته شخصيات علماء الأزهر فيصفهم بأنهم: "ذوو طباع هادئة، ويحبون العدالة، وعلى درجة من الثراء، وأصحاب مبادئ خلقية عالية، وهم من دون منازع أكثر الناس أمانة في مصر، ولا يركبون الخيل، ولا يمارسون أعمالاً عسكرية، ولا ينتظر منهم

منذ الغزالي شاع "التقليد" منهجًا للحياة والفكر[١]، وسار جنبًا إلى جنب مع التصوف الآخذ في التفشي في المجتمعات الإسلامية، وكانا، على الزمن، يتحولان إلى صور منحرفة تحمل كل ما يقود إلى الجمود في الفكر، والانحراف في العقيدة، والعطالة في الفعالية، فلما تزاوجا؛ أي التقليد والتصوف، بصفتي: تقديس الرجال، وإجلال الدين، العثمانيتين صار التقليد نبذًا للأصول، واتباعًا للرجال، وتواكلاً عليهم، وتعصبًا لهم، وتكميمًا للعقول، وانغلاقًا في الفكر، الأمر الذي انعكس على الحياة العلمية؛ عقمًا، وجمودًا شاملين[٢]. أما التصوف فإنه الذي سيعمق أثر هذه التقاليد، ويمد باعها في الحياة، فالتقديس والتقليد سيتجسدان في طقوس

تزعم حركة مسلحة"، الشناوي، عبد العزيز: صور من دور الأزهر في مقاومة الاحتلال الفرنسي لمصر في أواخر القرن الثامن عشر. مطبعة دار الكتب – مصر، ١٩٧١، ص٨. فعلماء بهذه السلبية والعجز قد يكون في مقدورهم تحريك الشارع، ولكن لا يمكنهم قيادته، ولذلك يؤكد الشناوي أن زعامة الثورة المسلحة ضد الفرنسيين لم تكن خالصة لعلماء الأزهر، بل شاركهم فيها العسكريون العثمانيون والأمراء المماليك، نفسه: ص٢١١.

[١] يرتبط الدين؛ مفهومًا، بالاتباع والتقليد؛ منهجًا، ارتباطًا وثيقًا، ولا تخلو أمة من الأمم حتى في أكثر معارفها تحررًا وتجديدًا، من أن يكون التقليد خيارًا أو ضرورة لها في مرحلة من المراحل، وأن تكون فيها شريحة واسعة تتبع قادتها وعباقرتها وتقلدهم، فالتقليد آلية محتملة وحيادية لا تعيق إلا العاجز، بل تأتي قيمتها من أنها "تخنق الضعيف في جزء" منها، على حد تعبير التفكيكي بلوم، ينظر: حمودة، المرايا المحدبة، ص١٧٣، وقد اعتبر توينبي محاكاة العباقرة والاقتداء بهم ضربًا من "التدريب الاجتماعي يقوم على حشد ملكة المحاكاة (أو التقليد) في نفوس جمهرة الناس العاطلة عن الإبداع. فيعاونها – من ثم – "بصفة آلية" على استكمال تطور، ما كانت لتستكمله بوحي ذاتها"، مختصر دراسة للتاريخ، ٣/٢. وتتعطل الأمم حين تفتقر إلى قادة يملكون الجرأة والقدرة على تجاوز التقليد إلى الاجتهاد استجابة للمتغيرات، أما العامة فتتعطل عندما تفتقد أولئك القادة وتغيب عنها القدوة التي تحسن تمثيل القيم وتجسدها تجسيدًا يقربها من الحياة ويحمل العامة على محاكاتها. والحضارة الإسلامية حضارة دينية يمثل الاتباع ركنًا أصيلاً في معرفتها، لا سيما في انطلاقتها الأولى حيث ساد ما عرف بمنهج "التسليم" في مقابل منهج "التأويل" الذي راج في مراحل لاحقة لمواجهة انتشار الشك والجدل الفلسفيين، ثم عاد التقليد إلى الصدارة بعد أن انتصر له الغزالي ليواجه الفكر الفلسفي وقد هدد يقينية الفكرة الإسلامية وجدارتها بقيادة الحياة والمجتمع، وأوجد داخل المجتمع المسلم تيارًا شكيًا وماديًا إلحاديًا يؤثر اللذة، ويدين باللادين.. فقلص ذلك كله من قوة الفكرة الدافعة وطاقتها الموجهة. لم يكن موقف الغزالي مبنيًا على اجتهاد شخصي وتجربة ذاتية فقط، ولكن قبل ذلك على استقراء للتاريخ الإسلامي؛ حيث وجد أن المنهج الاتباعي السلفي أثبت أهليته ولم يخذل الأمة حين تم اختباره في مطلع الحضارة، وأنه أسهم في تلك المرحلة باندفاعتها العلمية والعمرانية، ولذلك اعتقد أنه الحل الأمثل لمواجهة الفكر الفلسفي، ولتجديد الأمة التي أعياها الجدل وخذلها العمل. ولكن انتصار الغزالي لمنهج الاتباع لم يؤدِّ إلى النتائج التي توقعها؛ لأن هذا المنهج هو عنصر واحد من عناصر كثيرة ومعقدة كان يجب أن يحتويها مشروع إصلاح متكامل لم تتهيأ الظروف لوجوده، بالإضافة إلى أن الأمة التي اعتنقت مذهب الغزالي كانت غيرها في مرحلة الإقلاع الحضاري، إذ تشوهت فطرتها، وانحرفت خصائصها، واعتادت العطالة والكسل، وبدل أن تنهض بالتقليد، تواكلت عليه وأخلدت به إلى الأرض.

[٢] يرصد شوقي ضيف علامات ومظاهر الانحطاط العلمي، حتى في الأزهر؛ منارة العلوم الإسلامية الرئيسة في ذلك العهد، ينظر: ضيف، شوقي: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط/١٠، ص١٩–٢٠، وينظر: حسين، محمد محمد: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ٣١١/١، ٤٨٠–٤٨١.

حياتية ومعتقدات شعبية تحرر النفس من مسؤولياتها تجاه الواقع والتاريخ، كمبدأ الشفاعة[١]، والمهدي المنتظر، والتماس المدد من السادة والأولياء. وعقيدة القضاء والقدر، التي أمدت النفس المسلمة بطاقة جبارة في مواجهة التحديات، تتعرض لتحريف حاد يحولها إلى إيمان بالجبر، وتواكل على القضاء، وتكريس للسلبية والعجز، وسادت بناء على ذلك مفاهيم تذم العمل والسعي، وتزين التواكل وتبرر البطالة والكسل[٢]، وطبيعي أن تتكامل هذه الصيغة العرجاء العاجزة مع ترويج الصوفية لخرافات مهمتها أن تغذي تطلعات الناس وأحلامهم، وتستجيب لآمالهم، وتسكن آلامهم، وتجعلهم يتعلقون بالمعجزات، وينتظرون الكرامات، هربًا من واقعهم، وعجزًا عن تغييره، وتخليًا عن المسؤولية تجاهه[٣]. ولشدة تقديس العثمانيين للأولياء، وحبهم للإسلام، رأوا أن يرفعوا التصوف مذهبًا رسميًا عامًا في البلاد، فرسخت أقدامه، وراجت مبادئه، وانتشرت بين العامة والخاصة معتقداته[٤]، وصار ركنًا أساسيًا في تعليم الانكشارية وتدريبهم[٥]، فتعلمت النفس العثمانية أن تستسلم للأخطار، وتطأطئ رأسها للمحن، وخسرت مقاومتها العنيدة للتحديات والمعيقات. لم يدرك العثمانيون أن صيغة التصوف المنحرفة تلك هي تبديد إرادي لطاقة الإسلام الحركية، وانحراف بمبادئه إلى منظومة مفاهيم معطِّلة، بعد أن ظل الإسلام قرونًا متحدًا بالحياة، وناسجًا معالمها ببراعة وسيطرة!

---

(١) يتوسع الوردي في تحليل آثار مبدأ الشفاعة على الحياة الاجتماعية، ويرى أنها صورة من صور الوساطة و"الدخالة" الدنيوية التي تنقذ المسيء بالنفوذ، وتضمن راحة البال حتى مع الممارسات الفاسدة، فـ"الجميع واثقون بأنهم سيدخلون الجنة غدًا بوساطة الشفعاء الكرام"، الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ١٤/١، ١٨١/١-١٨٢.

(٢) كتب أحد المستشرقين الألمان وهو يؤرخ لحال المسلمين في عصورهم الأخيرة، يقول: "طبيعة المسلم التسليم لإرادة الله والرضا بقضائه وقدره والخضوع بكل مايملك للواحد القهار. وكان لهذه الطاعة أثران مختلفان: ففي العصر الإسلامي الأول لعبت دورًا كبيرًا في الحروب إذ حققت نصرًا متواصلاً لأنها دفعت في الجندي روح الفداء وفي العصور الأخيرة كانت سببًا في الجمود الذي خيم على العالم الإسلامي فقذف به إلى الانحدار وعزله وطواه عن تيارات الأحداث العالمية". شمتز، باول: الإسلام قوة الغد العالمية. تر: محمد شامة، مكتبة وهبة – القاهرة، ص٧٨. "وينفخ الإسلام في الناس روح الشجاعة المفعمة بالأمل زمن الحرب، ولكنه كان يغرس في نفوسهم وقت السلم روح التسليم بالقضاء والقدر التي تثبط من عزائمهم"، ديورانت، ول: قصة الحضارة، ١٣٥/٣٠-١٣٦.

(٣) ينظر: بركات، حليم: المجتمع العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/١، ٢٠٠٠، ص٤٥٧. ويعتبر توينبي أن الحضارات تنتهي في مرحلة التحلل إلى ضرب من "التدين العفن"، حيث تُهزم الفلسفة أمام الدين، ولا يجد من يطّرحون طريق العقل سبيلاً إلى القلب، ويتحولون لا إلى قديسين، ولكن إلى مشعوذين. توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ٢/ ٣٤١-٣٤٢. وينظر في المعنى نفسه: ديورانت، ول: قصة الحضارة، ١٣٦/٣٠.

(٤) لم يكن للسلاطين العثمانيين العاجزين من ردة فعل تجاه أخطر موقف يتعرض له سلطان؛ أعني موقف الخلع، إلا التسليم بالقسمة والنصيب، ينظر: الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ٨٠/٢، ١٤٤/٣. وينظر: أوغلي، عائشة عثمان: والدي السلطان عبد الحميد الثاني، تر: صالح سعداوي صالح، دار البشير – عمان، ط/١، ١٩٩١، ص٢٤٣.

(٥) ينظر: الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ١/ ٣٤..

يصف توينبي العثمانيين بأنهم مروضو الرجال[١]، وأن الغرب قد استعار منهم سلاحهم البتار الهائل ألا وهو النظام الصارم[٢]، وقد تهيأ لهم ذلك بفضل اجتماع عادة الاحترام بطبع الجلد والحزم والصلابة، فاستطاعوا أن يبنوا نظامًا إداريًا محكمًا، ويفرضوا سلطان القانون على الرعايا، ويوجبوا احترامه بينهم. وقد تمثلت إنجازاتهم في هذا المضمار في البنية الإدارية الهرمية للدولة[٣]، وفي النمط المنظم للجيش العثماني الذي كانت فرق الانكشارية خير مثال عليه[٤]، وكان لهم من وراء ذلك أن يبنوا تلك الدولة القوية ممتدة الأطراف، ويفرضوا هيبتهم وسلطانهم على شعوب زمانهم. ولكن.. دائمًا للقيمة وجهان؛ سلب وإيجاب، ودأبنا أن نرصدهما معًا ونكشف عنهما كليهما. نقول: إن احترام النظام وصرامته طبع الدولة العثمانية بطابع عسكري وصلابة إدارية، انقلبا مع الضعف إلى سلطة استبدادية قمعية، وتحول النظام الإداري إلى بيروقراطية متكلسة وهرمية صارمة، فصار ذلك كله علة لتفشي الفساد والظلم في الدولة، وسمح بتدخل العسكر في شؤونها.

إذن فقد اجتمعت في الدولة العثمانية أسباب الترف وشروط الذل، وكلاهما محبط للطموح ومقعد للهمة، أولهما بما يزرع في النفس من الرضا والقناعة، وثانيهما بما يعودها على التطامن للمعيقات والاستسلام للتحديات، وكان من التقائهما فساد الخاصة والعامة. وفي الوقت الذي علّمت فيه الدولة العثمانية أوروبة العدالة[٥]، أعاد إلى نفوس رعاياها اجتماع الظلم بالاستبداد والخضوع لسلطان القانون[٦] سيرة الذل المنطوية

---

[١] توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ٣٢٣/١.

[٢] توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ٣٠١/٢، أما ما وصل إليه الغرب اليوم من النظام، واحترام سلطة القانون، فقد كان حصيلة قرون عديدة من الصراعات الدموية والنضال الدؤوب ضد النزعات الهمجية والفردية.

[٣] "والأرجح أن بيروقراطية الدولة العثمانية كانت أقدر ما وجد من نوعها في النصف الأول من القرن السادس عشر"، ديورانت، ول: قصة الحضارة، ١١٢/٢٦.

[٤] ينظر: فريد، محمد: تاريخ الدولة العلية العثمانية. تح: إحسان حقي، الطبعة الأولى، دار النفائس – بيروت، ط/١، ١٩٨١، ص٧٦٧ وما بعد..

[٥] "كما اعتقد مؤرخ إنكليزي كبير أن "سير القضاء في عهد الحكام العثمانيين الأولين كان في تركيا أفضل منه في أية بقعة في أوربا، وأن رعايا السلطان المسلمين كانوا أدق نظامًا من معظم الجاليات المسيحية، وأن الجرائم كانت أندر"، ديورانت، ول: قصة الحضارة، ١١٢/٢٦-١١٣. وينظر: ياغي، إسماعيل أحمد: الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث، ص٢٥٧.

[٦] قد يكون مفهومًا أن يعلِّم الظلمُ النفوسَ الذلَّ، ولكنه من عجائب النفس البشرية ومن نكبات العقل الإنساني أن يسلب سلطان القانون – وهو مطلب حضاري جمّ – من النفوس سورتها ويعلمها الانقياد والتطامن، وكان ابن خلدون أول من أدرك أثر الخضوع للقانون على الفعالية، وربط بين دولة القانون ودولة الاستبداد في تشجيع نقيصة الخوف والتكاسل، ونعيد ههنا قوله: "..فإن كانت الملَكَة رفيقة وعادلة لا يعانى منها حكم ولا منع وصدّ كان الناس من تحت يدها مدلين بما في أنفسهم من شجاعة أو جبن واثقين بعدم الوازع حتى صار **الإذلال جِبلّة** لا يعرفون سواها وأما إذا كانت الملكة وأحكامها بالقهر والسطوة والإخافة فتكسر حينئذ من سورة بأسهم وتُذهب المِنعة عنهم لما يكون من **التكاسل في النفوس المضطهدَة**"، المقدمة، ١٥٧/١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

التي بدأت مع المغول، وعُطلت المصـــالح حتى ملّ الناس العمل وأنفوا من بذل الجهد، وتلقفت النفوس العاجزة كل ذلك بالرضا والتسليم، وباليأس والتبرير، وبالعجز عن التغيير، فليس في الإمكان أبدع مما كان! وقبل أن يركن جيش الانكشارية إلى الترف ويحوّل قوته إلى الداخل، أسهم، باطلاعه بمهام الجهاد والدفاع والأمن، في تعطيل الأمة، وإقالتها من مسـؤوليتها التاريخية، وتحريرها من واجباتها العليا تجاه الفكرة وتجاه الجماعة، وعزلها عن الحياة العامة وأمور الحكم والدولة، وقوّى فيها النوازع الفردية، وقعد بهمتها إلى الانشغال بشؤون المعيشة اليومية وتحقيق الطموحات الشخصية، وهذا هو مصير الشعوب التي تألف حياة السـلم، وتأنف من مواجهة الأخطار[١]، وتضـعف بينها الروابط. فلما قررت الدولة تصـفية الانكشـارية وإصلاح الجيش في مطلع القرن التاسع عشر، تبدى هذا الخلل عيانًا، وأطلت تراكمات القرون الماضية في ظاهرة تهرب شـباب الولايات من التجنيد الإجباري بكل الحيل الممكنة[٢]. ولم يكن تحمّل الجيش المحترف أعباء الجهاد والأمن هو العلة الوحيدة لعزلة الأمة، فقد تآزرت عوامل أخرى لعل أهمها: ضـعف اللغة العربية كلغة حضارية جامعة تصل وتؤلِّف بين الجنسيات المتباينة التي ضمتها الحضارة الإسلامية، لا سيما مع انتشار الجهل والأمية. وكذلك أدت صعوبات الاتصال بين أطراف الدولة العثمانية المترامية لا إلى مشكلات إدارية فحسب، ولكن إلى تكريس عزلة الأمة عن الشأن العام لعدم اطلاعها على أخبار الدولة وخططها وأهدافها وحروبها وحال جيوشها، وصعوبة معرفتها بأحوال العالم الإسلامي والأخطار المحيقة به والمحن التي يعيشها في وقتها، وهذا أعاق بدوره إمكانات التدخل والمساندة، وأضعف الحماسة والتعاطف، وعطّل في مجموعه الوعي الإسلامي المشترك، ورقّق وحدة الحال بين الشعوب المسلمة. وقد تغير هذا الوضع مع ظهور وسائل الاتصال الحديثة وسبل المواصلات السريعة التي كفلت التدفق المتبادل للمعلومات وخلقت رأيًا عربيًا وإسلاميًا موحدًا، وقد أعان انتشار التعليم والنهضة العلمية على حلّ معضلة اللغة نوعًا ما.

وتغلغلت مشكلة العطالة وضعف الفعالية في أركان الحياة النفسية والاجتماعية والمعرفية والسياسية للأمة، وكان أبرز مظاهرها التدهوران العلمي والاقتصادي وانعكاسهما على القوة العسكرية. وإنما يقوم الاقتصاد على قوة العمل، فكيف السبيل إليه في أمة تعلمت الكسل والخمول، وفضلت القناعة والرضوخ، وفقدت مثيرات الطموح أو أعرضت عنها؛ "ولتجدنهم أحرص الناس على حياة"، وتآلفت مع الجهل والخرافة، وأيقنت بعبثية العلم[٣]، وفضلت راحة التقليد على جهد الإبداع والاجتهاد، ورفعت لواء الرفض أمام كل

---

[١] لأجل هذا رأى مكيافيللي أن حالة "السلم إذا طالت فوق ما يجب تؤدي إلى الضعف والتفكك، ولذلك كانت حرب تدور بين الفينة والفينة مقوية للقومية، تعيد للأمة النظام، والشدة، والوحدة"، ديورانت، ول: قصة الحضارة، ٦٣/٢١. وأيد ديورانت.. "حيث كان لزامًا، للحفاظ على نظامه [الجيش العثماني] وكبح جماحه، أن يخوض الحروب"، نفسه: ١١٢/٢٦.

[٢] ينظر: الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ٩/٢، ٣٤. وينظر: ليفين، ز. ل: الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث، ص١١١.

[٣] "كانت تهيئة السبل لتحصيل العلوم والمعارف أو نقلهما هي أضعف حلقة في الحضارة العثمانية. وكان التعليم الشعبي مهملاً بصفة عامة. وضآلة العلم والمعرفة أمر خطير"، ديورانت، ول: قصة الحضارة، ١٢٠/٢٦. "ولم يجد الناس في أنفسهم

شبكة الألوكة - قسم الكتب

جديد؟! كما سادت فيها أخلاق اللامبالاة والنفعية وغلب عليها النازع الفردي والانشغال بكل ما هو تافه وسطحي[١]، وغشيها الفساد والغش، وضُيّعت الحقوق، وعُطِّلت المصالح[٢]، واستقرّ اليأس في أعماقها، فضعف اقتصادها، وتواضع إنتاجها، وتأخرت معارفها، وهزمت جيوشها، حتى سبقها أعداؤها وتفوقوا عليها في الميادين كلها.

ولكن.. لم يكن لهذه الأمة أن تفنى، فـ"الأمم العظيمة تحتمل الهزائم"[٣]، وتزيدها الضغوط والتحديات حصانة، وتستفز ممانعتها الداخلية، وحري بنا أن نتلمس مواطن القوة في هذه الأمة، ونبحث أين يكمن احتياطي فعاليتها الذي سيغذيها بوقود الكفاح في مواجهة التحديات المعاصرة؟! نقول في إيجاز.. إنه على الرغم من أن عوامل الانحطاط السابقة كلها أضعفت سلطة الفكرة الإسلامية تاريخيًا وعمرانيًا، فإنها؛ باعتبارها فكرة حضارية مؤسِّسة، ظلت على الدوام ذات سلطان روحي قوي على النفوس وحضور اجتماعي حاسم. لقد اتحدت الفكرة بالذات؛ الفردية والجماعية، وأي تهديد لأحد الطرفين هو تهديد للآخر واستفزاز له، سواء كان للفكرة أو للذات، واتحاد الفكرة بالذات وبالمجتمع، لا بالحياة والمصلحة، جعلها المعادل المثالي المكافئ لتحديات الوجود المصيرية، وعاملَ التوحيد والتكتل في وجه الأخطار. ولكن المشكلة أن هذه الإمكانات ضمن الشروط التي نصفها تظل كامنة ساكنة، وقوى سلبية معطلة، لا يحركها إلا الخطر أو عوامل الاستفزاز، لتعود مع زوالها إلى سكونيتها من جديد[٤]. وفي مرحلة الانحطاط تجسدت قوة الإسلام الكامنة تلك في ظاهرتين واضحتين: مبدأ الجهاد، وتماسك المجتمع الداخلي.

تحمسًا إلى كسب المعرفة وتحصيلها مثل الأوربيين الغربيين، فشجعوا الجمود وعدم التحرك، وكانوا أكثر استعدادًا للقناعة ولم يتصفوا بالطموح"، نفسه: ١٣٥/٣٠. وقد أكد الباحث الفرنسي دي فوجيو في عام ١٨٧٨م أن "السكان المتواكلين الذين طحنهم الاستبداد كانوا أميين بالكامل تقريبًا"، ليفين، ز. ل: الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث، ص٤٨، ٨. وينقل ليفين عن رسالة نشرت في مجلة المنار مجهولة الكاتب تشكو من حال الشبيبة أنهم "..لا يتلقون تربية سوية، إن لم نقل إنهم لا يتلقون أية تربية على الإطلاق. فهم لا يتعلمون أي شيء من شأنه أن يحفز الفكر أبدًا... ولا يتلقون غير قشور فارغة..."، نفسه: ص٤٩-٥٠. "هكذا كانت الحياة قبل الثورة العرابية، لا يدرك الناس من المصالح إلا الداني القريب الذي يمس أشخاصهم، ولا يعرفون من المتع إلا أدناها مما يتصل بملذات الجسد، ولا يرسلون أبناءهم إلى مدارس القرية (الكتاتيب) إلا أن يكونوا عميانًا يرتزقون بقراءة القرآن"، حسين، محمد محمد: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ٢٣٤/١.

[١] "وكانت دائرة اهتمامات الناس محدودة. ففي المساجد والمقاهي والحمامات العامة – الأندية العربية الفريدة من نوعها – لم يكن الناس يتحدثون تقريبًا إلا عن الشؤون العائلية وعن أحداث الحياة اليومية، وكانوا يتناقلون الشائعات والخزعبلات فيما بينهم". ليفين، ز. ل: الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث، ص٨.

[٢] يرصد نعيسة بعضًا من مظاهر الفساد والغش والخداع والغلاء، وما نجم عنها من ثورات أهلية طالت المحكمة والقضاة لعجزهم وفسادهم. نعيسة، يوسف جميل: مجتمع مدينة دمشق، دار طلاس – دمشق، ط/١، ١٩٨٦، ٢٦٩/١-٢٧٠.

[٣] بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٤٩٠.

[٤] عاش الغرب في عصور الظلام تجربة حضارية مماثلة، إذ كانت الفكرة المسيحية ذخيرته التي تصد عنه الأخطار وتكتّله أمامها، وعلى الرغم من أنها في صيغتها المحرفة لم تلتحم بالحياة وتعارضت مع المصالح وكانت سلبية في البناء والإعمار،

إن الضـــعف والانحطاط اللذين رزحت تحتهما الأمة لم يعيقا الفكرة الإســـلامية أن تمدها بطاقة دفاعية جبارة، ودوافع تضحية مدهشة، لمواجهة الأخطار الخارجية، لا سيما إذا كان مصدرها عدوًا مناقضًا في ماهية الفكرة نفسها. وتحت لواء الجهاد، وبإيمان راسخ بالقضاء والقدر، انطلقت نجدات من أنحاء العالم الإسلامي إلى مصر لمساندتها في صد الحملة الفرنسية[١]، وواجب الجهاد نفسه هو الذي حرك الشعوب المسـلمة من بعد في ثوراتها ضـد المسـتعمر الأجنبي في مختلف البقاع العربية والإسـلامية. لقد تعلم المسلمون كيف يموتون لأجل الإسـلام ونسـوا كيف يعيشـون به، وما يلبث الخطر أن يحركهم ويشـعلهم بالطاقة، حتى يعودوا عاجزين أمام تحدي العمران والبناء، ويردوا فائض الطاقة ضـد أنفسـهم، فعاليتهم آنية يوقدها الحماس، ويخمدها برود العقل ومَرّ الزمان، ولذلك نجحت الشـعوب العربية في مقاومة المحتل الأجنبي وكسـبت حريتها واسـتقلالها، ولكنها فشـلت من بعد ذلك في معركة البناء ولاكت أخطاءها وما زالت..

وإذا لم يكن الواقع السياسي مبشرًا، ولم تمتلك الدولة العثمانية عوامل التماسك الداخلي، وعانت من انشقاقات وثورات وجيوب انفصالية، وإذا كانت الفكرة الجامعة قد ضعفت سلطتها في الحياة، وغلب كل ما يشـجع على الفردية والفرقة، فقد فرضـت الفكرة الإسـلامية نظامًا اجتماعيًا محكمًا، وامتلكت الأمة تقاليد وأعرافًا سـاندت الروح الجماعية المنسـحبة، وضـمنت بصـرامتها الاحتفاظ بتنظيمات جماعية داخلية صـلبة، ذات زعامات محلية موقرة، أسـهمت في إدارة الصـراع، وتحقيق التوازنات، وتحمّل مهام الدفاع؛ كالرابطة القبلية، والرابطة الدينية، والرابطة الحرفية، ورابطة الأحياء، والرابطة الأسـرية المتينة. داخل هذه التنظيمات كان التماسـك قويًا والتعاون على أشـده والولاء خالصًـا للجماعة، أما خارجها فشـكلت هذه التنظيمات بؤر صـراع وتوتر دائمين[٢]. وضـمن التشكيل الهرمي والسلطوي للمجتمع والقيم، لم تخلُ الأمة من قادة وزعماء ومصـلحين ومتنفذين أصـحاب ضـمائر حية، تعلمت الأمة أن تحترمهم وتتحرك بتوجيههم وتلتجئ إليهم في الضائقات[٣].

وحسـبُ الأمة أن فطرتها لم تتشـوه تشـوهًا كاملاً، وغريزة الانتصـار للحق لم تمت في النفوس التي ألفت الذل، وقد عبّرت انتفاضـاتها على الظلم إن جار، وثوراتها على الذل إن جاوز الحد[٤]، عن نبضـها

فقد اسـتطاعت أن تحمي الغرب من الذوبان وتكون درعه الواقي في مواجهة الحضـارة الرائدة، إلى أن أسـلمته إلى الريادة الحضارة حين توافرت الشروط الموضوعية لذلك.

[١] ينظر: الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ٢/١٢-١٣.

[٢] ينظر: نعيسة، يوسف جميل: مجتمع مدينة دمشق، ١/٢٥٧-٢٥٨. في العراق اليوم، أسهمت الولاءات الضيقة؛ القبلية والدينية والأسـرية، في تنظيم مقاومة صـلبة وغير قابلة للاختراق من قبل المحتل الأمريكي، وهذا يعني، وبمنطق المفهومات ذاتية التناقض، أن الولاءات المحلية، إن أُحسن توظيفها، يمكن أن تستثمر في المجتمعات العربية كقوة منظِّمة، بدل أن تعتبر قوة مشرذِمة يعيي الخبراءَ والسياسيين تفتيتُها.

[٣] ينظر: نفسه: ١/٢٧٠.

[٤] ينظر: نفسه: ١/٢٦٩-٢٧٠.

الحي وإبائها المستكنّ للضيم، وحسبها أن طاقة تحملها التي ضاعفتها المحن والآلام لها حدود، تلك الطاقة التي هي أيضًا مكسب ثمين من مكاسب عهود الانحطاط، تمنح الأمة التي أفلست مواردها المادية، وعاندها واقعها، وعادتها بيئتها، رأسَ مال ذاتيًا يستقي من معين مأزق الانحطاط ومن دم المحن والآلام، ويمد النفس بالصلابة والصبر والقدرة على مجابهة الصعاب، بشرط أن يتوافر معادل يخلق الدافع للمقاومة، ويوجه طاقة الجلد تلك للسيطرة على التحديات بدل الرضوخ لها والاستسلام لضغوطها. ولعل منهج التقليد، بهذه الرؤية، أثمن تركة لمرحلة الانحطاط، فقدرته على تحويل القيم إلى تقاليد متكلسة منحها الفرصة للبقاء، وأسهم بذلك في حماية الحضارة من الانحلال الكامل، والذوبان في المجرى التاريخي الهادر، وتضييع هويتها المتفردة، فكان كما الشرنقة التي تصد عوامل البيئة العادية عن الكائن الضعيف المرتجف داخلها، أو كالسبات الشتوي الذي يهيئ المخلوق الذي لا يطيق قسوة الطبيعة لفصل تتفجر فيه الحياة من جديد، وكذلك كان..

يُدرس التاريخ استخلاصًا للعبر، فما هو إلا دورات كرّارة ثابتة الحركة، والمتغيرُ الإنسان. وإذا كانت هذه الأمة قد شكّت، عبر رحلة تاريخها الطويلة، من أزمة فعالية لها أسبابها الموضوعية والنفسية، فإنها، بعد قرن كامل من الكفاح لاطّراح أغلال الانحطاط عن كاهلها، حققت نتيجتين متعارضتين: فرط فعالية فكرية تصل حدّ الاستطارة، وانشطار الثوابت، وتضييع الهوية. وقصورًا حادًا في الفعالية العملية أعاق سيطرة الإنسان العربي على بيئته وواقعه. وقد قيل: "إذا أراد الله بقوم شرًا ألزمهم الجدل، ومنعهم العمل"، وقالت العرب: "لم يدرك الأوّلُ الشرفَ إلا بالفعل". وإن اختلال توازن الفعاليات الحضارية هو كخمودها سواء بسواء، ولا تنهض الحضارة إلا على حالة انسجام تام وتوازن دقيق بين قوى الأمة، ينظم إمكاناتها في اتجاه واحد، وهدف واحد، وضابط الإيقاع دائمًا هو الفكرة الحضارية؛ أيًا كانت، وقيم الأمة الروحية، عليها تجتمع الأمة، وبقوتها يخلق الطموح، ولأجلها يولد الدافع للعمل، لا سيما إن اتحدت بالمصالح، وأشبعت الحاجات الضرورية، والناس بين مثالي يتحرك بالقيم، وواقعي يتحرك بالمصلحة، ولا تقوم حضارة إلا على قوة الطرفين معًا.

سيظل عبء قرنين من الانحطاط، ضاغطًا على الوعي العربي ومحددًا خياراته المستقبلية، وسيبقى الشعور المتولد عنه بالقزامة دافعًا إلى الانكباب على الموجود لتعويض المفقود، والاحتماء بصاحب السبق والإبداع، والتماس الاعتراف منه، والرضا بموقع الظل من أثره، والعجز في مستوى الفعالية الأصيلة سيجر إلى سحر بفعالية وهمية مصطنعة تتلاعب بالألقاب لتتستر على قصورها وعجزها، وفعل التقليد الأعمى الذي عيب هنا، وجرّ الحضارة إلى وهدة الانحطاط، هو نفسه سوف يتغلب في القرن القادم، ولكن تحت عنوان الإبداع والحداثة وبأدوات الشكّ، وإذا كان تقليد الأجداد وتقديسهم بما يصم ويعمي معطلاً ومقعِدًا، فإن تقديس غيرهم وتقليدهم يولِّد عقمًا واضمحلالاً وفناء مهما حمل من الشعارات والعناوين البراقة. لقد كبلت صدمة الانحطاط الإرادة المشغوفة بالنهوض والمسكونة بهلع الحداثة..

ثانيًا- في لـجّة القرن العشرين/ حرب الطواحين:

جاء في كتاب من كتب "بوبانشاد" في الهند القديمة: "لا يوقظنَّ أحد نائمًا إيقاظًا مفاجئًا عنيفًا؛ لأنه من أصعب الأمور علاجًا أن تضل الروح فلا تعرف طريقها إلى جسدها"[1]. بصدمة النائم تلك تلقّى العالم العربي حقيقة الانحطاط، وفي سعي دؤوب لئلا يضل عن روحه، تخبط كثيرًا، وضل أكثر، ولمّا يكتشف طريقه بعد!

يمكن أن يوصف القرن العشرون بأنه قرن اضطراب لم يعرف التاريخ له مثيلاً، لا على مستوى الأمتين العربية والإسلامية فحسب، ولكن على المستوى العالمي بأسره، فقد اختبرت الإنسانية تجارب وأفكارًا لم يكن لها بها سابق عهد، وشهدت تقلبات وانتصارات وانهيارات كانت كفيلة بأن تهز كثيرًا من الثوابت، وتحبط الآمال في غير قليل من المشاريع التي ظُنّ أنها واعدة. وسواء أرضيت هذه الأمة أم لم ترض، فقد هبت عليها رياح التغيير ولم يكن في إمكانها أن تحتجز نفسها دونها، ودخلت القرن منهكة من آثار انحطاط طويل ترسب رويدًا في حنايا الروح منها، حتى انهار في آخر المطاف، مع إطلالة القرن العشرين، ذلك البناء الشامخ الذي ألفته وألفها ووثّقت به رابطتها، فهزها الانهيار هزًا عنيفًا طال أعمق خصائص ذاتها الجمعية وأدقها، وغيّر في ملامحها، على مستوى الهوية ابتداء، وانتهاء بأبسط المفاهيم والقيم وطرائق العيش، فكان عليها أن تعيد بناء حياتها وفق مقاييس ومخططات جديدة لم تألفها ولم تختبرها، ولما تقرّ في شأنها على قرار!!

لم تمتلك الأمة العربية الإسلامية تصورًا واقعيًا عن حقيقة موقعها الحضاري في عصر الانحطاط إلى أن واجهت تلك الحقيقة مرةً مع سقوط الخلافة، وفي ذهولها لقيت محتلاً أجنبيًا قُدِّر أن يكون العدو والهادي، ويبدو أن حدث الاستقلال هو أهم إنجازات الشعوب العربية في القرن العشرين وأثمنها، لأن ما بعد الاستقلال يكاد يشبه الصحوة من حلم جميل؛ إذ توالت صدمات ونكبات واجهت فيها النفس العربية ذاتها ونقصها من دون وسيط، فارتكست إلى اليأس وخسرت قوة الأمل وجسارة الإمكان وفرص الاحتمال، وأثبتت الخيارات التي اختُزلت فيها الآمال والتطلعات فشلَها، حتى رسخ الاعتقاد بإفلاس تلك الخيارات، وساد الظن بانعدام البدائل. وها هي ذي الأمة تخرج مثقلة بأحمال قرن كامل لتطّرح على عتبات قرن جديد تطمع أن تجد لها فيه موقعًا وتأمل ألا يمر كسابقه؛ سنوات عجاف يأكلن ما يقدّم لهن!!

دخلت الأمة العربية الإسلامية القرن العشرين متشبعة بروح النهوض بعد قرنين من السبات العميق، تضغط على وعيها مشكلة الانحطاط ضغطًا معيقًا ومخلاً بالتوازن، لتحدد استجاباتها وتفرض خياراتها، وقد غلب هذا الوعي على القيادات السياسية والفكرية، وفئات المثقفين، أما عامة الأمة فلم تع مشكلة الانحطاط

---

[1] ديورانت، ول: قصة الحضارة، ١/١٠٠.

وعيًا واضحًا راسخًا إلا بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، وانهزام العثمانيين فيها، وما آل إليه الأمر من الوقوع بين براثن الاحتلال، وسقوط الخلافة الإسلامية، فالشعوب لا تهزها ولا تحركها إلا النكبات العنيفات. وقد أسفرت المواجهة مع مشكلة الانحطاط عن ظهور مشكلات ثلاث: مشكلة الهوية، مشكلة التحرر، المشكلة الاجتماعية. وهي مشكلات متعالقة يفضي بعضها إلى بعض، وقد تأزمت على الزمن بدل أن يُصار إلى حلّها.

- **مشكلة الهوية:**

"ويل لأمة كثرت فيها طوائفها وقلّ فيها دينها"[١]
جبران

إذا كانت مشكلة الانحطاط أعلنت عن ضعف سلطة الفكرة الحضارية على الحياة، فإن أزمة النهوض ستحمل تحديًا للفكرة الحضارية أعظم، بوضع هوية الأمة نفسها على المحكّ، وطرح فكرتها للمساءلة وعرضها معرض الشك، ومعارضتها بأفكار حضارية أخرى تدخل معها في جدل ومنافسة وصدام. إن هوية الأمة هي فكرتها الروحية المحرّكة التي تصاغ في دستور ونظام وأعراف وممارسات وتقاليد وعواطف مسيطرة[٢]. ويستولي الضعف على الأمة إذا تسرّب الشكّ إلى فكرتها الحضارية، وفقدت شحنتها العاطفية، وتخلّقت صلتها بالصيغ الاجتماعية والثقافية، فاحتجبت خلف الممارسات الآلية والتقاليد المتخشّبة. إلا أن الأمة تكون مهددة بالفناء والذوبان إذا فقدت هويتها ذاتها، وأضاعت فكرتها نفسها، ولم تلتمّ على فكرة ترتضيها وتجتمع عليها أيًا كانت.

غلبت الهوية الإسلامية على المجتمعات العربية حتى مطلع العصر الحديث، وكان متفقًا عليها، ومتفاهمًا على سيادتها بديهة، سواء في مراحل الضعف أم القوة، وانطلقت مشاريع الإصلاح منها وبنت عليها على مرّ السنين. ولكن التحدي الذي فرضه العصر الحديث هو جرّ الروح المهزومة والمسكونة بالضعف، والفكرة الملتاثة بمخلفات الانحطاط[٣]، إلى تحدي وجود ومواجهة مصير مع خصم حضاري مناقض في

---

[١] بركات، حليم: المجتمع العربي المعاصر، ص٤١٩.

[٢] يقول غليون: إن **الثقافة** "لا تخلق فكرة وإيديولوجية فقط، ولكنها تخلق أيضًا، وهذا هو الأساس، الممارسة والمواقف والتوجّهات والعواطف والرموز والهيجانات المختلفة. ومواقف الناس مترتبطة بهذه الهيجانات والعواطف أكثر مما هي مرتبطة بالتأمل والتفكير المجرد"، مجتمع النخبة، ص١٢٤. ويعرّف نور الدين حاطوم **الأمة** بأنها: "تجمع كل الناس الذين تجمعهم اللغة أو بعض الظروف الجغرافية أو الدور الذي فرضه التاريخ عليهم، ويعترفون **بمبدأ واحد**، ويسيرون تحت تأثير **حق واحد**، لكسب **هدف معين واحد**"، تاريخ الحركات القومية، دار الفكر – دمشق، ط/١، ١٩٦٩، ٢/١٢٥-١٢٦. ولا يخلو الأمر من وجود تحديدات قاصرة لمفهوم الهوية أو الشخصية القومية بنمط الإنتاج والبناء الفوقي على أساس النظرية الماركسية، ينظر: يسين، السيد: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، ص٣١٦.

[٣] لم يؤد الاحتكاك بآثار الحضارة اليونانية في الماضي إلى الدخول في مرحلة اختلال توازن أو انعدام ثقة بالذات أو اهتزاز الهوية، لأن الإسلام كان يمثل القوة والتقدم في ذلك الحين، ولم يكن للحضارة اليونانية البائدة أن تنافسه ولا أن تمثل نموذجًا

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الفكرة، ومحاط بهالات الانتصار والتفوق. وقد أسفرت المواجهة، وانبهار النخبة بمبادئ الغرب واتجاهاته الفكرية ومذاهبه الاجتماعية، عن ظهور ثلاث هويات بديلة قُدِّمت على أنها مشاريع إصلاح كلية: ليبرالية، وقومية، واشتراكية. احتدم التنافس فيما بينها، ودخلت في صراع استئصال مع الهوية السائدة، وإن لم يمنع هذا من تقاطعها أحيانًا في هويات ثانوية أججت الصراع، ومدّت مساحته، وضاعفت أطرافه، وعقّدت مسائله.

يتبع الناس **الفكرة المنتصرة** عادة، مهما كانت درجة صدقيتها أو نصيبها من الحق، إلا قلة من النفوس المستقلة، أو الشخصيات القيادية الفعالة التي تملك أن تفكر وتجتهد وتختار، وتقدر أن تصنع فكرتها وتفرض إرادتها على التاريخ من دون أن تغشي أعينها هالات القوة، وضغط الشعبية أو ما يسمى بالمصطلح الرأسمالي بالتداول[١]. إن للانتصار من السطوة والمصداقية ما للبرهان منهما، بل لعله يتفوق على البرهان، لأن البرهان يقين عقلي، أما الانتصار فهو يقين مادي، أو ما أسماه القرآن بأنه "عين اليقين" في مقابل "حق اليقين" وشتان ما بينهما، وتاريخ الأمة في القرن العشرين هو تاريخ الأفكار المنتصرة، والقوةِ حين تفرض فكرتها، وتقلباتِ الفكر حين يدور التاريخ دورته وتتغير زوايا الهرم، وللأفكار عواقب[٢]. لما سادت أوروبة باسم العلمانية والتحرر من إسار الدين، انتفض كثير من مثقفي العرب على الدين وعدّوه تخلّفًا وعلة للانحطاط ووصمة عار يجب أن تمحى، ولما انتصرت الشيوعية في روسية صار الناس كلهم شيوعيين موحدين، وطفق بعض المسلمين يعقدون الصلات بين الطرفين ويبرهون على اشتراكية الإسلام القاطعة، فإذا بالثورة الإسلامية في إيران تنتصر باسم الدين، فيعود بعضهم إلى حظيرة الدين، أو ليعلن أن الدين هو المحرك الأول للشعوب العربية والمسلمة، كتب أدونيس إبان انتصار الثورة الإسلامية في إيران: "لم يعد هناك أي التباس في أن ما يحدث في إيران إنما هو ثورة إسلامية، أو ثورة بالإسلام... اليوم، يقدم لنا ما يحدث في إيران... فرصة جديدة، ومادة للتأمل في الدين ودوره المحرك في العالم الإسلامي.."[٣]! ثم عندما ينهار الاتحاد السوفييتي؛ الحامل المادي للفكر الشيوعي، يتبرأ قليل وكثير من الشيوعية ويحلمون بحل جديد قادم[٤]، أو يكتفون بفتات

حضاريًا ضاغطًا وقابلاً للاحتذاء والتبني، وهذا يعود بنا إلى مبدأ "الفكرة المنتصرة". ينظر: طرابيشي، جورج: هرطقات عن الديموقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، دار الساقي ورابطة العقلانيين العرب – بيروت، ط/١، ٢٠٠٦، ص٨٧.

(١) تعتبر الفلسفة الحديثة "أن عقلانية الأمر الواقع تتمركز في قيمة التبادل، وكل عقلانية أخرى يجب أن تتنازل لها عن ذلك"، ينظر: أفاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة – نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق – بيروت، ط/٢، ١٩٩٨، ص٤٠.

(٢) "الأفكار لها عواقب" عنوان كتاب صغير للأمريكي ريتشارد ويفر، ينظر: بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٩١.

(٣) بركات، حليم: المجتمع العربي المعاصر، ص٥٢٥-٥٢٦.

(٤) لم يحتج كثير من مفكري الماركسية إلى برهان النهاية السوفيينية القطعي ليدركوا أن النظرية الماركسية قد سقطت على محكّ الواقع، فقد كفاهم أنها انقلبت مع ستالين إلى دكتاتورية مستبدّة، وأقامت داخلها جدارًا أعلى من جدار برلين في ألمانية مغلوبتها، ولذلك بشّر غرامشي من معتقله باشتراكية جديدة تؤمن بالبنى الفوقية لا التحتية، وتنطلق من الثقافة في تغيير الواقع، ينظر: بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص١٥٢ وما بعد. ويقول ويليامز: "يقينًا، فإن تجربة الستالينية قد أنقصت، على نحو جذري، الثقة عند كثيرين ممن كانوا نشطين في مواجهة هذا النظام المدمّر المحتضر للاستعمار والرأسمالية"، ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، مجلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٤٦، يونيو ١٩٩٩، ص١٤٢.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

الفكر هنا وهناك، فترى واحدهم علمانيًا في السياسة، حداثيًا في الفكر والأدب، قوميًا في الانتماء، مؤمنًا في العقيدة أو ملحدًا لا فرق، تراثيًا في الحياة والمجتمع والممارسة،.. مزيج غريب معقد وغير متجانس من ولاءات وهويات متباينة، اجتماعها أبرز تناقضها، وهذا عرَض متوقع من "جيلنا المتسول الذي استعار ثيابًا وأزياء من كل عصر حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي"[١]!!

طبيعي أن يُحدِث الانفتاحُ المفاجئ على حضارة مناقضة ومتفوقة صدمةً مخلّة بالتوازن، وطبيعي أن تتفاوت الاستجابات تجاهها؛ بين الانبهار بالخصم والاستلاب لتقدمه وقيمه ونموذجه الحضاري والأخلاقي، وبين الاعتداد بالذات والانغلاق عليها والخوف من خطر الذوبان ورفض كل مستورد. وبين هذا وذاك تيار معتدل واعٍ يقدّر الذات ويدرك نقائصها، ويعرف الخصم ويتحسس مواطن قوته. ومن اجتماع هذه النقائض يتولد الصراع، ويفترض بالصراع أن يغربل الاتجاهات الأضعف ويهمشها!

عرفنا هذه الظاهرة في تجربة النهوض اليابانية[٢]، ولكن النتائج هناك باينت النتائج هنا، فقد حُسم الصراع لصالح الروح اليابانية وأثمر نهوضًا وتفوّقًا، ولكنه هنا، وعلى طول قرن كامل، لمّا ينقض المخاض عن شيء، ولمّا يحسم الصراع بعد، حتى إن تسربت كثير من أفكار التحديث المتطرّفة إلى التيار المحافظ عبر القناة المعتدلة وهيّأت لها فيه تربة صالحة، وحتى إن امتلك الفكر المستغرب زمام السلطة والثقافة والإعلام، وحتى إن انهارت معظم النظريات المستوردة في مهدها، وارتدّ أكثر أتباعها عنها[٣]، وحتى إن قنعنا بالإخفاق برهانًا، وبالتاريخ ومصير الشعوب حقلاً لتجريب متهوّر قاد الأمة إلى مستنقعات آسنة، ونكبات من بعد نكبات، وحتى.. وحتى.. ظاهرة جديرة بالتساؤل الجادّ!! لمَ نجح اليابانيون حيث فشلنا فشلاً مؤزّرًا متراكبًا يمعن في الفشل؟! لعل الإجابة تكمن في سر بسيط، إنه **الهوية**. إن الأمة التي تحقر ذاتها لن تحييها أية فكرة مهما كانت عظيمة أو مصيبة، وإن الأمة التي تحترم ذاتها وتعتزّ بخصائصها تقدر أن تختطف التفوق من براثن الموت، وكذلك هي اليابان لم يحل بينها وبين التفوق ما في فكرتها الحضارية من خرافة، وما في

---

[١] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ١٩٦٨، ص١٢.

[٢] لا في اليابان فقط، وإنما في روسية والصين كذلك..! ويحار العقل العربي أمام هذه الحقيقة، ويتساءل شاكر مصطفى: "فهل وصلت الأمة حقًا مرحلة الشيخوخة فهي إلى الإدبار والعقم الحضاري؟ أو أضاعت الطريق؟ وأنى الطريق؟ أم ثمة من الأمراض المعقدة في تكوينها العام، ما يشلّ المفاصل أن تسير السير الذي يقتضيه إيقاع العصر؟"، ينظر: الجابري، محمد عابد: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص١٣٢.

[٣] صارت مألوفة ظاهرة ردة قامات فكر الاستغراب إلى الأصولية أو المحافظة؛ كميشيل عفلق، ومحمد عمارة، ومحمد حسنين هيكل، وخالد محمد خالد، ومصطفى محمود.. وأما من لم يملك الجرأة، أو أشفق أن ينسف جهد السنين وشقاء العمر، أو أنه قبل أخيرًا بأنصاف الحلول، وربما بما هو كائن إن لم يكن ما يريد، ولعله مجرد اعتراف المكرَه بقوة الهوية التقليدية ورسوخها، فقد مال إلى الجمع بين الأصيل والوارد فيما قلنا عنه إنه مزيج غريب من هويات متناقضة، كالماركسية والإسلام، أو العلمانية والإسلام، ينظر: الجابري، محمد عابد: وجهة نظر.. نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط/١، ١٩٩٢، ص١٧٣، ١٧٥. وينظر: شرابي، هشام: المثقفون العرب والغرب، دار النهار للنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٧٨، ص٩٥.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

دينها من مجافاة للمنطق، وقد أصابها من بلاء القنابل الذرية ما لم تصب به الأمة العربية في نكباتها مجتمعة، فعاودت البناء والنهوض والسبق!! لقد واجه اليابانيون مشكلة الانحطاط على أساس ثابت ينطلق من قدسية الذات اليابانية بخصائصها ومعتقداتها وخرافتها وأساطيرها.. ممارسين طقسًا صارمًا من العزلة الطوعية[١] لحمايتها وتصفية كل من يشكّك فيها أو يهددها[٢]، وقبلوا أن يجرّبوا في الأدوات، وأن يغامروا في التقانات، أما نحن فقررنا أن نجرّب في هويتنا ذاتها، واستنفدنا طاقتنا في البحث عنّا نحن، واستهلكنا قوانا في الاقتتال حول من نكون؟ وكيف بمن لا يستند إلى أساس روحي راسخ أن يبني ويعمّر؟ وكيف بمن تفتّت أممًا أن يرتصف للبناء في مشروع واحد؟ والبناء مشروع ورؤيا، إن غلّفه الضباب فركام يردم بعضه بعضًا!!

ورّطت الهويات المتصارعة الأمة في مشكلات جديدة شدّتها إلى درك عميق لا يبلغ قراره، ولا نتحدث هنا عن صواب تلك الهويات أو خطئها، ولكن عن الأثر الحضاري لها بما أنها تقدّم نفسها على أنها مشاريع نهوض وتحديث شاملين. يعزو الفكر الإصلاحي المعاصر، على اختلاف اتجاهاته، أسباب التفكك وفشل مشروعات التنمية والتحديث، وتعثر قيام رابطة المواطنة، إلى التكوين التقليدي للمجتمع العربي الذي يقوم على الرابطة القبلية والأسرية والمذهبية الدينية، فإذا بالاتجاهات الجديدة التي عجزت عن تهميش وتفكيك الولاءات التقليدية، تقدّم نفسها على أنها بديل أو منافس، ومركز للاستقطاب، وعقيدة للولاء، تمثّلها أحزاب أو حكومات تتبادل الشدّ والجذب، وتمتهن الصراع السياسي والعسكري والفكري، ما يعني أنها أضافت إلى مشكلة التفكك مراكز وبؤرًا جديدة، وبقدر ما طالبت الآخرين بالتخلي عن ولاءاتهم تصلبت في أصوليتها ورفضها

---

[١] قبلت اليابان إبان نهضتها أن تمارس العزلة الثقافية طوعًا حفاظًا على هويتها وحماية لخصوصيتها الحضارية، لا سيما في المرحلة التي كانت فيها ضعيفة غير قادرة على منافسة ثقافة أقوى وأعتى وأكثر تفوقًا أو مجابهتها، ينظر: ضاهر، مسعود: النهضة العربية والنهضة اليابانية، مجلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٥٢، ديسمبر ١٩٩٩، ص٤٤–٤٨. وهذا ميل عام يحكم النوع الإنساني، إذ يميل الضعيف إلى التعصب لخصوصيته والتكتل على نفسه خوفًا من الذوبان والفناء في المحيط الأكبر، وهو ما نشهده عند الأقليات والحركات الثورية والانفصالية، إذ تظل الجماعة المهددة تمارس التعصب والأصولية حتى إذا ما تيسر لها ظرف السيادة والاستقرار رضيت بالانفتاح العاقل الواثق. ولولا رجال، كبترارك، نفثوا العزة الغربية، والاعتداد بالآباء اليونانيين، ومقت العرب في النفوس التي اعتادت الذل، وألفت انحطاط عصور الظلام، فانفتحت على الثقافة العربية الإسلامية المتفوقة، وبهرت بمدنيتها وعلومها وعمرانها، لما كان للغرب أن يرى إشراقة عصر النهضة، ينظر: رينان، إرنست: ابن رشد والرشدية، تر: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة، ١٩٥٧، ص٣٣٧–٣٣٩. ويحضرنا من تاريخنا ما أمر به رسول الله صلى الله عليه وسلم من واجب الحمية الدينية عن الاطلاع على كتب أهل الكتاب، والدين لا يزال وليدًا يبحث عن جذوره، حتى إذا ما اشتد عوده وصلب، سمح الرسول الكريم – عليه الصلاة والسلام – للمسلمين بالنظر في الكتب الدينية السابقة، وقال: "حدثوا عن بني إسرائيل ولا حرج". ينظر تعليق ابن حجر العسقلاني على الحديث والتوفيق بينه وبين حديث النهي، ابن حجر، أحمد بن علي العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، تصحيح: عبد العزيز بن باز، دار المعرفة – بيروت، ١٣٧٩، ٤٩٨/٦.

[٢] ليس المطلوب أن تحتجز الأمة نفسها في بطن حوت الانحطاط، وتنغلق على ذاتها، وتصمّ قواها عن مكتسبات الحضارة الحديثة، بل أن تعتدّ بخصوصيتها الحضارية، وتؤمن بقدراتها، وتمتلك معايير للانتخاب من مجمل ما يعرض عليها، وتحتكم إلى مرجعياتها الخاصة في القبول والرفض، لا أن تقف موقف العاجز المستسلم، قليل الحيلة، مشلول الإرادة.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

الآخر وإقصائه، فأسهمت في تعقيد المشكلة بدلاً من أن تحلها. ثم إن الهويات البديلة لم تستطع أن تقدم الإيقان والرسوخ اللازمين لإرساء أسس نهوض صلبة لمجتمع متماسك، ولا لهزيمة الهوية السائدة، وإنه لـ"كي تهزم إيمانًا يجب أن تمتلك إيمانًا"[١]، يكون عقيدة تقصي بثبوتيتها وإيقانها العقائد المنافسة، ولن تنجح ثورة في اجتثاث القديم إلا إذا قدّمت بديلاً صالحًا وقابلاً لسدّ الفراغ الناجم عن انسحاب الهوية المهزومة، وإلا فإنه "إذا ما ذهب الإيمان، فالأشياء تسقط مبعثرة، والمركز لا يتماسك" كما يقول ييتس[٢]، وهذا ما كان، فما كسبت الهويات الجديدة غير تفجير صراع غير محسوم، وهزّ الأرض من تحت الشعوب، وتشكيكها فيما تملك، ثم لم تقدر أن تلقي لها حبل اليقين، لا سيما مع ثبوت فشل ما قُدّم من أفكار وتهافتها، ولا تنهض أمة على أرض تميد من تحتها، ولا يفكّك الأمم مثل الشكّ[٣]. صحيح أن الفكرة الحضارية الإسلامية كانت قد دخلت مرحلة انحطاط شامل، وضعفت سلطتها على الحياة، وشوّهها ميراث الانحطاط والتخلّف، غير أنها بقيت الهوية الثابتة المتّفق عليها، ومركز الاستقطاب الجامع، والقوّة الدفاعية المختزنة التي أقلقت جيوش الاستعمار في مختلف مراحل التاريخ الحديث، فخسرت الأمة من جراء التنافس المستعر بين الاتجاهات المتناقضة هذا الإجماع الذي تملكه، وتُركت مهزوزة الهوية، لا تملك أساسًا يقينيًا راسخًا تستند إليه في مشروع نهوض طموح، أو يجمعها صفًا في مواجهة أخطار أهونها الفناء، أو يحركها للبذل والتضحية والعطاء، وحين يغيب اليقين تستيقظ النفعيات والأنانيات الفردية، لا سيما مع غياب مرجعية قيمية ثابتة واضحة ومشتركة، ومع ضغط الظروف المادية القاهرة.

لما كانت أصول الهويات البديلة مستنسخة من التجربة الغربية، فقد عانت من غربتها عن طبيعة التجربة العربية وخصوصية ذاتها، ومفارقة واقعها، ومناقضة أصولها التاريخية والفكرية. ولحل هذه المفارقة كان هناك خياران: تبييء هذه المقبوسات المستنسخة وتأصيلها، أو تغريب المجتمع العربي. ولعله ظُنَّ أن الخيار الثاني هو الأيسر! ومهمة تغريب المجتمع العربي استدعت تهديم الأركان التي تقوم عليها حياته، والأصول التي تؤسسها، وتحت شعار التمدّن والحداثة انطلقت حملات تبرئة الأمة من ماضيها وتراثها وعقيدتها، وتحريرها من سلطة التقليد والرجعية والأصولية والأبوية والذكورية.. فهل توريط الأمة في أزمة **انقطاع حضاري** عن ماضيها وأصولها لا يعيقها ويرديها، وأنه، بالضدّ، لا يقطعها عن حاضرها ومستقبلها معًا؟! وقد ولّدت حملة الاجتثاث المتطرّفة تلك ردة فعل ثورية مناقضة تتعصّب للماضي، وتتمسّك بأهداب التراث، وتتنزّه عن أن تجاري الحديث أو تقبل البدع. والحق أنه ليس بماضيها تتّضع الأمم، وقد نهضت أوروبة لما أحيت التراث اليوناني، واتّضع الشرق لما انقطع حضاريًا عن ماضيه، ولو استطاعت مشاريع الإصلاح البديلة تلك أن

---

[١] بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٤٩٥.

[٢] بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٤٩٤. والمقصود أي إيمان يمكن أن يحل في النفس محلّ العقيدة، وليس إيمانًا معينًا؛ دينيًا أو غير ديني.

[٣] تسمى هذه الحالة تصيب الأمة عندما تنهار معايير وقيم قديمة دون أن تحل محلها معايير جديدة بـ"الأنوميا"، وهي تؤدي إلى انهيار قيمي شامل، وغربة روحية وفكرية عامة، ينظر: الجيوسي، سلمى خضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/١، ٢٠٠١، ص٧٠٧.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

تقدّم للأمة حاضرًا مُرْضيًا، لأغناها عن التغنّي بأمجادها الماضية، أو التعلّل بنكباتها القاضية، ولحُلت مشكلة الصدام بين الأصالة والمعاصرة تلقائيًا، ولكنها حيلة العاجز من الطرفين، ونفس غير متوازنة تبحث عن معادل لواقعها المأزوم[١]. أما محاولات تأصيل الهويات المستعارة فلم تكن بأنجح من محاولة تغريب المجتمع، ولا بأخفّ ضررًا من مشكلة تناقضها مع الثقافة العربية، فقد انصاعت لأسوأ ما رفضته من المكونات التقليدية، وسقطت في الإقصائية والحدّية والأصولية المتطرفة، وخسرت مضمونها الفكري وناقضته تحت ضغط متغيّرات الصراع ومتطلّباته، وتحوّلت إلى شعارات برّاقة، وحماسيات فارغة تُجهَّز للخطابات والمهرجانات ودعايات النزال مع الأصوليين والتقليديين والرجعيين!

وفيما يتعلق بمسألة الهوية، كانت الوصاية على الأمة، وتهميش إرادة الشعوب، والتورط في النخبوية، من أكبر مزالق التيارات الجديدة؛ في الوقت الذي كانت فيه كلها تتكلّم باسم الجماهير المسحوقة، وتدافع عن الطبقة الدنيا، وترفع شعارات العدالة والمساواة، وتعمل لأجل الديمقراطية، وإنما هي أخوف الفرقاء من الديمقراطية[٢]، وأرهبهم من الجماهير، يقول نزار قباني: "صدامي مع الدراويش مستمر.. دراويش الأمس انقرضوا.. أما دراويش اليوم فهم يلبسون الملابس التقدمية، ويرفعون كذبًا لافتات اليسار. ويستعملون تعابير الحداثة والتجاوز والواقعية والاشتراكية.. وهم عاجزون عن التفاهم مع عامل واحد.. أو مزارع واحد.. هؤلاء الدراويش سينقرضون أيضًا.. لأنهم ضد العقل وضد المدارك وضد طبيعة الأشياء وضد أنفسهم.. إنهم منعزلون تمامًا عن العالم الخارجي.. وسابحون في منطقة انعدام الوزن.. ويتكلمون – كأهل الكهف – لغة لا يفهمها أحد"[٣]. وقد عدّ تورين من سمات المجتمعات المتخلّفة أن تحدث التغيرات الاجتماعية الحاسمة فيها "من أعلى في غيبة واضحة للتغيرات الاجتماعية الحقيقية على مستوى المجتمع نفسه"[٤]. ولم تسلم كثير

---

[١] بالمنطق نفسه يعلل توينبي ظهور اتجاهي؛ "السلفية" و"المستقبلية"، في المجتمعات العالقة في الانحطاط، فـ"السلفية" تطفو على السطح الحضاري عند الـ"ارتداد من محاكاة الشخصيات المبدعة المعاصرة، إلى محاكاة أسلاف القبيلة"؛ أي عندما تغيب القيم الحضارية عن واقع الحياة، وتفقد من يمثلها، وتنعدم القيادات أو شخصية القدوة المعاصرة القابلة للمحاكاة، وفي محاولة للخلاص تظهر الميول السلفية "رجاء تحقيق مجتمع خيالي، يتأتى الوصول إليه بافتراض وجوده في الحياة الواقعية – من غير حدوث أي تحد يواجه التغير العسير في المجال الروحي". أما "المستقبلية" فيمكن أن نعرفها بأنها "تكران المحاكاة على أي إنسان, وأن نعرفها كذلك بأنها إحدى تلك المحاولات التي تقود بالضرورة عند تمامها – وإلى مدى نجاحها – إلى ثورات اجتماعية تنتهي إلى تقويض خططها بفعل انقلابها من فعل إلى رد فعل". وكلا المنهجين بدل "عن نقل مجال الفعل من الكون الأكبر إلى الكون الأصغر (الإنسان)"؛ أي السلبية أمام التحديات الخارجية وانتظار المخلص بدل محاولة صنع التاريخ، "وما المدن الفاضلة سواء منها السلفية النزعة أو المستقبلية الطابع، إلا نظمًا خيالية بكل ما يحمله هذا الوصف من معنى، فإنها نظم "ليست في مكان ما". ينظر: توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ٢/٢٥٩-٢٦١.

[٢] "العلمانية المصرية المعاصرة تخشى الديمقراطية خشية الموت"، يونس، شريف: سؤال الهوية، ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة، ط/١، ١٩٩٩، ص٣٢-٣٣.

[٣] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق – بيروت، ط/١، ١٩٨٤، ص٢٤٠.

[٤] ينظر: حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مجلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٧٢، أغسطس٢٠٠١، ص٩٠.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

من الأحزاب الإسلامية من النخبوية على الرغم من أن التوجّه الإسلامي يجمعها بالشعوب، فهي إما تتكلم باسم إسلامها الخاص، أو أن الشعوب لا تملك مطامح إسلامية مشتركة، وما زالت تحكمها تصوراتها التقليدية، وميراث مفاهيم عصر الانحطاط التي تصل أحيانًا حدًا يباين الإسلام الإصلاحي ويناقضه. ويبدو أنه قد آن الأوان لإدراك ثقل الجماهير في المشاريع الإصلاحية، وأن التغيير الذي يستند إلى القمة فقط عديم الجذور سهل الانجراف، ولا بد للتاريخ الذي يغربل من أن يصغي إلى كلمة الشعوب، فهي مركز الثقل، وإليها يرجع الأمر كله.

كانت الحصيلة في النصف الأخير من القرن العشرين خبرة مؤلمة بويلات الصراع العقدي، وولّدت الهزائم والنكبات المتوالية هزّة عميقة في صدقية الشعارات المعلنة، وقناعة راسخة بقزامة الذات العربية وعدم قدرتها على النهوض بل بعدم جدارتها به، واستسلامًا كليًا أمام قانون القوة. كل ذلك، بالإضافة إلى اختبار آثار التطرّف العصبي؛ العرقي والديني والفكري، على المصير الإنساني وما ترتب عليه من كوارث عالمية، أدّى على صعيد الهوية إلى سيادة ميول جارفة بالاعتقاد بنهاية عصر الإيديولوجية[١]، والقبول بالتنازل الطوعي عن الخصوصية الحضارية، والرضا بالانخراط السلبي في العولمة الشاملة، أو ما يسميه توينبي بـ"الانقراض عن طريق الاندماج"[٢]، وتحقيق إرادات الأقطاب العالمية دون أدنى مقاومة. وقد شجع هذه الميول الاتجاهات الفكرية الحداثية التي تستند إلى مقولات عامة تؤمن بوحدة الإنسانية، وحرية التعبير، وقداسة الإنسان. وإنما كان ضرر هذه المقولات من مصادمتها لمطالب الإحساس بالتميز الحضاري والثقافي، لصالح الانفتاح واحترام الآخر، بل الذوبان فيه.

---

[١] ما الإيديولوجية إلا عقيدة محركة وتصور غائي للحياة والإنسان والوجود، وليست الإيديولوجية، في ذاتها، مفهومًا سلبيًا، فهي كما فهمها الفلاسفة الألمان: "منظومة فكرية تعبر عن الروح التي تحفز حقبة تاريخية معينة إلى هدف مرسوم في خطة التاريخ العام"، العروي، عبد الله: مفهوم الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط/٥، ١٩٩٣، ص١٠٣. ولكن العولمة أملت على الشعوب اعتقادًا بنهاية عصر الإيديولوجية لتحقق السيطرة والانتشار والتوحيد القسري للعالم، ينظر: محمود، زكي نجيب: من زاوية فلسفية، دار الشروق – القاهرة، ط/٤، ١٩٩٣، ص١٣٥ وما بعد. والفلسفة العدمية بشرت بأن الإيديولوجية مجرد أوهام يعاكس بها الإنسان قانون الحياة، كما يرى نيتشه، العروي، عبد الله: مفهوم الإيديولوجية، ص١٠٤، وقد أسهم فشل الإيديولوجية الماركسية؛ أقوى الإيديولوجيات الحالمة بيوتوبيا جديدة، بالنهاية الحتمية للإيديولوجية، وانغلاق الأفق أمام الغرب الذي تحول مع هذا الرصيد من الفشل واليأس والعدمية، إلى السقوط في شرك ميوعة عقائدية، والفرار إلى الأمل بتأسيس ثقافة إنسانية عالمية مشتركة، والانفتاح المحموم على ثقافات الأمم الأخرى، والاستسلام لمشاريع العولمة القهرية، أو السقوط في اللامبالاة وأبيقورية جديدة، ينظر: جاكوبي، راسل: نهاية اليوتوبيا السياسية والثقافة في زمن اللامبالاة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة – الكويت، ع٢٦٩، مايو ٢٠٠١، ص١١ وما بعد.

[٢] توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ١/٤٤٤.

ليس غاية هذه الفقرة أن تسوّد صفحة الواقع، فهي سوداء حقًا، ولكن مرادها أن تصل إلى أن أمة حائرة تائهة عن هويتها لا يحقّ لها أن تبحث عن النهوض ولا التقدّم، لأن قضيتها زائفة، ورهانها خاسر سلفًا، ونضالها ضرب في الطواحين، كيف لا وهي ما عادت جديرة بوصف "**أمــة**"؟!

- **مشكلة الحرية:**

لمشكلة الحرية مستويات، منها ما يتعلق بالذات الجمعية، ومنها ما يتعلق بالذات الفردية، بعضها ينطلق من الحرية الفكرية، وبعضها الآخر من الحرية الاجتماعية والاقتصادية، وقد أثارت الحرية بمستوياتها المختلفة أهم أحداث القرن العشرين، وصاغت معظم تياراته ووجهتها، وكانت هاجس المفكرين والأدباء على الدوام، واعتبرت المفتاح السحري لمشكلة التخلف والانحطاط. لا تقدر أمة أن تنخرط في مشروع تحرير مصيري، وتتخلص من عوائق الفاعلية والمبادرة، ما لم تكن قيمة الحرية إيجابية في أفرادها، وإلا فإن حريتهم هي التي ستعيق مشروع تحررهم، وسيرتد فائض فاعليتهم على أمتهم.

تعشقت الشعوب العربية قيمة الحرية لما عانته من قرون الاستبداد والعطالة وأخطار الاستعمار، ولما تسرب إليها من الثقافة الغربية من أفكار التحرر المتطرفة، وقد تجاوز مفهوم الحرية الناجم عن هذه الدوافع المختلطة حدود الاعتدال والوظيفية، إلى التحرر المطلق من قيم التراث، وقيود التقاليد الاجتماعية والمواضعات الأخلاقية[١]، فضلاً عن باعث التحرر الضروري من الاستبداد والحكم الأجنبي.. فصارت الحرية هدفًا في ذاتها بدل أن تكون وسيلة مضبوطة بهدف واضح ومقبول، ونشأ عن مفهوم الحرية الخاص هذا مصادمة بين الدوافع المحركة لنهضة الأمم، فغدا مطلب التحرر إلغاء لهوية الأمة، وتحدّيًا صارخًا لوجودها الروحي والثقافي، ودخلت الحياة العربية من جراء ذلك في سلسلة تناقضات يلغي بعضها بعضًا، وتبدد في صراعها الطاقة الناجمة عن دوافع النهوض المستولية.

ليست قضية التحرر مستقلة عن قضية الهوية مطلقًا، فإنما هي انعكاس لها وأثر منها، ولا تتمرد الشعوب إلا لعاملين: مغايرة الهوية، أو الظلم والاستبداد، أو لكليهما معًا، وقد تغتفر الشعوب العامل الأول إذا انتفى الثاني، وكثيرًا ما تحملت الثاني إذا انتفى الأول. فقد قبلت الشعوب العربية الحكم العثماني قرونًا طويلة على الرغم من وقوعها تحت ظلمه واستبداده في عهده الأخير، وحمل كثير من أبنائها السلاح مع العثمانيين في معاركهم المبيدة غير المبررة، لوجود الجامع النفسي والديني وانتماء الشعبين؛ العربي والتركي الحاكم كليهما، إلى الهوية الإسلامية. ولكن انتشار الوعي القومي، في ظل ظروف اجتماعية قاسية، ونظام متحكّم مستبد، أجّج إحساس العرب بتمايزهم العرقي والثقافي عن حكامهم العثمانيين، وحملهم، باسم الهوية

---

[١] يسجل علي الوردي عن شاهد عيان أن مباهج إعلان الدستور في العصر العثماني اتخذت مظاهر الانطلاق في السلوك، والتحرر من القيود الاجتماعية والأخلاقية، والثورة على النظام، واستفحلت الشتائم الصحافية، وانتشرت الأسلحة والملاهي، ويحكى أن أحد الأشقياء سطا على بيت، وقتل صاحبه، فلما قدم إلى المحاكمة، وصدر عليه الحكم بالإعدام، صرخ محتجًا: "أين الحرية التي تنادون بها"!! لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ٣/١٦٢-١٦٣.

العربية، على إعلان الثورة العربية الكبرى، وباسم الهوية الإسلامية مقت العالم الإسلامي هذه الثورة[١]، وباسم الهويتين؛ العربية والإسلامية معًا، صاولت الشعوب محتلها الأجنبي الذي يفارقها في هويتها مفارقة تامة غير قابلة للجدل. فاستطاع المحتل بهويته المناقضة تلك أن يجمع ما تفرق من الأمة بعد حيرتها وانشقاقها أمام الحكم العثماني الذي أعانته الهوية الدينية على تخطي كثير من العقبات إلى النفس العربية. ولما كان وضوح الهوية عاملاً حاسمًا في حركات التحرر، ومصدرًا روحيًا يمنحها معناها ومبرر وجودها، فقد أثرت مشكلة تغريب العقل العربي في فعالية النشاط التحرري وصلابة الإرادة النضالية للشعوب العربية، فكيف تأمل الأمة اليوم أن تحرر ما استلب من أرضها، وحماية ما يهدد منها، إذا كان كثير من شبابها يؤمن بقيم المحتل، ويتّحدون معه في الفكر والهوية، ويروجون لديمقراطيته وهي المحرك الجديد للحروب والاستعمار كما يقول توينبي[٢]؟!

كان العرب يبحثون عمن يحمّلونه وزر انحطاطهم وتخلفهم وانهزامهم، وقد وجدوه في محتل أجنبي؛ عثماني أولاً، وغربي ثانيًا، يمتص قوتهم ويتركهم في ذل ذليل، فلما نالت الشعوب العربية استقلالها واجهت نفسها للمرة الأولى في ضعفها وقوتها، وسيطرت على مقاديرها، وتطلعت إلى مستقبلها بكثير من التفاؤل والأمل، وسادها الوطنيون، وحكمتها حكومات قومية تدين بالديمقراطية وتؤمن بالدستور، وانتهج معظمها نهجًا اشتراكيًا تحت ضغط مشكلة العدالة الاجتماعية أولاً، ومقاومة للكابوس الرأسمالي ثانيًا، واتكاء على القوة الشيوعية التي خلقت التوازن في ميزان القوى في مرحلة الحرب الباردة، وأمنت غطاء وحماية مؤقتة للعرب ثالثًا. بيد أن الحلم لم يكتمل، والطموحات لم تكلّل بالنجاح، فانقلبت الحكومات سلطات استبدادية نفعية تسرق أقوات الشعوب، وتكم أفواهها، وتكبّل حرياتها، وتحبط مشاريع تقدمها، وتوالت النكبات والهزائم حتى انكشفت سوءة العرب في حزيران ٦٧، فركبها الذل، وأحبطها الفشل، وسدت أمامها نوافذ الأمل، إذ لم يعد لديها ما تعلق عليه فشلها، وانتهى مع الهزيمة مشروع النهوض المأمول، وانطفأت وقدة الإقدام والثقة المغذية له، واصطدمت نظرياته بصخرة الواقع وكشفت عن تهافتها، وواجهت الأمة نفسها لأول مرة عارية، لقد جعلتنا الهزيمة "نكتشف أنفسنا... فكان أول الغضب اكتشاف الجدب فينا"[٣]، أو كما يقول بوجو: "لقد لقينا العدو، والعدو هو نحن"[٤]. يقال: لا يعلِّمُ مثلُ الألم، وكان علينا أن ننتظر هذا الدرس القاسي حتى تصدق فينا مقولة مالك بن نبي أنه لا تستعمر إلا تلك الشعوب القابلة للاستعمار[٥]، وحتى ندرك أن التحرر من المحتل الأجنبي عقبة من عقبات التقدم، وليس وحده؛ أي الأجنبي، علة التخلف، ونتعلم أن الشعوب التي ركنت إلى الذل سيتقلب عليها الحكم الاستبدادي من صديق أو عدو. ولكن اتحاد هوية الحاكم والمحكوم أعاق هذه

---

[١] ينظر: الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ٢٠٢/٣، ٢٢٠-٢٢١، ٢٩٨/٤.

[٢] توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ١٥/٢.

[٣] الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٠٦ (عن: جبرا إبراهيم جبرا، المفازة والبئر والله، في : الحرية والطوفان ص٣٠) – خيبة الحل القومي، وبحث عن قيم جديدة، الجيوسي: ٧٠٧

[٤] ينظر: بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٤٥٢.

[٥] بن نبي: شروط النهضة، ص٩.

المرة؛ أي في مرحلة الحكومات العربية، محاولات التحرر وأحبطها، وفتّت قوتها، وبدلاً من أن تجتهد الشعوب في تغيير نفسها، آمنت أن الطوق أقوى منها فأسلمت نفسها إليه، وخنقتها الهزيمة النفسية، واكتفت من الحياة بالكفاف[١]، أو تمرّدت عليه تمردًا سلبيًا يستعين بالتدمير الذاتي المنظّم، والهدم الشامل، ورفض المسلمات، واستعذاب اللعبة العبثية!

استندت ثقافة الحرية في الغرب إلى جملة من المرجعيات الأخلاقية والفكرية والاجتماعية، وبقدر ما تطرّفت في احترام الإنسان الفرد، وأكدّت تمايزه واستقلاله، وصانت حريته وحفظت حقوقه.. نشطت لإرساء منظومة مفاهيم ومؤسسات تحمي الوجود الجماعي للأمة وتحفظ تماسك المجتمع؛ كسيادة القانون، واحترام الدستور والنظام، وإرساء الأخلاق النفعية.. أما هنا في الشرق فقد استعير مفهوم الحرية الفردية المعادي للقيود والضوابط، مهما كانت، دينية أو اجتماعية أو أخلاقية أو فكرية.. من دون أن يُقدَّم بديل لها، يسد مسدها، ويقدر أن يحفظ تماسك المجتمع، ويغذي الروح الجماعية للأمة. وقد قلنا من قبل إن الفردية آفة الحضارات، ولا تنشأ حضارة إلا في مرحلة يسود فيها الوعي الجماعي، وتحكم فيها أخلاقيات ومثل مطلقة تلزم الجميع[٢]، إذن نعود إلى مشكلة الهوية دائمًا!!

وفي الغرب أيضًا لم تخف إيجابيات الحرية سلبياتها، فتحولت، تحت ضغط المشكلات الاجتماعية؛ العالقة والمتفاقمة، وتكريس الفروقات الطبقية، إلى نقيضها، وأنتجت أنظمة فكرية واجتماعية شمولية قمعية، تقوم على كبت الحريات الفردية وتعطيلها لصالح الجماعة. لأن الحرية إذا لم تضبطها منظومة أخلاقية صارمة استسلمت للقوة، وتحولت إلى شعارات لاستغلال الضعفاء وانتهاك حرمات الآخرين[٣].

- **المشكلة الاجتماعية:**

للمشكلة الاجتماعية مستويات وموضوعات مختلفة، وأبرز المستويات التي أثارت جدلاً وصارت محركًا للتاريخ الحديث هي قضية المرأة، وقضية حقوق الفرد، وقضية العدالة الاجتماعية، وقد فرضت القضيتان الأوليان نفسهيما منذ مطلع القرن، وتصدرتا جداول أعمال التيارات الجديدة كلها على اختلاف توجهاتها، وأسهمتا في تغيير البنية الاجتماعية والأسرية إلى حد ما، في حين تأخرت الأخيرة إلى ما بعد الاستقلال، ولكنها أوجدت اتجاهًا إيديولوجيًا جديدًا وخاصًا دخل صراع السلطة والهوية.

انصبّت الجهود الأساسية للدعوة إلى الفردية على تحرير الفرد من القيود المعطلة لإنسانيته

---

[١] ينظر تحليل أمل دنقل للواقع الذي أنتج جيل الهزائم، فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٥٤.

[٢] لا يطعن في صحة هذا الكلام ما نعلمه من آثار النزوع الفردي الطاغي في تحلل المجتمعات الغربية وتفككها الأخلاقي، لأن هذا الكلام ينصب على مقومات الحضارة الغربية، ويصدق على مرحلة النهضة والذروة، لا على مآلها في عهد الانحلال والتفسخ.

[٣] ينظر تحليل الجابري لمشاكل الحرية والديمقراطية، وأثرها على المسألة الاجتماعية.. الجابري، محمد عابد: وجهة نظر، ص١٥١-١٥٤.

والممتهنة لكرامته، وقد ورث الفرد العربي المسلم من عهود الانحطاط كثيرًا من العوائد المعيقة، ورسبت في نفسه تصورات منحرفة ومغلوطة عن ذاته وحقوقه وواجباته وسلوكه، وتعامله مع واقعه ومحيطه ومجتمعه. ولكن المواقف المعادية للهوية العربية، استغلت واقع العطالة، والجور الواقع على الفرد، للتمرد عليها؛ نقصد على الهوية، وتفكيك ثقافتها الاجتماعية والقيمية، فتحولت المسألة الاجتماعية إلى قضية ماسّة بجوهر الهوية، فضلاً عن آثارها الاجتماعية وذيولها الحضارية الخطيرة. لا شك في أن الإفراط والتفريط كليهما مضل، وأن تضييع حقوق الفرد تحت ضغط التخلف أو الاستبداد أو الجماعة، سواء بسواء، كالمبالغة والإسراف في تقديس حقوق الفرد وتقديمها على غيرها من الحقوق والواجبات والالتزامات، وليست ردود الأفعال سياسات صحيحة لممارسة فعل النهوض المتوازن والمثمر، وما التاريخ العربي المعاصر إلا سلسلة من هذه السياسات المتطرفة غير المدروسة، وإن الفردية هي مظهر تفسخ اجتماعي، ودور تبلغه الحضارات في أوج ذروتها إنذارًا بانحلالها وقرب انهيارها، وقد نعجز عن تبرير انحياز المفكرين العرب إلى الفردية؛ وسيلةً للنهوض، على الرغم من آثارها المدمرة، ومناقضتها لحاجات الظرف الحضاري، لولا ما عرفناه من استسلامهم لمنطق ردّ الفعل، وتبعيتهم المطلقة للغرب الذي تغرب شمسه، فأولعوا بتمكين الفردانية، وإطلاق الحرية! لا يمكن اعتبار الفردية إلا قناعًا للتذمر الأخلاقي، و"التذمر الأخلاقي هو أسلوب يستخدم لمنح الأحمق كرامة"[١]، أو تكون الفردية قناةً للتحلل من الضوابط الاجتماعية، وتمرد الذات على الجماعة، وتحررها من إلزام الواجبات ومسؤوليتها تجاه واقعها وأمتها وسلوكها، ولذلك وصف إحسان عباس القرن العشرين بأنه "غابة الحقوق"، وينقل عن مفكر ساخر قوله: "هذا عصر يتحدث الناس فيه عن الحقوق، ولم أسمع أحدًا يتحدث فيه عن الواجبات"[٢]؛ حقوق الفرد، وحقوق المرأة، وحقوق الطفل، وحقوق العمال، وحقوق الفلاحين، وحتى حقوق الشذاذ..! وفي مقابل هذه المبادئ الحقوقية الشاملة، غاب منطق الواجبات غيابًا مطلقًا، وضلّ الناس عنها وتنوسيت، حتى لم تعد معروفة ولا متفقًا عليها، واتُخذ "المجتمع" ذريعة لتبرير أخطاء الفرد وأمراضه وجرائمه، ودريئة لحمايته من سلطة النظام والقانون[٣]. ولعل أخطر أثر اجتماعي ترتب على إشاعة المبادئ الحقوقية، وتعزيز الوعي الفردي، هو تكريس صفات شخصية الانحطاط من حيث ضعف الإحساس بالمسؤولية والسلبية الاجتماعية، وقد تعززت هذه الصفات باستغلال معطيات البنية

---

[١] قول يرويه بوكانن عن ماكلوهان، ينظر: بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٤٠٧.

[٢] عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع – الأردن، ط/٢، ١٩٩٢، ص٥٠.

[٣] فتح علم النفس الباب واسعًا للفرد لارتكاب الأخطاء والتماس الذرائع وتبرير التجاوزات، حين أرجع الإرهاصات النفسية والعلل السلوكية إلى قوى غير واعية مستبدة لا يمكن مقاومتها، وإلى عصابات قهرية تحكم السلوك السوي والمريض على السواء، اعتمادًا على أن شخصية المرء تتكون نهائيًا في السنوات الخمس الأولى من عمره، وهي مرحلة يتحمل فيها المجتمع المسؤولية كاملة، ومن ثم اتخذت هذه التحليلات ذريعة للدفاع عن حقوق الشذاذ وممارساتهم غير الأخلاقية، واعتبارها مظهرًا من مظاهر مقاومة الإنسان للسلطة والنظام، وقد كان هذا خطًّا واضحًا في فكر ميشيل فوكو، وهو على كل حال امتداد لأصول علم النفس التي أرساها فرويد عندما اعتبر الأنا في صراع دائم مع الهو والأنا الأعلى تحدد نتيجته إمكانية المرض أو السلامة. ينظر: ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، ١٩٩٦، ع ٢٠٦، ص١٤٣–١٥٤. وينظر: أفاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل، ص٣٨.

الاجتماعية العربية التي تقوم على التكاتف الاجتماعي، والالتزام المطلق بالواجب تجاه الجماعة، وتسخيرها لصالح التواكل الفردي وتراخي المبادرة الذاتية، ذلك كله مجتمِعًا أنتج شخصيات سلبية معتمدة على الجماعة، متحررة من عبء الواجبات، ومناضلة في سبيل اقتناص حقوقها، ومستسلمة تجاه الواقع الذي لم تُدرَّب على مواجهته ولا التعامل معه. تلقّفت الأسرة العربية من جديد مقولات التربية الحديثة، واكتسبت وعيًا سطحيًا بحاجات الطفل النفسية وحقوقه، فمالت؛ نتيجة إحساسها بالمسؤولية، والتزامها بواجب الرعاية الدينية والاجتماعية والعاطفية، بتأمين متطلبات أولادها وكفايتهم إلى مراحل متقدمة من عمرهم، وفوّتت عليهم بعنايتها تلك فرصة اكتساب خبرة مناسبة في الحياة العملية التي كفوا مؤونتها، حتى إذا صلب عودهم، استقرّت شخصياتهم على عادات التواكل والأنانية وعدم القدرة على الاعتماد على الذات.. ما يعني أن شخصية الفرد العربي في مرحلة الانحطاط كانت أصحّ منها في القرن العشرين، لأنها كانت تعرف معنى الالتزام وتحمّل المسؤولية، وتعيش طرفًا من الإيثار والجدية، وقد آن الأوان لكي "يتخلى الأفراد عن بعض حقوقهم لمجتمعاتهم"[١]، ويتعلّموا كيف يضبطون نزواتهم بالمصلحة العامة.

رسالة التحرر العام التي رفعت منذ مطلع القرن تضمنت تحرير المرأة ككائن اجتماعي من ظروف قهرها وتخلفها، ولكن مفهوم التحرير استمد مرتكزاته من الثقافة الغربية غالبًا فكانت مصادمة للقيم الاجتماعية العربية السائدة، فصارت قضية المرأة قضية محورية، وموضوعًا للجدل بين التيارات المتصارعة على اختلافها؛ هذا يوضّح الحقوق، وذاك يحدّ الحدود.. الحقيقة أن واقع التخلف شديد الوطأة الذي كان كثير من النساء يرزحن تحته نتيجة التخلف العام، وانتشار الجهل، وعدم الوعي بالإمكانات الواعدة للمرأة، وأثر تعليمها وتهذيبها، واحترامها لذاتها في تماسك الأسرة وصلابة المجتمع، والخضوع العام لمنطق رد الفعل، كل ذلك فرض ردة فعل عنيفة، وحمل على التطرف المعتاد في نداءات التحرر، وسعي المرأة لتحقيق لذاتها؛ حتى على حساب نفسها وأسرتها[٢]، ولكن مشكلة التخلف العامة التي لما تحل، بددت مكتسبات حركة تحرير المرأة خلال القرن، وحرفت مفهوم التحرر من المستوى الفكري والاجتماعي إلى مستوى ينافي الأخلاق، وأسهم الإعلام والقنوات الفضائية في تعزيز المفهوم الاستهلاكي لقضية تحرير المرأة، وانماعت هذه القضية كغيرها في مجرى السيل الآسن.

---

[١] فوكوياما، فرانسيس: نهاية التاريخ، تر: حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر. القاهرة، ط/١، ١٩٩٣، ص٢٨٣. وإنما لم تؤدّ هذه المفاهيم التربوية المفرطة في الاعتناء بالأبناء إلى إنتاج شخصية سلبية في الغرب؛ لأن الأسس الاجتماعية لبناء الأسرة وعلاقاتها الداخلية لديهم غيرها عندنا، فالولد يدرب على الاستقلال في سن مبكر، وهذا يعينه على الاعتماد على الذات ليصير شخصية منتجة أو فعالة في قابل حياته، لولا أن تلك الأصول التربوية نفسها تسهم في رقة الشخصية وحساسيتها أمام العوائق والخيبات، ولها دور في ارتفاع نسبة الانتحار في الغرب، وأعانت على التفكك الأسري والاجتماعي هناك.

[٢] وحتى هذا اليوم، ترك الفهم الخاطئ لتحرر المرأة آثارًا غائرة في جبين المجتمع والأسرة، ومجحفة بحقوق المرأة نفسها، وقد قطع الغرب في هذا الخط شوطًا كبيرًا اختل معه التوازن الاجتماعي، وانهار نظام الأسرة، وصار تحرر المرأة عاملاً جوهريًا من عوامل انتحار الغرب كما يؤكد بوكانن، ينظر تحليله للمسألة مع الإحصاءات الرسمية في الدول الأوربية وأمريكة واليابان: بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٣٥، ٤١، ٥١، ٥٧، ٦٩، ٧٤، ٧٨، ٨١، ٨٦-٨٧...

وللمشكلة الاجتماعية مستوى عام يتعلق بالمصلحة كدافع للحركة والفعالية والإنتاج، وإن المصلحة حين تتعطل يكف الناس عن العمل، ويفقدون الدافع للكفاح والتنافس، ويغنيهم الكفاف، وتستفيد من هذا الواقع بعض الفئات الطفيلية التي تتغذى على العجز والفاقة، وتحتكر الثروات والفرص، وإذا كانت فئة من المجتمع تتحرك بالأفكار والقيم، فإن الغالبية تتحرك قبل ذلك بالمصالح والحاجات، ولأجل هذه الغالبية، فإن أي مشروع فكري لا يراعي المصلحة، وتحرير الناس من ضغوط الحاجة، فإنه يقضي على نفسه بالفشل المحتم، وإن أية فكرة لا تتحد بالمصلحة، أو لا تملك خطّة واضحة لتحقيقها، ليست جديرة بأن تنشغل بالهم الحضاري؛ ومن المصالح المادي والمعنوي.

احتجزت قضية العدالة الاجتماعية نصيبًا عريضًا من أدبيات القرن العشرين، وهذا طبيعي حين يصارع المجتمع مخلفات قرنين من الانحطاط، وتفشي مظالم وطبقية مستحكمة، ويبدو أن مشكلتي الهوية والتحرر غلبتا على مشكلة العدالة الاجتماعية في الربع الأول من القرن العشرين، ولكن ما إن بدأت الشعوب العربية تنال استقلالها حتى تصدرت قضية العدالة الاجتماعية قائمة الاهتمامات، وراجت المقولات الاشتراكية والماركسية رواجًا حادًا، استفاد من ظهور طبقة وسطى، وتشكل طبقة بروليتاريا من عمال المصانع المستحدثة.. حلمت بالتأميم والمساواة المطلقة.

لم تكن الشيوعية برنامجًا اجتماعيًا فقط، لا سيما ما لم يتحد منها بالهويات الموجودة؛ كالقومية أو الإسلام أو الليبرالية، ولكنها كانت مشروعًا ثقافيًا متكاملاً، وطرحت هوية مغايرة، ونظامًا اجتماعيًا مختلفًا كليًا، وغايات ومثلاً وقيمًا خاصة بها، تستمدها من تصور مادي للحياة والإنسان. هذا يعني أن مشكلة العدالة الاجتماعية أفرزت تيارًا جديدًا دخل الصراع المحتدّ على الهوية، وحوّل الولاء الفردي من الجماعة الثقافية العربية الخاصة، إلى أممية إنسانية تدين بالولاء للفكرة لا للجنس، وبذلك تحدّت الشيوعية الهويات المتنافسة، ودخلت معها في نزال؛ الهوية الإسلامية لمناقضة الفكرة، والهوية القومية لأن الجنس هو عصب فكرتها، والهوية الليرالية لتبنيها مفهوم الحرية الفردية، ومعارضتها النظام الجماعي الماركسي الذي يهمّش الفرد ويكبله ويحدّ من حريته.

مع انفراط عقد الاتحاد السوفييتي، امتلكت الماركسية[١] وثيقة عدم صلاحية نهائية، وخسر العالم العربي ما لديه من نظريات جامعة لحل مشكلة الفقر والعدالة الاجتماعية، وأسقط في يده في مواجهتها، فقد

---

[١] مع أن الفكر الماركسي يصنف نفسه على أنه فكر واقعي، إلا أنه في حقيقة الأمر منهج مثالي تحكمه طموحات نبيلة إلى العدالة والمساواة وحل مشكلة الفقر، كما أنه منهج أحادي بسيط يقدم تصورًا للحياة والعالم من خلال الاقتصاد والعمل والصراع الطبقي، ويفترض أن تحقيق المساواة التامة، ونزع الملكية، هو الحل المثالي للمشكلة الاجتماعية والاقتصادية، ولكن هذا المنهج نسي مبدأ الجدل الهيجلي الذي يقول بأن الحركة تتولد عن جدل المتناقضات، وأن التنافس يؤدي إلى الإجادة والتطوير، أما المساواة المطلقة فإنها لا تنتمي إلى منطق هذه الحياة، ولا يمكن أن تتحقق ضمن اعتبارات التفاوت الطبيعي في القوة والسلطة والإمكانات. وعلى أية حال فإن الوعي الشيوعي سابق على الماركسية، وقد راود البشرية على الدوام، ولم يكن فشل التجربة السوفييتية الأول في هذا المضمار، فقد نفذت العديد من المزارع الشيوعية في المستعمرات الأمريكية، وانتهت أيضًا إلى الفشل،

ظل أكثر المفكرين العرب محجوبين بإيديولوجيات الموجة الثانية[١]، يلوكونها، ويتلذّذون بالجدل حولها تلذّذ المجدور بألمه، خشية أن يقرّوا بإفلاسهم، أو يصارحوا أنفسهم بزيف القضية التي راهنوا عليها بحياتهم!! ولكن مجتمع المعلومات، أو ما عرف بحضارة الموجة الثالثة[٢]، قدم تصورًا جديدًا للمجتمع الاقتصادي لا يقوم لا على الصناعة، ولا على الثروة ورأس المال، ولا على البنية الطبقية، بل على الإنسان، وعلى مفهوم الاستثمار في البشر، ووفرة المعلومات، وثروة العقول، وهذا المفهوم يشهد تطورًا وانتشارًا واسعين، ويحقق نجاحات مذهلة، في مجتمعات القلّة على وجه التحديد، وبما أن الأمة العربية تعيش اليوم ثورة المعلومات، وتقف على خزّان بشري ضخم، هذا فضلاً عن خزّانها النفطي الجمّ، فإن مستقبلها مبشّر؛ شرط أن نتخلى عن المسلمات التي تحدّ أفق تصوراتنا لحلول المشكلات التي نعيشها، وأن نستفيد من حرب الطواحين التي خضناها، فلا عنب الشام ملكنا بها ولا بلح اليمن، وأن نعي الدروس والخبرات التي علمتنا إياها السنون، وألا نكون كناقضة الغزل!

فالفكرة نفسها غير واقعية، ولا يسندها الممارسات الشيوعية في بعض المجتمعات البدائية المغلقة التي تحكمها نظم تعاونية صارمة، وعلاقات أسرية متماسكة.

[١] ينظر: شايغان، داريوش: أوهام الهوية، تر: محمد علي مقيد، دار الساقي – بيروت، ط/١، ١٩٩٢، ص١٠٦.

[٢] ينظر: توفلر، ألفين وهيدي: إنشاء حضارة جديدة، سياسة الموجة الثالثة، تر: حافظ الجمالي، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص١٧-١٩.

ثالثًا– مرتكزات العقل العربي الحديث وملامحه:

لم يدخل العرب القرن العشرين بعقول بيض لم تنقش على صفحاتها رسومات الطفولة الأولى، بل دخلوه بنفوس متشبعة بميراث غني من القيم، ومنظومة متماسكة من المفاهيم والمعتقدات، وعقول حكمتها الأصول الفكرية للحضارة العربية الإسلامية، وأعرافها الأدبية، وذوقها الجمالي، وعلى الرغم من الانحراف الذي أصاب هذه الأصول نتيجة ظروف الانحطاط، فإنها لم تتشوّه تشوّهًا كليًا، ضعفت ولكنها ظلت فاعلة، ولم يحلّ محلّها بديل ينقضها نقضًا نهائيًا، وبما أن العقل العربي الأصيل المعاصِر لم يمتلك نظريته الفكرية الخاصة، فقد تبنى النظرية القديمة تبنيًا صريحًا من خلال اختيار المنهج السلفي الإحيائي للاتصال بالأصول التراثية، والبناء على أساسها. ويمكن أن نوجز ملامح العقل العربي الأصيل في النقاط الآتية:

– معرفة **يقينية** تتكئ على مرجعيات مطلقة و"مفاهيم ثابتة تنتمي إلى عالم نظم مستمر"[١]، وهدفها أن تكون **حية**؛ أي أن تحقق الانتشار في الزمان والمكان، والحضور الدائم في النفس الإنسانية، والترقي من النظري المجرد إلى السلوك العملي والفعل، فـ"لم يدرك الأولُ الشرفَ إلا بالفعل، ولا يدركه الآخِرُ إلا بما أدرك به الأولُ.."[٢].

– ذهنية غائية تربط القيمة بالوظيفة والمنفعة فـ"حيثما وُجدت المصلحة فثَمّ شرعُ الله" كما يقول ابن قيم الجوزية، وتُثمّن الوسيلة بغايتها، ولا تعرف معنى المجانية والعبثية، فـ"مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[٣].

– ذهنية تميل إلى **الاعتدال والتوازن** في التعامل مع معطيات الوجود والحياة وثنائياتها المتناقضة؛ الداخل والخارج، الفرد والجماعة، الروح والمادة، العقل والنقل، الإبداع والاتباع.. من دون أن تسمح لأحد الأطراف أن يطغى على الآخر، ومن دون أن تتورط في تحويل الحياة إلى ساحة صراع مضطرمة تترك النفس الإنسانية نهبة للقلق والتردد، لأن "الحياة أخصب من أن يستبد بها شيء"[٤]، ويكفيها من الصراع شروط الواقع الموضوعي، وتحدياته الضاغطة التي تقع على الإنسان مسؤولية مواجهتها.

– **نظام جماعي**؛ قيمي واجتماعي، يحقق فيه الفرد وجوده من خلال الجماعة، وتحقق الجماعة، من خلال ولاء الفرد، وانتمائه، ووعيه الأخلاقي، ومنظومة القيم والأعراف المتصالح عليها، حاجاتها، فـ"خير الناس

---

[١] القول لـ ر.أ. فوكس عن الشعراء الإنكليز في القرن الثامن عشر، ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٣٧٧. وهو ينطبق على حالتنا هنا، دون أن يعني تطابق التجربتين الكلاسيكية الغربية وفكر النهضة العربية، لأن أية نهضة لا يمكن أن تقوم إلا في ظل منظومة قيم يقينية.

[٢] ينظر: المبرد: الكامل، تح: زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ط/١، ١٩٣٦، ١٧٨/١.

[٣] القول لبشر بن المعتمر، ينظر: الجاحظ، عثمان بن بحر: البيان التبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/٧، ١٩٩٨، ١٣٦/١.

[٤] القول لمصطفى ناصف؛ متكلمًا على التصورات العميقة التي ترسبت في أعماق البلاغيين العرب وأملت عليهم مناهجهم.. ناصف، مصطفى: النقد العربي – نحو نظرية ثانية، مجلة عالم المعرفة العدد ٢٥٥، الكويت – آذار ٢٠٠٠، ص٢٣٨.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

للناس خيرهم لنفسه"[١].

تشكّل العقل العربي الجديد على أساس منظومة قيم مغايرة، يجب أن ننسى فيها التوازن والاعتدال، والمركزية والجماعية، والثوابت والمرجعيات المقدسة، ونبدأ في استحضار مفاهيم وقيم جديدة، تقوم على أسس لا تأخذ معناها من برهانها، بل من سلطانها الفعلي، ومن هيمنتها الواقعية المستمدَّة من شروط القوة والضعف، وهالات التقدم والتخلف، ومع أن تلك الأسس تحظى باتفاق ضمني غير معلن، فإن بعض المواقف الفكرية تنكرها صراحة وتتبرأ منها، من دون أن تدري أنها تخضع لسلطانها، واعية أو غير واعية. ويمكن أن نعتبر الأسس الجديدة مرجعيات العقل العربي الحديث وثوابته، في وقت تتنصل فيه العقول الحرة من الثوابت والمقدسات، وتترفع عن الخضوع لها، ويمكن أن نحدد أكثر تلك الأسس سطوة بما يأتي:

- **الانبهار بالغرب**[٢] واعتبار الثقافة الغربية مصدر المعرفة ومرجعيتها، اليقين منبوذ إلا ما جاء عن طريقها، و"أنها الوحيدة التي تطرح القيم"[٣]، وتضع معايير تقويمها ومراجعتها، فـ"غربي" في الفكر العربي المعاصر – وهو غيره في السياسة، وهذا من معضلات هذا الفكر – يعني الصواب والصحة المطلقة، والعقلاني والواقعي، والطريق السليم والحتمي إلى التقدم والنهوض، أما "شرقي" أو "تراثي" فهو وصف يتضمن معنى التخلف والجمود والمنافاة للمنطق والعقلانية، ومن ثم يصير التراثي موضوع هجوم حاد من أجل التحرر من التخلف، أو لتمثل الفكر العلمي العقلاني، وتغلّف الولاء للغرب في كثير من الأحياء بالولاء للإنسانية، وهذا البياتي يشرح هذا الموقف من دون مواربه: "إن التراث الحقيقي هو القادر على أن يمتدّ فينا من الماضي إلى الحاضر، وكل تراث ليست له القدرة على هذا الامتداد فينا ليس تراثًا بل هو عفن قبور وأوراق صفراء في الريح، وكلمة تراث عندي لا تعني التراث القومي وحده، فهذه نظرة ضيقة وغير علمية وشوفينية، وإنما التراث هو خير ما أثمرته الإنسانية جمعاء في شتى العصور والبيئات الحضارية"[٤]، وتعليقًا على مثل هذه الآراء قال الجابري واصفًا موقف العقل العربي الحديث من ثنائية الأصالة والاستغراب: إننا "نعتقد أن التحرر من التبعية للآخر لا يمكن أن يتم إلا من خلال العمل من أجل التحرر من التبعية للماضي، ماضينا نحن...

---

[١] المبرد: الكامل، ١/١٧٨.

[٢] ينقل توينبي بيتين لشاعر يعبر فيهما عن فخ الصدمة الحضارية الذي علقت فيه شعوب الحضارات المنحلة أمام مدّ الحضارة العالمية الغربية، يقول فيهما: "إن متفلسفيها قد شاهدوا/ الضوء الكهربائي القادم من الغرب، فوفدوا يتعبدون"، ينظر: توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ١/٤٤٥.

[٣] يؤكد جارودي أن الثقافة الغربية المتفوقة تتصور "أنها الوحيدة التي تطرح القيم، والوحيدة التي تقف في وسط المبادرة التاريخية"، جارودي، روجيه: كيف صنعنا القرن العشرين، ص٥٠. وهي محقة في ذلك ما دامت تملك زمام المبادرة، وأوى غيرها من الشعوب إلى السكون والسلبية.

[٤] البياتي، عبد الوهاب: ينابيع الشمس – السيرة الشعرية، دار الفرقد – دمشق، ط/١، ١٩٩٩، ص٣٠.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

[و] إذا كنا نعاني اليوم من كثير من مظاهر الاستلاب إزاء الغرب فلأننا نأخذ منه النتائج والثمرات ونعرض عن المبادئ والأسس: نستورد منه لنستهلك وليس لنغرس ونستنبت"[١]، ضعف الطالب والمطلوب!

– **النزوع الفردي الطاغي**، وتأليه الإنسان، وإشباع غرور الذات النرجسية، وإطلاق حريتها، يقول مارلو: "أيها الإنسان، كن إلهًا بعقلك الجبار، والسيد والمهيمن على كل العناصر"[٢]، ويتجاوب حسن حنفي مع نداء مارلو فيرى أن "الإنسياء هي إلهياء المستقبل لأن علم الإنسان هو علم المستقبل"[٣]، ويردد أدونيس صداهما معًا فيقول: "ماحيًا كل حكمة هذه ناري/ لم تبق آيةٌ، دميَ الآيةُ/ هذا بدئي"[٤]. لقد صارت الذات قيمة القيم وقمّتها أيضًا، وهي الهدف والغاية، والمرجعية والمعيار للمُثل والأفكار، والمنفذ الوحيد إلى أسباب التقدم الاجتماعي، ومصدر كل إبداع ومعناه، بل منطقة الجذور ومصدرها، فالفرد "فيه كل شيء فيه أيضًا جذور حتى لو كان مقتلع الجذور...[هو] جذور نفسه أو "جذور المستقبل"[٥]، و"إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق نوعه بدءًا من نفسه – لا أسلاف له وفي خطواته جذوره"[٦]، ولذلك عبّرت عن وجودها وحققت إرادتها من خلال فعل الثورة والتمرد غالبًا؛ لا على الوجود الاجتماعي والثقافي فقط، بل على ما سماه البياتي "الذلّ الكوني إلى جانب الذل الاجتماعي والسياسي"[٧]! وواضح أن هذا الأساس؛ أي الفردية، فرع على الأساس الأول؛ التغريب، ومستمد منه، لأن الفردية مستعارة من الثقافة الغربية، ومستندة إلى مفاهيمها[٨]. ومع أن وطأة الواقع وشروطه الموضوعية ستجهد في تهذيب النزوع الفردي، وتصقله وتكبته أحيانًا تحت إملاء المتغيرات المصيرية، فإنه سيتّخذ من القضايا المصيرية نفسها قناة يتسرّب منها، ويفرض عليها إرادته، ويكون علة من عللها، وسببًا من أسباب إعاقتها في كثير من الأحيان، بل سيمرّ الوعي الجماعي

---

[١] الجابري، محمد عابد: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/٢، ١٩٩٠، ص٤٣–٤٤.

[٢] ينظر: جارودي، روجيه: كيف صنعنا القرن العشرين، ص٥٠.

[٣] ينظر: العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٨٢.

[٤] أدونيس: الأعمال الشعرية ١ – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار الهدى للثقافة والنشر – دمشق، ١٩٩٦، ٢٢٣/٢.

[٥] كلام أنسي الحاج في النص خاص بـ"الشاعر"، ونقدر بسهولة أن نعممه على الفرد الإنسان في الفكر العربي المعاصر، ينظر: فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٢٠.

[٦] أدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ١٤٣/١. ويقبل أدونيس بعجزه على أن يخضع لإرادة الجماعة ومشيئتها القبلية: "أبتكر ماء لا يرويني. كالهواء أنا ولا شرائع لي"، الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي، ٢٩١/١، ويعتبر أنسي الحاج القطيعة عن الجذور علامة من علامات الإبداع، "ولن أبحث لنفسي عن جذور لأني لا أشعر بحاجة إلى سوابق"، فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٢١.

[٧] البياتي، عبد الوهاب: كنت أشكو إلى الحجر، ص٤٦. ولذلك يؤكد البياتي أن "التمرد قد ولد في داخلي مع صرختي الأولى، وأنا في يد القابلة!"، نفسه، ص٤٣.

[٨] وقد اعتبر جارودي تأليه الإنسان وطغيانه أبرز افتراضات الحداثة الغربية في علاقاتها المتعددة: في العلاقة مع الآخرين، والعلاقة مع الطبيعة، والعلاقة مع المستقبل. ينظر: جارودي، روجيه: كيف صنعنا القرن العشرين، ص٥٠.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

من خلال نافذة الفرد حتمًا، حتى عند أصحاب الميول الواقعية[١]، يقول شكري عياد: "ومن الطبيعي في مثل هذا المناخ الاجتماعي غير الصحّي [يقصد غياب العقلانية وسيطرة الشللية] أن تقوى النزعة الفردية، وأن يصبح مطلب «الحرية» مقترنًا باحترام فردية الكاتب. ومع أن «الفردية» هي، موضوعيًا، إحدى القيم «البرجوازية» التي ينادون بسقوطها، أو يزعمون أنها سقطت فعلاً أو في طريقها إلى السقوط من خلال ممارسات «الثورة» فإنها عند بعضهم مطلب أساسي لا ينفصل عن مطلب العدالة الاجتماعية. يقول أمل دنقل الذي يبدو حذرًا في تحديد موقفه من «قضية التغيير الاجتماعي في مصر»: «ولكن مما لا شك فيه أنني أقف إلى جانب سيطرة الشعب على أدوات الإنتاج، وإلى جانب عدالة توزيع الثروة القومية، وإلى جانب حرية الفكر المطلقة بشكل عام، والحرية الفردية بشكل خاص»"[٢]، أما حسن حنفي الذي يصنّف نفسه بأنه "إخواني يساري"، ويؤمن بـ"تنظيم الصراع تنظيمًا جماعيًا، فمن خلال الجماعة ينمو الفرد.. بل إن القيادات تكون جماعية، والفكر جماعي والعمل جماعي، والنصر جماعي، والجزاء جماعي"[٣]، فإنه يعدّ من سبل علاج مجتمع «الاشمئزاز» و«القرف»: "أخذ مصير الذات بيدها، واستعادة حريتها، فالمشاركة الفعالة في توجيه الواقع تحرير للذات من بقايا القرف.."[٤]، وهذا صحيح ومقبول في أصله، لولا أن تعريف هذه الحرية يتحدد لديه برفض "الأجيال الحاضرة وصايا الأجيال الماضية. لذلك كان الاستقلال مطلبًا دون التبعية"[٥]، ووجب "الدخول في صراع الأضداد [لأن] الذات لا تضع ذاتها إلا بمعارضتها للآخر. إن خلق الأفكار لا يكون إلا بصراعها"[٦]، وقد كان هذا التصور للذاتية المتحققة عن طريق معارضة الآخر، والدخول في صراع مع نقائضها (الجماعة، الآخر، القيم، التراث..)، هو الذي جعل الفرد العربي إلى اليوم لا يعرف كيف يعبر جسر الذات إلى الجماعة التي آمنت بها بعض تيارات الحداثة، فظلّ مغروسًا في بحيرة نرجسيته الخادعة،

---

[١] دومًا لم يكن الفكر اليساري جزءًا من الحداثة الغربية، بل إنه جاء معاديًا لها، مناقضًا لأصولها، ووظِّفت هي بدورها للقضاء عليه، ينظر: بوكانن: موت الغرب، ص١٥١ وما بعد، وحمودة: المرايا المقعرة، ص٧٣ وما بعد، ولكن التحول الحاسم حصل بعد استقرار النظام البلشفي وانكشاف عيوبه، فنادى بعض المفكرين الماركسيين المتمردين على هذا النظام بمشروع تحديث ثقافي ثوري يستغل الإمكانات الفردية، ويجمع بين الأصول الماركسية والأساليب الحداثية لإحداث تغيير جذري في المجتمعات الغربية، وتقويض أسسها البرجوازية، عن طريق تفكيكها من الداخل، وبالاستعانة بالتراكم المعرفي والثقافي لا بثورة البروليتاريا الدموية هذه المرة، ولذلك لم يكن عجيبًا أن أبرز الأسماء في الحداثة الغربية، وما بعدها، هي أسماء ماركسية؛ لوكاتش، غرامشي، فوكو، بارت، دريدا.. أما في البلاد العربية فقد عُدّ الفكر اليساري فكرًا حداثيًا من حيث إنه يقدم مشروعًا منافسًا للبعث والتحديث، لا لأنه يحقق في ذاته أسس الحداثة ومبادئها كما هو المفهوم السائد في الغرب، وكان اتحاد الفكر اليساري بالحداثة الغربية الحل السهل الذي استطاع أن يجمع بين الطرفين المتناقضين، ويرضي طموحاتهما المتعارضة، ولذلك مال اليساريون العرب إلى الوجودية، لا سيما أولئك المشتغلين بالنقد والأدب.

[٢] عياد، شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص٥٢.

[٣] حنفي، حسن: في فكرنا المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٨٣، ص٢١٥.

[٤] حنفي، حسن: في فكرنا المعاصر، ص٢١٤.

[٥] حنفي، حسن: في فكرنا المعاصر، ص٢١٤.

[٦] حنفي، حسن: في فكرنا المعاصر، ص٢١٥. ولعل المراد: لا "تصنع"، وليس: ولا "تضع".

شبكة الألوكة - قسم الكتب

خائفًا من سلطة الجماعة، وكارهًا قيود النظام والولاءَ الملزِم والحادّ من مجالات الحرية الفردية، محبطًا إمكان تحققه بالمعنى الخالص لحريته، ناسيًا مقولة الاجتماعيين: إنه "كلما تطابق القانونان، الجماعي والفردي، الخارجي والوجداني، تماسك المجتمع وبرزت الشخصية الفردانية"[١]. ويبدو أن طبيعة المجتمع العربي الجماعية، وضوابطه الأخلاقية، ومعرفته الإيقانية، قد أسهمت في جرّ الفكر العربي إلى اعتقاد مبالغ فيه بالفردية تمثّل في توظيف الاتجاه الليبرالي العربي "كل فكرة تعرض له لتبرير الدعوة إلى الحرية حتى الأفكار التي تبدو منحرفة عنها"، وكذلك فعلت الماركسية[٢]، فاستعمل بعض المفكرين؛ السوريين واللبنانيين في الأكثر، "مفهوم التاريخ كالماركسيين ومفهوم الحرية كالوجوديين"[٣]، وهذا ما جعل الفرد العربي في مواجهة الجماعة دائمًا، لأن الوجودية "لا تعدو كونها تأليهًا تامًا ومطلقًا للذات الإنسانية"[٤]، و"الحرية الوجودية كما عبّر عنها ساتر هي القدرة على الإعدام. فهذه عبارة توافق تمامًا المطلب الأول للمجتمع كما يشعر به **المثقف العربي الثائر**. إن الواقع العربي في عين المثقف واقع **مرفوض**، يجب أن تسلب منه المشروعية. لقد رأى المثقفون العرب في الوجودية أساسًا نظرية الرفض الشامل العنيف، النظرية التي يقرّها عالم محتاج إلى معول يهدمه لكي يعاد بناؤه. لذلك **لم يهتموا بأسس المذهب الوجودي** بقدر ما تلقوه كدعوة خلقية يجب الانصياع لها. ولهذا تغلب الجانب الأدبي التعبيري على الجانب النظري التمحيصي"[٥]، وكان مفهوم الحرية في النظرية العربية الرائجة يجمع بين خليط من "عناصر ماركسية ووجودية وتصوفية إسلامية"[٦]! لقد نسي مهووسو الفردية أن "الفرد التام التطور هو التجسيد المكتمل للمجتمع التام التطور"، وأن "الفردانية تضعف في الوقت الذي يقرر فيه الإنسان أن يتصرف وحده"، "فالفرد المنعزل، بشكل تام، ليس إلا وهمًا، لأن القيم الشخصية

---

[١] العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٩٧.

[٢] العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٥٩.

[٣] العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٧٨، ٧٧.

[٤] العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٧٠.

[٥] العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٧٧–٧٨.

[٦] العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٨٤. منذ مطلع القرن العشرين أدمنت الذات العربية المبادئ الإنسانية الساحرة، والتذّت ببريق الحرية الأخّاذ، ولم يكن لها أن تقبل بالقيود إلا مضضًا، وقد شكا قادة بعض الأحزاب من شيوع هذه الظاهرة بين أعضائها، ينظر: سعادة، أنطون: النزعة الفردية في شعبنا، الزوبعة، ع/٤٩، أول آب ١٩٤٢، وعلى هذا الأساس يصير الفكر الجماعي بالنسبة إلى الفرد العربي هو الطارئ الذي يحتاج إلى سند خارجي، فإذا تلاشى السند غلب الأصل الفردي، ولهذا كان لويس عوض يتوقع دائمًا انحسار الواقعية وعودة الرومانسية، وتحت ضغط هذه الحقيقة قبل كثير من المفكرين اليساريين بالاعتراف بالتمايز الفردي، والإقرار بأهمية التنافس وتعدد الكفاءات، وأنكروا التناقض بين الرومانسية والواقعية، ورحبوا بالشعر العربي الحديث على ما فيه من شطحات ذاتية، وإنكفاء على الداخل، وشيوع نبرة الحزن والاغتراب.. ينظر: العالم، محمود أمين: الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، دار المستقبل العربي – القاهرة، ط/٢، ١٩٩٨، ص١٩٩، ٢٠٥، وينظر: مروة، حسين: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف – بيروت، ١٩٨٨، ص٩٩، ١٣٤، ٣٥٧ وما بعد، ٥٩ وما بعد، وينظر: عياد، شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص٢٥، ١٩ وما بعد، وينظر: يونس، شريف: سؤال الهوية، ص١٨٣ وما بعد، وينظر: عباس، إحسان: بدر شاكر السياب، ص١٥٥–١٥٦، ١٣٧–١٣٨، ٩٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الأكثر اعتبارًا مثل الاستقلال وإرادة الفعل الحر والعدل.. إلخ كلها فضائل اجتماعية وفردية في الوقت نفسه"[١]، وهذا من مفارقات التطرّف في تحتيم القيم، ومن نتائج الإمعان في الشد والجذب والإفراط والتفريط. ومع ذلك فإن مسيرة الفردانية وتطورها في البيئة العربية لم تماثل نظيرتها في البيئة الغربية، لاختلاف الواقعين[٢]، فلم تخنق الذات العربية تحت ضغط النظام، ولم تتلاشَ داخل نسق ينتظمها[٣]، لسبب بسيط؛ أن النسق غير موجود أصلاً، وأن النظام منحلّ، وهذا علة جوهرية من علل تخلّفنا الحضاري، كما أن الذات لم تفقد معنى وجودها، وظل صراعها مع القيم التي تهددها، والأنظمة التي تريد أن تحتويها وتضبطها، يزوّدها بوقود التطرّف والتمسك بالخصوصية. وبناء على ذلك تفقد ما بعد الحداثة، في البيئة العربية، مشروعيتها

---

[١] الآراء المنصوصة السابقة من المصدر نفسه: أفاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل، ص٣٥، وكان ضياع الذات هو النتيجة التي آلت إليها منظومة الفكر الغربية، وصارت "مشكلة الزمن الحديث هي المحافظة على الذات في الوقت الذي لم تبق هناك ذات للمحافظة عليها"، نفسه، ص٣٤.

[٢] لم تقصد الفلسفة الغربية أن تضحي بالمجتمع قربانًا للفرد، لأنها، ضمن أفقها العام لتحرير الفرد، كانت تطمح إلى خلق مجتمع متماسك يعين على بناء حضارة، فظهرت في مقابل المفاهيم الفردية، تصورات كلية نسقية؛ كالموضوعية الهيجيلية، والتاريخية الماركسية، وهي تهدف إلى بناء نظام يضبط علاقات الأفراد، لئلا يؤدي تعارض الإرادات الذرية إلى تفكك المجتمع وفنائه. ولكن سيطرة النسق وتحول الديمقراطية إلى نظام يكرس "السيطرة، بقوة، أكثر من الحكم المطلق"، أفاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل، ص٣٧، لأنها تعني "سيطرة الأغلبية على الأقلية، ولذا فإنها تشكل عبودية جديدة أكثر خطرًا من عبودية الفرد المستبد"، الكحلاني، حسن: الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي – القاهرة، ط/١، ٢٠٠٤، ص٣٦٨، وينظر: العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط/٥، ١٩٩٣، ص٤٣، دفعا بعض فلاسفة الحداثة وما بعدها إلى مراجعة كليات الفكر الغربي بمحاولة تفكيك الأنساق السائدة، لا لإلغائها، وليس كفرًا بها وبضرورتها، ولكن لتنشيط الفرد داخلها، ومحاولة جر الفلسفة إلى اللحظة التاريخية الراهنة، بدل تعليق الحركة التاريخية بكليات عليا فرضتها لحظات تاريخية سابقة، ولذلك فإن نوريس يؤكد أن دريدا فُهم خطأ، وأنه أراد وضع مطلقات التنوير الغربي موضع المساءلة لا إلغاءها كلية، والواقع أن تحويل التفكيك إلى مجرد "حقيبة بلاغية من الخدع"، وإلغاء للحقائق الكلية والمرجعيات المطلقة، هو تحريف لقصد دريدا الذي يقول: "في كتاباتي لم تُدمّر أو تُتحدى أبدًا قيمة الحقيقة (وكل القيم المرتبطة معها)، ولكن فقط أعيد توظيفها ضمن سياقات أكثر قوة، أرحب وأغنى"، ينظر: نوريس، كريستوفر: نظرية لا نقدية، ص٤٥.

[٣] قلنا إنه قد تبلورت في الغرب فلسفات هدفت إلى احتواء الذات الفردية، وردّها إلى نظام يخضعها، بعد أن استطارت إرادتها، وانفلتت من الحدود والمعايير بناء على التصور الرومانسي لذات عاقلة مريدة ومبدعة، وكانت الماركسية والبنيوية وعلم النفس تجسّدات لهذا التطلع، ولا فرق إن كان النظام اجتماعًا، أو علميًا لغويًا، أو نظام الدولة الديمقراطية المجمع عليه. ولأجل هذا، وبسبب من خيبات العلم وتطويقه للإنسان، وعجز المنظومة المعرفية الغربية عن تقديم معرفة يقينية، وتحّول الإنسان إلى "نسخة جديدة من سيزيف"، وأنه قد وجد نفسه في "مواجهة شيطان – هو إرادته العارية ذاتها"، الجيوسي، سلمى: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، هامش ٧٠٨. ساد الاعتقاد "بضآلة الإنسان.. وبالطابع العبثي لمبادراته"، والكفر بالقيم العليا كلها، حتى إن كانت: الإنسان بوصفه عاقلاً مفكرًا مريدًا. وهذا ما عرف في الغرب بفلسفة موت الإنسان التي ألهمت مذاهب الحداثة وما بعد الحداثة معًا على ما بينها من تباين، يصل حد فرض النسق، والثورة عليه. ينظر: الدواي، عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر – هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة – بيروت، ط/١، ١٩٩٢، ص١٦ وما بعد. ولكن ذلك، كما قلنا، من مفارقات العقل الغربي المعهودة، وقد اعتدنا منه ردود أفعال متطرفة، وحركته الدائمة بين المتناقضات، طلبًا للفراغ وتحقيقًا للإرادة!!

الأخلاقية، ومبرراتها القيمية، لأن الحداثة العربية، أو ما بعدها، على اختلاف في المسميات، ظلت في الأغلب مستمسكة بالمعيارية الغربية، متسلحة بإيقان بمرجعيتها الحضارية، ولم تدخل في طور عدمية وجودية، وبقيت لها مطلقاتها التي لا تتخلى عنها، وليست كل المعاني من وجهة نظرها ممكنة، ولا القيم جميعها مقبولة، ولا ترضى بمراجعة أوليات الفكر الغربي، ولا التخلي عن مسلماته، وليست دعوتها إلى ميوعة معرفية إلا نسخة معارة من خضم الغرب المتلاطم، وتبعية صماء له، وحجة لتفكيك الثقافة التقليدية وتدميرها، على ما في هذه الدعوة من تناقض مع الذات، وتبنٍ سطحي ساذج للدعوات الغربية المتطرفة التي هدفت في أصل باعثها إلى مراجعة منطلقات الفكر الغربي، وانتهت إلى قطيعة معرفية معه، وعبثية عصابية لا تقدر أن ترسي أسس منظومة قيمية ومعرفية جديدة، أو تعرف معنى ليقين.

– أبرزت ظروف الاستبداد والاستعمار التي عانى منها الوطن العربي قيمة **الحرية** إبرازًا حادًّا، لا سيما بعد الإفادة من نظرية الحرية الغربية، واقتباس مفاهيمها، والاطلاع على تجاربها التحررية، يقول أحمد لطفي السيد: "خلقت نفوسنا حرة، طبعها الله على الحرية. فحريتنا هي نحن. هي ذاتنا ومقوم ذاتنا هي معنى أن الإنسان إنسان، وما حريتنا إلا وجودنا وما وجودنا إلا الحرية"[١]. وقد تبلورت نظرية الحرية في العالم العربي تحت ضغط عوامل أسهمت في تضخيم الوعي الفردي لقيمة الحرية على حساب الوجود الجماعي للأمة، فقد تأثرت نظرية الحرية بنتائج علم الاجتماع الوصفي الذي ولد على أيدي المستشرقين أيام الاستعمار، فأهمل هذا العلم "شخصيةَ الفرد وركّز على الجماعات، أي على التقاليد التي تتحكم في الوجدان من الخارج وكأنها قدر لا يدفع. وبالأسف التام ولأسباب تستحقّ الفحص، مازال هذا الاتجاه هو الغالب في كثير من المؤسسات التعليمية العربية"[٢]، وقد ترتّب على تبنّي نتائج هذا العلم أمران: الأول تكريس إحساس الانسحاق لدى الفرد العربي، والمبالغة في تقدير سلطة الجماعة والتقاليد على حريته وإرادته واستقلال شخصيته ووعيه بذاته.. ودفعه شعوريًا أو لاشعوريًا إلى ردة فعل عنيفة ذات آثار سلبية عميقة على نفسه ومجتمعه. والثاني أن استمرار سيطرة هذه النتائج غطّى على آثارها الواقعية، وعلى التغير الجذري الذي أحدثته في المجتمع عبر خلخلة العلاقات التقليدية، وتضخّم الوعي الفردي، واختلال التوازن الاجتماعي.. وعلى الرغم من ذلك كله، ما زالت نظرية الحرية العربية، وعلم اجتماعها، يؤكدان استمرار الهيمنة الجماعية، وقمع نمو الفرد العربي؛ روحيًا ونفسيًا!! ولأن "التفكير في الحرية عبارة عن الإحساس بضرورة الحرية"[٣]، فقد اكتسبت الحرية في البيئة العربية مضمونًا متطرفًا مجرّدًا عن كل الضوابط والقيود، ناجمًا عن إحساس الفرد العربي الحادّ بالقمع وامتهان الشخصية وذوبانها في نظام اجتماعي جماعي مطلق، وتقاليد معيقة صارمة، وأخلاق غيرية تحدّ من إمكان تحقيق الذات، والتعبير عنها وعن حاجاتها.. والعلوق عند محطة الذاتية، وتقديس الفردانية، وتضخّم قيمة الحرية، والتطرّف في تأكيدها وتبريرها، عَرَضها على أنها وسيلة لازمة لتخطّي كل القيود،

---

[١] العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٥٠.

[٢] العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٩٨.

[٣] العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٦٠.

وانتهاك جميع المحرّمات، وسلطةٌ تُملِّك الفردَ حقّ فكّ الإجماع[١]، وتخطّي المسلمات وإلغائها، فـ"يجب أن ننظر إلى المعتقدات كأنها تحدٍ موجّه لجميع الناس لكي يبرهنوا على فسادها"[٢]، وكل مجتمع يستند إلى مسلمات ليس "وطنًا لحرية الفكر"[٣]! ويقول أدونيس: "على الشاعر المعاصر، لكي يكون جديدًا حقًا، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن الآراء المشتركة جميعها"[٤].

وقد عزا العروي إلى التضخم الأحادي في مفهوم الحرية "ضعف حظوظ تحقيقها و[أنها بذلك] تسهّل النقد على أعدائها، الصرحاء والمقنّعين"[٥]، وبحسب رأي هيجل، "تعميق الحرية ينقلب في آخر المطاف إلى استخفاف بالحرّيات: إطلاق الحرية نظريًا ينقلب إلى نفي الحريات عمليًا ولو قيل إن هذا النفي مؤقت. إن نظرية الحرية في الأساس بسط جدلية الحرية بين إطلاقها على المستوى النظري وحدّها على مستوى الواقع"[٦]، و"أصل الصعوبة في هذا المضمار كون المرء يتأمل في ذاته ويبحث عن الحرية وعن قواعد الأخلاق. وهذا حقّ شريف وربّاني، إلا أنه ينقلب إلى ظلم إذا **أنكر كل شيء سوى ذاته** ولم يشعر بالحرية إلا عندما **يبتعد** عن قيم **الجمهور** ويتوهم أنه سيكتشف قيمة **خاصة به**"[٧]، ونحن عالقون اليوم في هذه المشكلة عينها التي نصّ عليها هيجل، وأوصلته في النهاية إلى الاعتقاد بأن "الحرية لا توجد بالفعل إلا في واقع الدولة"، لأن الدولة سلطة قادرة على فرض النظام، ورفع سلطان القانون، وتهذيب الإرادة الطبيعية، فالدولة عند هيجل "هي عنف ضد الحرية الحقيقية"، هي التي تحرر الفرد من قيود الغرائز ومن أخطار الذاتية اللامتناهية[٨].

إذن، فالغبن الحاصل هنا هو أن الحرية في الفكر العربي هي حرية معطّلة ومنحازة، منحازة للفرد لتحرير إرادته ضد الجماعة، وضد الثقافة التقليدية، ومنحازة إلى الغرب ومسلماته لتحكيمها في الحياة والفكر، وهذا هو معنى تعطيلها. الواقع أن مبدأ الحرية المطلقة وهم لا يمكن أن يتحقق بحال، لأننا إذا خلّينا الذات من العوائق الخارجية التي تعيق الإرادة التنفيذية[٩]، فإننا لا نقدر أن نخلّيها من الضوابط الداخلية التي توجه ملكة الاختيار، لأن الخيار محكوم بالدافع، والدافع إما أن يكون غاية عليا أو قيمة أو رغبة.. والشأن: ما هو

---

(١) العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٤٣.

(٢) القول لجون ستورت ميل، ينظر: العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٤٢.

(٣) القول لجون ستورت ميل، ينظر: العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٤٥.

(٤) أدونيس: زمن الشعر، ص١٢.

(٥) العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص١٠٨.

(٦) العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٦٣.

(٧) العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٦٣-٦٤.

(٨) العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، ص٦٤، الآراء المنصوصة لهيجل مع بعض التوضيح من قبل العروي، ومن قبل الباحثة.

(٩) للحرية نوعان: حرية تنفيذية، يقصد بها المقدرة على العمل، من دون الخضوع لأي ضغط خارجي. وحرية تصميمية هي عبارة عن ملكة الاختيار، وتعني القدرة على تحقيق الفعل من دون الخضوع لتأثير قوى باطنة؛ كالبواعث والمبررات والدوافع والأهواء.. ينظر: إبراهيم، زكريا: مشكلة الحرية، مكتبة مصر – القاهرة، ط/٢، ١٩٦٣، ص١٧.

مضمون القيم أو الغايات التي أقبل أن تتحكم بإراتي، وتحدد خياراتي[١]؟ وواضح أن الفكر العربي الحديث اختار أن تكون المسلمات الغربية هي التي تقوده وتوجهه، وعدّ ما سواها قيدًا يجب أن يكسر[٢]!!

– بقي لدينا أساس متعلق بمشكلة الانحطاط ومتولّد عنها، وهو في جوهره عرَض من أعراض المعرفة المتبدّدة بالظنّ في مقابل المعرفة المتمكّنة باليقين ومدى ما تمتلكه من براهين مادية؛ الزمن الراهن، أو الواقع الجاثم، أو أحدها. ولما كانت الثقافة الغربية هي الثقافة الحاضرة، المتجدّدة دومًا، المتّسمة بالخصوبة والحيوية المدهشة، المهيمنة في البر والبحر، وعلى الهواء؛ نقصد الإعلام طبعًا، فقد رسب في قاع الوعي العربي الحديث أن الزمن يتحرّك دائمًا في مسار صاعد إلى التقدّم، **فالحديث هو الصواب**، و"كل جديد أفضل من كل قديم"[٣]، وأن الخبرة الجديدة تصحّح الخبرة القديمة الفاسدة، وتجبّ ما قبلها، "إن على الشاعر المعاصر، لكي يكون جديدًا حقًا، أن يتخلّص من كل شيء مسبق، ومن الآراء المشتركة جميعًا"[٤]. وليس بخاف أثر هذا الوعي في العلاقة بالتراث، وزلزلة معيار الثوابت، لأنه تقويم زمني للمفاهيم والقيم، و"دلالة على مجرد التدفّق الخاوي للزمن ذاته"[٥]، بحيث يصبح "الآن" معيارًا للصواب والخطأ، والجمال والقبح، والهاجس: "اجعلها

---

[١] صعب أن نلقى بين مفكري الحداثة، وأدبائها، رواجًا لإقرار صلاح عبد الصبور لما قرأ بيت المعري:

وهل يأبق الإنسان من مُلك ربّه ويخرجُ من أرض له وسماء

"إن الإنسان عبد، لا لأن الله أمره بعبادته، بل لأن الحياة ذاتها عبودية وأسر، وأين يستطيع الإنسان أن يهرب.."، عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٦٩، ص٧٦. بل قلّة من الناس يدركون أن النظام قيد، والقانون قيد، والضرورة قيد، وأن القيد سر الحياة، والفرق بين الناس فرق بين ما يستعبدهم، وقد وصل رفيق حبيب، بناء على القاعدة نفسها، إلى أن للحرية الغربية مقدسها الذي هو المادة والرغبة، ولنا نحن مقدساتنا التي ينبغي أن تضبط حرياتنا، وأن الخديعة التي يمارسها دعاة الحرية هي أنه "تحت مظلة حرية الفكر، بوصفها أداة للتقدم، وقيمة إنسانية، يتم تغريب الأمة ثقافيًا، وتشويه تراثها، وسحق هويتها"، حبيب، رفيق: المقدس والحرية، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩٨، ص٣٧، وينظر: نفسه، ص١٠–١١. إن المقدسات والمسلمات هي التي تصوغ وجدان الأمة، وترسي أركان عقيدتها الجامعة، وأي تشكيك بضرورتها هو لعب بمصير أمة كاملة.

[٢] لعل من أبرز الأمثلة على ذلك دراسة الثابت والمتحول لأدونيس التي تعجّ بالقراءات المغلوطة، وتعمد إلى الانتقائية المتعسفة، وإلى ليّ عنق التاريخ لصالح مجموعة من الأفكار المسبقة المتطرّفة، وتسعى إلى إبراز الحركات الشعوبية على أنها حركات ثورية تحررية على أنظمة مغلقة مستبدة، والعجيب أن الدراسة تُقدّم على أنها محاولة في الأصالة!! ينظر: أدونيس، أحمد سعيد إسبر: الثابت والمتحول، ١/١٧٥ وما بعد. ولذلك يرى وفيق رؤوف أن تلك الأطروحة "ذات إيحاء تبشيري" يفسر محتواها. ينظر: رؤوف، وفيق: إشكاليات النهوض العربي، ص٢٨٠–٢٨١. وينظر تحليل البياتي لمواقف أدونيس المتقلبة والمتناقضة والهدامة للتراث، فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢١٤–٢١٥. ويضرب وفيق رؤوف بعبد الله العروي مثلاً للفكر اليساري المتحرر من هيمنة الذات الحضارية، والمستسلم للعطف الأبوي الغربي! ينظر: رؤوف، وفيق: إشكاليات النهوض العربي، ص٢٨٠–٢٨١.

[٣] الملائكة، نازك: التجزيئية في المجتمع العربي، دار العلم للملايين – بيروت، ط/١، ١٩٧٤، ص١٧٧.

[٤] أدونيس: زمن الشعر، ص١٢.

[٥] ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص١٢.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

جديدة"[١]، فـ"الجديد"، و"الحديث"، و"المعاصر"، أحكام قيمة كفيلة بإكساب ما تقع عليه المشروعية والقبول قبولاً إقصائيًا يسقط تلقائيًا ما يعاكسه، أو يناقضه، على سبيل أنه ماضوي أو قديم[٢]، هذا إذا تغاضينا عن مفاهيم التجديد المتطرفة ذات النزعة التدميرية أو الانتحارية، من مثل قول أنسي الحاج: "المجدد هو من في أعماقه نزعة إلى تبديد الذات، إلى المجازفة والانتحار على اعتبار التجديد حرقًا للمسافات وحرقًا للزمن... انتهاكًا وارتماء في المجهول"[٣]! وقد لاحظ زكي نجيب محمود أن كلمات "حديث"، و"جديد"، إلى جانب "حرية" أكثر الكلمات تداولاً في الكتابات المعاصرة كقطب جاذبية أكبر[٤]، ومن طرف آخر، وردًا على التطرف في التعصب للجديد، اضطر التيار المحافظ إلى اللجوء إلى سياسة دفاعية تحتكم إلى المرجعية الزمنية، ولكن في الاتجاه المعاكس، فصار "الماضي" أو "التراث" المعيار المقابل للقيمة، ومن هنا نشأت قضية "الأصالة والمعاصرة". وقد أبدى عز الدين إسماعيل استنكاره التام للدعوة العصرية بكل صورها؛ السطحية والمتطرفة، وانتهى إلى أنها فشلت بعد أن سادت زمنًا لأنها كانت ناقصة[٥]، ولولا غلبة هذه الدعوة واستشراؤها لما اضطر أدونيس؛ كبير كبراء الحداثيين، وحامل لوائهم، إلى التبرؤ من هذا القطب الساذج، وعدّه أحد أوهام الحداثة الخمسة، بعد أن كان هو نفسه من معتنقيه[٦]. وعلى الرغم من الإهمال الفكري والنظري لمفهوم العصرية عند بعض النقاد والمفكرين، فإن الإنسان العربي ظلّ مولعًا بالجديد الغربي يتلقّفه من دون تمحيص أو غربلة، فجدّته شهادته! "ليس من المجددين شاعر يتحاشى كل مديح لكيلا يتهم

---

[١] كلمة عزرا باوند المشهورة، ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص١٣.

[٢] يتقصى ويليامز مفهومَ "حديث" تاريخيًا في الثقافة الغربية، وكيف أصبح دلالة على حركة ثقافية شاملة، وتحول مفهومه من "الآن" إلى "الآن مباشرة"، أو "المعاصرة الأبدية"، و"معاصر" داخِل في علاقة مناقضة دائمة مع الماضي، ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٤٨، ١٠٦.

[٣] وقد انتهى أنسي إلى هذا التحديد بعد أن تنصل من أن يكون التجديد هدفًا، تنصل المرمي بتهمة مخزية، وتخبط في تحديد مفهوم الجديد، وأغرق في إغماضه وتعتيمه، ولكنه أبدًا لم ينس أن يتطرف كعادته، ينظر: فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣١٦-٣١٧.

[٤] ينظر: الجيوسي: ص٧٠٧، عن زكي نجيب محمود: ثقافة وفن، ص٢٥٠-٢٥١.

[٥] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٠-١٢.

[٦] عدّ أدونيس من أوهام الحداثة: وهم الزمنية، ووهم الاختلاف عن القديم، ووهم المماثلة للغرب، ولما كان يتكلم على الحداثة الشعرية تحديدًا، فقد أضاف: وهم التشكيل النثري، وأخيرًا وهم الاستحداث المضموني. ينظر كتابه: الشعرية العربية، دار الآداب – بيروت، ط/٢، ١٩٨٩، ص٩٣-٩٥. ولكن أدونيس نسي أنه بهذا ينقض مقولاته السابقة، وقد روينا في مهاد هذا البحث قوله: "إن الوضع الجديد متقدم، نوعيًا، في حركته العامة، على الوضع الماضي"، الثابت والمتحول، ٥٦/٣. وهو ينقضه مرات وكرّات في تطبيقه الشعري، وعبر عصاب التجديد والاختلاف والتجريب، وما نجم عنه من نتائج مخزية فنيًا. وإن نعجب فلعل عجبنا يجد له ما يخفف حدته في أن التناقض، والردة الفكرية، ظاهرتان مألوفتان في تاريخ الفكر العربي المعاصر، لأن التاريخ الذي يثبت هو وحده الذي ينفي، وفي غياب المرجعيات والمعايير المشتركة، يغدو التجريب الخيار الوحيد المتاح، والتاريخ البرهان القطعي الحاسم. ولا يمكن أن نستبعد أن إقرار أدونيس بأوهام الحداثة، وكشفه عنها، لم يتح له أن يرى النور لولا أن كتاب "الشعرية العربية" هو في أصله محاضرات موجهة لطلاب المعهد الفرنسي في باريس، بعيدًا عن ضغوط سياسات الهدم التي يتبناها الرجل ضد التراث العربي وثقافته الأصيلة.

بالتقليد"[١]، ولم يكن الزمن يومًا معيارًا للنجاح والفشل، ولا للصواب ولا للخطأ[٢]، ومن يقبل بالزمن والأمر الواقع برهانًا، فسيقبل بفلسطين كاملة لبني إسرائيل غير منقوصة!! إن التجديد مفهوم وظيفي معياري، لا يتحقق في صورة إيجابية إلا إذا اتضحت في الأساس غاياته، ووضحت طموحاته، وإلا صار هاجسًا وعبئًا ضاغطًا على النفس، وعصابًا موجِّهًا لحركة لا تعرف مسارها، وقوّة متآكلة تغتال نفسها، وإدمانًا لما يعرف بـ"الصرعات" الاستهلاكية المسكونة بدءًا برغبة الاطّراح والتجاوز، وهل حالنا غير هذا؟!

إذن، فهذه المرجعيات، على استبدادها، تخضع فيما بينها لتراتب هرمي، يقعد التغريب في قمته، وتلحق به المرجعيات الأخرى، لتصير رهينة القمة المعرفية، ومحدودة بأفقها، والملاحظ في هذا السياق أن الحداثة العربية، على الرغم من امتلاكها الحرية، واعتزازها بالاجتهاد الفردي، لا تتطور؛ أو الأصح أنها لا تتحرك، إلا في بدفع من عاملين: حركة الفكر الغربي، وجديده. وقد ينكر بعض المفكرين والأدباء العرب مبدأ التبعية للغرب، أو الخضوع للوافد الجديد، ولكنهم ليسوا بقادرين على انتشال أنفسهم من سلطان هذا العامل، ولا التعويض عنه، أو سدّ الفراغ الناجم عن أية محاولة لرفض هذه التبعية، وعلى هذا الأساس يغدو مفهوم الحرية معطلاً، والاعتزاز بالاستقلال الذاتي والتميز والخصوصية منتهكًا، لأنهما يتحققان فقط عن طريق الشرح والتلخيص وكتابة الحواشي على الفكر الغربي، ومحاولة تطبيق نتائجه عربيًا، وإسقاطها قسرًا على الواقع والتراث والمجتمع. ولذلك قلنا إن الخضوع لهيمنة هذه المرتكزات يكون في بعض الأحيان غير واع، بل مناقضًا للوعي مناقضة تصل حدّ تصريح أدونيس بأنه من القلة الذين استطاعوا تأصيل فكرهم، وتحرروا من عقبة الانبهار بالغرب[٣]، وهو أكثر شعراء الحداثة تبعية له، وانبهارًا به، ولحاقًا بنظرياته الجديدة، وتبنيًا لها. ولا تخرج شعارات الحداثة البراقة ومبادئها الراقية عن سلطان هذا الهرم الفكري، فهي معطلة ومنحازة لصالح مرجعياته؛ فالإنسانية، والعقلانية، والعلمية، والواقعية، والحدسية، والثورية، وحديث الحقوق.. قيم لم يمنع رواجها من افتقارها إلى الاستقلال أو الحياد، وهي، على ما يبدو بينها من تناقض، مضبوطة ضبطًا صارمًا بالأسس المركزية الآنفة؛ تحدد محتواها، وتوجه مسارها، كما أنها خاضعة لمنطق القوة وشروط العرض والطلب، وتعاني من ازدواجية وانحياز مجحف؛ فتعطَّل لصالح الغرب، وتفعَّل في وجه الشرق، أو العكس. فُهمت الموضوعية عندنا على أنها التحرر القبلي من الأفكار المسبقة ورواسب التراث فقط، أما الالتزام بمعايير الفكر الغربي الوضعي، فهو الدقة العلمية والصرامة المنهجية، فإذا بالحرية عبودية مغلفة

---

[١] العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب – المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، (٢٦) الأدب والنقد٣، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط/١، ١٩٨٤، ص٢٣٥.

[٢] لا يخفى ما لهذه المفاهيم من صلة قوية بالمذهب التاريخي الذي يعتبر حركة الزمن حركة تصاعدية تتحقق عن طريق التراكم، وأنها ختمت بالحضارة الغربية التي تمثل نهاية التاريخ!! أما أن الحضارة الغربية هي "الحضارة الكونية الوحيدة التي لم تكف عن التجدد، والتي بدا قانون التبدل والحركة بالنسبة لها علامة فارقة"، شايغان، داريوش: أوهام الهوية، ص١٠، فكلام لا غبار عليه، ولكن هذا التجدد غير المدروس والمتحرر من الضوابط سيكون سبب تلاشي هذه الحضارة وتفتتها، كما كان التقليد سببًا من أسباب جمود الحضارة الإسلامية، فأسس الحضارة التي تعمل في انطلاقتها هي نفسها التي تعمل في انطفاءتها.

[٣] ينظر: أدونيس: الشعرية العربية، ص٨٦.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

بشعارات براقة، وإذا بالممارسة العقلية انفصام عن الهوية، وازدواجية قيمية حادة، وطبعًا هذا في الأكثر الأعم، إذ نجد قلة قليلة من مفكري الحرية، ومتمثلي المبادئ الغربية، يقدرون أن يتحرروا من عقدة النقص تجاه الغرب، ويتملصوا من سلطان مرجعياته، ويضعوها موضع المساءلة؛ كشكري عياد وسلمى الجيوسي ونازك الملائكة وعبد العزيز حمودة في الأدب، والجابري في الفكر، وأكثر هؤلاء يكون تحررهم على مستوى القضايا الجزئية لا على مستوى التفكير الشامل المستقل، أو يكون تحررهم من السطوة الغربية في مرحلة من مراحل حياتهم، ومحطة من محطات تطورهم الفكري عند أمثلة كالعقاد والملائكة. وقد أدرك الجابري عمق المشكل إدراك من أسقط في يده أمامه، حتى أيقن بالعجز عن تلمس الحل، يقول: "وإذًا، فالمشكل الذي يواجهنا ليس مشكل أن نختار أحد نموذجين ولا مشكل أن نوفق بينهما، بل إن المشكل الذي نعانيه هو مشكل الازدواجية التي تطبع كل مرافق حياتنا الفكرية والمادية"[١]، وقد دفعت هذه الظاهرة بعض نقاد الحركة الفكرية الحديثة إلى المطالبة بتفعيل الآلة الناقدة، وتسليطها تسليطًا مزدوجًا على المفاهيم الغربية تمامًا كما على التراث[٢]. أما مصطلح العقلاني والعلمي فهو يُقدّ على قدّ منجزات الغرب، فالغربي علمي وعقلاني، شئنا أم أبينا، وعلى ما فيه من شطحات وثغرات، والفرويدية والماركسية ظلتا عندنا حينًا طويلاً من الزمن مثالاً للعقلانية والعلمية إلى أن تهاوى مجد الماركسية، وتجاوز الغرب الشطحات الفرويدية إلى مناهج أحدث وأشمل، ولما كنا نؤمن أن الأمة قد سقطت في درك الانحطاط نتيجة جمود الفكر وتعطل العقل، فإن الفكر المعاصر لم يتجاوز هذه المرحلة مطلقًا، وعيب التقليد الذي توارثناه تحول مجراه واتجاهه من الماضي إلى الغرب، "ولا يختلف "منطق" الليبرالي العربي عن منطق السلفي، إذ لا فرق بينهما إلا في نوع الإطار المرجعي الذي يفكر كل منهما داخله، أما طريقة التفكير وأسسه فواحدة"[٣]، إنها التقليد، وإذا كان ألق الماضي يلوح كسراب من خلل بوابات الزمن، فإن ألق الغرب وهج قريب يبهر الأنظار. أما الفرد العربي المعتد بذاته وعقله وإمكاناته فإنه سيحل تلك المفارقة الصارخة بين إرادته المصادرة لصالح الغرب، وبين دعوى التحرر والعقلنة، من خلال تقديس الإمكانات الحدسية، والشطحات الفكرية، وميل عجيب إلى الأساطير البائدة، ومنهج التصوف الذي يعاد إحياؤه وإبراز أعلامه على نحو نادر لم تشهده عهود الانحطاط[٤]، وما ذاك إلا لأن التصوف يسمح للذات بأن تقفز على الواقع وعلى العلم وعلى التاريخ، وهو يضخم قدراتها، ويمنحها إحساسًا مفقودًا بالسيطرة، سيطرة متوهَّمة للعالم الداخلي على العالم الخارجي، والميول الصوفية تلك ساندت مفاهيم ما بعد الحداثة، وساعدت في رواجها وتأصيلها. وصحيح أن الواقع وقف حجر عثرة أمام الذات المهووسة بالتفرد والحرية، إلا أن المشكلة أن عيوب المنازع الفردية تحولت إلى الواقع، وترسخت فيه، وأعاقت حركته،

---

(١) عن حليم بركات المجتمع العربي المعاصر ص٦٣١، عن الجابري، المسألة الثقافية ، سلسلة الثقافة القومية، ٢٥، قضايا الفكر العربي ، ١، بيروت مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٩٤، ص ٥٨

(٢) الخطيبي، عبد الكريم: النقد المزدوج، تر: محمد بنيس، دار العودة – بيروت، ، ١٩٨٠، ص٩.

(٣) الجابري، محمد عابد: الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/٥، ١٩٩٤، ص٣٥.

(٤) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، ٩١/٢ وما بعد. وينظر: ضاهر، عادل: الشعر والوجود – دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر – دمشق، ط/١، ٢٠٠٠، ص٣٤.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

متمثلة في حالات تفكك ثقافي، وميوعة في المفاهيم، وتناقض في القيم، وانفعالية حادة، وتحرك بدواعي رد الفعل غالبًا، وسيطرة المذهبية، والاندفاع تحت إملاء المواقف الشخصية، ما جعل الخطاب العربي المعاصر خطاب وجدان لا خطاب عقل، يعكس أحوالاً نفسية لا حقائق موضوعية؛ كما يقول الجابري[١]. وليس يكمن الحل في التوازن بين الذاتي والموضوعي حصرًا[٢]، لأن الذاتي غير قادر على مواجهة الموضوعي إلا من خلال الإرادة الجماعية، وفي إطار الشروط اللازمة لتحققها، ولأن الموضوعي في واقع الأمة العربية هو تحدٍّ معجِز، وشرط مستحيل لا تعادله الإرادة الفردية مهما أوتيت من جسارة وثورية وإقدام.

وبعد، فيمكننا من خلال العرض المتقدم أن نستخلص ملامحَ غلبت على "الفعل" العربي في القرن العشرين، وطرائقَ "العقل" العربي في معالجة الأمور، وهما معًا سوف يحددان طبيعة حصيلتهما من القيم والأفكار والاتجاهات الأدبية. وسوف نجملهما في نقاط:

- **غبن الذات، ومركب النقص:**

"ولم يكن لدينا طيلة القرن الذي يبدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر، ما نعطيه، فتولدت العقد ومركبات النقص"[٣]. نجم عن كارثة الانحطاط إدراك النفس العربية مدى الهوة الحضارية التي تفصلها عن ركب الحضارة، وإحساسها نتيجة ذلك بالدونية تجاه خصومها؛ ماديًا ومعنويًا. وامتلك الناس تصورين للمشكلة انعكسا على طريقة معالجتها: تصور القمة التي اعتقدت بتخلف الفكرة الحضارية، وبمسؤوليتها النوعية؛ أي الفكرة، عن مأزق الانحطاط، ووصلت من ذلك إلى أنه لا بد من التنصل منها، ومما تستتبعه من خصائص وقيم وأنظمة، لصالح التبعية المطلقة للنموذج الغربي، واستلهام تجربته الحضارية، والتسوّل على مائدته. وتصور القاعدة التي آمنت بالعجز المادي، وعدم تكافؤ القوى، فركنت إلى هذا العجز، واستسلمت له مكرسة إياه، انتظارًا للمخلِّص، أو أملاً بتغير الظروف تلقائيًا، أو انهيار الخصم ذاتيًا. هذا الإحساس بالانسحاق، طبع الفعل والفكر العربيين، وفرض خياراتهما، وعطل مقاومة الأمة للتحديات الثقافية والمادية، وأسقطها في دور من الهزيمة النفسية، لا تتكشف غمّته حتى تطغى أشد وأقوى.

- **الانفصام الثقافي، أو ثقافة الشرخ[٤]:**

إن الوجود لا يعرف الفراغ، وإن أية حضارة منسحبة أو متعطلة لا بد أن تترك فراغًا يشغله الطرف الفعال، ومع انطلاقة شرارة النهوض لم تكن المعرفة العربية، أو التراث الفكري الإسلامي قادرين على أن يدخلا حوارًا متكافئًا مع الثقافة الغربية المتفوقة، لأنهما لم يعانيا من جمود نوعي فقط، بل كمي أيضًا، وفي مقابل الثقافة الغربية الإنسانية العجلى إلى القمة، وضغط مشكلة التخلف على وعينا، بدا التراث العربي وكأنما حفرت

---

[١] الجابري، محمد عابد: الخطاب العربي المعاصر، ص٣٨.

[٢] الجابري، محمد عابد: الخطاب العربي المعاصر، ص٣٣.

[٣] شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص٢٢.

[٤] تعبير اختاره عبد العزيز حمودة للدلالة على حالة الانفصام الثقافي التي تعيشها الأمة، ينظر: المرايا المقعرة، ص١٧.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

بصمات قرون الانحطاط على جبهته علامات؛ "فاسد"، "منتهي الصلاحية"، "غير معد للاستخدام الإنساني".. ولذلك صار التراث؛ عنوان التخلف، وهدفًا لكل الحروب والثورات، وراجت المعادلة الساذجة: إما أن أكون غربيًا، أو أكون متخلّفًا، واختير، تحت إلحاح شروط القوة والضعف، والوفرة والندرة، والفعالية والعطالة، أن تردم الفجوة المعرفية بيننا وبين الغرب بالتبعية المطلقة له، ورجحت القيم الغربية وكأنها يد القضاء، يقول غالي شكري: "فالمستوى الكيفي المتخلف للحضارة العربية الراهنة، هو الذي باعد بيننا وبين الاتصال الوثيق بركب الحضارة الإنسانية. [وعلى وجه الدقة، هو الذي ألزمنا بهذا الاتصال]، ومن ثم كان علينا أن نستورد نظريات النقد الأدبي كما نستورد محطات الكهرباء"[١]، ووجدت صرخة سلامة موسى المخزية: "أنا كافر بالشرق، مؤمن بالغرب"[٢]، أصداء عميقة في نفوس ذليلة تتطبب بالكيّ! ومع ذلك فالعملية لم تكن بالسهولة التي تحتّمها الشروط الكمّية، لأن الاستعارة الأمينة الحرفية، أو الجزئية الانتقائية، لم تنجب سوى معرفة هجينة لا تعرف الانتماء، ولا تقدر على الصمود أمام تحديات الواقع، لأنها تحاول الجمع بين المتناقضات والمتعارضات، وشدّ الشرق إلى الغرب بخيط العنكبوت، وإنه لبيت الوهن، و"هذه الحالة القريبة من الشيزوفرينيا، حيث يتصادم مستويان من المعرفة ينتميان إلى نمطين من العيش"[٣]، أصابت العقل العربي بمرض الانفصام، وفرضت عليه معاناة ازدواج حادّ بين واقع طاغٍ يفرض شروطه، ومنظومة ثقافية يحاول التحرر من هيمنتها الروحية والفكرية، وولاء طوعي لثقافة متعالية يحلم بالقفز إلى مرابعها القصية[٤]، "ما أدى إلى تعطيل نمونا الروحي أمدًا طويلاً. وانعكست هذه البطالة الروحية في درجة الانفصام العالية بين فكرنا وسلوكنا"[٥].

مع اجتياح الثقافة الغربية، اضطر التراث إلى التراجع وإخلاء الساحة للمتقدم المنتصر، وليس ذلك لأنها معركة حق وباطل، لكنها القوة والضعف، والتقدم والتخلف، واليقين والظنّ.. فما كان للثقافة الغازية أن تجد لها هذا الصدى العميق عند العرب، وأن تغشى أعينهم، وتطفئ وميض تراثهم، لولا عائق التواصل مع هذا التراث، ولولا احتجاب أفضل ما فيه خلف ركام التخلف الشاهق، بكلمات أخرى، تقطعنا عن التراث مرحلة الانحطاط ورواسبها، وبنية العقل المنحدر إلينا منها[٦]، ويقطعنا عن أفضل ما في الغرب التواكل والانبهار المعشي. ولما كان النهوض لا يرتبط، بنوع الفكرة أو بمضمونها، بل بدرجة إيقانها، ومساحتها من الواقع، وحضورها فيه، وتحققها في الأمة، فإن هذا يعني أن التنافس بين الفكرة الحضارية التراثية، والفكرة الغربية،

---

[١] شعرنا الحديث، إلى أين؟ ص٢١. ما كان بين علامتين من عندي، وواضح أن شكريًا يريد اللحاق بركب هذه الحضارة.

[٢] حسين، محمد محمد: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ٢٠٧/٢.

[٣] شايغان، داريوش: أوهام الهوية، ص٥، ١٩.

[٤] ينظر: عياد، شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص١١، ١٨.

[٥] شعرنا الحديث، إلى أين؟ ص٢٢.

[٦] "إننا نعتقد أن الدعوة إلى "تجديد الفكر العربي" أو "تحديث العقل العربي" ستظل مجرد كلام فارغ ما لم تستهدف، أولاً وقبل كل شيء، كسر بنية العقل المتحدر إلينا من "عصر الانحطاط"." الجابري، محمد عابد: نحن والتراث – قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط/٦، ١٩٩٣، ص٢٠.

غير متكافئ أصلاً، وظروف النزال بينهما غير مثالية، وليس من قوة ولا من إصابة استحوذت الثقافة الغربية على الأغلبية الغالبة من النخب المثقفة، لأن المثقفين اتصلوا، بالفكر الغربي؛ شعاراته ومثالياته، وتقدمه العلمي، وفكره العقلاني، ورسالة إنسانية طموحة إلى الحرية والعدالة والمساواة.. والنفس تتبع المنتصر عادة، ومن يحسن التغليف والتسويق. أما الشعوب العربية فقد اتصلت بأسوأ ما في الغرب؛ بسياساته الاستعمارية وجيوشه الغازية، وأطماعه الاقتصادية النهمة، وواقع مادي متردٍ لا يرحم، فكان برهان الشعوب أقوى من برهان مثقفيها، وإذا كانت الصدمة الحضارية قد أدخلت المثقفين في دوامة الشك وازدواجية الولاء، فإن الشعوب لم تشهد في الصدام الحضاري، والهجمات العسكرية الاستعمارية، إلا تحديًا للوجود، وصراعًا للإرادات، وتهديدًا للقيم والهوية، ولهذا اختارت الثقافة التراثية درعًا يقيها الصدمات، ويدفع عنها الملمات، على ما تعاني منه من ضعف وتخلف، وينال منها من التحديات والمحن، وقد اعتقد غليون بأن الذي "سمح لنا بالاستمتاع بكل هذه الهزائم دون أن نصل إلى التحلّل الكامل والفناء هو بالضبط كل ما ورثناه من الماضي والذي نفد الآن ونفدت معه مقاومتنا: الاعتقاد الديني والإيمان الذي يولّد الثقة والحماس والاندفاع لدى الشعب، والاقتصاد الطبيعي الذي لا تهزه الكوارث، والتضامن العائلي والعشائري الذي لا تحطّمه ألاعيب السياسة ويتجاوزها باستمرار"[١]. ولكن الموروث التراثي لم يتطهّر من عوائد الانحطاط وعواهنه، ولذلك ظلّ في حدود الدفاع عن الذات، واحتجازها دون الفناء، ولم يقدر – على عواهنه – أن يمنحها الطاقة الدافعة إلى الحراك الإيجابي والفاعلية التاريخية، و"هكذا أسّس "عصر النهضة" لتبعية مزدوجة: للماضي، حيث يعوّض العربي بالاستعادة والتذكّر عن الممارسة الخلاّقة؛ وللغرب الأوروبي – الأمريكي، حيث يعوّض بالاقتباس؛ فكريًا وتقنيًا، عن غياب إبداعيته... في الحالين عقلٌ مستعار وحياة مستعارة"[٢]، والظاهر أن ردة أدونيس إلى دراسة التراث، ومحاولة تأصيل الحداثة من خلال مفاهيمه، جاءت نتيجة نبذ الغرب له، إذ يروي أحمد بسام ساعي "قول الشاعر الإنجليزي ستيفن سبندر في رده على أدونيس في مؤتمر روما ١٩٦١، إذ أخذ عليه «إهماله المطلق للتراث الشعري العربي القديم» واتهمه «بالضياع وبعدم الواقعية» ووصف محاضرته في المؤتمر بأنها «متطرفة في تحطيم التقاليد الشعرية». كما لفت الكاتب الفرنسي رينه تافيرنه نظر أدونيس إلى «مكمن خطر للشعر الحديث الذي يرفض كل القيود. فإلى أي أسس يستند النقد في مثل هذه الحالة»"[٣]، وقد اعترف أدونيس بذلك قائلاً: "أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلّحوا بوعي ومفهومات تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار، أحبّ أن أعترف أيضًا أنني لم أتعرّف إلى الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي

---

[١] غليون، برهان: مجتمع النخبة، ص٢٩٥. في الأصل نفذ.. ونفذت، وإن كنا لا نشاركه الاعتقاد بهذا النفاد.

[٢] أدونيس: الشعرية العربية، ص٨٥.

[٣] ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث – دمشق، ط/١، ١٩٧٨، ص١٥٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته..."[١]، لقد جبّ اعترافه الأخير ما قبله! وكان هذا التباين في المواقف والمواقع سببًا في عزلة النخب المثقفة عن شعوبها، وغربتها عن واقعها، وولّد أكبر مزالق الفكر العربي المعاصر، يقول توينبي: "وتكابد طبقة الاتصال هذه من التعاسة الكامنة في فكرة الخلاص التي تنبذها كلتا العائلتين اللتين اشتركتا في عملية إنجاب هذه الطبقة. فإن الطبقة المستنيرة تكابد كراهية شعبها نفسه لما يعنيه مجرد وجودها من توجيه اللوم إليه. إذ يعتبر وجود الطبقة المستنيرة بين ظهرانيه تنبيهًا حيًا له بالحضارة الدخيلة المكروهة، التي لا مفر في الوقت نفسه من وجودها، والتي لا يمكن صدها؛ ومن ثم لا مناص من مسايرته إياها... وبينما لا يتوافر للطبقة المستنيرة في بلدها حب مفقود، لا يخلع عليها مرتبة الشرف البلد الذي جهدت صادقة لإتقان أساليبه وحيله.."[٢]!

- **ضياع المركز وسقوط المرجعيات:**

لا تقوم حضارة إلا على فكرة مركزية تحول الخليط غير المتجانس من إنسان وقيم ومادة، إلى كتلة واحدة متماسكة، و"كي تدمر شعبًا يجب عليك أولاً أن تجتثّ جذوره"، أي تدمر ذاكرته[٣]، فهناك تقبع ما يسميه هيدجر الآبار المخبأة المنسية[٤] التي تغذي الأمة، وخزّانها الذي يمدها بالوقود والطاقة، ونسغها الذي يسري في عروقها ويهبها الحياة والخصوبة، وحامضها النووي الذي يحفظ لها مورّثاتها ويمنحها خصوصيتها وكينونتها الفريدة. وقد استطاع الفكر العربي الحديث بتياراته المختلفة أن يحطّم التماسك الصلب الذي حظيت به الثقافة العربية الأصيلة، لأنه استعان بأدوات معرفية؛ كالشكّ والثورة والموضوعية والعقلانية والتجريبية.. سعى من خلال تعطيل مغزاها، وتسليطها تسليطًا أحاديًا على التراث، إلى تفكيك الثقافة التقليدية، وتهديم مرتكزاتها. ولكن الفكر الجديد لم يستطع أن يرسي أصول فكرته الجاهزة التي استعارها، وعجز عن أن يحولها إلى مركز استقطاب جامع، على ما مارسه من ضغط وتطرّف، ومهما حاول أن يغلّفها بغلاف العلمية والعقلانية، لأن "المقدّس بهذا المعنى [أو الفكرة الحضارية]، ليس فكرة يتم اختبارها علميًا، أو يمكن ترجيح مقدس على آخر علميًا، ولكنها اختيار إيماني.."[٥]، أو هي "فعل إيماني مجّاني"، و"أوّليات مجّانية تفقد قيمتها إذا بحث عن تفسير عقلاني لها وتفقد أوّليتها"[٦]، ولذلك فقد تمسكت الأمة بهويتها الثقافية، وأصولها المعرفية، وحملتها ردة الفعل على السياسات الإقصائية، واتجاهات الهدم العبثية، على رفض البديل المضرّج بدماء أصالتها وخصوصيتها الحضارية. وعلى الرغم من ذلك، فقد نتج عن هذه العملية، وعن الصراع بين

---

[١] أدونيس: الشعرية العربية، ص٨٦.

[٢] توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ١٩٩/٢.

[٣] الرأي المنصوص لأليكساندر سولجينيتسين، والتفسير لبوكانن، ينظر: موت الحضارة، ص٢٨٥، ٢٩٥.

[٤] ينظر: حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة – الكويت، ١٩٩٨، ع٢٣٢، ص١٦٩.

[٥] حبيب، رفيق: المقدس والحرية، ص١٢.

[٦] النصّان لـ: غليون، برهان: مجتمع النخبة، ص١٢٥.

الثقافتين؛ الأصيلة والوافدة، أن اهتزت مرجعيات الأمة، ومازج الشك ثوابتها، وصار الدفاع عنها مظنّةً للتهمة بالرجعية، والقذف بالتخلّف، ولما عجزت الثقافة الوافدة عن فرض قيمها، أعلنت حربًا انتحارية متبنية مفاهيم ما بعد الحداثة العدمية وعبثيتها، فلضمان الحرية؛ فكرًا وممارسة، لا بد من "إطاحة الهيمنة الكلية لأي خطاب"[١]، وجعلت الشعار السائد: لا يمكن "ادعاء القدرة على تكوين فكر نسقي وكلي للمرحلة الحاضرة"[٢]، وتبرّأت من تهمة اليقين، التي تكبّل حرية الفرد، وتصادر حق التعدد، وتقيد الإبداع، "أعوذ بأسمائنا من علم اليقين/ اليقين شرك الضمائر"[٣]، إن العقل العربي الجديد "يستبدل المعطى بالبحث... وأخلاقية الحكمة بأخلاقية التساؤل والبحث (القلق، الخوف، اليأس، الرجاء، الأمل، التمرد.. إلخ)"[٤]!! لم يعرف دعاة الفكر الجديد، أو أنهم عرفوا، أن الحضارة لا تنهض إلا على أساس قيم عليا يقينية تمنحها الطاقة اللازمة للفعالية التاريخية، فجافوا بذلك غاياتهم ذاتها، ولعله غاب عن بعض دعاة التغريب مخاطر ترك الأمة عارية من دون ثقافة ولا ملامح، معرضة للتيارات العالمية تقذفها يمنة ويسرة، أو لعلهم ظنوا أنه يسير أن يستبدلوا بثقافتها القديمة المتهالكة والمطمورة تحت غبار التاريخ، ثقافة جديدة تتفجر حيوية وقوة وعافية يسكنونها النفوس التي تعودت الصغار والعطالة، ونسوا أن عملية الإحلال الثقافي، والتقمّص الروحي بين متناقضين ومتصادمين، أمر مرهون بالإحالة، وما كسبوا من عنائهم إلا أن حرموا الأمة درعها الواقي، وأوقعوها في بلبلة فكرية وقيمية، من دون أن يحققوا إنجازات تذكر، في عالم متسارع اتجهت فيه الشعوب إلى البحث عن عوامل تكتّلها، وتبدّت فيه الحاجة أقوى إلى امتلاك ثوابت وأصول جامعة لتحديد المنطلقات والغايات، وتوجيه مسار الحركة حتى لا تقع تحت سيطرة الضغوط، ولا تمرّ في مختبر التجريب المنهك، ولا تسقط في العشوائية المبددة للطاقة، لأنه في بيئة انعدام المرجعيات، وعدم وضوح الغايات، لن يكون في وسع الأمة إلا أن تتخذ من التجريب منهجًا للتغيير، فكيف وقد أصبح التجريب مقصدًا واعيًا، توجّهه دفّة الرياح العشوائية، وترسم مساره تقلّبات الواقع ومتغيراته، من دون هدف معلوم أو معايير يحتكم إليها في مسيرته، سوى نتائج النجاح والفشل التي يلقي بها التاريخ بعد أن يخلّف وراءه ضحاياه، ويعتصر الطاقة المخزونة ويبدّدها، ويشطّ الطريق بنا في مهامه الضلال، لتكون الردّة علينا دائمًا سهلة ويسيرة!!

في مثل هذه الشروط المعرفية كان التاريخ هو البرهان الوحيد على الحق والضلال، لأن المرجعيات المشتركة تباينت، والمسلمات العقلية نفسها أصبحت موضع شك، وذاتية غالبًا، فاتجاه يحتكم إلى القيم الكلية، وآخر إلى الواقع المادي وضغط الضرورة، وثالث إلى ميول الأفراد وتصوراتهم، وطرف يرجع إلى أصول الماضي، وآخر إلى المبادئ الغربية، ومن خلال عمليات التجريب المستمرة ونتائج الإخفاق والفشل، أو الصمود والاجتياز، برهنت التيارات على ضعفها وتهافتها، أو صدقيتها وأصالتها. ورحلة التجريب هذه استغرقت قرنًا

---

[١] شرابي، هشام: النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ١٩٩٠، ص٢٩.

[٢] أفاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل، ص١٣٣.

[٣] أدونيس: الأعمال الشعرية – مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ٣/٣٥٠.

[٤] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٨.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

كاملاً كان يجدر أن يستغل في البناء، ولكنها الحياة فرضت أن الألم خير معلّم للإنسان[١]، وأن الفشل يعلّم أكثر مما يعلم النجاح، وهو يمسح البريق الزائف عن الأحلام المستحيلة، وأنه كلما قست التحديات ازداد العود صلابة والأقدام رسوخًا، والأمل دائمًا معقود على مخزون الاعتدال في العقل العربي، في أنه لن يضيع خبرات القرن الماضي، وسيفيد منها، ويتجاوز عهد التجريب إلى الإقدام على الاختيار، والاختيار نفي وإثبات. ولن يكون في مقدور الذات العربية، لكي تتجاوز الفجوة الحضارية مع الغرب، إلا أن تحاول أن تعي ذاتها في زمنها، وتصوغ معرفتها الخاصة التي تنجم عن تفاعل ذاتها مع محيطها في ظرفها التاريخي وشروطها الموضوعية، لا أن تقتبس من خبرات شعوب مختلفة، وحضارات مباينة، خميرة صراعها الدموي مع الحياة، وتظنّ أن تلقيم المعلومات هو كمعاناة المعرفة وإبداعها سواء بسواء، وحينها فإن مصادر المعرفة لن تغدو مشكلة، وتصبح الإفادة من الغرب كالإفادة من الشرق، وهي الحكمة نحن أولى الناس بها أنى وجدناها.

- **دافع الضغط:**

على الرغم من المحاولات الدؤوبة التي يحرّكها نزوع طاغ إلى الحرية، فإن الذات العربية لم تستطع أن تمارس الفعل الحر المبادر؛ لا في المستوى النظري ولا العملي، وإنما كانت على الدوام منفعلة تحرّكها الضغوط؛ تكبّل إرادتها، وتملي عليها مواقفها؛ ضغط الواقع بنكباته وانكساراته، وضغط التخلف برواسبه ومعيقاته، وضغط القوة الحضارية والمادية والعسكرية بقيمها واحتكاراتها وانتهاكاتها. وقد ترتّب على هذا أن صارت أفعالها ردود أفعال خالصة تثيرها المتغيرات الخارجية، لا الوعي الناضج بحقيقة الواقع الموضوعي، ومتطلبات النفس العربية، ولما كانت المثيرات التي تقع الذات العربية تحت ضغطها متناقضة، فقد نتج عن ذلك أفعال ومواقف متناقضة فرضت على الذات العيش في ازدواجية مؤلمة. وقد وجّه الضغط الفكر العربي الحديث، وطبعه بالتناقض والازدواجية والتقلّب، وعرفت أقصى درجات المفارقة في حياة دعاة الفكر الغربي ومواقفهم، فقد فرض عليهم هذا الواقع ازدواجية ثقافية، وانفصامًا حياتيًا، ومسافة مطلقة بين النظرية والتطبيق، كل ذلك كان قمينًا بخلق أبرز أزمات الفكر العربي المعاصر، وأعظم مفارقات شخصية المثقف العربي، فـ"الشاب الثوري العربي اليوم ثوري سياسيًا ولكنه، في قاع قلبه، محافظ اجتماعيًا ودينيًا وثقافيًا وأخلاقيًا واقتصاديًا إلا فيما ندر"[٢]، ذلك أن شبكة الواقع؛ المادي والمعنوي، محكمة الإطباق على الأفراد، ومنظومة المفاهيم التقليدية وتعيّناتها الاجتماعية أقوى من محاولات الانتهاك، وظلت عصية على التهديد والتفكيك. وليس تطمع أمة

---

[١] عبر زيعور عن حالات الفشل والصدمة التي مرت بها الأمة بأنها هي الصدمات الكهربائية التي اختارت الأمة أن تنعش نفسها بها، زيعور، علي: التحليل النفسي للذات العربية، عن كتاب: من العود الأبدي، الكيلاني ص١٩٠.

[٢] العظم، صادق جلال: النقد الذاتي بعد الهزيمة، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٦٩، ص٧٨، وقد اعتبر يوسف الخال هذه الازدواجية من أبرز مظاهر أزمة الفرد العربي اليوم، ينظر: عياد، شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مجلة عالم المعرفة – الكويت، ع/١٧٧، أيلول ١٩٩٣، ص١١، ١٨. والمفارقة بين النظرية والتطبيق ملمح واحد فقط من ملامح ما سمي بالشخصية الفهلوية، وهو وصف مستخلص من تقصي خصائص الشخصية العربية المعاصرة في الدراسات الاجتماعية لما بعد نكسة حزيران، ينظر أيضًا: يسين، السيد: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، مكتبة مدبولي – القاهرة، ط١/، ١٩٩٣، ص٢٤٤ وما بعد.

بتوجيه التاريخ، والسيطرة على العالم المادي، ما لم تمتلك الوعي اليقيني الثابت بما تريد وتطمح، والقوة الذاتية لمقاومة الضغوط، والطاقة الداخلية لمعادلتها والتغلب عليها، مهما كانت هذه الضغوط، وأيًا كان مصدرها.

ولما كان **الواقع** العربي، في ظل افتقاد السيطرة، ونقص الفعالية، أقوى عوامل الضغط، فقد كان هو القوة الوحيدة التي استطاعت أن تحدّ النزعات الفردية، وتخفّف وطأة الميول الأنانية، ولكن الفكر العربي ظل في منأى عن فهم هذا الواقع، وعانى من غربة مزمنة عنه، حتى في أكثر اتجاهاته واقعية؛ نقصد الواقعية الشيوعية والاشتراكية، فعلى الرغم من أن شروط الواقع وضغوطه هي التي أوجدت البيئة الملائمة لقبول **الفكر الواقعي**، وأعانت على الترويج له، لأنه مثّل استجابة لمتطلبات المرحلة التاريخية، وامتلك أصول الوعي الجماعي، وكان في إمكانه أن يحقق نتائج طيبة، وأن يحدّ من شحطات الأنا وتضخّمها، لولا أنه هو نفسه عانى من معضلات عضوية حجّمت أثره، وأحبطت مشروعه، فالواقعية التي هي في أصل فكرها تلح على الواقع مصدرًا للمعرفة، عانت لدينا من القطيعة مع الواقع العربي، والارتهان للنظرية الغربية المستلهمة من واقع مفارق، ولذلك فإن تصورها للواقع العربي، وأطروحاتها لمعالجة مشكلاته، هو تصور غربي تمامًا، أي إن واقعيتها رمزية فقط، ولم توفق من خلالها إلا إلى المادية، وقد ألجأت هذه الحقيقة الاتجاه الواقعي إلى محاولة حشر الواقع العربي بمشكلاته في قوالب جاهزة وجب عليه أن يستجيب لها وينقاد لحلولها[١]، وهذا ما لم يحصل على الرغم من تعاطف أكثر الأنظمة العربية مع مقولاته وتبنيها، لسبب هام جدًا وهو متعلق بإحدى معضلات الفكر العربي الأساسية، هي أن الفكر الواقعي هو أيضًا أثر من آثار مشكلة الهوية، إذ إنه دخل في صدام مع الثقافة التقليدية، واعتقد أن حل المشكلة الاجتماعية هو في هدم أسسها ومعتقداتها. ولذلك فإن الفكر الواقعي لم يقدر أن يحد من اندفاعة الأنا الفردية، بل على العكس، فقد تركت الأنا بصماتها الحفّارة فيه، وشوهت نزعته الكلية، وورطته في سلبياتها، وحولته إلى مزيج غريب ومتناقض، دعا غالي شكري إلى وصفه بأنه "الرومانسية الاشتراكية"[٢]، وكان ثاقب النظر في ذلك.

- **التطرّف، وصراع الأضداد:**

ورث العرب عن أجدادهم – والدم الثقافي ينتقل عبر مورثات القيم واللغة والثقافة والنظام الاجتماعي – ذهنيةً معتدلة تعترف بإمكانات الوجود المتنوعة وتستغلها جميعها، ولا تدخل في صراع مع أي طرف من الأطراف، لأنها كلها منح مسخرة للإنسان، مادة وروحًا، شكلاً ومضمونًا، فكرة وعاطفة، عقلاً وحدسًا، غاية ووسيلة، ذاتًا وجماعة.. وليس الاعتدال المقصود هو التعادل الحرفي الصارم، ولكنه تعادل يقوم على أساس ميزان وظيفي دقيق يؤمن بالتخصص، فما يكون محتمًا في سياق أو بيئة محددة، يصير نفلاً، بل محرمًا أحيانًا،

---

[١] ينظر تحليل حليم بركات لهذه المشكلة في: المجتمع العربي في القرن العشرين، ص٦٢٠.

[٢] شكري، غالي: شعرنا الحديث، إلى أين؟ ص٢٦. صحيح أن كلام شكري متعلق بالشعر الحديث تحديدًا، إلا أن اتفاقنا على أن الفردية مرتكز عام للفكر الحداثي على اختلاف تياراته، يجعل وصف "الرومانسية الاشتراكية" منطبقًا عليه انطباقًا تامًا. وانطلاقًا من سيطرة هذا الخليط المركب مال البياتي إلى الواقعية الوجودية التي تمزج بين الحرية والثورة والالتزام الذاتي، ينظر: تجربتي الشعرية، ص١٧.

في سياقات أخرى، فلا إطلاق ولا حدية ولا تطرف، والمركز الذي تقوم عليه الحضارة هو الذي يقوم بمهمة المعادلة والتوازن والتحتيم، وتدين له الأطراف في خضوع تام. ولكن ظروف التحول الجذرية أفقدت الأمة هذه الخاصية، وجرتها إلى حرب مستعرة بين أضداد لا يرتجى تصالحها، وقد وصلت شدة رد الفعل العربي على الضغوط والتحديات درجة التطرف، لعاملين؛ الأول: أن التطرف صفة مراحل الضعف والانحلال؛ حيث يتعصب الفرقاء نتيجة إحساسهم بالتهديد، وافتقاد المركز المسيطر الذي يحقق التوازن ويحدد الغايات. والثاني: التبعية المطلقة للغرب الذي يتخذ من التطرف منهجًا عامًا تتحرك الحياة على وتيرته وضغطه، ولهذا جعل إشبنجلر "الفراغ" رمز الغرب من دون سائر الحضارات[١]. نتيجة ظروف التحول، والتعرض للصدمة الحضارية القاسية، أصيب العقل العربي بفرط فعالية مزمن، وهو مرض من أمراض الفعالية، وعرض من أعراض افتقاد التوازن وتضييع الرشد، فاستطار الفعل العربي من حدوده المرجعية، مستغلاً حالة انعدام الوزن، وضياع المركز، وافتقاد المرجعيات، ومتحررًا من السلطة الوظيفية الضابطة، وكأن الأمة التي نفضت عن أعينها الوسن، أرادت أن تعوض ما فاتها خلال قرون قفزًا فوق الزمن. وقد نجم عن عصاب التطرف، وفرط الفعالية، كثير من مشكلات هذه الأمة، وسيطر تصور أحادي للقيم يفتقر إلى النسبية وإلى الشمولية معًا، وتحولت إلى ساحة حرب دائمة بين نقائض لا يمكن أن تتعايش، وساد الفكر الصدامي الإقصائي، ورجحت لغة التكفير، "وقوام التكفير كما نعلم جميعًا هو الإصرار على مبدأ واحد لا شريك له"[٢]، فـ"إما الإيمان وإما الحريق"[٣]، وفي حرب الثقافة "الثورة دائمًا في حالة هجوم، والتقليديون دائمًا في حالة دفاع"[٤]، بهذه القوة اكتسب الفكر الجديد قواه التدميرية، والشك المنهجي الذي هو سيلة للتمحيص وطريق لبلوغ اليقين، رفعه طه حسين في وجه التراث، لا لتمحيصه، ولكن لتفتيته، والتنكر له، وتجريده من قوته الإيقانية، ليستبدل بالتراث،

---

[١] يرى إشبنجلر في "تدهور الحضارة الغربية" أن الغرب امتلك "الفراغ" كمفهوم للعمق، لأنه امتلك مفهوم الإرادة، والفراغ من خلال هذا الربط هو "الإرادة الروحية للقوة"، وهو "يشتمل على تأييد لسيادة النفس على كل ما هو غريب"، ٤٣٩/١، وعن هذا الولع بالتحقق المطلق ولد التطرف، ولذلك فإن تاريخ الغرب وفكره هو جملة من الأفعال وردود الأفعال، وجدل حاد للمتناقضات أو المتغايرات، وسلسلة متعاقبة من المواقف الحدية المتطرفة، وهو شيء يغاير تمامًا التكوين الأصيل للذات العربية؛ الحضارية والاجتماعية التي قلنا إنها تميل إلى الاعتدال والتوسط، وتتخذ من التوازن منهجًا أصيلاً وموقفًا واعيًا، لأنها تتحرك في إطار سلطة مركزية شاملة تستقطب الأطراف، وتهيمن على المتناقضات، وتوازن بينها. ولذلك عرفت النفس العربية النظرية "النسبية" قبل الغرب بقرون، ولن يبرر ظهورها في ثقافتهم – وهي تناقض أسسهم النفسية والفكرية – إلا غياب المركز من حياتهم، وغياب المركز يلغي المرجعيات، ويساوي بين الخيارات، ويسمح للأطراف جميعها أن تتطرف ما عنّ لها التطرف، وقد اعتبر نيتشه "هذا التقلب وعدم الاستقرار هما اللذان يجعلاننا **سريعي العطب**، ويجعلان ردود فعلنا خارج التوقع. إننا نسقط من **تطرف إلى تطرف** آخر: من لاوتسو (Lao-tseu) إلى ماركس، من قانون الرجولة والفروسية الروحية عند الساموراي إلى العدوانية الاقتصادية"، ينظر: شايغان، داريوش: أوهام الهوية، ص٥٦.

[٢] يونس، شريف: سؤال الهوية، ص٢٠٥-٢٠٦.

[٣] قول لونيتشاييف، ينظر: شايغان، داريوش: أوهام الهوية، ص٥٨.

[٤] بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٣٩٦.

وبمركب نقص مستحكم، ولاء جديدًا جديرًا بإدخال مصر في دائرة النسب الأوروبي المتفوق[١]!! ولذلك كانت جهود الاتجاه الحداثي منصبّة في الأغلب على عمليات التقويض والتهديم لا البناء والتعمير، يقول أبو شقرا: "الحقيقة، لا أحد كان مدركًا لما يفعله. لم يكن هناك وعي في الموضوع. كان الاتكال على إحساس وشعور عميقين ومقنعين وثابتين وأكيدين بوجوب الإتيان بشيء مختلف عن الأسلاف"[٢]. ولأن "القوة لا تكمن في الدفاع بل في الهجوم"[٣]، فقد عُدّ "التسامح مع الأدلوجة التقليدية يقود حتمًا إلى الهزيمة"[٤]، إذ يرى البيطار أن الثورة الانقلابية تعني: "الانتقال الثوري من وجود تقليدي إلى وجود جديد ينقضه نقضًا تامًا، يدمّره ويجدده في جميع أبعاده، ومن الجذور"[٥]، وبقدر ما وضعت الحداثة التراث على المشرحة، أسهمت في صنع الاتجاهات الماضوية المتطرفة، وفرضت عليها خياراتها، بل ما تسترجعه من ماضيها من قيم وقناعات، فـ"المعايير التي تدّعي معارضتها هي التي، ساخرة، تبرّر ضرورتها وليس العكس"[٦]، أي إنها تكتسب معناها ومبرر وجودها من قوة الصراع ومنطقه، ولما كانت الهوية الثقافية للأمة هي موضوع هذا الصراع المصيري، فلن يتوقع من المحافظين التنازل أو الاعتدال، حتى إن توقف دورهم عند الدفاع السلبي فقط. بيد أن أجواء الصراع تأبى إلا أن تخلق قنوات معتدلة لا يكون دورها الحقيقي في مضمون فكرها، لأنه كثر ما يكون هجينًا يفتقد الأصالة والغناء، بل في تسريب مقولات الطرفين المتصارعين بعضهما إلى بعض، واكتساب الشرعية لما يبدو معجِزًا اكتسابها له، ومبطِّنة أكثر الأفكار ثورية بغلالة من المفاهيم التقليدية والغايات الكلية التي لا يختلف عليها.

ولم يدر "مشعلو الحرائق المرحون"[٧]، مدى الآثار السلبية التي تتركها سياساتهم الهجومية الإقصائية؛ في نوعية الفكر العربي نفسه، وفي التفكك المتأصل في مبادئه، وفي الصراع الحاد القائم على ردود الأفعال

---

[١] ينظر: بركات، حليم: المجتمع العربي في القرن العشرين، ص٨٦١، ويدعو داريوش شايغان إلى "زرع لقاح من الشك تحت قشرة التراث النخرة، المتشققة آلاف الشقوق"، شايغان، داريوش: أوهام الهوية، ص٨٩. وطبعًا لا بد أن يشغل فراغ التراث ببديل، وقد كان هذا البديل هو التراث الإنساني والولاء للثقافة الإنسانية العالمية، وصار على الأديب أو المفكر أن يقفز إلى العالمية مباشرة، ويتّحد بالتجارب الخارجية دون جذور كمن يسبح في الفضاء.

[٢] بختي، سليمان: إشارات النص والإبداع – حوارات، ص٢٥. وقد قال الدكتور سام فرانسيس مؤلف كتاب "الثورة من الوسط": "إن أول شيء يجب علينا أن نتعلمه حول القتال في حرب الثقافة وكسبها هو أننا لا نقاتل "لنحفظ" شيئًا ما، نحن نقاتل لنطيح شيئًا ما". ينظر: بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٤٠١.

[٣] القول لهتلر، بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٣٩٦.

[٤] تحليل العروي لآراء نديم البيطار، ينظر: العروي، عبد الله: مفهوم الإيديولوجيا، ص١١٨.

[٥] البيطار، نديم: الإيديولوجية الثورية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط/٢، ١٩٨٢، ص٧.

[٦] شايغان، داريوش: أوهام الهوية، ص١١٣، مع تعديل في الضمائر، ويضيف: "ذلك أن الحداثة، بسبب قدرتها على قلب فضائنا الطبيعي، بلا رحمة ولا شفقة، تصنع قوالب عالمنا الإدراكي، وترسم بنى معاييرنا التقويمية، وتصبح بمثابة النظارات التي بوساطتها نرى العالم وندركه... وهكذا تغدو هذه المقولات اللاواعية أشكالاً قبلية لمعرفتنا.."، نفسه، ص١٢٦.

[٧] هتف مارينيتي يستدعي جيل المستقبليين الجدد إلى الوجود: "فليأت مشعلو الحرائق المرحون، بأصابعهم التي لوحتها النار.."، ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص١٤.

والشخصانية بدل العقلانية الواعية المستنيرة الموجهة بهدف كلي يحكم الأطراف كلها، وفي درجة الإيقان التي ينبغي أن تتوافر لتأسيس ثقافة مشتركة قادرة على أن تصنع أمة قوية متماسكة وذات هوية واضحة، بيد أنها، والحق يقال، أسهمت في تفجير حركة إيجابية وحيوية طورت مهارات العقل العربي، وأيقظت حسه الناقد، وفرضت على الثقافة التقليدية مهمة مراجعة شاملة، وإعادة تأصيل كانت تفتقر إليها منذ ذر الخلاف قرنه في الأمة، وحتى تعطل العقل في عصور التخلف، ولم يكن لهذه الفرصة أن تتهيأ لولا ظروف الاستفزاز والتهديد، والتعرض لهذه الهزة القاسية.

- **النخبوية:**

صنفت حركة التحديث العربية الأفراد من حيث المعرفة في ثلاثة أصناف: صنف مثقف، وصنف قارئ، وصنف أمي. وكان لاتساع الشريحة القارئة أثر كبير في الترويج للفكر الغربي، لا سيما في مرحلة علمنة المجتمعات الغربية على يد الحكم الاستعماري التي شملت المؤسسات التعليمية والإدارية أساسًا، أما الشريحة المثقفة المتحكمة بناصية الفكر أو التي تعرف عامة بـ"المستنيرة"، فقد غلب عليها الهوى الغربي، وأتقنت "حرفة التطفل الحضاري"، فمارست وظيفة "المحول الكهربائي"، أو "ضابط الاتصال"[1]، وما ونيت تزين القيم الغربية للشريحة القارئة وتبثها فيما بينها بالوسائل المتاحة كلها؛ بالترجمة، والأدب، والتلخيص والتبسيط، مستغلة وسائل النشر والإعلام أنى توافرت. وبذلك صار الفكر العربي الحديث فكرًا مؤسسًا على المقولات الفكرية الغربية؛ أفكارًا ومناهج وأدوات، ولم يكن في إمكان الفكر العربي الأصيل أن ينافسه إلا عن طريق التوفيق الذي انتهجه مصلحو النهضة بداية، وتابعهم على هذا الخط من تابعهم دون امتلاك معايير واضحة تضبط التوفيق وتوجهه أو تسدده، أما الفكر المحافظ فقد تعرض لصدمة معطِّلة بسقوط الخلافة الإسلامية؛ الرمز الروحي والسياسي للأمة الإسلامية، وصحيح أنه كانت له رفضات هنا وهناك، إلا أنها كانت تخنق وتوارى بالعجل. وهذا ما حسم الصراع لصالح الفكر الغربي ومفاهيمه نهائيًا، حتى استبدت بالحياة العربية، فأعدنا تقويم ذاتنا على أساسها؛ ماضيًا وحاضرًا، فهُمِّشا معًا، وصرنا نلهث وراء الغرب آملين أن نلحق بركبه المنتصر. ولكن الحسم لصالح المقولات الغربية في **المستوى الفكري** لم يسايره حسم مماثل في **المستوى الاجتماعي**، إذ قاطعت فئات المجتمع، أكثرُها، المبادئ الغربية مكتفية بما لديها، قانعة بمبادئها الدينية وتشكيلاتها الاجتماعية، مع إحساس عميق بالتفوق الأخلاقي على الغرب المتقدم ميكنة، متقوقعة على ذاتها، تجتر آلامها، وحالمة بخلاصها على صهوة جواد المخلص أو المهدي المنتظر، "وفي النصف الأول من التسعينيات أصبح المثقف الجزائري غائبًا عن الشارع، لأن هذا الشارع لا يقرأ، ما سمح للدعاة باحتلال

---

[1] التعابير المنصوصة كلها لتوينبي، وهو يرى أن هذه الطبقة الطفيلية المستنيرة "تنبعث انبعاثًا (غالبًا ما يكون بغتة واصطناعًا) استجابة للطلب عليها"، في "وسط اجتماعي لم تعد فيه الحياة تتوقف على البقاء في نطاق التقاليد المأثورة, بل أصبحت الحياة تسير وفقًا لأسلوب تفرضه الحضارة المقحمة، على الدخلاء الذين يقعون تحت سلطانها"، "وأينما وجدنا طبقة مستنيرة، فقد لا نستدل فحسب على اتصال حضارتين، ولكن على أن إحداهما توشك على الاندماج في البروليتاريا الداخلية للحضارة الأخرى". توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، ١٩٧/٢-١٩٨.

الساحة كلها، وفي خطاباتهم كفّروا الأدباء، وزندقوهم، وحولوهم إلى أعداء الإسلام والشعب"[١]، ونتساءل هل هي مشكلة الدعاة أنهم أحسنوا فهم المسألة، وأن غيرهم اختار العزلة الطوعية عن شعبه والترفع عليه، في عصر تعلو فيه شعارات الديمقراطية وحكم الأكثرية، وتتشنج الدعوات إلى الدفاع عن المساواة وحقوق الإنسان؟ لقد سيطر الخطاب العربي النخبوي، وقسم الأمة إلى أمتين: قمة وقاعدة، ولكل منهما مرجعياته وأسسه الفكرية وقيمه الخاصة، وبينهما برزخ لا يبغيان، لأن التطرف، وغياب الخطاب المعتدل، أو سقوطه في فخ التلفيق، وافتقاده الأصالة والوعي، وارتهانه لعيوب الفكر العربي المعاصر، قطع الطريق بين الطرفين، على مبدأ لكم دينكم ولي ديني!

في نهاية دراسته الخاصة عن مجتمع النخبة خلص غليون إلى نتيجة ختامية تقول: "إن التحرر؛ عقليًا كان أم ماديًا، وبصرف النظر عن الإيديولوجية التي يمتشقها والراية التي يرفعها، لا يمكن أن يتحقق ضد الشعب، وإنما معه، وبقدر ما يكون له لا عنه. وكل ما عدا ذلك هو عودة مقنعة للقرون الوسطى ولعقلية النخبة الاجتماعية الملهمة والمعصومة التي تضع نفسها فوق الجماعة، بل بديلاً عنها"[٢].

- **التقليد:**

لم ينفع العرب ما نقلوه من مناهج الغرب الفكرية التي تقوم على العقلانية والحرية والشك والثورة، فقد ظل التقليد منذ الانحطاط هو المنهج المستبد بالعقل العربي، والضابط لأفعاله، فالطاقة الناجمة عن فرط الفاعلية الفكرية التي ولدتها دوافع النهوض العصابية فُرِّغت في عمليات الهدم والثورة الدموية على حصون التراث والثقافة الماضوية، أما ما وراء ذلك، فقد قلَّدت الخاصة كما قلّدت العامة تمامًا، وأمام الغربي؛ المفكر والمتفوق، اعتصم العقل العربي بالتقليد والاستعارة رغبة في اللحاق بركب الحضارة الهارب، مؤثرًا الحلول السهلة والنتائج الجاهزة، ومجمدًا حريته المزعومة تحت ضغط الشعور بالانسحاق أمام الآخر. ومع ذلك فقد ظل تقليد العامة أكثر أصالة وصدقًا مع الذات، لأنه فعل واختيار وتجل للإرادة، لا رد فعل العاجز الذي يستمد قيمته من اعتراف خصمه به، ورضاه عنه، وتعلقه بأذياله.

استعار الفكر العربي الحديث من الغرب أدواته المعرفية إلى جانب منطلقاته النظرية، وهي تعاني، كسائر المنظومة المستنسخة، من الازدواجية، ومناقضة معناها، وما استعيرت إلا لتكون بديلاً للأدوات المعرفية العربية، ولتهديم الثقافة التقليدية، وتحطيم قواعدها.

استعان العقل العربي الإسلامي منذ القدم بأدوات معرفية تعين على الوصول إلى معرفة يقينية تؤسس لمنظومة مرجعية وقيمية ثابتة يحترمها الأفراد، ويجتمعون عليها، وقد استطاعت المعرفة الأصولية توحيد المرجعية القيمية عن طريق مجموعة أدوات معرفية، أهمها: أولية النقل على العقل، وقداسة المرجعية النصية "القرآن والسنة"، وثبوتهما التاريخي والقيمي. وآلية الاتباع التي تفرض على النفس سلطة الأصول، وتجعلها حاضرة في ذاتها، ومتجددة فيها على الدوام. وآلية الإجماع؛ وهو إجماع ذوي العقول والعلماء وأصحاب الرأي، لا

---

[١] إبراهيم، جودت: نظرية الأدب والمتغيرات، ص٥٣.

[٢] غليون، برهان: مجتمع النخبة، معهد الإنماء العربي – بيروت، ط/١، ١٩٨٦، ص٣١٤.

عامة الأمة. وآلية القياس العقلي الذي يسمح باستيعاب المستجدات والمتغيرات وضبطها بالثوابت، وهو في الحقيقة آلية زمنية حركية، لأن وجوده يعني توقع التغير، والإيمان بالحركة، مع محاولة ربطها بالأصول الحضارية، والقدرة على استنباط الأحكام للأحوال الطارئة. وتتعطل سلطة النص، وقيمة الإجماع والقياس، إذا غابت آلية الاجتهاد، وجمدت العقول وتحجرت الأذهان، ولما كانت مرجعية التراث منبثقة زمنيًا من الماضي، فقد صار لزامًا إيجاد آليات معرفية إضافية تجدد الماضي في الحياة، وتنقل القيم إلى الأفراد، وقد تهيأ ذلك عن طريق آلية الحفظ وآلية القدوة، الأولى تحفظ وجود المعرفة في الذهن، والثانية تحفظ وجود المعرفة في الحياة من خلال تطبيقاتها العملية، ومن خلال عمليات التقريب التي تجسد القيم في أشخاص معايَنين، فدائمًا غاية المعرفة في الفكر الإسلامي أن تكون حية، أي قادرة على التحول من المثالي إلى الواقعي، ومن النظري إلى العملي، ولم يعق هذه الغاية أن يكون المنهج المعرفي المعتمد هو منهج الاتباع والتقليد لا التجاوز والتخطي.

فإذا التفتنا إلى القرن العشرين فماذا نحن واجدون؟! ترفض النظرية الحديثة الأدوات المعرفية القديمة، وتصنفها على أنها منتمية إلى الماضي، ومنتهية الصلاحية، ومعطلة للفكر، ولذلك فإنها تمارس نشاطًا محمومًا لتهميش النص والتشكيك فيه، وطعنًا في منهج الاتباع على أنه تقليد أعمى يخلو من الإبداع، وتزدري الذاكرة أن تكون مصدرًا من مصادر المعرفة، أما الإجماع فقد ضعف حضوره آليًا بسيطرة مبدأ الحرية والنزعات الفردية، إلى أن تحول مع فكر ما بعد الحداثة إلى منكر ينبغي الترفع عنه ومحاربته، فإجماع ذوي العقول مصادرة للرأي وينطوي على إرهاب للفكر، كما يقول ليوتار[١]. والقياس آلية رجعية لأنها تحدّ أفق الحاضر بالماضي، وتربطه بأرسان إلى قيم عفى عليها الزمن. يلخص محمد عابد الجابري هذه الدعوة بما أسماه بالدعوة إلى "قطيعة معرفية مع التراث"[٢]، أي تجديد العقل العربي عن طريق نبذ الأدوات المعرفية القديمة، واطراح طريقة المعالجة التراثية، لأنها طريقة تقليدية متخلّفة لا تسمح لإمكانات الإبداع بالتحقق. والبديل هو الحرية المطلقة في التفكير والتجاوز، والانطلاق من الشك للوصول إلى الحقيقة، والتزام الموضوعية المطلقة التي تعني التخلي عن المسبق عن أية مسلمات أو مقاصد قبلية، وتبني المعرفة العقلانية التي تنافي المعرفة النصية منافاة كلية، وطبعًا الاعتقاد بضرورة استناد الفكر الإيقاني إلى تجربة وخبرة ذاتيتين مع التقليل من شأن التجارب السابقة. إذن، فجوهر القضية هو التحرر من الأطر التقليدية، والارتماء في أحضان الإبداع الذي يشترط الحرية المطلقة. بيد أن هذا الفكر يمارس نوعين من الخديعة: الأولى أن الإبداع لا يشترط الحرية المطلقة، فالتحديات والعوائق أقوى محفزات الإبداع، والمعرفة المضبوطة بالنص والثوابت والمدعومة بعقول فعالة، سواء بسواء كالمعرفة العقلية الموضوعية المستندة إلى التجربة والمتسلحة بالحرية، في التخليق والتجديد

---

[١] ينظر: ليوتار، جان فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثي، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة، ط/١، ١٩٩٤، ص٧٥ وما بعد. يقول ديورانت: "..ومن هنا كان إجماع الناس في المجتمع الواحد على اصطناع أخلاق معينة في سلوكهم لا يقل أهمية عن مضمون هذه الأخلاق نفسها"! قصة الحضارة، ٨٣/١-٨٤.

[٢] ينظر: الجابري، محمد عابد: نحن والتراث، ص٢٠-٢١.

والاستجابة لمتطلبات العصر، لأن المفاهيم تكتسب قيمتها من الذات التي تحركها، وطريقة توظيفها، لا من خصائص ذاتية أصيلة فيها. والخديعة الثانية هي النفاق في استخدام الأدوات المعرفية، والازدواجية في توظيفها أو تعطيلها، ونستطيع أن نتوقع سلفًا أن هذا النفاق يوظّف لصالح مراكز الاستقطاب الجديدة: الغرب، الفرد. فالحرية التي يروَّج لها منفلتة وموقوفة عند خطوط الغرب الحمراء، ومفهوم الإبداع مستمسك بالخلق على غير مثال، وقانع بخيارات المثال الغربي، ومتستر بعبارات غامضة تسمح للذات أن تتمرّد وتدمّر ما عنّ لها التمرد[١]، والشك المنهجي مسلّط على التراث والقيم العليا والمبادئ الناظمة، والموضوعية متحرّرة من قيود الهوية والولاء للذات الجمعية، خانعة مطيعة لنماذج غربية قبلية واجبة التمثل والاقتداء، والعقلانية البراقة تقبل تجاوز ضوابط العلم إلى الشطحات والتهويمات الذاتية، والتجريبية غير مسؤولة، غاية أملها، وأقصى طموحها أن تجرّب أو تكتشف احتمالاً من احتمالات الإخفاق والفشل مهما كانت التضحيات.. ولذلك ردّ الجابري أزمة الإبداع لدينا إلى ممارسة "النموذج/السلف"، "ذلك أنه سواء تعلق الأمر بأطروحات الداعية السلفي أم الداعية الليبرالي أو الداعية الماركسي فهناك دومًا "نموذج/سلف" يشكل الإطار المرجعي لكل منهم: به يفكر وعليه يقيس وفي ضوئه يرى وبوحي منه يقرأ ويؤوّل... [و] هو الذي يجعل الذاكرة، ومن ثم العاطفة واللاعقل، تنوب فيه عن العقل"[٢]، إذن فليس ما يمارسه الفكر الجديد إلا أنه يقلِّد بمنهج الشكّ والتجريب، ويتّخذ من المعرفة الغربية مِحجًّا جديدًا يتولاّه، وإمامًا حُجّة يتبعه، وآيات معجزات تنسخ ما قبلها، ويخلق أوثانًا جديدة بدل التي يهدمها. ولو قبلنا به على عواهنه، فإنه لن يرقى أبدًا إلى حاجات أمة مستهدَفة تطمح إلى حماية وجودها الجماعي من أخطار التصفية المادية والمعنوية، وغاية ما يقدّمه معرفة أشتات تفتقر إلى الإيقان الضروري لبناء حضارة، وإلى أي نوع من أنواع الإجماع الشرطي لتكوين أمة، معرفة أفقية لا تقدر أن تبني ويهدم بعضها بعضًا، ولا أن تتقدم في الزمن ما دامت إرادة الأفراد فيها تصادم إرادة الجماعة وتشلّها، معرفة نظرية مرهقة، وفذلكات ذاتية جوفاء، تفتقر إلى أدنى سند عملي أو تأثير واقعي، معرفة تشغلها قضايا وهموم مستجلَبة من فضاءات عوالم ثقافية نائية، وبالجملة هي ليست معرفة شعب يفكر بالنهوض، بل معرفة أمة تدخل في طور ترف وانحلال في قفزة عجيبة على محور الزمن من الانحطاط إلى الانحلال مباشرة من دون المرور بمرحلة رقيّ متوسطة! إذن هناك تنافر كليّ حاسم بين أدوات المعرفة وغاياتها، وتناقض عضويّ خطير في العقل العربي المعاصر، وما يقدّمه لا يرتقي إلى رتبة نظرية معرفية، ولكنها محاولات لاكتشاف نظرية معرفية، أو لتجريب الإمكانات المعرفية واختبارها، ونرجو أن يتّعظ القرن الجديد بخبرات القرن السابق، وألا يعيد اختراع العجلة، أو يحولنا إلى فئران تجارب مرة أخرى.

---

[١] سأعرض بعض المرادفات الغريبة لكلمة "إبداع" كما يفهمها أو تشرق في ذهن أنسي الحاج! "إنها الشهوة"، "الشهوة الجنسية" و"الشهوة الميتافيزيقية" و"شهوة محاكاة الله"، "ما هو الإبداع؟ لا أعرف... انفجار الصبر أو الكبت أو الضغط أو الاستيهامات والأحلام والرؤى. أو هو أيضًا الإصغاء إلى أصواتنا الداخلية وسحبها من "كهوف الذات". ما أدراني؟ وقد يكون لعبًا لذيذًا وخطرًا، ولهوًا مقلقًا وعلى الحافات تضحية (بالذات أو بالآخرين).."، فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣١٧-٣١٨. إن هذا التخبط لا يوحي بأزمة أدبية فقط، ولكن بأزمة معرفية، وبفكر يعتقد بعبثية المعرفة واستحالتها!

[٢] الجابري، محمد عابد: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص٥٦.

سوف تترك هذه الملامح، التي هي في ذاتها مشكلات، أثرها العميق في الفكر الجمالي والأدب، وتتحقق في صيغة تيار فني مستغرِب، وذوق جمالي ذاتي متحرر، وموقف اجتماعي واقعي في الغالب، وهي المفارقة العجيبة التي يعجّ بها النقد العربي الحديث، والتي يمكن تلخيصها باسم "الحداثة"!

الفصل الثاني: الأسس النظرية للظاهرة الشعرية

وكذلك كان الأدب مرآة الحضارة الصافية يعكسها في قوتها وضعفها، وتقدمها وانحطاطها، وحيويتها وتحجرها، فمال، ككل مظاهر الحضارة الإسلامية إلى انحدار متصل توقفت عنده وظائف الأدب، وتعطلت إمكاناته الحضارية والفنية، وبدلاً من أن يكون صلة وصل الأمة بماضيها وأمجادها، وخزانًا ثرًا لثقافتها وقيمها، وصائنًا للغتها وتعبيرًا عن ذوقها الجمالي، صار عائقًا أمام هذه الأغراض، وقطيعة مع كل معنى وقيمة، وتقعرًا لغويًا، وتعقيدًا فكريًا، وإن لم يخل من نماذج جيدة أفلتت من سطوة الانحطاط القاهرة، ولكن لم يكن لها أن تشكل ظاهرة.

آل الأدب العربي إلى حالة انحطاط مزمن بفعل تآزر مشكلات؛ لغوية اجتماعية ثقافية، وقد امتدت جذور المشكلة اللغوية إلى عصر ازدهار الأدب في العصر العباسي، فهي أقدم المشكلات التي مهدت لجمود الأدب، حيث دخل اللحن على العربية بتأثير الاختلاط بالأعاجم، وعرفت لأول مرة في تاريخها الانفصال بين لغة الحياة ولغة الثقافة، وقد أدى الازدواج اللغوي إلى ازدواج ثقافي وطبقية معرفية، فتباينت معارف الخاصة والعامة، وانقسم الأدب إلى رسمي فصيح، وشعبي ملحون، كان أكثر مساسًا بحاجات الطبقات الدنيا وقضاياها، وأرهف في التعبير عن ذوقها ووعيها، وحفظَ لها قيمها، وعبّرَ عن تقاليدها وأعرافها. ومع استمرار جدل التأثير والتأثر بين اللغة والفكر وشروط الحياة الاجتماعية والاقتصادية، اتسعت الفجوة الثقافية بين الطبقتين؛ العامة والخاصة، وتباينت معارفهما وأذواقهما، وشيء غير يسير من قيمهما، وتأزمت القطيعة بين الأدب والحياة نتيجة تفشي الأمية، وتضخم طبقة العامة، وعجمة الطبقة الحاكمة، ومنافسة اللغتين؛ الفارسية والتركية، العربية لغةً للعلم والثقافة. وبذلك انقطعت صلة الأدب بجمهوره، وتعطلت وظائفه الاجتماعية، وضاقت موضوعاته، وانحصرت داخل أسوار قاعات الدرس، وصار جل اهتماماته المباريات اللغوية، والتمرينات البديعية، والحذلقة الفكرية، وما تقتضيه مجالس السمر، أو ضرورات التأريخ العلمي، أو الأدب التأريخي[١]، ولما عجز الحكام العجم عن تذوق الأدب الفصيح، انصرفوا عنه، وقطعوا مثوبتهم عن رجالاته، فبارت سوقه وكسدت بضاعته، وفُقد دافع الإبداع، ومحرض التنافس والإجادة، وقعدت بالأدباء – كغيرهم من أبناء الأمة المنهكة – الهمم، وآثروا السهل القريب، ومجاراة السائد، والاستسلام للتيار. وبذلك برزت آثار كدمات المشكلة المعرفية العامة التي كنا حكيناها في الفصل الأول، فقد أدى الميل العام إلى التعلق بالتقليد، والاحتفاء بالمظاهر والشكليات، وتقديس آثار الماضين، إلى ضعف القريحة، وعدم الجرأة على الابتكار، والاكتفاء بتقليد النماذج القديمة، ومحاكاتها في الأسلوب والمعاني والأفكار، والمزايدة عليها في اللعب اللفظي والمعنوي والحلية البديعية، حتى استغلقت على الأفهام، ومجتها الأذواق، ونفرت منها الطباع السليمة. فإذا أضيف إلى ذلك كله أزمة الانقطاع الحضاري التي حرمت الأدب من نماذجه القوية، وأمثلته البديعة المستفزّةِ لغريزتي التحدي والمنافسة، فإنه لن يبقى له إلا فتات الموائد، والرضا بقريحة مشوهة هي شرّ من العدم.

---

[١] ينظر: الجيوسي، سلمى خضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٤٦.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

ولكن الصدمة الحضارية التي هزت الأمة كلها حتى عمق ذاتها، وحركت قاعها الراكد، ستغير هذا الحال، وتبعث في الأدب العربي؛ شعره ونثره، جذوة الحياة من جديد، وتفجر في كيانه ثورة لن تهدأ..

كان على الأدب العربي الحديث أن يتجاوز العوائق التي تحول دون نهضته، وأن يحلّ المشكلات التي أدت إلى انحطاطه عقدة عقدة حتى يتسنى له أن يتنفس من جديد، وقد أعان انتشار التعليم على تقليص الفجوة الثقافية بين الأدب وجمهوره، وحلّت عملية إحياء الأدب القديم، ومحاكاته، مشكلة الانقطاع الحضاري، ووفرت النموذج الأدبي القابل للاحتذاء، والمحفز على التمثل والمنافسة، كما أنها طهرت الأدب من أدران طرائق الانحطاط، ومنحته قوة قدر بها على التعبير السهل عن عصره، وعن متطلبات المرحلة المصيرية الحرجة، ولخطورة الدور الذي اطلع به، ارتفع شأنه في الحياة، واستطاع أن يؤثر ويغير. ومن طرف آخر، عمل الاحتكاك الثقافي بالغرب على تقديم منافس جديد، وخلق حافز آخر للتجديد والإجادة، فكان الداء والدواء.

لم تكن استجابة الشعر والنثر لعملية الإحياء ونداء النهوض، واحدة، فقد كان النثر السبّاق إلى ذلك[١]، وليس غريبًا أن تمس أعجوبة الحياة النثر أول ما تمس، إذ يبدو أن أولية النثر على الشعر[٢]، والكلام على الأدب، ستعبر عن نفسها من خلال هذه النتيجة، مبرزة مرونة النثر وقدرته على الاستجابة السريعة للمتغيرات، والتلبية النشطة للحاجات المستجدة، في مقابل الشعر المحكوم بأعراف صارمة، يأخذ منها هويته، وكان عسيرًا تصور الخروج عليها، أو معرفة سبل التجديد فيها، وتحريرها من رواسب الانحطاط، أو عزل هذه الرواسب على أقل تقدير، فكان عليه أن ينتظر تراكم نتائج الإحياء، واحتاج إلى تماسّ بالنصوص الجيدة، وتعايش زمني معها، حتى تُقوَّم الحساسية المشوهة، ويصل إلى درجة التفاعل الخلاق.

---

[١] رصدت سلمى الخضراء الجيوسي في كتابها: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، قضية النهوض المبكر للنثر العربي وعرفت تعريفًا وفيًا بأبرز أعلامه، ينظر: ص٣٤ وما بعد.

[٢] على الرغم من اختلاف النقاد حول مسألة أوّلية الشعر والنثر، ينظر: ويس، أحمد محمد: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي – بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠٠٢، ص٣٦ وما بعد، فإننا نعتقد بأن النثر سابق الشعر، بقدر ما هو متأخر عنه، فهو سابق له باعتبار أنه متفلت من زمام القوانين والضوابط، وأنه وظيفي أكثر من كونه جماليًا، ولا يتبلور النمط الشعري للأمة إلا بعد رحلة تجريب نثري طويلة، وقد عرف عرب الجاهلية الخطابة وسجع الكهان والقصص جنبًا إلى جنب مع الشعر؛ أنواعًا أدبية مكتملة، ولا بد أن مرحلة تجريب غير هينة سبقت نضوج هذه الأنواع. إلا أن النثر يشهد في مرحلة مدنية الحضارة انطلاقة جديدة قوية تغذّيها خصوبة الحياة الاجتماعية والثقافية للأمة وضرورة استجابته لمتطلباتها، وهنا تكون للشعر الأولية على النثر تمامًا على ما كان الأمر عليه في مرحلة ازدهار الثقافة العربية الإسلامية. أما في عهد النهضة فإن النثر انتقل نقلة نوعية؛ شكلاً ومضمونًا، من الانحطاط إلى الازدهار والتنوع مباشرة؛ لأنه روي من مداد فكري وثقافي متطور لحضارة متفوقة مجاورة وجد فيها نماذجه، ولم يحتج إلى تراكم التجريب الطبيعي، أو النمو التدريجي الذي تتطلبه الحضارة في طفولتها الفطرية، وسبق الشعر في ذلك لتحرره من القوانين كما قلنا.

أولاً- مدرستان أدبيتان (الأصالة والحداثة):

"فالمدارس الشعرية سجون ونظرياتها قيود، والشاعر لا يعيش في جو العبودية هذا"[١]
إلياس أبو شبكة

لم يكن الدخول في القرن العشرين خطوة عادية للأدب العربي، ولا للحياة الثقافية العربية، وإنما كان معبرًا إلى عالم آخر مغاير تمامًا، ومفترقًا حضاريًا ستنقلب المفاهيم من بعده انقلابًا لا يفهم له أساس، وإن رحلة التيارات الأدبية والفكرية التي استغرقت في الغرب أجيالاً وآمادًا، سيتقلب الأدب العربي العريق على حرّها وبردها في زمن لا يحتمل أن يشهد تعاقبًا فصليًا طبيعيًا، وفي جيل واحد سيعيش أدباء العرب ومفكروهم الحلم وسقوطه، والمفهوم ونقيضه، والشعار وضده، في عاصفة من اهتزاز القيم، وتناقض المرجعيات، تغيَّر فيها الأفكار كما تغير ربطة العنق..! في مثل هذا الاضطراب ظهرت التيارات الأدبية في الحياة الثقافية العربية، وكانت في تقلبها التعسفي تعبيرًا مخلصًا عنه، وإعلانًا بحالة قلق برِم يجتذبه الجديد ويستهويه؛ لجدته من جهة، ولاعتقاده بإفلاس القديم، وأمله باستنفاده طاقة مقاومته، من جهة ثانية، وإنما هي حيلة العاجز الذي ينتظر الرياح التي تأتي بما لا تشتهي السفن.

احتضن القرن العشرون مذاهب أدبية متعددة، يأتي بعضها على أنقاض بعض، ويهود كل منها إلى نظريته الفكرية الخاصة، وأسسه المعرفية المستقلة، ولا يهمنا هنا الخوض في نقاط تباين هذه المذاهب وافتراقها، وإنما يشغلنا الكشف عن القوانين العامة التي حكمتها في البيئة الثقافية العربية، والمنطق الذي تحركت من خلاله، وإنا لواجدون الآتي..

- المذهب الأدبي كما هو في تاريخ الفكر الحديث، وبحسب نشأته الغربية، هو قشرة سطحية لقاع معرفي بعيد، وحقلٌ واحد من حقول نظرية فكرية عريضة تقدم تفسيرًا كليًا للحياة والإنسان، وتصورًا راسخًا للمعرفة والقيم، ولا يمكن استعارتها أو اجتثاثها منعزلة عن سياقها الحضاري؛ الفكري والاجتماعي، دون تشويهها أو إعطابها. وقد شكت المذاهب الأدبية العربية المقتبسة من الفضاء الحضاري الغربي إلى البيئة العربية من غربة روحية قاسية، وعانت من عزلة عن الأطر الفكرية والاجتماعية السائدة، ولم تقدر الجهود الفكرية المرافقة أن تهيئ لها التربة الصالحة للنمو والإخصاب، فأطلعت رؤوس الشياطين!
- بما أن الاتجاهات الفكرية الغربية اعتادت أن تستقطبها قيمة معينة من قيم الوجود، تنحاز لها، وتتطرف في تحكيمها، وتتخذ منها مرجعية تمنح الأشياء والموجودات قيمتها، والمفاهيم معناها ومضمونها، فقد عانت المذاهب الأدبية المنبقثة عنها من عيب التطرف والحدية نفسه الذي وجدناه في أصولها الفكرية، والفرع يرث خصائص الأصل دائمًا، ومّثل تاريخُها سلسلة متعاقبة من ثورات النقض، والانتفاضات الهدامة، وصراعًا حادًا بين قيم متطرفة، فالرومانسية، مثلاً، رفعت شأن العالم الداخلي للذات الفردية على حساب الوجود

---

[١] أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، دار الحضارة – بيروت، ط/٣، ١٩٦٢، ص٢٣-٢٤.

الخارجي، في حين أهملت الواقعية، في أكثر اتجاهاتها تطرفًا، خصوصية التجربة الفردية لصالح الجماعي والواقعي وصياغة النماذج، وتحيزت البنيوية للغة والشكل، وألقى التفكيك بثقل العملية الإبداعية على فعل التلقي والقراءة، وأعطى المتلقي حرية مطلقة غير مشروطة..! وقد ظل هذا العيب عائقًا صلبًا أمام النفس العربية المفطورة على التوازن منعها من تقبل هذه المذاهب وتمثّلها، واعتبرتها بمثابة سجون تخنق إمكانات الحياة غير المحدودة في قيمة واحدة طاغية.

- لا يعتبر أساسًا فكريًا مناسبًا للاستعارة ما يكون في أصل المذاهب الأدبية الغربية من قيم عامة تلبي حاجات إنسانية كلية، لأنه لا تخلو الأصول الفكرية لهذه المذاهب من أن تقوم في جوهرها على قيمة من تلك القيم الكبرى؛ تمحّضها كلّيّتها، وتتعصب لها، وتتمركز حولها، وإنما تتحول الاتجاهات الفكرية تلك إلى منظومة مغلقة ذات خصوصية بفعل التمركز هذا الذي يأخذ القيمة الإنسانية الكبرى بعيدًا عن إطلاقها، ويعيد تعبئتها بمضمونات خاصة تكتسبها من سياقها الجديد. وينبني على هذا أن التنقيب عن حضور الرومانسية، أو غيرها، في قصيدة جاهلية بعلّة تقاطع القيم الإنسانية الكبرى، أو محاولة حشر حركة الصعاليك الشعرية، لهذا، في الإطار الواقعي الاشتراكي، أمران لا يمتّان إلى العلمية بصلة، لما قلناه من عموم الأصل الإنساني، ولأن النفس العربية التي آمنت بالتوازن ومارسته، لم تعطل قوة من قوى الإنسان، وسنجدها كلها حاضرة بحسب السياقات التي تقتضيها، وهذا ما يجعل عمليات المقاربة ممكنة، بل ميسورة.

- في مجال المصطلح، والدرس العلمي، يجرّ الخلط بين المذهب والقيمة المولّدة له إلى أخطاء جسيمة، فلا يجوز أن يدخل في حكم المذهب إلا ما توافرت له شروط الاتصال بالمذهب الغربي، وأسباب الاطلاع عليه، لتتحقق عملية التأثر والتمثل؛ سواء كانت كلية أم جزئية، واعية أم غير واعية، أما القيمة فليست مسوّغًا للوصف والتصنيف المذهبي، بل هي شيء مغاير تمامًا للمذهب، ولا يجوز أن يدخل في حوزته. وعلى هذا الأساس، يعتبر خطأ استخدام مصطلح "الكلاسيكية" لوصف شعر مرحلة الإحياء، فعلّتا التقليد والإحياء ليستا كافيتين لحشر هذا الشعر في قالب غربي له خصائصه وطريقته[1] التي لا تتقاطع مع التجربة الشعرية الإحيائية، ولا تعبر عن الشخصية الأدبية العربية مطلقًا، ولا هي مستعارة منها، ولا متورطة في إشكالاتها المزمنة، وطبقيتها الثقافية، وقيودها المنطقية الصارمة التي ورثتها من أصولها اليونانية.

- فرض الواقع العربي شروطه على المذاهب الأدبية المستعارة من الغرب، وحرّف في مضموناتها، وطرائق تطبيقها بعض الأحيان، ولكن ذلك لم يقدر بحال أن يعالج مشكلة غربتها عن واقعها العربي، وارتباطها بمنظومة فكرية مكروهة، وغير مستساغة، بل معادية للأسس الفكرية والروحية للأمة، وعاكفة على تصفيتها.

---

[1] ينظر: الأصفر، عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ١٩٩٩، ص١٠. والواقع أن هذا الوصف يلصق بالشعر الإحيائي استحضارًا للخصائص التي هي أشد بونًا عن طبيعة هذا الشعر، نقصد المنطقية الصارمة، والبعد عما هو ذاتي ونسبي ومتغير. وبالمنطق نفسه يوصف شعر الإحياء بأنه تقليدي باعتبار التقليد وصفًا مناقضًا للإبداع، وقد أفضنا في تفنيد هذا الزعم لما عالجنا مشكلة الانحطاط، واعتبرنا الذات مسؤولة عن المنهج وليس العكس.

فلم تملك تلك المذاهب أصالة المذاهب الغربية، ولم تقدر أن تصنع أصالتها الخاصة في بيئتها، وصارت نخبًا ثالثًا لا ينجح إلا في أعمال الانتهاك والخروج على المعايير.

- إن التقمص، وليس التأثر بالآخر، هو علة المذاهب الأدبية المستعارة من الغرب، وهي، بحسب ما مهّدنا، علّة حضارية لا أدبية، ناجمة عن مشكلة الفعالية والتواكل، أما التأثر المقبول فهو ما يمارس على أساس الندية والوعي والاعتداد بالخصوصية، وتحت رقابة وظيفية صارمة، ومعيارية واضحة، تلك القيم التي كانت تنسحب رويدًا رويدًا من الحياة العربية مع ضعف الهوية الحضارية، واتساع مساحة الانبهار بالغرب، وامتداد سلطانه في الحياة، وتعمق أثره الفكري في النخب المثقفة.

- تقلّبت على العرب في القرن العشرين مذاهب أدبية امتدت رحلتها التاريخية في الغرب قرونًا، وهي، على ما بينها من تباين واختلاف، تجمعها قيم كلية هي أسس الحضارة الغربية نفسها، وظروف تشكل متماثلة هي التبعية للتجربة الأدبية الغربية واستعارة طرائقها الفنية ومفاهيمها الجمالية. وبناء على هذه الوحدة يمكن أن نلحق المذاهب الأدبية العربية المستعارة كلها بمدرسة واحدة هي "**مدرسة الحداثة**" التي مارست سياسة هجومية ثورية على "**مدرسة الأصالة**"، وقد اتخذت هذه من قيم العرب وطرائقهم الأدبية مرجعيتها، وشهد القرن العشرون صراع فناء بين هاتين المدرستين، فالحرب التي اشتعلت بسلاح القيم والأفكار ستأخذ بعدها الرابع في الفن والأدب، وتستبدل بمدافع السياسة، مدافع المذاهب الأدبية الثائرة التي لا تعرف التعايش مع الثقافة الأصيلة ولا مصالحة أدبها، وتحمل على عاتقها مهمة تدميرهما معًا، وقد استطاعت بسياستها الهجومية الإلغائية أن تحقق إنجازات لمّا تحسم بعد، بيد أنها ألجأت حماة الأدب الأصيل إلى الدفاع، واستطاعت، تحت ضربات معاولها، أن تقصيهم بتهم الرجعية والتخلف، فتحول الصراع من فعل بين إرادتين، إلى فعل من قبل إرادة واحدة! ومن أهداف هذا البحث إحياء الصراع بين هاتين المدرستين وتأجيجه، ليس انتصارًا لمدرسة الأصالة، بل طلبًا للغربلة التي يفرضها الصراع على الأطراف.

عمل هاجس النهوض في مطلع عصر النهضة محركًا إيجابيًا نتجت عنه، في الأدب، حركة إحياء متوازنة استفادت من خصوصية المجال الأدبي وضوابطه، ما أعانها على تخطي مسافات القطيعة مع المصدر الإبداعي للأدب العربي، ووصل الشعر وصلاً قويًا بمولد طاقته الفتي في عصور الخصوبة. وستظهر أبكر محاولات الإحياء الشعري في قصائد محمود سامي البارودي الذي جمع في شخصيته مقومات كثيرة تؤهله لقيادة عملية الإحياء، والتحرر من تبعات الانحطاط وشروطه وآثاره، وتُهيّئُه للاطلاع بمهمة الريادة في مثل هذا الحقل الثقافي الهام، والحقيقة أنها مقومات لازمة في شخصية أي رائد مجدد. كان البارودي كما رسمته سلمى الجيوسي[١] رجلاً عسكريًا نبيلاً، نما في بيت عز وشرف، عديم الإلمام باللغات الأجنبية، فدراسته في مدرسة حربية، وما يعنيه ذلك من افتقاره إلى التكوين الأدبي والتأسيس العلمي التقليديين، حرّره من أسر النموذج المعرفي المتخلف، أو التشبع بالتقاليد الأدبية المترهّلة بأساليب التمحل في الشكل

---

[١] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٩ وما بعد، وضيف، شوقي: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص٨٣ وما بعد.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

والمضمون، ونبله أبى عليه أن يتأثر أو يحاكي طرائق الشعر التقليدي، الممتهن للمديح، الملوّث بالكدية والتكسب، وخلق فيه الدافع والجرأة والإرادة للإقدام على التجديد، والاعتقاد الجازم بالقدرة عليه، والندّيّة للشعراء القدماء المبرّزين، ومضارعتهم في فخرهم وإبائهم، كما أن عراقته ومكانته هيأتا له الظروف المادية للاطلاع على ذخائر الشعر القديم، وامتلاك مجموعاته، والتواصل بنصوصه مباشرة، وتمثّلها في شعره، أي إنه امتلك شاعريته عن طريق الرواية كما يقول ضيف[١]، بالإضافة إلى أن عدم معرفته باللغات الأجنبية وآدابها أخلص ذوقه للنموذج العربي النقي في عصر الازدهار. فكان البارودي بذلك الطليعي الذي ظهر على يديه شعر الإحياء الخالص الذي هو بحق أجدر شعر بتمثيل الشعر العربي القديم، مقارنة مع ما سبقة من نماذج سقيمة مفتعلة، وكان هو حامل لواء تيار النهوض الشعري الذي ظل له أتباع مخلصون حتى يومنا هذا، وإن أهمية البارودي في تاريخ الشعر العربي الحديث تأتي من دوره السالب والموجب، فقد زرع الريبة أو أرسى موقفًا سلبيًا من الطرائق الأدبية البالية، وكسر صلة الشعر الشرطية بالتمدح والتكسب، في مقابل قدرته على توفير نموذج شعري أصيل معاصر قابل للمحاكاة، وتقديم برهان عملي على القدرة على إنتاج أعمال أصيلة مضاهية للأعمال القديمة. أما مفهوم البارودي للشعر فكان وحدة من طاقة القلب وقوة الفكر وملكة اللسان، يجمع بين سهولة الفهم وبعد المرمى، ذا هدف أخلاقي معرفي تهذيبي[٢]، مترفعًا عن التكسب والكدية[٣]، وهو المفهوم الذي نزعم أنه يطابق المفهوم النقي الأصيل للشعر العربي القديم كما تجلى في أنجح آثاره، وليس كما عبر عنه نقاده الذين كانت تغلب عليهم الجزئية والارتجال، أو النظرة الشمولية القادرة على إهمال التفاصيل، ووضع الجزئيات في موضعها الوظيفي، وليس أيضًا كما رسمته سيرة الشعر التاريخية التي يحكمها مبدأ "الحياة أخصب من أن يستبد بها شيء"[٤]، ولا غضاضة من أن يجتمع فيها الغثّ والسمين. ولكن شوقيًا هو الذي أكمل الدرب وبلغ به غايته، واستطاع أن يتجاوز مرحلة التقليد إلى العصرية والتجديد، وأن يمس الروح الصافية للشعرية العربية ويتمثلها في أشعاره، ويميز بحذق بين محرماتها وآبار تخصيبها، ولهذا سُلِّم إمارة الشعر غير منازَع.

قدّمت مدرسة الإحياء بدافع من هاجس النهوض نماذج رائعة مستوحية أعمال كبار الأدباء وعظام

---

[١] ضيف، شوقي: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص٨٨.

[٢] يقول الباردوي في صفة الشعر الجيد إنه: "لُمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلقت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليمًا من وصمة التكلف، بريئًا من عشوة التعسف، غنيًا عن مراجعة الفكرة... ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان قد بلغ الغاية.."، البارودي، محمود سامي: الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف – مصر، ١٩٧١، ١/٥٥-٥٦.

[٣] يقول:

الشعر زينُ المرءِ ما لم يكن ... وسيلةً للمدح والذّامِ

البارودي، محمود سامي: الديوان، تح: محمد شفيق معروف، دار المعارف – مصر، ١٩٧٢، ٣/٥٣١.

[٤] ناصف، مصطفى: النقد العربي، ص٢٣٨.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

أسلافنا الشعراء، وكان تأثرها بالغرب تأثرًا واعيًا بما تستلزمه دواعي النهوض، وحاجات المرحلة، وبما يلائم فرادة الذوق العربي، ويغذي ذائقته الجمالية، من دون السقوط في هوة الذوبان في الآخر، مع التقدير الصحي للذات، واحترام الخصوصية الحضارية والثقافية، بما لا يمنع الانفتاح الإيجابي على الغرب، والإفادة من إنجازاته[١]. استجاب شعر الإحياء استجابة إيجابية لمتطلبات الظرف الحضاري لما جعل رائده الشعر العربي القديم، ليس لأصالته في تمثيل النفس العربية فقط، ولكن لسلامة الشخصية الحضارية التي صدر عنها وتوازنها، وقدرة عمود الشعر على ضبط الانزياحات السلبية التي حملتها مرحلة المدنية، فشهدت هذه المرحلة ولادة أعظم شعراء العربية؛ المتنبي. وبهذه الطريقة أسهم شعر الإحياء إسهامًا حاسمًا في تحدي النهضة، من خلال التماهي الناجح بين العام والخاص، والتوازن المرن بين الذات والموضوع، والوجدان والعقل، والشكل والمضمون، واللحمة بين الماضي والحاضر، والاعتداد بالذات الأدبية، والندية في الانفتاح على الأدب الغربي، والاجتهاد للتحرر من أدران أدب الانحطاط ورواسبه في الطريقة الشعرية، وقد كشفت التجربة الإحيائية عن قانون جوهري تعمل بموجبه الظواهر الأدبية والثقافية بالجملة، يلخصه اليافي بقول: "وفي ظني أن أعمق ما في هذا التحول من دلالة يكمن في أن إبداع الشاعر الحديث لا يتم ولا يمكن أن يتم إلا من خلال بعث النموذج التقليدي والصياغة عليه والقياس إليه إيقاعًا وعبارة وموقفًا وشاعرية"[٢]. ولكن هذا لا يعني أن شعر الإحياء قد تحرر نهائيًا من آثار رحلته التاريخية الطويلة، أو أنه النموذج المطلق الذي لا يعرض له تغيير أو تطوير، وأنه لم يتلوث بآفات التوسل والتكسب والنفاق والمبالغة، ولذلك فقد حمل التلاقح الثقافي مع الغرب فرصة مناسبة لتخصيب الأدب العربي، وتطعيمه بعروق جمالية وثقافية غير مألوفة يتقبلها الذوق العربي، وتغنيه بتقنيات فريدة، وتفتح أمامه آفاقًا رحيبة، وقد قُدِّمت في ذلك تجارب ناجحة، لا سيما على يد الشعراء الرومانسيين الأوائل الذين لم تعترهم مركبات النقص والدونية، ولم ينجرفوا وراء طلب التجديد بأي الأثمان، ولم تتضخم لديهم الأنا الفردية تضخمًا مرضيًا؛ كخليل مطران الذي أثرى تجربته الشعرية بالصدق والجدية، وخصوبة الخيال، واستعان بالعناصر القصصية حرصًا على شكل من أشكال الوحدة العضوية[٣]. ولو قدر لهذا التلاقح أن يظل تلاقح الأنداد، لا توسل المتسولين، لما "أدى إلى تعطيل نمونا الروحي أمدًا طويلاً"[٤].

---

[١] عايش أحمد شوقي فئة من الناس "يحتقرون الشعر وآخرون منا معشر الشباب يضمرون للعربي منه عداوة من جهل الشيء ويرون بينه وبين الشعر الإفرنجي بعدما ما بين المشرق والمغرب"، تنظر مقدمة أحمد شوقي للشوقيات المنشورة ضمن كتاب: الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٦، ٤٨٨/٢، أما شوقي فقد وضح مذهبه ومذهب جيله في التجديد والعلاقة بالغرب في قوله: "والخلاصة أني كنت ولا أزال ألوي في الشعر على كل مطلب. وأذهب من فضائه الواسع في كل مذهب. وهنا لا يسعني إلا الثناء على صديقي خليل مطران صاحب المنن على الأدب. والمؤلف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب..."، نفسه، ٤٩٢/٢-٤٩٣.

[٢] اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص١٨٨.

[٣] ينظر: الجيوسي، سلمى خضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٩١ وما بعد.

[٤] شكري، غالي: شعرنا الحديث، إلى أين؟ ص٢٢.

خضع الأدب العربي في القرن العشرين للشروط التاريخية نفسها التي خضع لها الفكر، ولكن حركة الأدب، واستجابته للتغيير، تأخرت عن حركة الفكر[١]، لأسباب، أهمها: أن الأدب ظاهرة اجتماعية ثقافية، تتأثر بمتغيرات منظومة الفكر والقيم والبنية الاجتماعية، وتستجيب لحركتها وتطورها، فكان على الأدب أن ينتظر تراكم التغيير، واختمار الأفكار الجديدة حتى تظهر نتائجها في المفاهيم والمعتقدات الأدبية التي كانت محمية بمؤسسات رقابية صارمة، فكان على الأفكار الجديدة اختراق حصون الوعي التقليدي، وتجاوز مؤسساته الرقابية، عن طريق خلخلة التكوين الاجتماعي السائد أولاً، وعلمنة المؤسسات الإدارية والثقافية ثانيًا، فلما سقطت الخلافة الإسلامية آخر معقل للمحافظين، وعلمن الاستعمار مؤسسات الدولة والتعليم، ظهر جيل متعايش مع ثقافة المحتل، ومتشبع بالأفكار الجديدة، وصار التجديد على طريقة الغرب هاجسًا عصابيًا لا ينصرف. بيد أن قدرة الأفكار الجديدة على هزّ بنيان الأدب العربي المتجذّر في التاريخ البعيد كانت ضعيفة؛ لأنه محمي بقوانينه الداخلية، وبشروط تغييره الخاصة، فالأدب نظام مؤسَّس على التراكم والانتخاب الجماعي، ومحكوم بقوانين صارمة، وأعراف متصالح عليها، ونماذج سابقة يستمد منها معناه وهويته، وتتغير قوانين الأدب من خلال نصوص تنافس النصوص السائدة، وتكون قادرة على حرف الذائقة الأدبية عن إطارها السابق، وعبر تراكم النصوص؛ الكمي والزمني، واحتكاكها بالجيل الأدبي الناشئ، تُختبر الطرائق الجديدة إلى أن تعتادها الحساسية الأدبية، وتغدو مألوفة مستساغة، ولأن الشعر العربي تحديدًا كان محميًا بقوانين عموده، فقد تأخرت استجابته للتغيير عن النثر المتحرر نسبيًا من القوانين. ولما كان النموذج المحتذى للأدب العربي موجودًا في الماضي ومستمدًا منه، فقد مرّت حركة تجديده من خلال بوابة إحيائية مرجعها التراث لم يُقدّر للفكر والسياسة أن يحظيا بمثلها، فقد حمت الأدب جذوره وقوانينه، وضغطت المؤثرات الخارجية على السياسة والفكر! وقد استطاعت تراكمات حركة الفكر، والتحولات الاجتماعية أن تفجر حركة تغيير جذرية في الأدب، نحتته أسسًا جديدة، ومفهومًا غير معهود، وقد عُرفت هذه الحركة بـ"**الحداثة**".

انبثقت حركة الديوان من رحم ثورة التحرر الاجتماعية التي استعارت أصولها ومفرداتها الفكرية من الثقافة الغربية، واستجلبت معها نظريتها الأم في الأدب، نقصد النظرية الرومانسية، وهي التجسد الكامل للفكر الإنساني الذي مهد للثورة الفرنسية، والتحقق المطلق للفرد؛ قيمةً حضارية غربية لم تحظ بتعيّنها قبلاً؛ نتيجة الضوابط المتوارثة من عصر الانحطاط، والأخلاق المسيحية الحتمية، والمنطقية الأرسطية الصارمة التي تبنتها حركة النهضة والتنوير، يدعمها نظام اجتماعي طبقي، ونظام سياسي ملكي، ونظام ديني كنسي أبوي. وأمام هذه العوائق المتراكبة تبنت الرومانسية الغربية التصور الديكارتي لذات فردية مثالية متعالية، تعوّل على الداخل والوجدان في السيطرة على العالم، وتتمسك بحريتها في مواجهة التقاليد الكلاسيكية الصارمة، وتشهر الطبع والعاطفة في وجه الصناعة المشوهة، والنظام المكبِّل، شعارها "كل شيء مسموح به"[٢]. وكذلك

---

[١] تلمس طه حسين وجود هذه الظاهرة، ولم يعللها، ينظر: الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٥٩١/٢.

[٢] ينظر: الأصفر، عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص٥٥-٥٦.

كانت الرومانسية التي طمحت مدرسة الديوان إلى تكريسها استثمارًا لأفكار الحرية الفكرية والاجتماعية، وتأصيلاً للوعي الفردي الذي تفتح في جو الاستعمار على مبادئ اجتماعية وثقافية جديدة، وانشق عن الأنظمة المستقرة العريقة المحمية بمؤسسات فكرية واجتماعية جماعية، والمعارضة لمحاولات الانتهاك والتجاوز[١]. كانت الرومانسية العربية انفتاحًا على العالم الداخلي للذات الإنسانية حياةً موازية للحياة الواقعية أو مهيمنة عليها، ولم يشغلها الهاجس الوجودي المعرفي حتى يكون منطلقًا لمفاهيمها وتصوراتها في تعاملها مع الواقع، لأن الذات في العالم العربي لم تختبر هذا العمق إلا فيما ندر، ولم تؤرقها المعضلة المعرفية: هل الوجود يبدأ من الذات، أم من الواقع، وهل الواقع موجود وجودًا مستقلاً، أم أنه موجود من خلال إدراك الذات له؟! فقد ظلت وطأة الواقع المادي طاغية ومهيمنة على الذات العربية، ولم تقدر أن تتحرر من ثقلها، حتى وهي تدعي الاستسلام للاوعي ولهذيان العقل الباطن، أو لأن ما تملكه من تراث صوفي منحها القدرة السلبية للاستعلاء على الواقع، وتخطيه، والتصالح معه، من دون الاضطرار إلى الصدام معه أو نفيه، وإن كان الثمن الخضوع له، وتفضيل الهرب أمام تحدياته[٢]. ولذلك فإن الأنا الرومانسية العربية هي غيرها في الرومانيسة الغربية، فالأنا العربية أنا مريضة تشكو من التضخم، وافتقاد السيطرة[٣]، هي الأنا المنفعلة المزاجية ببعدها العاطفي وحاجاتها النفسية، هي الأنا المثقفة لا الأنا العارفة أو العاقلة التي تتصف بالوعي والقدرة على الإدراك الواقعي، هي الأنا الاجتماعية المتمرّدة التي تقدّر الحقوق وتستهتر بالواجبات، وتعتبر المسؤولية قيدًا، والضوابط عائقًا، وما يعترض الذات سجنًا خانقًا للإبداع، الأنا العاجزة المبالغة في إمكاناتها لأن معيارها ذاتي داخلي، والمتصادمة مع الواقع المتعارض لعدم استجابته وخلقه السدود والعقبات، والمنكسرة المستسلمة للتشاؤم واليأس والنحيب، والمدمنة على الهرب إلى عوالم يوتوبية خيالية متوهمة، أو إلى النكير والهجوم والانتقاص مما لا تقدر على مواجهته أو هدمه. وهذه الذات التي صاغتها أفكار الحرية المستعارة، وتملقتها شعاراتها، هي ذات غير فاعلة لا تطابق[٤] الذات الرومانسية الغربية التي مثلت قمة السيطرة، وحققت غاية

---

[١] ينظر: الجيوسي، سلمى خضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٣٧٨.

[٢] ينظر: بركات، حليم: المجتمع العربي في القرن العشرين، ص٧٣٤..

[٣] ينظر: اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص١٩٦.

[٤] لا يكفي التباين برهانًا لتأصيل الرومانسية العربية، واعتبارها استجابة طبيعية لشروط الواقع العربي، لأن الرومانسية الأدبية هي، بحسب ما ذكرنا، مظهر لحركة رومانسية فكرية مستعارة جملة وتفصيلاً من الغرب، وهي المبرر الوحيد لوجود الرومانسية الأدبية في الواقع العربي، ومكونات هذا الواقع كلها ترفضها؛ فكرًا وأدبًا، ولذلك فإن الجيوسي تعتبره مفاجئًا ظهور الرومانسية العربية، وأنها "حركة لم تزد على أنها حدثت"، "فقد كانت تفتقر إلى أساس فكري نابع من محيطها يشبه الفكر والآراء التي قامت عليها الحركة الرومانسية الأوروبية"، ينظر: الجيوسي، سلمى خضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٣٧٣. وهذا صحيح إلى حد ما لولا أن أفكار التحرر، والأخلاق البراجماتية النفعية التي أرساها الاستعمار، والثورة على التقاليد والنظام الاجتماعي السائد، والصدام مع قيوده وحدوده، كل ذلك أمد الرومانسية بوعي بسيط مقلق شكل خلاصة الموقف الرومانسي الذي يقوم أساسًا على الفردية، وقد قلنا إنها غير الفردية الغربية، فهي الرومانسية في عهد أفولها لا بدايتها، وهذه المبررات لا تكفي لتأصيل الظاهرة، لأنها مؤقتة جزئية، زال محركها بزوال الاستعمار، وانتشرت في نطاق ضيق بين أفراد الطبقة المثقفة، ولم تقبل بها الأمة.

التفوق والإنجاز، لأنها أرادت أن تضع قوة النفس ودوافعها الغريزية إلى جانب العقل في معركة البناء، وتشحذه بالمصلحة الذاتية، وتغذيه من لبان الروح التي كانت مخنوقة خلف حدود المادة والعقل. ويمكن أن نلتمس تعليل هذه الظاهرة في أمرين: الأول أن الرومانسية العربية عاصرت مرحلة انكسار الرومانسية الغربية، وخيبة الذات، وشعورها بالانسحاق أمام دولاب التكنولوجية، وإحباط آمالها في العلم أن يحقق الرفاه والسلام الإنسانيين، وأن يصل إلى المعرفة اليقينية، ويقدر على تفسير عوالم ما وراء الطبيعة. فلم يكن عجيبًا أن تبدأ الرومانسية العربية – على ما لاحظت الجيوسي – بداية عكسية؛ من الضعف والتشاؤم إلى شيء من القوة والسيطرة[١] أفاد من ضغط الواقع على الذات ضغطًا أخرجها من كهفها، وامتصّ مقولات الالتزام المتسرّبة من التيارات الواقعية الآخذة في الانتشار، وكان هذا هو الأمر الثاني المعلل لتباين الرومانسيتين، إذ إن الواقع العربي المحبط عاكس، على الدوام، الإرادة الفردية، وشلّ حركتها، ولم يقدر أن يهضم الرومانسية، ولا أن يقبل بأساسها الفكري والقيمي، فلفظها واستبدلها سريعًا، فموّهت نفسها في معارض جديدة مناقضة، أبرزها الاتجاه الواقعي نفسه.

لعل العقاد لم يدرِ، ولا رفاقه، بالآثار المدمرة التي ستجر إليها أفكارهم بعد أن تتحرر من عوائقها، والمسخِ الذي سوف تخلقه وصاياهم، والذاتِ المشوهة التي ستخرج من تحت أنقاض حربهم، وغاية ما عرفوه أنهم إنما يفجّرون آبار الوجدان، ويحرّضون دفق الأحاسيس الجياشة من تحت الحجب والقيود، ويطّهرون الإبداع من الرياء والنفاق، ويطالبون بالصدور الصادق عن الذات، والقرب الحميم من الحياة. ولذلك فإن العقاد سرعان ما ارتدَ أصوليًا متعصبًا في وجه ما كسبت يداه، حين شهد انفلات الذات من عقالها تخبط خبط عشواء من دون أن يوجهها علم من يقين، أو يحتجزها وازع من سلطان، وقد نلتمس لهؤلاء الرواد العذر بقصور وعيهم للواقع سريع التقلب، وتأثير الصدمة الحضارية على تصورهم للآثار البعيدة للأفكار المبهرة التي تبنوها على مجتمعهم وثقافتهم، وفي ذلك يقول العقاد: "إنا نعيش في عصر تفكير عميق. وعهد قلق عظيم واضطراب كبير، وشك مخيف ليس يتسع لهذه المنكرات والشناعات والتلفيقات. عصر تعتصر فيه العقول ويستنفذ في حيرته مجهود القلوب وقد استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخلقية والعقلية وصارت حياتنا محيطًا زاخر العباب يضطرب بنا متنه في عشى ليالينا المتجاوبة بصيحات الشك والظمأ إلى المعرفة والحنين إلى النور"[٢]، ولا ننسى في هذا السياق أن العقاد نفسه انقلب من بعدُ على بعض أفكاره الثورية، وحمله الوعي بنتائجها الخطيرة على التحول إلى محافظ يرفض التجديد ويحاربه. ولكن هذه المسوغات لن تمنع من استطارة هذه الأفكار، ولن تلغي أن الحركة الرومانسية ظلت النواة الأولى، والأم الولاّدة، للاتجاهات الأدبية التي ظهرت بعدها جميعها، على ما بينها من تناقض جذري، وتباين في الرؤى والأفكار. ولذلك فإنا واجدون في مبادئها الأسس الفكرية للحداثة الأدبية كما أُعلن عنها في منتصف القرن، وهي الأسس المعرفية

---

[١] لاحظت الجيوسي أن الحركة الرومانسية في المهجر لم تتصف بالهروبية، وكانت أكثر تفاؤلاً وإيجابية لأنها ولدت في ظرف حضاري مغاير. ينظر: الجيوسي، سلمى خضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، هامش ص٢١٧.

[٢] العقاد، عباس محمود، وإبراهيم المازني: الديوان في الأدب والنقد، مطبعة الشعب – القاهرة، ط/٣، ص١١٠.

ذاتها التي تبناها الفكر الجديد منذ مطلع القرن. تطلع العقاد في حركة ديوانه إلى ما أسماه "أتمّ نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت"[١]، وحدد مفهومه لهذه النهضة بمذهب يتأسس على ثلاثة أعمدة لازمة: الإنسانية والمصرية والعربية. يكتب بلسان جماعته؛ أي "الديوان": "وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي: إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصًا من تقليد الصناعة المشوّهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصري لأنه دعاته مصريون تؤثّر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربيًا بحتًا يدير بصره إلى عصر الجاهلية"[٢]!! وتكمن أهمية هذا النص المبكر الذي قدّم به العقاد لمدرسته الجديدة المجدّدة؛ "الديوان"، في تركيزه معضلات التوجه الحداثي خلال القرن العشرين، وفي استحضاره للبذور التي تحولت مع الزمن والتراكم والتطرف إلى متسلقات طفيلية ابتلعت الأخضر واليابس، وأنذرت بفناء الجنس الأدبي؛ عربي الهوية، فناء حتميًا ومطلقًا. اخُتزلت العروبة عند العقاد إلى لغة، وقُدِّم الولاء الإقليمي تجاوبًا مع أصداء الدعوات الوطنية والإقليمية الطاغية التي فاقمت الانغماس في الذات المحلية لدى الأدباء المصريين كما تقول الجيوسي[٣]، وأخطر ما في هذه المبادرة هو تمييع هوية الأدب العربي إلى أدب إنساني مطلق، يقفز كثير منه على المحلية والذاتية والتمايز الحضاري والثقافي، إلى العالمية والوحدة البشرية، ما يبرر له الاستعارة والاقتباس البريء غير المسؤول[٤]، يقول أدونيس: "لا بد للشاعر المعاصر، في ضوء ما قدمنا، من أن يتخطى قيم الثبات في تراثه الشعري القديم وفي تراثه الثقافي، على الجملة، لكي يقدر أن يبدع شعرًا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها... هكذا يصبح التراث العربي، شعرًا وثقافة، جزءًا من الحضارة الإنسانية. ولا معنى لهذا التراث إلا بقدر ما يندرج في هذه الحضارة، وبقدر ما هو إنساني، وبقدر ما يقوم على الحرية والبحث. ولا يلتمس الشاعر العربي المعاصر ينابيعه في تراثه وحده، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل"[٥]!! ولا ندري ماذا يبقى من التراث حين يختزل إلى ما يقبل الاندراج في الحضارة العالمية

---

[١] العقاد، عباس محمود، وإبراهيم المازني: الديوان في الأدب والنقد، مطبعة الشعب – القاهرة، ط/٣، ص٤.

[٢] العقاد، والمازني: الديوان، ص٤.

[٣] ينظر: الجيوسي، سلمى خضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص١٩٧-١٩٩.

[٤] يحق لنا هنا الاستشهاد بأقوال الحداثيين رصدًا لامتداد أفكار الرومانسيين الأوائل في مذهبهم، فالرومانسية ظلت الجذر الذي لازم الحداثة، والحداثة على اختلاف تياراتها مذهب فكري واحد، ذو أسس مشتركة تحاول التحقق فيما يتهيأ لها من تيارات ومذاهب.

[٥] أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧٢، ص٤٩-٥٠. وينطلق عبد الصبور من أساس المشترك الإنساني، والقيم المطلقة في الأدب، ليصل إلى أن "كل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي، ولا يحاول جاهدًا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال. وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءًا من التراث الإنساني، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسؤول في هذا الكون"، عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص٧٩. وينظر: علوش، سعيد: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ص٨٤. وينظر: المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة – صنعاء، ط/١، ١٩٨١، ص٩،

www.alukah.net
شبكة الألوكة

فقط، وما معنى أن يطلب من الشاعر ألا يلتمس ينابيعه من تراثه، ثم يطلب منه أن ينفتح على الكل الحضاري، وقد صار هذا التراث وحدة مع هذا الكل؟!! إن ذلك يذكرنا بدعايات الترويج للعولمة، والإصرار على اكتساب مشروعية مبكرة لها لتهدد خصوصية الذات الحضارية والثقافية والأدبية، وإرساء **الإنسانية** هوية جديدة بديلة أثبتت الأيام أنها ستغدو الإيديولوجية الرفيعة التي يتبناها الحداثيون ودعاة التجديد على اختلاف مشاربهم وتناقضها، وقد عدّ ويليامز الحداثة فن العولمة[١].. ولهذه الميول الاستغرابية عُرفت مدرسة الديوان باسم المدرسة الإنكليزية[٢]، حتى اعتقد العقاد بـ"أن الجيد في لغة جيد في سواها والأدب شيء لا يختص بلغة ولا زمان ولا مكان لأنه مرده إلى أصول الحياة العامة لا إلى المظاهر الخاصة العارضة"[٣]، وأن "الشعر شيء يتصل بالإنسان من حيث هو كائن حي لا من حيث هو ابن وطن أو ابن جامعة أو أخرى من لغة أو عقيدة" كما يقول العقاد[٤]. على ما في هذه الدعوة من تعارض مع مبدئه القائل بـ"أن الأسلوب صورة لنفس صاحبه وأن الله لم يخلق الطبائع كلها على صورة واحدة فيكون لها أسلوب واحد في المنظوم أو المنثور.."[٥]، هذا بين المنظوم والمنثور، فكيف بين أبناء الثقافات المتباينة؟! ولذلك فعلينا أن نجد لهذه الإنسانية دينًا وهوية، ولن نجدها إلا إلى جانب القوة، إنها الهوية الغربية، إذ ينتهي العقاد إلى أن يعلن أن "المرء ليزهى بآدميته حين يلقي بنفسه في غمار الآداب الغربية"[٦]، وفي المقابل كان عليه أن يتبرأ من ثقافته التقليدية المتخلّفة، ويحمل على عاتقه مهمة هدمها باسم الثورة، "فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة"[٧]، "وما أحوج البرهان في هذه إلى الشدة"[٨]، على حد تعبير العقاد، فـ"كل قصيدة حقيقية حرب أو هجوم"[٩]، والطريف في الموضوع أن الفكر العربي في الميادين كلها؛ الاجتماعية والثقافية والسياسية، قد اختار، حتى هذا اليوم، التحطيم مرحلة أولى توقفت عندها مشاريعه، من دون أن يمتلك تصورًا

ويقول أنسي الحاج: كل شعرية "استمدت قوانين لها من "عبقرية" قومية خاصة لا تعني لي... "الشعرية القومية" في معناها التاريخي – الاجتماعي – السياسي – الأدبي، قد تكون مهمة للعرب... لا تهمني.. وأعتبرها نوعًا من الفخر أو التعصب أو التخلف الذي كلما أوغل في الإفلاس ازداد استنجادًا بالماضي"، فاضل، جهاد: قضاي الشعر الحديث، ص٣٢٤. ومن قبل خاطب سلامة موسى أحمد زكي أبو شادي مادحًا إياه بأنك "تدعو إلى الإخاء الإنساني والوطنية العالمية وكسر شره التعصب القومي والوطني والديني.."، الخطيب، محمد كامل: نظرية الأدب – مرحلة مدرسة أبولو، ١/١١٤.

[١] فهي أكثر ارتباطًا بنظام اجتماعي يتطور في "اتجاهات ذات دلالات حضرية دولية تتجاوز الدولة القومية وحدودها"، ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٣٤.

[٢] الجيوسي، سلمى خضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٢٠٦.

[٣] العقاد، والمازني: الديوان، ص٧٩.

[٤] العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب، ص٢٠٨.

[٥] العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب، ص٢٣٤.

[٦] العقاد، والمازني: الديوان، ص١٢١.

[٧] العقاد، والمازني: الديوان، ص٤.

[٨] العقاد، والمازني: الديوان، ص١٧١.

[٩] أدونيس: زمن الشعر، ص١٦٧، ١٨٠–١٨١. وينظر: البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص١٥.

واضحًا لمرحلة البناء اللاحقة، حتى صار يُعرف "غالبًا بما يعلن القطيعة معه أكثر مما يعرف بما يتوجه إليه على نحو بسيط"[١]، لأن "نقد ما ليس صحيحًا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح، وتعريفه في جميع حالاته"[٢]، معتبرًا التجريب غاية التكليف على مبدأ "فإن أصبنا الهدف وإلا فلا أسف"[٣]، قانعًا من جهوده بالأنقاض، ومن الغنيمة بالإياب!

سمّى العقاد مدرسته بـ"مدرسة الفرد المستقل"، وشرح ذلك بأن "الشاعر من هذه المدرسة يعبر عما يحسه هو في كل حالة يتناولها بعاطفته وخياله، ولا يصدر عن المعاني العامة المشتركة التي لا تمييز فيها بين شخصية وشخصية، ولا بين مقام ومقام"[٤]، وشعار هذه المدرسة "عبر عن شعورك الإنساني"[٥]. فقد طالب العقاد بأدب يصدر عن الوجدان، ويترجم عن الطبع خالصًا من تقاليد الصناعة[٦]، مفترضًا أن الصناعة تناقض الطبع مناقضة تامة[٧]، وأن التقليد يشوه صدق التجربة ويضعفها، ومعتقدًا أن تحرير الإرادة الخلاّقة من العوائق والقيود والإلزامات والخبرات السابقة وتطهيرها من "غثاثات التقليد"[٨] يمنحها القدرة على التحليق والإبداع، ويسمح لها بتفجير طاقاتها الكامنة والمخبوءة، ويبلّغها درجة الصدق في التعبير عن التجربة، ويطلق عنان الخيال إلى آفاق الحلم واللاشعور بعيدًا عن سلطان العقل والواقع. لا نماري في شرعية هذه المطالب وضرورتها، ولا في أن الشعر العربي مال مع الزمن إلى قوالب جاهزة، حدّت من أفق التجديد والابتكار، وركن إليها كثير من الشعراء، بيد أن تطهير الشعر من هذه العيوب شيء، والربط المطلق بين التقليد والتصنع، والحرية والإبداع، شيء آخر، وفيه جناية على كثير من المفاهيم الإنسانية الضرورية لاستقرار الأسس المعرفية والاجتماعية، وما هو إلا تحرير لإرادة الفرد المتمردة من قمقمها، وإطلاق لمارد جبار يحار في مصدر قوته ومعناها، وتشريع انتهاك غير مبرر للمعايير؛ لأن الذات لا تقبل الاعتراف بحصرمها، وليست التقاليد دومًا عائقًا أمام الإبداع، ولا الحرية منفذًا يسيرًا إلى خالص الوجدان والطبع، وكما يكون التحدي شرطًا لقيام الحضارات، يكون كذلك عند الفرد شرطًا لتفجير طاقات الإبداع الكامنة لديه. نقول هذا، والعقاد لم يتبنّ المنهج التدميري الشامل، ولا الحرية المطلقة، وظلّ متمسكًا بسلطة العقل على الخيال، ورقابة المعنى

---

[١] الكلام لويليامز على الحداثة القلقة التي لا يقر لها قرار، وقد عدلنا في الضمائر بما يناسب السياق، وإنما صحّ استشهادنا به هنا للأساس الذي قامت عليه هذه الفقرة من أن الرومانسية العربية، والرومانسية الغربية بحسب دراسة ويليامز، هي أصل الحداثة وبذرتها القريبة، ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٦٤.

[٢] العقاد، والمازني: الديوان، ص٤.

[٣] العقاد، والمازني: الديوان، ص٤.

[٤] العقاد، عباس محمود: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص٣٨.

[٥] العقاد، عباس محمود: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص٣٨.

[٦] العقاد، والمازني: الديوان، ص٤.

[٧] العقاد، عباس محمود: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص٤٧.

[٨] العقاد، والمازني: الديوان، ص٣٩.

على الوجدان، واعتبر الإحالة عيبًا من عيوب الشعر[١]، ولم يقبل بحالٍ التضحية بالحق في سبيل الجمال[٢]، وهو ما ستهمله كثير من مدارس الحداثة اللاحقة، أو تصر على إهماله مستفيدة مما أرساه الرومانسيون في البداية، نعني مفهوم أصالة التجربة الوجدانية، والعناية بالقوة المخيِّلة، ومبدأ التحرر من التقاليد باعتبارها قيودًا وتصنعًا، حتى يغدو مقبولاً أن يكون الشعر جنونًا وخروجًا "عن كل ما هو عقلي بالمعنى التقليدي"[٣]، وأن يصير هذيانًا لا رقابة للوعي ولا للغة عليه، لا سيما أن المدرسة الرومانسية هي التي أرست بذرة إهمال العناية بالإحكام اللغوي لما عدّت "الشعر قيمة إنسانية، وليس قيمة لسانية"[٤]، ودعت إلى البلاغة النفسية على حساب البلاغة اللغوية، فـ"ليس الشعر اليوم خاصة عربية ولكنه خاصة إنسانية، وليست البلاغة اليوم مزية لغوية ولكنها مزية نفسية"[٥].

إذن، فالرومانسية، في نسختها العربية، تختزل مقولات الحداثة وأركانها الأساسية كلها، وهي البذرة التي بُذرت في التربة الثقافية والأدبية لتنتج الحداثة الشاملة فيما بعد، والفرق بينهما **فرق في الدرجة لا في النوع**، وفي مساحة التهديم وموضوعاته لا في جوهره، وفي التطرف في المفاهيم لا في مضمونها، ولذلك قلنا إن الرومانسية ستكون هي المذهب المسيطر في الأدب العربي حتى اليوم، وهي المذهب المستبد بغيره من المذاهب، يفرض عليها شروطه، حتى إن ناقضته مناقضة مبدئية وجوهرية[٦]، وقد يكون دقيقًا جدًا هنا استعارة عبارة ويليامز: "التطور – بعد تأثير الحافز الأصلي – إنما هو عملية تتوالد من ذاتها"[٧]. وإنما حدّ من انفلات الرومانسية؛ ليس أساسها الفكري الغربي الذي قلنا إنه كان في أصله بنّاء لا يعلن القطيعة مع العقل، ويطمح إلى أعظم الفعالية في الواقع، ولم يدخل في طور تهديم عبثي، كما لم يمنحها هذه القوة ما تهيأ لها من الاطلاع على المذاهب الغربية الأدبية الأحدث التي ظهرت على أنقاض الرومانسية المتهالكة؛ كالرمزية والسريالية، لأسباب تتعلق من طرف بخصوصية البيئة الحضارية، وما وفّرته من مؤسسات تمارس رقابة صارمة على عمليات التجديد والانتهاك، وتتعلق من طرف آخر بأهمية الشعر العربي الحضارية التي جعلت المسّ بحرماته مسًّا بالشخصية العربية نفسها، وطعنًا في موطن عزتها، وفوق هذا وذاك، استطاعت

---

[١] ينظر: العقاد، والمازني: الديوان، ص١٤٢.

[٢] ينظر: العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب، ص٧٠.

[٣] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٨٠، ص٢٦٩. اعترف أدونيس أنه لا يستطيع أن يكتب الشعر "إلا باستحضار حالة من حالات الجنون"، المصدر نفسه، ص٢٦٨-٢٦٩.

[٤] العقاد، عباس محمود: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص٤٧.

[٥] العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب، ص٢٠٠.

[٦] في كتابه: طرائق الحداثة، حاول رايموند ويليامز أن يبرهن على أن الحداثة التي تثير ضجيجًا عاليًا لإنجازاتها وفتوحاتها الفريدة، واندفاعها المحموم وراء صيحة رامبو: "يجب أن نكون حداثيين على نحو مطلق"، إن هي إلا وريثة الفكر الغربي الأقدم، ومتابعة لخط أدبي سابق، تسترشد ببوصلته في الأركان القصية والعوالم المجهولة، ينظر: كتابه: طرائق الحداثة، ص١٣، ٩٦ وما بعد.

[٧] ويليامز، رايموند: كتابه: طرائق الحداثة، ص١٨.

صلابة النظام الشعري العربي، وإحكام تكوينه الشكلي، وتماسك معماره البنيوي على أساس وظيفي يحقّق مثل الأمة الفكرية والجمالية معًا، كل ذلك ساعد في منح الشعر العربي حماية ذاتية فنية؛ فضلاً عن الحماية المؤسسية الثقافية، ولم يُقدَر على انتهاك هذه الحماية، ولا تجاوزها، على الرغم من دأب الرومانسيين الأوائل ومحاولاتهم الملحّة[١]، إلا لما نجحت حركة الشعر الحرّ في تفكيك الشكل العمودي للقصيدة العربية؛ درع النظام الشعري، وطلّسمه الحامي، وإرادته النافذة، وامتلك المجدّدون بذلك نموذجهم الفني البديل؛ شعر التفعلية، فانفرطت عناصر القصيدة العربية، ولم يعد الإمساك بها، ولا لملمتها، ممكنة، **لقد تحطم النظام أمام إرادة الفرد.** إذن فقد استطاعت الرومانسية أن تسرّب المضمون الرومانسي الفردي إلى الشعر العربي، ولكنها لم تستطع أن توجد شكلاً ذاتيًا، ولذلك ظنّ اليافي أن صفة "الاختلاط" الطبيعية في المراحل الانتقالية هي وحدها علة وجود تيار كلاسيكي رومانسي[٢]، يقصد من الناحية الإبداعية والفنية، والواقع أن الشكل الشعري العربي القوي هو الذي فرض الإرادة الفنية المحافظة على أنصار الاتجاه الرومانسي الذين لم يقبلوا بالهدنة مطلقًا مع المفاهيم التراثية، ولذلك فسوف يخفت، مع إنجاز الشعر الحر، صوت المحافظين[٣] بدءًا من الدخول في حقل ألغام التفجير العشوائي الذي لن يعرف حرمات ولا معايير ولا حدودًا.

أما الاتجاه الفكري الذي مثلته الرومانسية، وموقفها الكلي من الحياة والإنسان لا من الفن والأدب وحدهما، فلن يُقدَّر له أن يتوقف، بل سيتخضم وينفجر، مخاصمًا الاتجاه الفكري الأصيل ومهيمنًا عليه، ومحاولاً أن يسرّب أفكاره عبر كل قناة ممكنة، ومن خلال أنداده قبل أتباعه، والمثال الحاسم هنا هو الواقعية الاشتراكية التي نزعم أنها لم تظهر لدينا رد رفعل على الفردية أساسًا، وإنما استجابة للمتغيرات العالمية، وتبدّل ميزان القوى في الحرب العالمية الثانية، ولذلك فإنها لما استعيرت إلى البيئة العربية، وهي الداعية إلى مبدأ الالتزام الواقعي، والمشاركة الجماعية، طاوعت الفردية الغالبة، وتحولت إلى واقعية وجودية[٤]، أو واقعية رومانسية[٥]؛ هذا المزيج الغريب والمتناقض الذي لا يمكن أن ينشأ إلا في مثل هذا الجو المشحون بهواجس الحرية، والفردية المتضخمة والمتعالية على جماعتها الثقافية والاجتماعية، وقد رأى سعد الدين كليب "أن

---

[١] استنتجت الجيوسي أن المشكلة التي واجهت الشعراء قبل الخمسينيات هي "التصادم بين المفاهيم الفنية التي اكتسبها نظريًا مختلف الشعراء والنقاد، والإمكانات الفنية في الشعر نفسه في ذلك الوقت. وقد شهدت العقود الثلاثة أو الأربعة الأولى من هذا القرن طغيان النظرية على التطبيق. وفي العقد الرابع استطاع إلياس أبو شبكة وسعيد عقل بلوغ درجة التوازن في هذا المجال. لكن أغلب الشعراء لم يستطيعوا تطبيق نظرياتهم الشعرية المتطورة على إنتاجهم المتلكئ"، الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٧١.

[٢] ينظر: اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص١٩١، ١٩٣–١٩٤.

[٣] ينظر: اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص٢٣١.

[٤] ينظر: البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص١٧.

[٥] شكري، غالي: شعرنا الحديث، إلى أين؟ ص٢٦. وقد عدّ اليافي "الاختلاط" أحد سمات المناخ الثقافي والأدبي في هذه المرحلة التي تمثل انعطافة تاريخية أو مرحلة تحول وانتقال، ينظر: اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص١٩١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

تعريف الجمال بأنه التميّز القائم على الحرية والحيوية، يدين بالكثير منه لتلك الرومانتيكية التي ذهبت إلى أن الحرية والفردية شرطا الجمال اللذان يعنيان التميز"[١]، ويقول شكري: "الرؤية الفكرية تجعل من هذا الشعر شعرًا اشتراكيًا، ولكن هذه الرؤية نفسها في مستوى الفن تجعل منه شعرًا رومانسيًا... فإن شعراءنا الاشتراكيين ينظرون إلى الفرد والمجتمع والحضارة نظرة رومانسية في جوهرها، عمادها التضخيم والمبالغة في الأحاسيس والعواطف... والتركيز أن الجوهر الإنساني هو الخير والظروف الخارجية هي الشر، واستعذاب النفي والغربة – لا كرؤيا إنسانية شاملة – وإنما على المستوى الفردي المباشر"[٢]، ويجد ويليامز في التحطيم العامل المشترك الذي يجمع بين الاشتراكية والحداثة، يقول: "واختلطت دعوة المستقبليين لتحطيم "التراث" مع الدعاوى الاشتراكية لتحطيم مجمل النظام الاجتماعي القائم"[٣]، وقد ظل الخضوع للرومانسية هو الوجه الغالب على الشعر العربي، كما يقول إحسان عباس، واستمر الشعر وفيًا لنشأته على الدوام، حتى في شعر المقاومة الفلسطينية نفسه[٤]، وطغى فيه صوت الفرد على الجماعة، وصار المرور عبر الذاتي شرطًا للوصول إلى الموضوعي؛ شكلاً ومضمونًا، ولنا مع هذه القضية وقفة بإذن الله.

إن الذات المتطلعة إلى حريتها القصوى لم تع تناقضها مع مبادئها الواقعية الاشتراكية وهي ترفع شعارات الالتزام، وتندد بالفردية والمنعزلين في الأبراج العاجية، وتحاول أن تصوغ النماذج العليا، وتقدم الهم الجماعي على أزمات الذات الداخلية، وبكائياتها المنتحبة، وخيباتها الاستثنائية، وعلى الرغم من تناقضها، فإن الواقعية استطاعت أن تعدل الكفة الذاتية إلى شيء من الموضوعية والإيجابية والتفاؤل، وتحاول صياغة وجدان جماعي لم تدر أنها تكسبه بيد وتخسره بالأخرى، لأن مفهوم التحرر من الثوابت، أو الكليات التقليدية، ومحاربة الرجعية التراثية من دون تقديم بديل إلا مستوردًا من الغرب، أو هدف إلا العدالة الاجتماعية الغائبة، وقفزها إلى الأممية، وتعاطفها مع قضايا التحرر العالمية، وتعلقها بقمة الشمول الإنساني[٥]، كل ذلك أوجد تهديدًا صارخًا لأي طموح بإعادة اللحمة الجماعية، ونقضًا لأي ادعاء بأولية الجماعة، بل تحريرًا لمساحة إضافية للذاتية على حساب الجماعية. فإذا كانت الواقعية استثناء على الحداثة الأدبية في تلك الملامح، فإنها في وقوعها في أسر النزوع الفردي، وإشهارها سلاح الهدم، ورفعها شعار الحرية، وجه من وجوه الحداثة أقل قتامة، وأكثر حميمية في المساس بهموم النفس العربية، وجرأة في تناول شواغلها ومعالجة همومها[٦]، ولكن

---

[١] كليب، سعد الدين: وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ١٩٩٧، ص٣١، ٣٠.

[٢] شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص٢٧.

[٣] ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٧٥.

[٤] عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص٥٣ وما بعد.

[٥] شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص٢٨.

[٦] في غربة السياب في الكويت أبدع أجمل قصائده على الإطلاق، فقد تفجرت مشاعره القومية بديلاً عن تلك النزعة الإنسانية العامة – كما يقول إحسان عباس في كتابه عن بدر شاكر السياب ص٢١٩ بطاقة ٢٢٠٩. واتحدت مبادئ الالتزام الاشتراكي بعواطفه الوطنية المتأججة التي حركتها وأثارتها تلك الغربة، ينظر قصائد الديوان، ص٣٨٩، ٣٩٤، ٤٧٤، ٥٦٣.

هذا لا يعني أنها كانت على الدوام أكثر فنية، وأنجح تقنية، أو أنها استطاعت أن تتحرر من سطوة الشعارات، والتقارير الصحفية والإخبارية.

سوف تمثل حركة الحداثة بداية التحقق الفعلي للتحرر المطلق، وخلاصة الوعي الفردي الرومانسي، فتتبنى مبدأ جماليًا يقوم على **المفارقة أو التجاوز**، وهو مبدأ يخضع للأسس الفكرية الجديدة ويتمثلها تمثلاً كليًا؛ التغريب، الفردية، الحرية، الجدة. لأن مبدأ التجاوز مستعار أصلاً من الاتجاهات الجمالية الغربية التي ظهرت على أعقاب تفكّك الرومانسية، أو معها على اختلاف في التقديرات، وهو إشباع للنزوع الفردي للحرية المطلقة، وخضوع لمنطق الزمنية الذي يفترض أن الجديد المتجاوِز هو الجميل، ليصير المفهوم الجمالي مفهومًا زمنيًا ساذجًا. ولذلك فإن غالي شكري محقّ في تحفّظه في إطلاق وصف تيّار على من أسماهم شعراء "التجاوز والتخطّي"، "لأن الرؤيا التي تجمعهم هي بعينها التي تفرقهم. إذ بهم يبدأ الشعر مرحلة التعدد والتنوع اللانهائي"[١]، وبهم نشهد انفجار الإرادة الفردية، وكفران الذات المتوحدة بالمطلق والمقدسات، وانتماءها لعالمها الثقافي الخاص الذي يتحدد بالمصادر التي عرضت لكل شاعر على حدة، فصاغته أمة نسيج وحدها، وإن كانت هذه الأمم كلها تلتقي عند الغرب، وتقبل "الذوبان في أعلى مستوى حضاري بلغه العالم المعاصر، هروبًا من مرحلة التخلف المرير التي نجتازها نحن"[٢]! وبهذه الأسس تمامًا حدّدت نازك الملائكة التي تبنّت مبدأ "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"، شروطَ الأديب المجدّد، تقول: "على أن الأديب الذي سنتفق على تسميته "مرهفًا"، لا بد أن يملك ثقافة عميقة تمتدّ جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي، لا يستطيع معه إن هو خلق، إلا أن يكون ما خلق جمالاً وسموًا. فإذا خرق قاعدة، أو أضاف لونًا إلى لفظة، أو صنع تعبيرًا جديدًا، أحسسنا أنه أحسن صنعًا، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق، قاعدة ذهبية"[٣]. وستظل الفردية المستبدة، والحرية الباحثة عن قنوات تحقّقها، الأصلين اللذين يربطان الحركة الأدبية بالرومانسية على الدوام, ولن يتحرر الأدب من هيمنة الرومانسية؛ ذلك المذهب الذي قال عنه إليوت، ومن قبله غوته، بأنه مرض[٤]، إلا إذا تخففت الأنا العربية من غلوائها، وعوفيت من تضخّمها، وضبطت ولعها الجنوني بالحرية، وهذا مطلب حضاري قبل أن يكون أدبيًا، لا سيما أن الحداثة الأدبية تدّعي أنها تسهم من خلال مشروعاتها في عملية النهوض، وتعجّل بها.

تظل الحداثة، بالنسبة إلى ما بعدها، نظرية معتدلة، وعلى الرغم من أن فكر ما بعد الحداثة هو النقد الجديد نفسه الذي زُرعت بذوره مع انطلاقة مشروع النهضة، وبلورته الحركة الرومانسية، فإنه، ونعيد التأكيد،

---

[١] شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص٢٨.

[٢] شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص٢٨.

[٣] الملائكة، نازك: الديوان، ٨/٢.

[٤] ينظر: إليوت: فائدة الشعر، ص١٢٤. وقال غوته: "إن الرومانتيكية مرض، والكلاسيكية صحة"، ديورانت: قصة الحضارة، ٢٩٧/٤١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

يختلف عنه في الدرجة لا في النوع؛ أي في درجة التطرف للقيم الجديدة، وشدة الانفلات من المعايير، وقوة الهدم ومساحة التدمير، ويضاعف نسبها مضاعفة مفتوحة، ولكن تحت واجهات وشعارات جديدة خادعة، ومناقضة أحيانًا، إن "زمن الحداثة الواعية قد انتهى"[١]، وبدأ زمان "التشكك إزاء الميتا – حكايات"[٢]؛ أي القيم العليا أو الحكايات الكبرى. ككل المذاهب الأدبية العربية، يخضع مذهب ما بعد الحداثة العربي لشرط وجود ما بعد حداثة غربية، فهو مستنسخ عنها وهجين منها، وقد تزامن ظهوره في الغرب مع انتكاسة الأمة في حزيران، واهتزاز صورتها أمام ذاتها، وسقوط المرجعيات الحداثية للأمة العربية، وإخفاق ثوابتها في امتحان الواقع، وانكشاف الأقنعة عن زيف كثير منها، وفشل التجارب وتقلّص احتمالات التجريب الممكنة أو انعدامها، كل ذلك ترك الحداثيين من دون بديل فكري يؤمنون به، أو يحلمون بتطبيقه، وهوى بمقدساتهم التي حملوها، ولم يستطيعوا أن يشيدوا بدل ما هدموا لبنة واحدة، وبتعبير عرسان: "..حركة التجديد حطّمت موازين وقيمًا وقواعد ولم تضع البديل... ليست لديها القواعد أو البدائل التي تقدّمها"[٣].. والإفلاس المعرفي، والافتقار إلى يقين مؤسِّس، يخلقان حالة فوضى عارمة، وعبثية لاهثة، ونزوعًا فرديًا براغماتيًا طاغيًا، وينتجان ثقافة تدميرية مازوخية تلعب على الألفاظ مع إفلاس في المحتوى.. أمام هذا الواقع مثّلت مقولات ما بعد الحداثة استجابة مثالية، وإشباعًا مطلقًا لحالة التوهان والعبثية التي تعقب مراحل سقوط الكليات، وانهيار الثوابت، وقدّمت عاملاً إضافيًا للارتماء في اليم الغربي، والترحيب الطوعي بالتقلّب في أتونه، ولذلك فلا فرق بين أن يكون مولد ما بعد الحداثة في الغرب أو هنا، فالتجربة الحضارية واحدة، والانهيار الاجتماعي هنا تزامن مع انهيار معرفي هناك، وسقوط القيم العليا لديهم يفترض أن يعني سقوطها لدينا، أليست مستعارة مما عندهم، وألسنا نتكلم طوال قرن كامل على تجربة إنسانية واحدة، ونزعنا من رقابنا الخصوصية الثقافية، وانفتحنا بكليتنا على العالم[٤]؟!

لكن هذه الحقائق لا تلغي أن فكر ما بعد الحداثة استعير غالبًا، وعند بعض اتجاهات الحداثة، لإكمال مشروع الحداثة العربية الذي بدأ مع بداية عصر النهضة، بوصفه وسيلة جديدة أكثر نجاعة لتدمير الثقافة التقليدية الآخذة في الانتعاش بعد حدث النكسة، وبعد انتصار الثورة الإسلامية في إيران. ولذلك قلنا من قبل إن ما

---

[١] ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص١٢.

[٢] ليوتار، جان فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثي، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة، ط/١، ١٩٩٤، ص٢٤.

[٣] ينظر: المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة (دراسة ومناقشات)، دار الحداثة – صنعاء، ط/١، ١٩٨١، ص٥٩. وكثر، مع عرسان، يرون أن فقدان البديل أو القاعدة المشتركة أو نقطة الضوء – على حد تعبير البياتي – هي العلة في أزمة الأدب العربي المعاصر اليوم، يقول نزار قباني: "إن أية ثورة حقيقية تحمل نظامها معها.. وإلا كانت ثورة سائبة.. وفالتة.."، في: فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٣٨-٢٣٩.

[٤] لسنا الوحيدين الذين عانينا من آثار التخلي عن الخصوصية وتبني مبدأ "الإنسانية" الذي هو الأساس الحقيقي للعولمة، فبوكانن يتكلم على "هيمنة أخلاقية جديدة" تغزو الغرب وتحل الإنسانية دينًا جديدًا تبشر به وتحارب لفرضه في مجالات الحياة والثقافة، وهذا الدين ليس واحدًا من عقائد تستوعبها العلمانية، بل هو علمانية أصولية تدين بالإنسانية. ينظر: بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص١١١-١١٢.

بعد الحداثة في نسختها العربية تفتقر إلى الأساس الفكري لمشروعية توطينها عربيًا، وإنما هي فقط أداة من أدوات الحداثة التي ظلّت مشروعًا إيديولوجيًا يمتلك مسلماته، ويحارب لأجل تمكين مطلقاته، ويشهر في سبيل ذلك ما يتهيأ له من أسلحة، فكان فكر ما بعد الحداثة ونقدها واحدًا من هذه الأسلحة. يقول رفيق حبيب: "فالتصور العلماني يفرض علينا مقدّساته، تحت شعارات تنادي بتحرير العقل من قيود المقدسات"[١]، أو بتحرير إرادة الفرد من كل مطلق. إذن، فقد استُثمر فكر عبثي معادٍ لليقين لتفتيت فكر يقيني مقاوِم ودكّ حصونه، ووُظّفت لتدمير الثقافة التقليدية العصيّة على الاختراق أدواتُ ما بعد الحداثة؛ المعرفية والجمالية؛ المعادية للإجماع، والمروّجة لديمقراطية المعرفة والفن، ما يعني أن كل شيء مسموح، وكل شيء مقبول، فالحكايات الكبرى لا تمتلك الأفضلية على الحكايات الصغرى للأفراد؛ كما يقول ليوتار، وعلى هذا تكون ما بعد الحداثة الغربية تطورًا طبيعيًا لفكر النهضة الغربية ذاته من خلال ركنيه الأساسيين؛ الفردية والحرية، بجعلهما موضوعًا لنقيصة التطرّف التي اعتادها هذا الفكر، وتحريرِ الإرادة الإنسانية من الضوابط العتيقة؛ العقلانية والواقعية والأخلاقية والذرائعية.. أي من كل ما هو ضروري لقيام نظام اجتماعي مستقر، وتكوين أمة متماسكة، ويكون الغرب بهذا الفكر قد دخل طور تدمير ذاتي منظمًا يكون الذروة التي يعقبها الانهيار الوشيك[٢]. ويكون فكر ما بعد الحداثة بهذا أيضًا الخطر الأجلّ على مشروع النهوض الذي حملته الحداثة العربية، لأنه فكر معاد للإيقان، ومدمّر لأية صيغة جماعية ممكنة، وبه تعلن الحداثة رضاها بتحقيق أهدافها القريبة الهدّامة، مضحّية بأهدافها الإستراتيجية البعيدة التي يفترض أن تكون إيجابية بنّاءة.

باسم دم الحرية المسفوح، وباسم حق الفرد المضيَّع؛ مسلمتي الثقافة الغربية عامة، والفكر ما بعد الحداثي خاصة، صدر حكم بإعدام ركني الفن الأساسيين: الشكل والمضمون، فلا يُطمح من الفن لا إلى جمال ولا إلى رسالة، ومع ظهور مفاهيم جمالية القبح أو فن القذارة[٣]، بلغ الفن قاعًا قصيًا لم يبلغه في تاريخه. إن

---

[١] حبيب، رفيق: المقدس والحرية، ص١٢.

[٢] يثير فكر ما بعد الحداثة بلبلة واسعة بسبب من تناقضاته وقدرته على الاستجابة لمتطلبات جهات متعارضة ولأغراضها، وقد سبق أن ذكرنا أن فكر ما بعد الحداثة ظهر أصلاً بقصد مراجعة المطلقات التي قام عليها الفكر الغربي لمّا وصل إلى نتائج مفاجئة ومدمّرة، بهدف التمحيص والاختبار للوصول إلى مطلقات أصح وأسلم، لا بهدف التدمير أو ترك المجتمع من دون بدائل تمسكه، بيد أنه العقل الغربي المبرمج على التطرف استمرأ اللعبة وجرى بها إلى آخر الشوط، من دون أن يهتم للعواقب، ووظّفت بعضُ العقول مفاهيم ما بعد الحداثة لإطلاق حرية الفرد، والثورة على الثقافة النخبوية والمعيارية، أو لنقد التوظيف الشائن والعنصري للمبادئ الغربية في مجالي السياسة والاقتصاد ولتبرير سلطة مخادعة، ووجد المستضعفون، وأعداء الثقافة الغربية المستكبِرة ومنافسوها، ضالتهم في هذا الفكر لنقد الأسس التي قامت عليها القوة الغربية وقد عجزوا عن مقاومتها.

[٣] عرف العرب الفن للحياة، وجرّبوا فن القبح وخبروه على أنه التعبير عن الموضوع القبيح بطريقة جمالية، ولذلك فلم يميزوا بين موضوع جميل وغير جميل، ولا بين كلمة رفيعة وأخرى وضيعة، إلا بقدر اضطرار المقام وتطلّبه لوجودها أو عدمه، فـ"لكل كلمة مع صاحبتها مقام"، القزويني: التلخيص، ص٣٤. وهي النتيجة نفسها التي وصل إليها النقد الحديث، يقول إليوت: "القصيدة لا تصنع من "الكلمات الجميلة" فحسب... فالكلمات القبيحة هي الكلمات غير المتلائمة حيث توجد مع رفيقاتها"، في الشعر والشعراء، ص٣٤. وقد حلّ بودلير هذه المشكلة، وحطّم مبدأ الجمال البحت، من خلال الوحدة الكلية للعمل الفني، والتعبير الجميل عن القبيح، ولذلك قال مخاطبًا المدينة: "لقد أعطيتني وحلك، وأنا صنعت منه ذهبًا"، ينظر: برنار، سوزان:

فعل التجاوز الذي كان يقع في الحداثة على التقاليد، والأشكال الجاهزة، والقيود المعيقة للتدفق الحي للتجربة الذاتية، وفعل الهدم الذي كان موضوعه المقدسات المعطِّلة، والثقافة البائدة فيما يُظنّ.. انصبّا فيما بعد الحداثة التي أعلنت ديمقراطية الفن، وأن كل شيء مقبول ومباح، على تبديد المعنى، وانتهاك المنطق العقلي، واللعب بالنظام اللغوي، والتحرّر من مبدأ الشكل، واستثمرت مقولات انتفاء القصدية وموت المؤلف، وإقرار النصية وميوعة الشكل، ورُوِّج لمفاهيم إبداع التلقي، وذاتية القراءة، وأُعلنت لا نهائية المعنى وتمامه؛ فما قيل قد قيل، ونحن عالقون في تناص مُلزِم مع الأسلاف يجب التحرر منه، وغلبت مفاهيم غريبة وملغَّمة؛ من مثل أدب الصمت، وجمال القبح، وفن الحياة، وأدب بلا غاية، وشعر يرفض أن يكون الجمال مطلبًا..[١]! والحقيقة أن الحداثة الشعرية عرفت كثيرًا من هذه المفاهيم قبل ظهور ما بعد الحداثة، فمنذ السريالية التي اخترقت جدار المنطق، وازدرت قيمة العقل، استطاع الشعر أن يفعل فعلَ ما بعد الحداثة قبل ظهورها المنظّم، أو تبلورها النظري، وشنّها حملة التدمير العشوائي، والرفض المطلق لكل المسلمات، والانتهاك لأجلّ المقدّسات، بدءًا بمقدّسات الحداثة نفسها: الفردية، الحرية، العقل، النظام، الديمقراطية.. ولكن الذي فعلته ما بعد الحداثة في الواقع هو توسيع دائرة الانتهاك، وإضفاء الشرعية على فعل الهدم، وتطوير أدواته وأسلحته، وتمرير سلطة الفرد، وإطلاق حريته، عبر وسائل غريبة، ولعبة تفاوض ذكية تقوم على خسارة القليل لكسب الكثير.. وسيحين الكلام عليها بعد قليل إن شاء الله. وقُصد من ذلك كله إلى إلغاء الكليات والقيم العليا مهما كانت، لأن الغرض في النهاية خرق الإجماع نفسه، ومنع تكوّن اتفاق معين يستبدّ بإرادة الفرد، ويقمع حريته! إن ما بعد الحداثة تُملِّك الفرد، بلغة عدمية، ومفاهيم عبثية، سلطةً مطلقة لا تعارضها سلطة أخرى، ولا تقدر على مصادرتها، وتستبدل بالنخبوية الطبقية للمثقفين الحداثيين، نخبوية عينية عضويتها مفتوحة للجميع، مزاياها حريات وتخويل واعتراف، على أن يقبل الأعضاء أن يصرخ كل منهم في واد، ويشيدوا بينهم الجدران العازلة، ويقطعوا قنوات الاتصال، ويحوّلوا أي فعل إلى عرض أبكم[٢]، فـ"نحن نتكلم لا لكي نكون مفهومين، بل لذواتنا الداخلية"؛ كما يقول آرتو[٣]!! ونستطيع أن ندخل في قائمة ما بعد الحداثة من الشعراء العرب أنسي

قصيدة النثر، ص٦٧، وأيضًا: صابر، نجوى: النقد الأخلاقي، ص١٧٣-١٧٤. ولكن فن القذارة وجمالية القبح اللذين ولدا مع ما بعد الحداثة سجّلا تحوّلاً إلى مفهوم جديد يقبل بالتعبير القبيح وغير الجمالي عن القبح، والاستعانة بالقذارة لتعرية القذارة في الحياة والنفس، وبهذا الغرض شهد معرض فني مشاركة فريدة لفنان نقل مكبّ النفايات إلى قاعته تعبيرًا عن سخطه وتبرّمه، ولمن أراد الاطلاع على آخر صرعات فن القبح، وما يقدّم من مواد مبتذلة على أنها أعمال فنية، أن يزور موقع هذا المعرض الفني في إنكلترة: http://www.saatchi-gallery.co.uk/، وسيجد العجب العجاب: حاملة أحذية بأزواج يمينية فقط، شبكًا معدنيًا معلقًا عليه مجموعة من المكانس الخشبية.. وإنا لنعدّ كثيرًا من الاستخدام اللغوي الحداثي المسمّى شعرًا شبيهًا بهذا العمل، ولعل مظفر النواب لما قال: "سيقول البعض بذيئًا.. لا بأس. أروني موقفًا أكثر بذاءة مما نحن فيه"، قد قارب مقولات فن القبح من حيث شعر أو لم يشعر، وقد غاصت بعض مقاطعه الشعرية في القذف المجّاني، والسباب المجرّد الذي لا يمت إلى الشعرية بصلة، ينظر صفحة الإهداء في أعماله الشعرية الكاملة، وص١٣٧، ١٦٨، ٣٥١-٣٥٢.

[١] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦١٦.

[٢] ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص١٤٢.

[٣] ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص١٠٢.

الحاج، وكثيرًا من شعر فايز خضور وسعدي يوسف، وأغلب ما كتب تحت خانة قصيدة النثر أو النصية أو الشعر السريالي، وكل ما اشتطّ وتطرّف في تبني مقولات الحداثة وتطبيقها، أما أدونيس فقد كان في هذا رائد مدرسة وحده وله أتباعه ومريدوه.. إننا بـ"ما بعد الحداثة" نرجع إلى أول الدائرة؛ إلى الرومانسية وتعصّبها للذات، وانغلاقها عليها، وتقديسها لحريتها، ولتكون المذاهب الأدبية العربية المعاصرة كلها بذلك لحمة واحدة، وتحققًا للمفاهيم الحداثية الجامعة التي تقوم على التغريب والفردية والحرية والولع بالجديد.

ولا بد أن نعود ونؤكد أن ما يعرض من تقاطع بين المذاهب المستعارة وواقع العالم العربي لا يكفي لتأصيل هذه المذاهب، لأننا لم نعرف أن ننجب ما بعد حداثة خاصة بنا قبل أن يتكفل الغرب بحملها وإرضاعها، على الرغم من توافر ظرف حضاري ملائم!! فإما أن ظرفنا الحضاري لم يكن ملائمًا، وهذا يقضي على دعوى أصالة هذه التيارات، وإما أنه ملائم فلِمَ عجزنا عن أن نستجيب له ذاتيًا، ولم يقدر أن يلهمنا أدوات التعامل الفني معه، فتواكلنا في معالجته على الأعداء، وظللنا طوال قرن كامل نستعير من الآخر الغربي ما نرقّعه به واقعنا، ويستر عجزنا عن مجاراته؟! أمّا أن اتجاهات الحداثة استطاعت أن تسود، وتقصي الاتجاه الأصولي، فذلك ليس برهان ملاءمتها الحضارية، وليس حجة على انتصارها الثقافي والأخلاقي، لأننا قلنا من قبل إن الأكثرية تتبع الأفكار المنتصرة، وقد جاءت الأصول الفكرية للاتجاهات الأدبية الغربية في ركاب الحضارة الغربية المنتصرة المدعومة بمؤسسات سياسية واجتماعية وثقافية، وأتيحت لها فرص النشر والترويج وقنوات الإعلام، وخدمت هدفًا يلتقي مع الطموحات الغربية في المنطقة؛ تفكيك الثقافة التقليدية[١]. إذن، فهي لعبة القوة التي لا منطق لها!

---

[١] نقلاً عن كتاب الباحثة البريطانية "فرانسيس سوندرز"؛ "من دفع أجرة العازف"، يلفت حمودة النظر إلى عناية المؤسسات الاستخبارية للدول الغربية؛ الأمريكية تحديدًا، بدعم الفكر الحداثي وترويجه، وينوّه تحديدًا بمجلة "شعر" البيروتية؛ الرائدة القوية للحداثة، أنها ظهرت بدعم من هذه المصادر المشبوهة، ينظر: حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، ص٧٣ وما بعد، وص٨٤ وما بعد.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

ثانيًا- مفهوم الشعر وإشكال النوع الأدبي:

عدّت الحداثة كشفها عن قانون تداخل الأنواع والفنون فتحًا أدبيًا، ومنعطفًا في مسار الفن، فأنكرت على أثر ذلك التمايز، وحاولت جاهدة تحقيق التماهي المطلق. ولما كان الظاهر أن كشف الحداثة هذا غير مسبوق[١]، فإن واقع الأمر وجديد القول أن النظرية الأدبية التراثية التي تُقدَّم على أنها نموذج صارخ للحدّية النوعية[٢]، قامت على أساس الاعتراف بالتداخل الطبيعي بين الأنواع الأدبية على أنه الأصل، والانطلاق منه إلى التمايز الضروري المضبوط ضبطًا محكمًا بغايات عليا، وبشبكة سلطات متعارضة، وهذا مصدر فرادة النظرية الأدبية التراثية وسبقها. أما تفسير هذا الكلام فهو أن الأنواع الأدبية تشترك في مادتها الخام؛ اللغة، كما أنها تنتسب إلى أصل كلي واحد هو الأدب، والأدب – فيما عدا أنه المنجز الأدبي عبر التاريخ – اسم يختزن إمكانات الاستخدام الجمالي للغة جميعها، ما كان وما يكون، والنوع تخصيص من هذه الإمكانات واختيار بعضها والتشديد عليها، والخواص النوعية المائزة ليست ذاتية ولا حصرية، والفرق فيها كمي لا نوعي[٣]، كما أن الأنواع ليس بعضها معزولاً عن بعض، وليس هناك نوع نقي مطلقًا، أو خالص منزه عن غيره من الأنواع، لأنه لن يكون أبدًا منزهًا عن اللغة، وعن شروط الإنتاج الجمالي للغة، لأن "الحدّ الذي يفصل الأثر الشعريّ عن كل ما ليس أثرًا شعريًا هو أقل استقرارًا من الحدود الإدارية للصين"[٤]. وإن مؤسسة الأنواع توظّف التداخل الطبيعي من أجل إبراز التمايز النوعي، إذ تعتمد خواص النوع الذاتية على

---

[١] عانى الأدب الغربي من مشكلة العزل المنطقي الحاد بين الأنواع الأدبية، والمطالبة الدائمة بنقاء النوع وصفائه، وقد ورثت الكلاسيكية هذا المبدأ، وقبلته، من النقد اليوناني الذي تشبّع بالمنطقية الفلسفية الصارمة، وما كان من الرومانسية إلا أن ثارت عليه بقدر، وقبل خلفاؤها بميوعة نوعية مطلقة، ومع الحداثة وما بعدها أُعلن فناء الأجناس في النصيّة، لأن النصّ يتناصّ لا إراديًا مع نصوص سابقة متنوعة من حيث التصنيف النوعي، وهو يمتلك "قوة داحضة للتصنيفات القديمة"، فلا معنى لاحترام الخصوصية النوعية في الكتابة الأدبية، بل تصبح الكتابة الأدبية الجيدة ممارسة لعملية الخلخلة النوعية. ينظر: عوض، يوسف نور: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين – القاهرة، ط/١، ١٩٩٤، ص٤٩. وشيفير، جان ماري: ما الجنس الأدبي؟ تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ص١٥ وما بعد، وينظر: طودوروف، تزفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط/٢، ١٩٩٠، ص١٢ وما بعد، وأيضًا: ويليك: نظرية الأدب، ص٣٠٦-٣٠٨، وكذلك: الغذامي: الخطيئة، ص٥٧.

[٢] ينظر: أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت، ط/١، ١٩٨٧، ص١٦. يسيطر مصطلح "عمود الشعر" على الذهن النقدي العربي المعاصر، وعلى تصوره لنظرية الأنواع التراثية التي لم توجد أصلاً، فمصطلح "عمود الشعر"، إلى جنب مصطلح "كلاسيكي"، كفيلان باستفزاز الناقد المعاصر ضد قضية التصنيف النوعي التي تعني الجمود والتقليد والقيد، وهذا الموقف العصابي مبني أساسًا على فهم خاطئ للنظرية الشعرية التراثية، وموقع عمود الشعر منها، وعلى إسقاط مفاهيم غربية مستوحاة من التجربة الكلاسيكية التي لم نعرفها، على التجربة الشعرية الأصيلة المعاصرة والتراثية. ومن ثم فالمواقف والأحكام المؤسَّسة على هذا المنهج خاطئة ومتعسّفة.

[٣] ينظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٣. وينظر: أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص١٧. وينظر: برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص١٢١.

[٤] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص١٠-١١.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

قاعدة عريضة من المشترَكات العامة التي تتسع وتضيق بحسب الحاجة أحيانًا، وطلبًا لإبراز التمايز ذاته إبرازًا صارخًا أحيانًا أخرى، فقد عدّ ليو سبيتزر الأسلوب الأدبي "انحرافًا فرديًا بالقياس إلى قاعدة ما"، الأمر الذي يقود – كما يقول كوهن – إلى "وجود ثابت في لغة جميع الشعراء يظل موجودًا برغم الاختلافات الفردية، أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار. أو قاعدة محايثة للانزياح نفسه"[١]، وهذا الكلام يصدق على طبيعة الانزياح، كما يصدق على تشكّل الأنواع، إذ لولا وجود القاعدة لما عرف الانزياح والخروج على المألوف، ولما تجلت عبقرية الخواص النوعية الفريدة، وقد قام التراث العربي؛ النقدي والأدبي معًا، على هذا الفهم، واعتبر البلاغة أساسًا مشتركًا في الأنواع كلها، يسمح بتداخلها من دون التأثير في تمايزها أو جودتها، وكان لهذا الفهم أعمق الأثر في التحديدات النقدية للأنواع الأدبية ولأبواب البلاغة.

ولكن لمَ التمايز ضروري إذا كان التداخل ممكنًا وأساسيًا، وإذا كان في إمكان الأدب أن يكون ماهية مطلقة من قيود الأنواع مفتوحة لآفاق الطموح والإبداع؟! الواقع أن الضوابط النوعية تبرز على أنها قيود لأننا نبدأ من النوع ومن التمايز، ولأن الأنواع هي المواجهة لنا بسلطتها وكينونتها الواضحة وقوانينها المستقرة الصارمة، ولكن الواقع أن الأنواع الأدبية تتكون من خلال النصوص (الأعمال الأدبية) المفردة نفسها، وعبر عمليات التجريب الفني، وليس استيحاء لنموذج مثالي مطلق متعالٍ سابق على الأداء وواجب الاحتذاء، **فالنص سابق على النوع ومؤسِّس له**؛ لأن النوع يتكون عبر عملية الإبداع نفسها، ومن خلال تراكم النصوص المفردة، **وإذا كان الأدب انتقاء فرديًا من إمكانات اللغة، فإن النوع انتقاء جماعي من إمكانات الأدب**، وتشديد على بعض الخصائص دون بعض؛ إبداعًا وتلقيًا، وتستمر عمليات الحذف والإضافة حتى يتخذ النوع صورته الناجزة المكتملة التي تتطور مع الزمن قوة وضعفًا، وهذا التطور محكوم بالعلل نفسها التي فرضت النوع وأكسبته شخصيته المتميزة[٢].

إذن فالنوع الأدبي **إجماع** تتداخل في إنتاجه إرادتان؛ فردية وجماعية؛ **الفردية** المتحققة عن طريق الإبداع، وإنتاج النصـــوص، وبقدرتها على التعبير عن الجوهري والكلي إنســـانيًا ومحليًا، والإرادة **الجماعية**

---

[١] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١٦.

[٢] تصور النوع الأدبي الذي نعرضه هنا هو خلاصة تأمل عميق في الأنواع الأدبية التراثية، وسعي حثيث لفهم آلية نشوئها وتطورها، والحقيقة أن الوصول إلى مبدأ يقول بأن النص سابق على النوع، ومؤسِّس له، تحقق من خلال مراقبة نشوء نوع "المقامة" التراثي، فهو أبسط صورة وأوضحها للحراك النوعي، ولد من إرادة فرد مبدع، ونتيجة تقديم نص فائق جدير بالمحاكاة. تنظر دراسة الباحثة "الأنواع الأدبية التراثية – رؤيا حضارية". وللغذامي كلام طيب قريب مما نقول لولا أن عنايته فيه منصرفة إلى شرح نظرية التناص الغربية، وتحليل علاقة "النص" بـ"الشيفرة" و"السياق"؛ المصطلحات التي يستعملها ياكبسون في تحليل العملية اللغوية والكشف عن وظائفها، ومحاولة في تأصيل الاتجاه البنيوي، وردّ عملية الإبداع إلى مجانية النص وشكلانيته. ينظر: الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ط/٤، ١٩٩٨، ص١١–١٢. أما رأيه بأن الشعر الحر تجارب نصية حظيت بالإجماع المطلوب لتكسب الشرعية، فهو شيء لا نتفق معه فيه تمام الاتفاق، لأن المرحلة الحضارية التي تمر بها الأمة ما زالت مرحلة انتقالية لا شيء فيها محسوم، والإجماع الذي حظي به الشعر الحديث إجماع هشّ قائم على جرف هارٍ يوشك أن ينقضّ! ينظر: نفسه، ص١٦.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

تتحقق في صورة إجماع ضمني أو إقرار جماعي بإجازة بعض النصوص الفردية من دون بعض، فهي المراقب العام على الأدب الذي ينتظر منه ما يعبر به عن المشترك الإنساني، وعن حاجات الجماعة الثقافية، وغاياتها، ومثلها، وذوقها الجمالي، وتترجم الإرادة **الجماعية** في عمليتين؛ **الإبداع** الذي ينتخب من مجمل المنجز الأدبي الأساليب والتقنيات الفريدة ويتمثّلها، ويتخذ من الأعمال الفردية العظيمة معيارًا ومطمحًا ونموذجًا للاحتذاء والاتباع، ويلتفت عن الأعمال الضعيفة ويهملها، ويحصل عن عمليات التمثل والتراكم للجيد المجمع عليه ملامح مشتركة تبرز من خلالها هوية النوع الأدبي. والعملية الأخرى **التلقي** الذي يتذوق الأدب فإما الاستحسان والمباركة أو النقد والإزراء والإهمال، وتؤثر نتيجة هذه العملية في عملية الإبداع، وتلقي عليها بظلال غير مدرَكة في كثير من الأحيان. ويطلع من ذلك أن هناك سلطتين تتعاونان لتشكيل النوع الأدبي ولبقائه واستمراره أو تطوره، هما: سلطة النص، وسلطة التلقي. **فسلطة النوع من سلطة النص**، والنصوص هي التي تحتوي قوانين النوع، وهي التي تخلقه وتوجهه وتطوره، وتصدق ههنا تمامًا كلمة حمودة: لقد "ظل الإبداع يقنّن لنفسه"[١]، وتتسرب قوانين النوع عبر النص إلى النفس المبدعة من خلال اتصالها المباشر بالنصوص وتخزينها في الذاكرة، ولهذا كان الحفظ خطوة أساسية في امتلاك المخزون الأدبي اللازم للإبداع، وعن طريقه تنطبع صورة النوع وتستقر[٢]، وهذا جوهر كلام ابن خلدون حين قال: "يُعرِّفكَ فيه ما تستفيده بالارتياض في أشعار العرب من القالب الكلّيّ المُجَرَّد في الذهن من التراكيب المعيَّنة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها... وهذه الأساليب ليست من القياس في شيء إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبُّع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها في النفس فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر... ولهذا قلنا إن المُحَصِّل لهذه القوالب في الذهن إنما هو حفظ أشعار العرب وكلامهم"[٣]. ولكن الحفظ ينبغي أن يكون موجَّهًا، فلكي ينطبع القالب الكليّ يجدر أن تكون أغلب النصوص المحفوظة من نوع ما يراد الإبداع فيه، يقول سويف: "الإطار الذي من شأنه أن يسيطر على توجيه الفعل يلزمه درجة معينة من "القوة" يفوق بها سائر الأطر، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نستنتج أن الشاعر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، شخص يحمل إطارًا شعريًا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى"[٤]، ويؤكد مبدأ التناص الحديث أن نصوص الأسلاف تفرض نفسها على المبدع فرضًا، وأن أعماله خليط من نصوص سابقة، وإذا هذبنا هذه الفكرة من عواهن المبالغة والحتم[٥]، نصل منها إلى نتيجتنا نفسها، ولذلك اشترط النقاد العرب نسيان المحفوظ حتى لا يتملك

---

[١] حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، ص٥١.

[٢] ينظر: سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص١٧١-١٧٣.

[٣] ابن خلدون: المقدمة، ١/٧٨٧-٧٨٨.

[٤] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص١٧٦.

[٥] ولكن مفهوم التناص لا يقدر وحده أن يفسر ظاهرة التشكل النوعي، لأنه لا يتجاوز حدود النص، ومصادر الذاكرة الأدبية، إلى الإرادة الجماعية الغائبة خلفه، وهي جماع عمليات الإبداع والتلقي، والسلطة العليا في تكوين النوع الأدبي، وتعبر عن إرادة وظيفية قاهرة تفرض نفسها على جيل أو ثقافة ما، وتحققها من خلال النوع الأدبي. هذا فضلاً عمّا علق بمفهوم التناص الغربي

شبكة الألوكة - قسم الكتب

النفس ويستبد بالإرادة المبدعة، يقول ابن خلدون: "وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتُمحى رُسُومه الحَرفيّة الظاهرة إذ هي صادرةٌ عن استعمالها بعينها. فإذا نسيها وقد تكيَّفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوالٌ يؤخَذُ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورةً"[١]. و**سلطة التلقي** تواجه سلطة النص وتقومها وتضبطها أو تشجعها، وهذه السلطة؛ أي التلقي، تتنوع؛ تذوقًا ونقدًا، أما **التذوق العام** فحساس جدًا للتوتر السطحي والخفي، وبوصلة أفق التوقع توجهه وتهديه إلى ما هو شاذ وغريب عن ذوقه، لأن "تذوقنا للأعمال الفنية، ليس سوى تنظيم لإدراكنا لهذه الأعمال داخل أطر "إستطيقية" نحملها في مجالنا النفسي"[٢] والثقافي، فنقبل منها أو نطّرح بحسبها. وقوة التلقي العام، أو ما يعرف بالجمهور، تأتي من الإجماع وعدم إمكان اتفاقه على ضلالة[٣]. ويبقى **النقد** المنظَّم السلطة الأوضح، والأقوى أحيانًا، ولكنه ليس ملزمًا للنص الفائق القادر على تجاوز القوانين المستخرَجة من النصوص السابقة، والمحدِّدة لأعراف النوع الذي ينتمي إليه النص الجديد، والعادة أن تعلو إرادة النقد على إرادة الإبداع في مراحل ضعف الإبداع، أو في حال تملّك النقدَ عصابُ التصنيف المنطقي الحاد، فيؤدي تصلبه انتصارًا لشكل معين إلى خنق اتجاهات جديدة، أو إلى ردة فعل إبداعية مضادة، مسرفة في تطرفها، أو إلى حالة جمود وخواء عام. وتظل سلطة التلقي وسلطة النصّ في جدل دائم يحفر مجرى الأدب، ويشرّع قوانينه، ويقولب أنواعه، ويبرز أعرافه، ويعبر عن الذوق الجمالي للأمة المعنية، ويمثل إرادتها الحضارية.

تلبي عمليةُ التشكل النوعي مجموعةً من الغايات الملحّة، وتخضع لضغطها، من هذه الغايات ما هو اجتماعي معرفي يشبع الحاجات النفسية والروحية للأمة، ويعبر عن قيمها الاجتماعية، ويستجيب لوعيها وضروراتها المعرفية، ومنها ما هو ذوقي جمالي يعبر عن المثل الجمالية اللغوية والفنية والقيمية، وهذا الذوق نفسه محكوم بغايات الأمة ومثلها وقيمها وأدواتها المعرفية، ومنها ما هو لغوي تفرضه غايات اللغة نفسها؛ كالتوصيل والتعبير والتأثير والتغيير والإعلام.. بما أن الأنواع الأدبية فنون لغوية أصلاً، تسري في أوصالها مورثات مادتها الخام وخبراتها المختزنة، كما تفرضه طموحات اللغة التي تسعى لأن تحقق أقصى آمال النفس الإنسانية وحاجاتها، فنراها تتّحدُ بالتاريخ في النوع القصصي، وتتّحد بالموسيقى والتصوير في النوع الشعري[٤]. إن خصائص النوع الأدبي هي استجابته الشكلية للكلي والمطلق، حضاريًا أو إنسانيًا، يقول شيلنج: "إن ما يميز الشعر في ذاته هو ما يميز جميع الفنون، وهو تمثيل المطلق أو العالمي فيما هو خاص"[٥]، ولذلك

من جبرية نحاول ههنا نفيها، وتأكيد مساحة فعالية رحبة للمبدع، في حين يؤكد التناص قهره، وخنقه في إطار تكوين محكم سابق عليه يضعه في مواجهته، ويشعل بينهما نزالاً يجب ألا ينتهي إلا بفجيعة.

[١] ابن خلدون: المقدمة، ١/٧٩٠.

[٢] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف – القاهرة، ط/٤، ص١٦١.

[٣] يعتد كوهن بقوة الإجماع في اختيار نصوص دراسته، وقد اعتبر الإجماع المعيار الموضوعي الأكثر صرامة في مجال القيم، فـ"قد يخطئ الجمهور جزئيًا ولوقت ما، ولكن لن يكون الخطأ شاملاً ودائمًا"، كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١٩.

[٤] ويليك: نظرية الأدب، ص١٦٢ وما بعد، وص٢٧٩–٢٨٠.

[٥] ينظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٥٦.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

نجد في الأنواع الأدبية خصائص مشتركة في الثقافات المتباينة، ولأجل هذا ذاته نجد فيها خصائص متفردة لا تماثلها فيها ثقافة أخرى. إذن، يكسب النوع الأدبي جدارة استقلاله النوعي من كفاءته في أداء المهام التي يتفرد بأدائها، وتحت ضغط الحاجات الملحة تتضح ملامحه وتتشكل صفاته، ويتحول من ثم إلى نظام، أو مؤسّسة بتعبير ويليك[١]، ذات قوانين وأعراف مستقاة من قوة الإجماع، ومن كونها إحالة إلى أفضل ما تم إنجازه، وأجدرِه بالتعبير عن الذوق الجمالي للأمة. ولا يتعارض مبدأ ذاتية الأنواع الأدبية، وانتظامها الداخلي في قوانين ضابطة، مع مطمحين للأدب؛ الإبداع والانزياح، ولا مع خصوبة التلاقح النوعي وتناسل الأنواع وتداخلها، لأن الصيغة الناجزة للنوع ليست نهائية، فإمكان تطويره مستمر أبدًا ما دامت القوانين مستمدة من النصوص، والنصوص الفائقة قادرة على تطوير النوع وتعديله، أما الخروج على النموذج النوعي، أو استبداله، فلا بد لذلك من التفوق عليه أولاً، ومن امتلاك اعتراف وإجماع مماثل لكسر الإجماع القائم ثانيًا، ولتوافر هذا الإجماع ينبغي أن يتوافر تحول مواز ومؤسِّس في الحساسية الأدبية، والظروف الاجتماعية، والتوجهات المعرفية. وقلنا إن الغالب أن يعيق تطور النوع، ويحوله إلى قوالب جامدة صارمة، اثنان: نقد حدّي متصلب، أو ماضوي متكلس، ناجم عن جمود في الحياة الأدبية والفكرية والاجتماعية، وضعف المبدعين اللغوي والثقافي.

وتصطدم فكرة النوع الأدبي السابق على الإبداع بمقولة تزعم أن الحرية شرط للإبداع، ولا إبداع في إطار القيود، وهذا الكلام ضعيف متهافت لا يسنده واقع التجربة ولا تاريخها، لأن الإبداع قد تحقق دومًا تحت ضغط القيود، والتحديات العظيمة تستفز الطاقات الجبارة الكامنة، فضلاً عن أن بيئة الإبداع الأدبي الخام؛ اللغة، بيئة مشحونة بالقيود الطبيعية، بما أن اللغة نظام قبلي من القواعد والقوانين الملزمة، ومع ذلك فإن إمكانات السيطرة على القوانين، وإدارة التراكيب، وإعادة تشكيل المألوفات، واشتقاق المفردات، وتطوير الدلالات، غير محدودة، "ولأن الشكل مقيّد فإن الفكرة تنبثق قوية"[٢]، وكذلك قيود النوع – وهي قوانين مؤسِّسة، أو نظام رموز متعارَفة، قابلة للفكّ من الطرفين؛ المرسل والمستقبل – هي إرادة للتنظيم المستفاد من خبرة الأعمال العظيمة، تعين على تنظيم الطاقة الأدبية وتوجيهها، وأسهمٌ دالّة إلى قصد السبيل، وغاية القبول، وذروة الإجادة والإبداع، "وكل تنظيم فن"[٣]. ولكن مزالق التمييز النوعي لا تقف عند حدود تكبيل الإرادة المبدعة فقط، بل إنها تجر إلى السقوط في التكرار واستعادة المألوف، والدوران في فلك واحد من القول المعاد المكرور، لا سيما عند من يعتبر الإجادة في الانزياح عن المألوف! لا خلاف في أن الأثر الفني المتحقِّق عن طريق الانزياح عن المألوف عظيم؛ لأنه يؤدي إلى الإدهاش أو العجب، ولكن طرق الإدهاش أو العجب،

---

[١] ويليك، رينية، وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، بسام الخطيب، طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ص٢٩٥.

[٢] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال – الدار البيضاء، ط/١، ١٩٨٨. قول لبودلير، ص٩٣.

[٣] ويليك: نظرية الأدب، ٢١٥.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

كما لاحظ نقاد العرب، كثيرة، لا يجوز استبعادها، أو نفيها، ما دامت تحقق الأثر الفني[١]، منها ما يتعلق بالانزياح، ومنها ما يتعلق بالمطابقة[٢]، فكل ما حقق الإدهاش فقد حوّل الرسالة إلى عمل فني، فإذا كان الإدهاش يأتي كثيرًا من الانزياح والغرابة والإغماض، فإنه يأتي أكثر من مهارة المطابقة وجودة التمثل النوعي والحضاري والسياقي، ولذلك كان النوع في جوهره طموحًا لتمثل الكلي والمطلق والمتغير معًا، لا صيغة محددة جاهزة. حالة التماس أو التواصل مع الكليات؛ الجمالية أو الإنسانية أو الحضارية الخاصّة، أو الأدبية، من خلال النوع، هي مصدر الإدهاش أو اللذة في التجربة النوعية؛ إبداعًا وتلقيًا، ويشرح ويليك ذلك بقوله: "فالنوع يمثل – ولنقلها بوضوح – جملة من الصنعات الأسلوبية تكون في متناول اليد، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارئ"[٣]، ومصطلح "أفق التوقع"[٤] يقترب من هذا المعنى في بعض مستوياته، إذ إن العمل الأدبي يحقق هدف الإدهاش من خلال مطابقته لأفق التوقع، ومضمون التوقع لا يكون فنيًا فقط، بل يكون قيميًا أيضًا، أما الانزياح فلن يُحدِث الصدمة الجمالية من خلال أفق التوقع النوعي إلا إذا اتكأ على خلفية عريضة من المشابهة أو المطابقة، تبرز بها حدة الانزياح، وتتحقق بها الدهشة المطلوبة، وانطلاقًا من هذه الآلية اعتبر باسل حاتم "تعليمات السياق الكبرى"، هي المرحلة الأولى في بناء النصوص وتذوقها[٥]. وإن قوانين النوع الأدبي تسمح بحدوث الصدمة الفنية عند المتلقي من خلال أفق التوقع النوعي، وما ينطوي عليه من إمكانات المطابقة والانزياح كليهما، ولذلك فإن أي تفريط في هذه القوانين، أو انزياح عنها، إن كان له ما يقتضيه في السياق، يغدو أعظم أثرًا بسببٍ من أفق التوقع، والصدمة الحاصلة نتيجة الإخلال به، ما كان من شأن الخطبة البتراء لزياد بن أبي سفيان، وفي هذا يقول بودلير: "إن الاطراد والتناظر يشكلان حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني"، كما أن المنحنيات – "المشوَّهة بلطف" التي تبرز على أرضية هذا الاطراد – و"اللا متوقع والفجاءة والذهول" تشكل بدورها "جزءًا جوهريًا" من المفعول الفني"، وهو ما يعرف بـ"التوقع الخائب"، أو "الانتظار المحبَط"[٦]. إذن، جمالية الانزياح تتحقق من خلال شرطين تحملهما قوانين النوع الأدبي: الأول وجود تحدٍ أو عائق يكون تجاوزه إنجازًا؛ لأنه لا يتأتى لغير ذوي المواهب والعبقريات. والثاني وجود هامش من المألوفات تبرز من خلاله حدة الانزياح.

---

[١] ينظر بحث: وظيفة الخطاب الشعري عند العرب في القرن الثالث الهجري، للباحثة، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة حلب، ص٢٤٣...

[٢] أو "الانتظار"، ينظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت، ط/٣، ١٩٩٢، ص١٤٢.

[٣] ويليك: نظرية الأدب، ص٣٠٨.

[٤] أو "الانتظار"، ينظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت، ط/٣، ١٩٩٢، ص١٤٢.

[٥] ينظر: عوض، يوسف نور: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص١٠٦.

[٦] ينظر: ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٨٣. ويروي عن هوبكنس: "إننا لا نبحث في الفن عن تحقيق الوحدة وديمومة القاعدة والمشابهة **فحسب**، وإنما نبحث كذلك عن الاختلاف والتنوع والتباين"، نفسه، ص٨٧.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

بناء على على التحليل السابق لا يكون النوع قيدًا يحد من إمكانات الإبداع، بما أن الذات المبدعة هي التي تسيطر على النوع ومكوناته وأدواته، وتملي عليه إرادتها، وتوجّهه إلى غاياتها، بقدرتها على على تجسيد إرادتها في نصّ فائق، يقول ويليك: "والكاتب الجيد يمتثل جزئيًا للنوع كما هو موجود، ثم يمدده تمديدًا جزئيًا أيضًا"(١)، وإنما "يكون الإطار قابلاً للنمو بقدر ما هو أساس للثبات"(٢)، ولن تستطيع الذات أن تقفز على النوع السائد، ولا أن تدفعه في اتجاه آخر ما لم يوجد التحدي الداخلي أو الخارجي الذي يفرض هذا التحول، وما لم تحاربه بسلاحه نفسه؛ النص الفائق، ويمكن "للأشكال أن تتحطم وتعاد صياغتها"(٣)، وللشاعر أن يبحث عن التطوير، فـ"مهمته تجمع كلاً من التجاوب مع التغيير، واستيعابه، والكفاح ضد الإسفاف إلى ما دون المستويات التي تعلمها من الماضي"(٤)، وهذا هو سقفه في تجديده، ألا يسفّ ولا ينحطّ.

لا شكّ في أن التكوين الوظيفي للنوع الأدبي، واعتباره نتاجًا اجتماعيًا زمنيًا خاصًا قابلاً للتغير والتطور، لا يلغي اشتماله على مكون إنساني مطلق تبرهن عليه تلك الظواهر الواضحة التي يثبتها تاريخ الأدب المقارن، فهو ينبئنا أن هناك أنواعًا أدبية مشتركة بين الحضارات المختلفة، وأنها تتقاطع في بعض الخصائص الأساسية، على الرغم مما بينها من فروق واختلافات واضحة وحادة، ويرى إليوت "أن كل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر... ولكن بين المتطلبات جميعها والاستجابات المختلفة.. هنالك دائمًا عناصر دائمة ومشتركة تمامًا كما أن هنالك مستويات للكتابة الحسنة والكتابة السيئة مستقلة عن حب وكراهية أي منا"(٥)، وعلى هذا الأساس يصدق نسبيًا قول العقاد: "كل شاعر صالح لزمانه فذاك هو الشاعر الصالح لكل زمان"(٦). وإذا حاولنا تلمس هذا المطلق في الأنواع الأدبية فسنجد أن الشعر عُرف عند أكثر الحضارات بأنه القول الموزون، كما عرف فن القصّ فيها على اختلاف في أسلوب العرض والتناول، أي إن هذين النوعين المشتركين يلبيان حاجات إنسانية أساسية لا تستغني عنها البشرية. فالقصة مثلاً تقوم بالدور الذي يقوم به التاريخ، ولكن بأسلوب جمالي فني يقصد منه العبرة والتعليم، أما الشعر فإنه يحاكي الموسيقى والتصوير، ويقترب منهما بقدر، ولذلك فإنه وحدة من فنون مختلفة وعجينة من مواد خام متباينة، ولعله لذلك ظُنّ أنه أقرب الفنون إلى اللذة، وأكثرها تأثيرًا لغناه بالتقنيات الفنية وتفجّره بها، ويبقى للنثر أنه تلك المادة الحرة القابلة للتشكيل في الأغراض كلها، لامتلائه بخصائص الأنواع المختلفة، أو هو الوجود الحر المطلق للأدب، والمعنى الكلي له. فهل هذا يعني أن الأنواع تتباين فيما بينها في القيمة الذاتية؟! يُظنّ غالبًا أن الشعر أرقى الأنواع الأدبية، أو هو "أخلص صورة لتجسيد الأدب"(٧)، لما قلناه من أثره اللذّيّ، وغناه بالتقنيات الفنية،

---

(١) ويليك: نظرية الأدب، ص٣٠٨.

(٢) سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص١٦٤.

(٣) إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٤١.

(٤) إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٤١-٤٢.

(٥) إليوت، ت.س: فائدة الشعر، ص١٣٦.

(٦) العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب، ص٢٣٦.

(٧) طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ص١٢.

وتقاطعه مع الفنون الأخرى، لا سيما الموسيقى؛ ذلك الفن المغرق في التجريد[١].. فإذا أضفنا إلى هذا أن النوع الأدبي ينضح باللذة كلما ازدادت القيود، لتشع المهارة، وتبهر عبقرية الصنعة، يكون الشعر قد حاز قصب السبق في ميدان تنافس الأنواع. بيد أن هذا الظن يغدو موضع ريبة إذا استحضرنا تلك الحقيقة الدامغة التي تقول إن لكل نوع سياقه الذي لا يغني فيه غيره، فالإمكانات الرحبة التي تقدمها التقنية القصصية لا يفي بها الشعر المبني على أساس الإيجاز في التركيب، والانضباط في الوزن. وهذا يعني أن منزلة النوع الحضارية والثقافية والاجتماعية متعلقة بوظائفه تعلقًا كبيرًا، ولهذا كان الشعر عند العرب ديوانهم لما أسندوا إليه من مهام لم يقدر غيره من الأنواع على حملها، فإذا بالرواية تكاد تصير ديوان العرب الحديث بعد أن انحسر دور الشعر، وانحرفت وظيفته، وتطورت تقنيات الرواية، وتغيرت طبيعة الحياة العربية؛ الاجتماعية والمعرفية.

إن هذا الذي قدمناه هو نفسه خلاصة الموقف التراثي من قضية الأنواع الأدبية، مع أن المشهور أن التراث أكثر صرامة في مسألة التمايز النوعي، ولا يقبل التداخل بين الأنواع مطلقًا، وهذا أمر غير صحيح نهائيًا، فالتمايز الذي يفرضه التراث هو التمايز الذي يلبي مطالب حضارية، أما وراء ذلك فإن التداخل هو الأساس، ولا فرق بين أصناف الكلام إلا بقدر الإجادة، وتحقق شروط القول البليغ، وإنما كان للشعر عمود يقيمه كما للدين عموده، لأن الشعر ديوان العرب، وهو المصدر المباشر لأخلاقياتهم ومثلهم وقيمهم، وسجل لتاريخهم، وقد اكتسب صفاته النوعية من قيامه بهذه المهام، وكذلك صار للخطابة عمودها لما تحولت مع الإسلام إلى شعيرة دينية تدخل في صلب كثير من العبادات[٢]. ولكن الوعي النقدي بهذه القضايا كان إجرائيًا أكثر منه نظريًا، فالنقاد الذين سوّقوا لمفهوم عمود الشعر، قبلوا الكلام المروي الشفاهي غير النوعي، معيارًا لأحكام البلاغة من دون أي احتراز، بما أنه يحقق شروط القول البليغ[٣]، وفي المقابل لم تُشهد منهم ثورة على الشعر التعليمي أو التأريخي، لأن النقد وعى أن للشعر بخصائصه النوعية الماثلة مثل هذا الدور، وإن لم يعتبروه مجالاً لعملهم.

لم تعرف الحياة الأدبية في النصف الأول من القرن العشرين انقلابًا على المفاهيم التراثية النوعية على الرغم من الروافد الأجنبية، والثورات التجديدية، والاتجاه النقدي النظري المنظّم الذي طمح إلى حدّ الحدود وضبط المفاهيم، وهو توجّه غريب عن الجوّ النقدي العربي القديم، لم تستطع ثقافة النقاد الفلسفية أن تفرضه على جهدهم النقدي، ما خلا عصور الجمود والانحطاط، وهذا ما نعتبره سر مرونة النقد القديم، وعلة بقائه مفسرًا للنص الإبداعي لا موجهًا له، وهي ظاهرة صحية في بيئة أدبية مزدهرة، غير مشوبة بأمراض

---

[١] ينظر: تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٧٣، ص٩٧.

[٢] تنظر دراسة الباحثة: الأنواع الأدبية التراثية – رؤيا حضارية، المقدم في أعمال مؤتمر جامعة اليرموك حول قضية تداخل الأنواع.

[٣] ينظر باب "من القول في المعاني الظاهرة باللفظ الموجز، من ملتقطات كلام الناس"، في كتاب: الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٢١٠ وما بعد.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الإبداع أو تعطل رقابة الذوق العام. ولذلك فإن ناقدًا ذا ثقافة فلسفية عريضة كقدامة بن جعفر لم يستطع أن يحدّ الشعر إلا بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[١]، لأنه أدرك أن التمايز النوعي بين الشعر والأنواع الأدبية الأخرى هو في الوزن المقفى الذي سمح للشعر أن ينهض بمهام حضارية لم ينهض بها غيره، وأن الأنواع وراء ذلك تتساوى كلها في انتسابها إلى فن واحد هو الأدب أو البلاغة، وفي قدرتها على التزود المفتوح بالإمكانات اللغوية المتاحة، ولا تتفاوت إلا النصوص أو الأقوال المفردة بحسب قدرتها على استجرار التأثير وإحداث الصدمة الفنية أو لا. ومتابعة للخط نفسه لن يخرج نقاد النصف الأول من القرن العشرين على تعريف قدامة للشعر بأنه قول موزون مقفى، ولكن مع تحديدات إضافية تضمن ضبط علاقة الشعر بالوزن بضوابط أخرى، وتفكّ التلازم الحتمي بين المفهومين، إضافة إلى ربط التمايز النوعي بقيد جمالي يختلف من ناقد إلى آخر، بحسب ذوقه، ومنطلقاته الفكرية والأدبية، وقد غلب عليهم في تلك الفترة الميول الوجدانية، والنزعة الإنسانية، والحساسية الداخلية، بفعل المؤثرات الرومانسية، حتى عند ناقد محافظ كالرافعي[٢]. يعرف طه حسين الشعر بأنه: "الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذي يقصد به إلى الجمال الفني"[٣]. ولكن مقاييس الجمال الفني ذوقية متفاوتة غير قابلة للحصر كما لاحظ طه حسين نفسه، لأنها هي ذاتها القوانين العامة التي يحتكم إليها القول الأدبي مهما كان نوعه، ولا تصح أساسًا للتمايز، ولذلك فإن العقاد يصل إلى القاعدة التي أقررناها سلفًا وهي أن التفاوت بين الأنواع، أو بين الشعر والنثر، كمي لا نوعي، يقول العقاد: "من المسلم به أن الشعر غير النثر، لكن ما هي الصفات التي تميز الشعر من النثر مثلاً، إن النقاد يختلفون في ذلك، لأن معظم صفات الشعر، هي صفات النثر، مع شيء من التفاوت في الكم والتغاير في المقدار"[٤]، وبناء على ذلك، تمتلك الأنواع كلها خصائص القول الأدبي البليغ، وإمكانات اللغة مفتوحة أمامها، ينتخب منها المتكلم ما يشاء بحسب غاياته وبحسب ضرورات السياق، لولا أن العرب اشترطت في الشعر خاصة الوزن، وفي البلاغة عامة الإيجاز. استطاع العقاد أن يصل إلى هذه النتيجة لما جعل النثر ندًا للشعر، ولم يكن له هذا لولا أن النثر الحديث قطع أشواطًا متقدمة في الأداء الجمالي، وقدّم أعمالاً أدبية جليلة تضارع الشعر، بل لعلها تتفوق عليه في بعض الأحيان[٥]، بعد أن ساد الظن أجيالاً أن الشعر فن يتفوق على النثر مطلقًا، ولذلك فإن العقاد يعرّف النثر بأنه: "التعبير الأدبي في غير نظم أو وزن من أوزان البحور الشعرية"[٦]، وبمصطلحات النقد القديم؛ النثر هو كل كلام بليغ غير موزون، وكذلك يصل المازني إلى النتيجة نفسها،

---

[١] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – مصر، ١٩٤٩، ط/١، ص١١.

[٢] ينظر: الرافعي، مصطفى صادق: وحي القلم، المكتبة العصرية – بيروت، ٢٠٠٢، ٣/٢٢٢...

[٣] حسين، طه: في الأدب الجاهلي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة فاروق – القاهرة، ط/٣، ١٩٣٣، ص٣٣٠.

[٤] العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب، ص١٩٢، عن موافي ص٤١.

[٥] ينظر: العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب – المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، (٢٦) الأدب والنقد٣، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط/١، ١٩٨٤، ص٣١٩.

[٦] العقاد، عباس محمود: حياة قلم، دار الكتاب العربي – بيروت، ط/٢، ١٩٦٩، ص٣٠٢.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

ويتابع ورد زورث في أن الشعر ليس نقيض النثر، وحتى إن امتلك النثر صفة "الشعرية"؛ "البليغ" بالمصطلح العربي القديم، فإن الوزن هو "الحدّ بين الشعر وبين غيره من فنون الكلام"[١]، و"لا شعر إلا بالوزن"[٢].

إذن فالنظرية النقدية الحديثة حتى منتصف القرن العشرين استطاعت أن تلمس مسًا رفيقًا مبدأ التداخل الجوهري بين الأنواع الأدبية، من خلال رد النثر والشعر إلى ماهية واحدة متفاوتة في الكم والدرجة لا في الصفة، ورفض مقولة تناقضهما، مع الإقرار بضرورة التمايز بينهما على أساس الوزن؛ العنصر الجوهري في تحديد ماهية الشعر. ولم يكن التمايز النوعي بين الشعر والنثر على أساس الوزن خاصية إبداعية، ولا اتجاهًا نقديًا، عربيًا خالصًا، بل على العكس يعتبر التمايز بين النوعين على أساس الوزن ظاهرة إنسانية مشتركة في آداب الشعوب المختلفة، ولهذا اعتبر هيجل: "الوزن أول ما يستوجبه الشعر ولعله ألزم مما عداه"[٣]، ورأى بيتهوفن أن "النغم حياة الشعر "الحسية" ألا ترى كيف أن ما تحتويه القصيدة من معاني الروح يصير شعورًا حسيًا بالنغم؟"[٤]. ويؤكد جان كوهن أن "الفرق بين الشعر والنثر كمّيّ أكثر مما هو نوعي"[٥]، وأن النظم "جزء لا يتجزأ من مسلسل الدلالة"[٦]، ولذلك فإن الشعر الكامل هو الذي يحسن استغلال إمكانيات اللغة المتاحة؛ الصوتية والدلالية[٧]. هذا التلاقي في التجارب النوعية الإنسانية يقودنا إلى النتيجة التي أسلفناها قبل حين؛ أن للأدب عامة، وللنوع الأدبي خاصة، مكونًا إنسانيًا مطلقًا، وخصائص أسلوبية مشتركة، تستجيب لحاجات إنسانية أساسية وعامة، هي في الشعر الوزن، ولذلك قيل إن الشعر فن قولي يحاكي الموسيقى، وتلك هي خاصيته على الأنواع الأخرى، فإذا سُلب هذه الخاصية فَقَدَ سبب وجوده، وقد استطاعت العربية بعبقريتها المعهودة أن تحمّل الوزن الشعري مهامّ خطيرة، وتغذّيه بطاقتها الموسيقية الثريّة التي تحكم أبنيتها وتراكيبها اللغوية عامّة[٨]، ولذلك صار وزن الشعر فيها على ما كان عليه من النظام والدقة والقوة. لم ينكر كثير من شعراء الحداثة كون الوزن عنصرًا جوهريًا في مفهوم الشعر، ولكنهم حاولوا تقليص دوره في الحكم الجمالي على العمل الأدبي، وهذا شيء لا يُختلَف فيه. يقول صلاح عبد الصبور: "فالشعر لا بد أن يحتوي على وحدات موسيقية متساوية أو متساوقة، متكررة بشكل سيمتري أو هارموني.. لا بد للشعر

---

[١] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللبناني – بيروت، ط/٢، ١٩٩٠، ص٦٨.

[٢] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٦٦. ولميخائيل نعيمة رأي مواز في شأن الوزن، ينظر: الغربال، ص٨٥. وينظر: الرافعي، مصطفى صادق: وحي القلم، ٢٢٤/٣.

[٣] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٦٦.

[٤] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٦٨. وينظر آراء بعض الأدباء والنقاد الغربيين في هذا الشأن في: موافي، عثمان: في نظرية الأدب – من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية – مصر، ط/٢، ٢٠٠٠، ٤٨/٢-٤٩.

[٥] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٣.

[٦] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٣٢.

[٧] ينظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١١-١٣.

[٨] ينظر: العقاد، عباس محمود: حياة قلم، ص٢٨٨.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

من أوزان وعروض"[١]، بل إن الوزن والقافية "هما عصب الشكل الشعري"[٢]. وفي حين يوافق عبد الصبور على أن الخلاف بين الشعر والنثر شكلي[٣]، يذهب أدونيس إلى أن أنه "ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة. ليست هناك، من ثم، خصائص أو قواعد تحدد الشعر، ماهية وشكلاً، تحديدًا ثابتًا مطلقًا. الموجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة.."[٤]، وإن "الشعر لا يختلف عن النثر، من الناحية الكمية وحسب بل يختلف كذلك من الناحية الكيفية: إن جوهره من طبيعة أخرى. هذه الطبيعة هي النسْجُ من جهة على غرار النموذج الأولي الكامل، وإتقان الصنيع في هذا النسج من جهة ثانية"، وإن الباعث على هذه المغايرة، وداعي الإصرار على إرساء معيار الكيف بين الشعر والنثر، ستة أمور: **الأول** رفض مبدأ التصنيف النوعي؛ لأنه "في تراثنا العربي حدّ فاصل بين النثر والشعر: الشعر هو فن البيت، أي النظم. هو محدد باعتباره شكلاً لا غير. ولعل التعريف القائل إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى لم يكن إلا تعبيرًا متطرفًا عن الفصل نوعيًا بين الشعر والنثر"[٥]. **والثاني** الخلط بين النثر الفني وغير الفني؛ أو الكتابة في درجة الصفر، في تحديد الفروق بين الشعر والنثر، فالنثر نوع أدبي مفتوح قابل لمختلف أنواع التشكيل والتعبير، وليس خاصًا بنقل الأفكار، ولا ملتزمًا بالاطراد، ولا مضطرًا إلى الوضوح المطلق، وليست الصورة حكرًا على الشعر وحده، ويُكتب لأغراض جمالية كما الشعر تمامًا[٦].وإن تحرير اللغة من الدور الوظيفي لها لهو الباعث **الثالث** على الميوعة النوعية، ولذلك فالنثر؛ مقابلاً للشعر بالمفهوم الجمالي الحداثي، هو "ذو غاية خارجية معينة ومحدودة. بينما غاية الشعر هي في نفسه"[٧]! **والرابع** الحرص على تأصيل قصيدة النثر وقبولها تحت خانة الشعر، لأننا "حين نوحِّد، بين الشعر والعروض الخليلي، لا يعود ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر، بل لبحث الشعر الجديد كله"[٨]، والغرض "تجاوز الأنواع الأدبية (النثر، الشعر، القصة، المسرحية.. إلخ) وصهرها كلها في نوع واحد هو الكتابة"[٩]، **والخامس** رفض حدّ الشعر بالوزن "غير أن الشعر لا يُحدد بالعروض، وهو أشمل منه"[١٠]، **والسادس** وهو جوهر العلل السابقة كلها؛ الخلط بين مفهومي "شعر" و"شعري"، وقد التُقط هذا الخلط من النقد الغربي، إذ غلب اصطلاح

---

(١) عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة – أقول لكم عن الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩٢، ٤٦٦/٨.

(٢) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٦٥.

(٣) علاق، فاتح: مفهوم الشعر، بطاقة ١٨٤٠ عن: ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة – بيروت ١٩٨٣ ص٤، و مجلد ١/٢، ص٦٨٧ من الأعمال الكاملة.

(٤) أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص١٠٧.

(٥) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١١٣.

(٦) طبعًا رأي أدونيس هو ما يناقض النقاط التي عرضناها آنفًا، ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١١٢-١١٣. وينظر: زمن الشعر، ص١٨-١٩.

(٧) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١١٢.

(٨) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١١٣.

(٩) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١١.

(١٠) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١١٣-١١٤.

"شعري" على فكره الجمالي، وصار يستخدم في التعبير عن القيمة الجمالية في الفنون المختلفة، لا في الأدب وحده، وراج استعماله في وصف الإحساس الجمالي إزاء المثيرات الجمالية عمومًا؛ حتى ليقال عن منظر طبيعي إنه شعري، ويضيف كوهن: و"لم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلاً خاصًا من أشكال المعرفة، بل بُعدًا من أبعاد الوجود"[١]، وقد جرّ هذا التوسع إلى بلبلة نقدية وأدبية عظيمة، تقول سوزان برنار: "إذا ما دفعنا هذه الفكرة إلى أبعد الحدود يكون بمقدورنا أن نرى الشعر في كل مكان (عدا الإعلانات والصفحة الرابعة من الصحف، على حد تعبير مالارميه)، وأن نرى قصيدة شعرية في كل مؤلف جيد الكتابة"[٢]، وليس اعتراضنا على التسمية، ولكن على تداعياتها المغلوطة في حقل الأدب حصرًا، إذ إن كلمة "شعري" لمّا وضعت ندًّا أو بديلاً لكلمة "أدبي"، أو "بليغ"، أو "جميل"، حصرت القيمة الجمالية بالشعر، وربطت الأثر اللذّيّ الذي تحدثه الأنواع الأخرى بمقومات شعرية خاصة غير موجودة، فجعلت الشعر بذلك معيارًا ومطمحًا أدبيًا، وصنفت تلقائيًا الأنواع الأدبية تصنيفًا جماليًا تقويميًا يتزعمه الشعر، بحيث صار على الأنواع جميعها أن تجدّ حتى ترقى إلى مكانته السامقة، ولما استولى هذا التصور على الأذهان، ظُنّ أن هناك قيمة جمالية مطلقة تحققها طريقة الأداء الشعري، وخُلّي الذهن تمامًا من الوعي الوظيفي الذي هو الأصل في نشوء الأنواع الأدبية وتفاوتها الأسلوبي، فكان على الأنواع أن تركض حافية القدمين للحاق بموكب الشعر الفارّ، والأصل ما شرحناه، ونعيده هنا، أن الأثر اللذي في أي نوع أدبي يأتي من التزام النوع بشروط البلاغة العامة، ومن توظيف العناصر اللغوية في العمل الأدبي توظيفًا صحيحًا، فالأنواع كلها تغترف من إمكانات لغوية مشتركة، تأخذ منها بحسب حاجتها، وصحيح أن "الشعر والنثر يملكان أيضًا نصيبًا مشتركًا هو الأدب"[٣]، بيد أن "الخواص الجوهرية لطبيعة رؤية كل جنس من الأجناس الأدبية وأسلوبه تنعكس على النسيج اللغوي له؛ وعلى بنية الصورة فيه، وعلى علاقات أجزائها؛ ما يفرض على الباحث أن يتريث في قبول أهمية أية ظاهرة أسلوبية تطمس هذه الحدود المميزة"[٤]، أما جماليًا فإن التصنيف اللذّيّ للأنواع ينهدّ أمام تعدد النصوص وتفاوتها، وينصبّ الحكم الجمالي على النصوص المفردة بحسب درجة التناسب بين مكوناتها الأسلوبية ووظائفها العينية والعامة، وإذا ما استطاع نصّ نثري أن يبلغ الغاية في تحقيق الخصائص الفنية للقول الأدبي، فلا يلحقه هذا بالشعر لأنه لم يمتلك العنصر الموسيقي؛ الحد الفاصل بين الشعر والنثر، والقيمة الجوهرية في مفهوم الشعر المطلق. ولو افترضنا أن الشعر ألذّ الأنواع الأدبية، وهو شيء نعجز عن إنكاره كلية، فإنه لا يعقل أن نلغي الفروق النوعية لتصبح القصة قصيدة، والنثر قصيدة، والتاريخ قصيدة، إذًا لَمَا قدر الأدب على أن يلبي الوظائف الإنسانية والاجتماعية المتفاوتة التي

---

[١] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٩. وينظر: طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ص٢٣-٢٤.

[٢] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص١٣٤. تتكلم على صرعة شاعت في القرن التاسع عشر اتجهت إلى إطلاق اسم "قصيدة" على كل نتاج أدبي محكم البناء، حتى أعلن ر. دوكورمون بأنه "لا يوجد في الأصل إلا نوع واحد هو القصيدة، وربما صيغة واحدة هي الشعر.."، نفسه، ص١٣٤.

[٣] حكاية عن طودوروف، ينظر: أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص١٧.

[٤] فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٣٥٢.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

تضمنها اللغة، وتحققها الأنواع الأدبية في أمثل صورة، فطموح القصة ليس أن تغدو شعرًا، بل أن تغدو قصة خالصة، وتحقق أقصى إمكانات النوع القصصي، وتشبع الغايات اللغوية الجمالية المحتّمة لوجودها ومانحتها خصائصها، يقول ياكبسون: "ولا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية [الجمالية] إلى الشعر، أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل"[١]. والمشكلة أنه لما تمّ تصنيف النثر على أنه نوع أدنى، وأنه متحرر من الضغوط الشكلية، استلزم ذلك تدنيًا في اللغة الشعرية نفسها، وترهّلاً في جملها وصياغتها جملةً، وهذا طبيعي بما أن على الشعر؛ النوع الأسمى، أن يقبل أن يتداخل مع النثر؛ النوع الأدنى، الذي سبق أن عرضنا تصور أدونيس لخصائصه وماهيته، وقد غاب عنه؛ أي أدونيس، وعن أضرابه، أنه لما كانت الأنواع الأدبية كلها تخضع لناموس بلاغي واحد، وتعنو لشروط مقياس جمال كلي، فإنها إن حققت الشرط الجمالي في ذاتها، فإن تداخلها مع غيرها لن يضيره ولن يضيرها، فمثلاً إذا عرفنا أن البلاغة العربية تشترط الإيجاز في أصل الاستخدام اللغوي الجمالي، فإن على القصة أن تنحو إلى الإيجاز ما استطاعت، وعلى النثر أن يحرص عليه ما قدر، إلا أن يكون في المقام، أو الغرض، ما يدعو إلى التفصيل والإطناب. فإذا تداخل نص نثري مع نص شعري، وكلاهما ملتزم بشرط الإيجاز، فإن إمكانات الخلل والترهل ستكون حينها نادرة أو معدومة، أما من عجز عن ترويض فرس الوزن الحرون، فله في النثر الغنية إن امتلك القوة على ترويض اللغة الوحشية. وهذه هي خلاصة الموقف التراثي من قضية تداخل الأنواع، وميزانه الدقيق بين القوى الخفية المتجاذبة في عوالم الأنواع الأدبية.

كنا عرضنا الرأي القائل بأن الشعر يحاكي الموسيقى والتصوير ويتّحد بهما، وهو رأي لا يخلو من صحة ما دام الشعر لا يخلو من وزن، أما التصوير فليس لنا أن نقبل أن تكون الصورة عنصرًا شعريًا جوهريًا، إلا إذا قُصد بها "التخييل" كما فهمه الفلاسفة المسلمون، أي قوّة التأثير التي تتهيأ لفنّ القول إذا عُدل به عن جهته في أي مستوى من مستوياته، فـ"هناك عناصر أخرى غير الصورة تدخل في التشكيل الجمالي للعمل الشعري، فيرى ابن سينا أن الأمور التي تجعل القول مخيلاً، منها أمور تتعلق بالوزن، ومنها أمور تتعلق باللفظ، ومنها أمور تتعلق بالمعنى، ومنها أمور تتردد بين اللفظ والمعنى، وأن هذه الأمور كلها إما أن تكون بصنعة فلا تقتصر على غرابة المحاكاة، بل تشمل كل الحيل التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن، وإما أن تكون بغير صنعة فتعتمد على فصاحة الألفاظ فقط"[٢]، "واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع، كما أن التخاييل، سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية، في الموضع بعد الموضع. وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرًا، فيما تقوم به الأخرى، **لأن الغرض في الصناعتين واحد**، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام في النفوس **لتتأثر** لمقتضاه. فكانت الصناعتان متواخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما. فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب، لكن في الأقل

---

[١] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٣١. وما بين إطارين توضيح من قبلي.

[٢] الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين – من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ط/١، ١٩٨٣، ص١١٨. عن فن الشعر كتاب الشفاء ابن سينا ص١٦٣.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

من كلامه، وللخطيب أن يشعر في الأقل من كلامه"[١]. وهذا هو المعنى الصُلبيّ الذي تفارق فيه نظرية الشعر التراثية التصور النقدي الحديث الذي اعتبر الصورة والخيال جوهر الشعرية، في حين استطاعت النظرية البنيوية الحديثة، من خلال اهتمامها بالحقول اللغوية والنحوية، أن تصل إلى أن التأثير الجمالي للقول الشعري يتحقق من خلال "شعر النحو"، أو"الصور النحوية"[٢] تمامًا كما يتحقق من خلال الصور الدلالية، ويقصد بذلك كل انزياح في نظام الجملة النحوية يحدث أثرًا جماليًا في المعنى، وهذا مشمول بنظرية "النظم" التي قال بها عبد القاهر الجرجاني، وكان موضوع علم المعاني في بلاغتنا القديمة. ولكن إغفال النقد العربي الحديث لأساس الانزياح التركيبي، الذي تضافر مع استعارة مفهوم للصورة الكلية يقوم على الرمز والأسطورة، أو على الكلمة/الرمز، جرّ إلى ابتلاء الشعر بالحشو والترهل، وامتلائه بجمل زائدة مستهلكة وخطاب سردي أو تقريري ممل، بحجة استكمال اللوحة أو رسم تفاصيل حية للمشهد، أو السقوط في حالة حشد عشوائي لصور ومجازات متعاقبة لا يجمعها في الغالب إلا الكلمة/المركز التي تكون إحالتها الرمزية، على الأكثر، ممعنة في الذاتية، ولا تحتّمها احتمالاتها المعجمية، ولا تاريخها الدلالي، وهذا ما ستبينه وتبرهن عليه دراسة المستوى الجمالي في الفصل الثالث، بإذن الله.

لم يتأت للمفاهيم الجديدة أن تحدث انقلابها العظيم إلا مع الهزة التي أحدثها هدم صروح الشكل التقليدي للشعر العربي، وقد ماثلت في عنفوانها حادثة إلغاء الخلافة الإسلامية، إذ أصبح كل شيء بعدها مباحًا، لا ضوابط ولا شروط ولا مرجعيات ولا غايات ولا مثل عليا.. وصارت الإرادة الذاتية تتحكم في مفهوم الجميل، وفي غاية الفن، وفي شكله وصورته وأدواته، فخسر الشعر مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين خصائصه النوعية، وصار عالة على النثر، واعتبر الشعر مفهومًا ذاتيًا مفتوحًا لمختلف الإسهامات وعمليات التجريب النصية، متحررًا من قيود القوانين والأعراف والأشكال، لا دور للجماعة ولا للإجماع في تكوينه، فـ"اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"، هذا الأساس الذي انطلقت منه نازك الملائكة في التنظير للشعر الحديث في مراحلها الأولى لأن "الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها"[٣]. وشعراء الحداثة المسكونون بنرجسية الذات[٤]، وإباء الخضوع للنظام، يعزفون عن وضع حدّ

---

[١] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط٣، ١٩٨٦، ص٣٦١.

[٢] ينظر: ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٦٣، وأيضًا: فضل، صلاح: علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩٨، ص٣٤٦.

[٣] الملائكة، نازك: الديوان، ٥/٢. في اندفاعة الشباب يعجز الإنسان عن اكتشاف القوانين التي تحكم الحياة وتنظم ثنائياتها المتناقضة، فينفيها ويثور على كل قيد يعيق إرادته ويحد طموحاته، فإذا أنضجته الحياة، أدرك أهمية القوانين وحكمتها، وغدا منافحًا عنها حاميًا لها، وهو حال نازك الملائكة. وقد أدرك ديدرو هذه الحقيقة بعد تجارب طويلة في النضال ضد القوانين: "إننا سوف نندد بالقوانين الوحشية حتى يتم إصلاحها ولكنا في نفس الوقت سنخضع لها. إن من يكون من سلطته أن ينتهك حرمة قانون سيئ يعطي لكل إنسان غيره الحق في انتهاك حرمة القانون الصالح"، ديورانت، ول: قصة الحضارة، ٨٧/٣٨.

[٤] ينظر: طرابيشي، جورج: هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، ص٩٣.

للشعر، وخنقه في تعريف، معتبرين الاختلاف الطبيعي بين الشعراء خلافًا جوهريًا في مفهوم الشعر، وليغدو مفهوم الشعر على هذا الأساس مفهومًا ذاتيًا خاضعًا لمشيئة الشاعر الفرد ولإرادته القاهرة، إنه "خرق للعادة"[١]، "إن من طبيعة الشعر الذي هو نبوّة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق نهائي وأن لا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه؛ فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له"[٢]، و"لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص نثرًا أو وزنًا أو نثرًا ووزنًا في آن"[٣]، لأن "الشعر هو دائمًا شعر شاعر معين"[٤]؛ و"كل شاعر يحمل نظريته معه"[٥]، "لذلك لا يقدر الشعر أن يتفتح ويزدهر إلا في مناخ الحرية الكاملة – حيث الإنسان مصدر القيم"[٦]، و"الشاعر حرّ وهو يضع قوانينه وهو فوق القوانين الشعرية والضوابط الشعرية وليست هي فوقه. هو الذي يضع النظام ولا يضعه النظام"؛ بلسان يوسف الخال[٧]، الأمر الذي يعيدنا إلى تلك الأسس الغائرة في عمق العقل العربي الجديد، التي تعطي للفرد السيادة على كل شيء، وترفض أن تعتد بالمشترك إيثارًا لفرادته وتميزه المطلق، ناسية أن "طبيعة الشعر مرنة؛ ولهذا كانت قوانين الشعر – كقوانين الطبيعة – يمكن أن تستنبط بوصفها مبادئ موجِّهة، يتحرك الأفراد في حدودها بسهولة تبعًا لطبائعهم الخاصة، فلا هي تترك لهم الحرية ولا هي تعوقهم، فطبيعة الشعر ليست آلية، وقوانينه ليست أوامر، ولكنها ملاحظات، فهي لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه"[٨]. وقد جرّ الاعتقاد بزمنية الشعر، وهي حقيقة لا تقبل الجدل، إلى نفي وجود مكون جوهري أو مطلق في الشعر، إذ "لا يوجد شعر بالألف واللام إطلاقًا وإنما يوجد من دونهما، وطالما جعلناه فنًا فليس له كيان تجريدي محدد خارج إطار الزمان والمكان، أي خارج إطار التاريخ، لأنه يسير سيرورته، ويتصل مثله بالمفهومات المعرفية لكل عصر، ويتطور بتطور الذوق والإحساس والقيم الجمالية"[٩]، إن نفي اليافي وجود مكون مطلق في مفهوم الشعر تعميم يؤكد خطله المرجعية الإنسانية التي تبنتها الحداثة، وقبولها استعارة مفهوم عالمي ناجز للشعر، متجاوزة المعايير المحلية والثقافية والتاريخية النسبية، كما يؤكده حقيقة تأثرنا بالشعر الأجنبي وانفعالنا به، وحقيقة وجود اتفاق ثقافي عالمي؛ نقدي وإبداعي، على مكونات جوهرية في الشعر؛ أظهرها الوزن، وقدرته على الكشف عن الكلي والجوهري والإنساني. والحق أنه لا تلازم بين الاعتقادين، فزمنية الشعر لا تنفي إطلاقه ولا تتعارض معه، وإذا شهد مجتمع حضاري معين تغيرًا قيميًا وثقافيًا جذريًا، أوجب ذلك تجاوبَ الفن والأدب، والتعبير عن القيم الجديدة في شكل شعري جديد، ومع أن

---

(١) أدونيس: زمن الشعر، ص٥١.

(٢) أدونيس: زمن الشعر، ص٥٠.

(٣) أدونيس: زمن الشعر، ص٤٦. وينظر في هذا المعنى: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٩٣.

(٤) جاء هذا الرأي إجابة عن سؤال "ما هو الشعر"، أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٢.

(٥) قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٢٦/٨.

(٦) أدونيس: زمن الشعر، ص٥٠.

(٧) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٩٦.

(٨) حكاية عن دونالد استوفر صاحب كتاب "طبيعة الشعر"، ينظر: إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي – القاهرة، ١٩٩٢، ص٢٩٣.

(٩) اليافي، نعيم: في الشعر والشعراء – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص٢١٦.

هذا هو مضمون تعليل اليافي نفسه، فإن التحول الذي شهدته الأمة العربية المعاصرة لم يكن جذريًا ولا نهائيًا، بل ظل تحولاً سطحيًا مفتعلاً تطلبته فئة ثقافية معينة، وفرضته مفاهيم مستعارة من بيئة ثقافية مغايرة، مشتملة على منظومتها الفنية المتابعة. أما إذا استطاعت قيم قديمة الصمود فإنها تغدو ثوابت لشكلها الشعري، وتصير العناصر البنيوية المعبرة عنها مطلقات هذا الشكل التاريخية، ولا يمنع وجود المطلقات؛ الكلية أو التاريخية، من التطوير استجابة لذوق جديد، أو تلبية لحاجات متخلِّقة لم تُعرف من قبل، ليحقق الشعر بذلك زمنيته. إن الحداثة من خلال تصورها المضطرب والمتعارض لمفهوم الشعر تكشف عن ملمح من ملامح تناقضها وازدواجيتها؛ فهي تتكر بادئ ذي بدء مفهوم الشعر المطلق، ولهذا الإنكار ما يبرره إلى حدّ ما؛ إذ إن أكثر عناصر الشعر هي إملاء ثقافي زمني، فكيف بها تقبل استعارة مفهوم عالمي للشعر تعتبره قمة التجريب الشعري الإنساني؟! أما إنكارها وجود مطلق شعري فهو افتئات نجم عن مبدأ حداثي عام ينكر المطلقات، ويفرّ من الثوابت، ويطمح أن يهرب من القيود الشعرية التراثية بحجة العصرية والزمنية.

بقي أن نقول إن إقرارنا بأن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر في الدرجة لا في النوع، لا يلغي تمايز النوع الشعري عن غيره من الأنواع، وسبق أن قلنا إن التمايز النوعي وظيفي جماعي، ينشأ تلبية لحاجات الجماعة، واستجابة لميولها، وقد احتفظ الشعر العربي من رحلته التاريخية العريقة بخصائص فريدة كان عليه أن يخسرها في نصف قرن من الزمن، ومن هذه الخصائص ما هو مستمد من النظرية الجمالية اللغوية العربية العامة أولاً؛ كالإيجاز والقرب والإصابة وجودة السبك، ومنها ما هو لصيق بطبيعة الشكل الشعري الخاصة ثانيًا؛ كالوزن والتقفية والروي ووحدة البيت. وهي الخصائص التي ستنسفها الحداثة نسفًا، وتستبدل بها خصائص جديدة؛ يتناقض تحتيمها مع رفض شعراء الحداثة الصارم لخنق مفهوم الشعر في قوانين وآليات محددة، ولكنها لما كانت من صنعهم فلا بأس[١]!! وعلى كل فإن بعض الخصائص الجديدة يعدّ كسبًا للشعر العربي وإغناء لتجربته؛ كمفهوم الصدق والالتزام، والرؤيا ما دامت تعبيرًا عن موقف لا ضياعًا في متاهات الوهم السريالي أو ادعاء الإشراق الصوفي، ومفهوم الوحدة العضوية ما لم يتعارض مع مفهوم وحدة البيت، والتوسع في علاقات المجاز ما لم يجرّ إلى الغموض والإبهام، والاستعانة بالرمز شرط أن يكون رمزًا مشتركًا موحيًا، لا ذاتيًا مكرَهًا على اللعب والتمثيل، وضمان التماسك والوحدة من خلال الصورة الكلية أو المشهد، وهي ليست بالغريبة عن العالم الشعري التراثي، على ألا تتخذ حجة لإغراق النص بعبارات متزيّدة، وجمل متطفّلة، والتداخل بين الأنواع والفنون من غير السقوط في معضلة الذوبان والميوعة المفهومية، وتنويع الوزن والإيقاع على ألا يفقد الشعر موسيقيته.. أما بعضها الآخر فليس إلا ارتكاسة إلى حضيض الذوق وانتكاسة في العقل البشري نفسه؛ وهي الخصائص السابقة نفسها مجردة من الضوابط، وإنما تنقلب هذه الخصائص إلى ضدها، وتخسر إيجابيتها، نتيجة تسليط علّة الذاتية عليها، ونقيصة الحرية المنفلتة، ليغدو الشعر هلوسات

---

[١] أدونيس: زمن الشعر، ص٤٥ وما بعد.

وخربشات، وكلمات متقاطعة، وقطرًا عشوائيًا للمجازات والمفردات والجمل، وعوالم مقطوعة الجسور. وقد هوى كثير من شعر الحداثة في عيوب تقنياته المستحدثة، إلا نفرًا من الشعراء آثروا النجاة بفنهم وعدم خيانته.

قلنا إن النقد الحداثي انطلق من منطلقات أساسية: إرادة الذات، إرادة التحرر المطلقة، إرادة التجديد. وقد حرص على أن يحقق هذه الإرادات في مفهوم الشعر الجديد، حتى إن تناقض مع نفسه، واعتسف الأحكام ليبرر لنفسه جنوحه، وفي حين يرفض تقييد حرية المبدع بقوانين نوعية تعبر عن إرادة جماعية وثقافة أمة، لا يجد غضاضة في تقييدها بقوانين فردية هي خلاصة عمليات تجريب غير مختبَرة ولا نهائية. يقول أدونيس: "تتضمن القصيدة الجديدة، نثرًا أو وزنًا مبدأ مزدوجًا: الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد على القوانين القائمة، مجبر ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثرًا يبقى، **أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى**، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل. فمن **خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظّم العالم**، فيما يعبر عنه. إن الشعر بطبيعته، يرفض القيود الخارجية، يرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج، وهو **يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع**، بحيث إن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه"[١]. وهو التبرير نفسه الذي سنجده عند أنسي الحاج في محاولته لإرساء قوانين قصيدة النثر!! ومع أن غرض التجديد مشروع في ذاته، فإن الواقع أن قوانين الشعر الجديد قد أدخلته في دوامة من التكرار والقول المعاد المكرور، ولكن على الطريقة الجديدة، وقد رصد عز الدين إسماعيل[٢]، ومن قبله نازك الملائكة[٣]، للقصيدة هياكل عامة يخضع لها تناميها الداخلي، وتتكرر في أغلب القصائد، هذا فضلاً عن تكرار المعاني وتعاور المجازات والرموز التي افترض أنها ذاتية طازجة.

غاية جهدنا في هذه الفقرة أن نصل إلى إقرار مبدأ نوعي عام؛ هو أن الأصل أن تتداخل الأنواع الأدبية، وإنما تتمايز لأسباب وظيفية؛ إنسانية مطلقة، أو حضارية خاصة. وأن نكشف من بعد ذلك عن العناصر الجوهرية في مفهوم الشعر نفسه، وقد وجدنا أن الوزن هو العنصر الجوهري الوحيد، وما بعد ذلك فهو نسبي ومتغير، ويخضع في الأغلب للقوانين البلاغية العامة التي تتحدد بشروط حضارية معرفية وجمالية سنحاول الكشف عنها في فقرة الوظيفة إن شاء الله. ولكن قضية النوع الأدبي لن تقف عند هذا الحدّ، إذ إن الفن عامة، والأدب خاصةً، هما في النهاية وسائل حضارية تتنازع فيما بينها التعبير عن حاجات الأمة، والاستجابة لمتغيراتها، وسوف يؤثر هذا التنازع في مفهوم النوع، وفي خصائصه، وفي مكانته أيضًا، وقد شهد القرن العشرون تقلص الدور الحضاري للشعر نفسه؛ لأسباب تتعلق بالتغير الحاصل في طبيعة النوع الشعري ووظيفته، وبشدة منافسة فنون وليدة، وصراع البقاء مع أنواع أدبية نُفثت فيها حياة جديدة.

---

(١) أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧١، ص١١٦-١١٧. ويقول: ""...فإن القصيدة الجديدة، نثرًا أو وزنًا، حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر. وهي، من هذه الناحية، تركيب جدلي رحب، وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها". نفسه، ص١١٤.

(٢) ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٢٥٥ وما بعد.

(٣) ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٠١ وما بعد.

لم تكن المنافسات الأدبية والفنية لصالح الشعر مطلقًا، فالنثر بأنواعه؛ الترسل والقصصي والصحفي والوجداني، عرف في القرن العشرين رقيًا فنيًا، واقتدارًا في التعبير عن حاجات العصر، ومعالجة قضاياه، واستيعاب تناقضاته، والاستجابة لميوله العقلية والوجدانية معًا، وقدّم أعمالاً تخففت من أثقال الزينة اللفظية، ومالت إلى البساطة في الشكل، والعمق في المضمون، والسمو في الفكرة، والحرارة في العاطفة، وأحدثت بقيمتها الفنية العالية، وما قيل إنه تعدٍ على موضوعات الشعر الوجدانية، بلبلة وإرباكًا في المفاهيم النقدية حين صنفت أعمال نثرية تحت مصطلح جديد هو "الشعر المنثور"[١]، وكأن من شأن الشعر وحده التعبير عن الوجدانيات، أو كأن على النثر أن ينتسب إلى الشعر حتى يملك شرعيته!! الحقيقة أن هذا المصطلح ولد ولادة قسرية في إطار شرطين؛ الأول انحراف مفهوم الشعر ووظيفته إلى أنه تعبير عن العاطفة والتجربة النفسية حصرًا. والثاني الاعتقاد بدونية النثر عن الشعر، وكفاح النثر في سبيل التفوق على الشعر أو الحصول على إقراره واعترافه، وليس النثر إلا نوعًا أدبيًا يوازي الشعر تمامًا ولم يتفاوتا في الماضي إلا بسبب من الدور الوظيفي لكل منهما، لا بسبب خصائصهما النوعية ذاتها، وكما كان للشعر ثقله الحضاري، كان للخطابة ثقلها الديني، ولا تثريب على أحد الأنواع إذا استعار تقنيات نوع آخر بما أن مضمونه ووظيفته وسياقه كلها تقضي بمثل هذا التداخل التقني، وهو شيء محمود لا مذموم، فأفضل الكلام ما "قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"[٢]، لأنهما يستقيان من معين واحد هو البلاغة. ولما لم يكن النثر يمتلك شكلاً ظاهرًا تفرضه خصائص وظيفية محددة، ولأنه قابل للتعبئة بأي محتوى كان، فلم يكن في إمكانه التفوق على الشعر العربي بخصاله الواضحة وقوانينه المستقرة ذات الهيبة والقداسة التي فرضتها شروط جماعية ملزمة وغايات كلية ملحة، فلما تطور فن القصّ واكتسب – من خلال الإفادة من التقنيات الغربية – ملامح وأساليب رفعت طاقته التأثيرية وأعانته على التعبير عن الجماعي من خلال الفردي، وعن الموضوعي من خلال الذاتي، تلك المهمة التي كانت تقنيات الشعر العربي ضليعة في تحقيقها بجدارة لا تضاهى، وهي التقنيات نفسها التي حاربتها المدرسة الجديدة في الشعر بدعوى من المبالغة والمديح المتملق والفخر الأجوف

---

[١] للمازني موقف حازم من هذا المصطلح، ويردّ على المويلحي الذي يروج له بأنه "فاته هو وأضرابه أن النثر قد يكون شعريًا – أي شبيهًا بالشعر في تأثيره – ولكنه ليس بشعر، وأنه قد تغلب عليه الروح الخيالية ولكن يُعْوِزه الجسم الموسيقي، وأنه كما لا تصوير من غير ألوان، كذلك لا شعر إلا بالوزن"، المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٦٥-٦٦. ونذكر بأن النسبة إلى الشعر انحياز مطلق إلى نوع معين هو الشعر، وتنطوي على تقويم قبلي مجحف بحق الأنواع الأخرى وتأكيد لدونيتها.

[٢] التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، ١٤٥/٢. وقد ظهرت هذه الأقوال للتوفيق بين النظم والنثر عندما هاجت المعركة بينهما بعد أن تلوث الشعر بالتكسب، وثقل بالحلى اللفظية والبديعية، في الوقت الذي وصل فيه النثر العربي ذروته، فكان على الشعر أن يجد من ينتصر له من النثر الذي جدّ في طلب مكانة مضيَّعة، وينظر قول ابن المقفع في: الجاحظ، عثمان بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/٧، ١٩٩٨، ١١٥/١-١١٦.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

والحماسة الساذجة.. فقضت على أبرز مصادر قوة الشعر ودواعي وجوده، وأخّرت الشعر، وقدّمت القصة والرواية.

على الرغم من أن شعر التفعيلة، أو الشعر الحرّ، لم يتخلّ عن الوزن الشعري، وأصرّ عليه في التمييز بين الشعر والنثر، فإن شعر التفعيلة خسر خصوصيته النوعية من طريقين: الأولى عندما جعل الإيقاع الموسيقي للقصيدة معلقًا على مهارة الشاعر وعلى مدى سيطرته على تقنيته، وأكثر شعراء التفعيلة خسروا العنصر الموسيقي في أعمالهم لعجزهم عن إدراك أهمية العنصر الموسيقي أولاً، ولظنهم أن الموسيقى الداخلية المزعومة تغني عن الموسيقى الخارجية ثانيًا، ولعدم إدراكهم أن نظام التفعيلة يقتضي جهدًا مضاعفًا، ومهارة خاصة، لإثراء النص بالقيمة الموسيقية ثالثًا[١]. وهذا يعني أن نظام التفعيلة، مع أنه حلقة وسطى بين الشعر والنثر، خسر العنصر الموسيقي المائز بين النوعين. والثانية بسبب الجور في الاستعانة بتقنيات الأنواع النثرية، بحيث صار النثر أغنى عن كثير من النصوص الشعرية الهجينة الموزونة بالتفعيلة، والمترهلة بسرد يطول، وإفلاس في المعنى الكلي أو الجزئي، وغموض في الدلالة، وزحمة في الانزياحات، واضطراب في الانفعالات والعواطف، وحكايات لا يصلها بالعالم الشعري إلا الوزن الخافت غير المحسوس، ووحدة عضوية مهلهلة في نصوص تميل إلى الطول ما يعيق ضبطها في الذاكرة، ويحدّ من إمكانات استثمار المعنى الشعري خارج إطار القصيدة، وفي مثل هذا الشعر الهجين كتب إليوت: "إن قدرًا كبيرًا من النثر الرديء قد كتب تحت اسم الشعر الحر، على الرغم من أن مسألة هل كان مؤلفوه يكتبون نثرًا سيئًا أو شعرًا سيئًا، أو شعرًا رديئًا بأسلوب أو بآخر، تبدو لي مسألة غير ذات شأن"[٢].

لن يكون التحول إلى "قصيدة النثر"؛ مفهومًا نوعيًا جديدًا، إلا تطورًا منطقيًا متوقعًا للخصائص النوعية الجديدة للشعر، ولا ندري لم أثارت قصيدة النثر ضجة كبرى، واعتراضات حادة، مع أنها لم تزد على أنها أعلنت أنها ستتخلى عن وزن الشعر صراحة وجرأة، أما ادعاؤها بأنها نوع جديد ذو خصائص فريدة فهذا نظري فقط، فقد ظلت من الناحية التطبيقية محاولات لغوية وتجارب أدبية حداثية متحررة من أي قيد وشرط، لها ما للشعر الحديث، وعليها ما عليه، ولكنها أوصلت الوعي النوعي إلى نهاياته القصوى، وأرست قواعد ميوعة نوعية تقوم على النصية بدل النوعية، ولم تعرف الآراء الشعرية تخبطًا قدر ما أثارته ظاهرة قصيدة النثر، إذ جرّ الاعتراف بها إلى تبني آراء متناقضة ومفاهيم متعارضة، فمصطلح "قصيدة النثر" نفسه يعاني من تناقض عضوي بين مفهوم "قصيدة" الذي يدل على تصور شكلي ما، ومفهوم "النثر" الذي يعني اللاشكلانية مطلقًا! وحين يرفض أدونيس مفهوم الشعر المطلق لادعائه أن مفهومه زمني يتعدد ويتجدد لا من شاعر إلى آخر، بل من عمل شعري إلى الآخر، هو نفسه يقبل قصيدة النثر التي يعتبرها تواصلاً مع مفهوم الشعر المطلق المنفي ابتداء، وتمثيلاً له، ففي سياق كلامه على قصيدة النثر يقول: "الشعر لا يختلف عن النثر، من الناحية الكمية وحسب بل يختلف كذلك من الناحية الكيفية: إن جوهره من طبيعة أخرى. هذه

---

[١] ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٨ وما بعد.

[٢] إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٤١.

الطبيعة هي النسْجُ من جهة على غرار النموذج الأول الكامل، وإتقان الصنيع في هذا النسج من جهة ثانية. هكذا يتحول النتاج الشعري إلى تنويع صنعيّ على نموذج كامل واحد"[١]! ولما أنكر أن يكون الوزن مائزًا بين الشعر والنثر، لم يستطع أن ينكر أثر الموسيقى الجمالي، فاعتبر قصيدة النثر غنية بالموسيقى، لكنها "موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة – وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"[٢]!! ومشكلة تأصيل قصيدة النثر تعاني من العقد نفسها التي عانتها، وتعانيها، المذاهب الأدبية المستعارة من أجل تأصيلها، فقصيدة النثر ظهرت لدينا اقتفاء لأثر التجريب الغربي، لا نتيجة للتجريب الشعري العربي أولاً، ثم إن النصوص النثرية التراثية؛ الصوفية الإشراقية غالبًا، التي اتسمت بالكثافة والوهج والطاقة التعبيرية العالية لا تتطابق مع مفهوم قصيدة النثر المعاصرة التي أنتجها "شعراؤنا!"، فهي لم تكن هذيانًا سرياليًا مجانيًا، ولكنها لغة رمزية حُمِّلت من المعاني الغيبية المطلقة ما لا تقدر اللغة المباشرة على تحمّله ثانيًا، وثالثًا استعارت قصيدة النثر العربية المفهوم من الغرب، وأعتمت بعض جوانبه لغاية غير شريفة في رأينا، لأنها إنما قصدت من خلاله إكمال مشوار التهديم، وسرطنة الشعر العربي، وبلبلة الذوق الجمالي، وأنسي الحاج يحاول أن يشرح هذا، ولا يتبرأ منه، يقول: "يجب أن أقول أيضًا إن قصيدة النثر – وهذا إيمان شخصي قد يبدو اعتباطيًا – عمل شاعر ملعون. الملعون في جسده ووجدانه. الملعون يضيق بعالم نقي. إنه لا يضطجع على إرث الماضي. إنه غاز. وحاجته إلى الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية. إنه يستبيح كل المحرمات ليتحرر. لكن قصيدة النثر، التي هي نتاج ملاعين، لا تنحصر بهم. أهميتها أنها تتسع لجميع الآخرين، بين مبارك ومعافى. الجميع يعبرون على ظهر ملعون. نحن في زمن السرطان... الفن إما يجاري أو يموت. لقد جارى، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد: حين نقول رمبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنت هذه العائلة"[٣]. أما قصيدة النثر الغربية فهي – على ما تشرح سوزان برنار – نوعان ولدا من ترجّح قصيدة النثر بين قطبين ميتافيزيقيين: "التنظيم الفني والفوضى المدمرة... ومصطلح "قصيدة النثر" نفسه يشير إلى هذه الثنائية"[٤]، وقد نتج عن الطرف الأول قصيدة النثر "الشكلية" أو "الدورية"، "المبنية على التقسيم إلى مقاطع شعرية، وعلى التكرار والتنظيم الإيقاعي؛ وفي الحالة الثانية بـ"القصيدة – الإشراق" التي تقطع الجسور مع كل أشكال المدة الزمنية: الزمان والمكان والاستنتاج المنطقي"[٥]، وهي تتصف في الحالين بالمجانية، والكثافة/الإيجاز، والوحدة[٦]. ما قام به أنسي الحاج أنه اختصر القسم المتعلق بالتنظيم مطلقًا، ومحاه من ذاكرته لولا ما علق بها من عبارات لم تكن مبررة بمنطق سياقه النظري، ولننظر إلى قوله: "وفي كل قصيدة

---

[١] أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص١١٣. ولعله يقصد بالنموذج الأول ما عناه هيدجر من أن الشعر هو الذي يصلنا بالمنابع الأولى، وبالتسمية الأولى.

[٢] أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص١١٦.

[٣] الحاج، أنسي: لن، ص٢١.

[٤] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص١٤٢.

[٥] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص١٤٠–١٤١.

[٦] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص١٨–١٩.

نثر تلتقي معًا دُفعة فوضوية هدامة. وقوة **تنظيم** هندسي[!!]. لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضًا على الصرامة والقيد... لكن هذه الفوضوية كانت لتبقى بجناح واحد عند رمبو لو لم يعطها الجناح الآخر: الهيكل. و من الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر"[١]، فإما أنه فهم دراسة سوزان برنار خطأ حين حاولت ربط اتجاه رامبو الشعري بصفتين أساسيتين في شخصيته: الفوضى المدمرة، وروح النظام[٢]. وإما أنه حاول بذلك أن يبرر ما اعتذر عنه بعد قليل من فرض قانون يعطي قصيدة النثر "صفة النوع المستقل"[٣]، ويسلبها خاصية التمرد الفوضوي على القانون، بحجة أنها "أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد"[٤]، وأن هذه القوانين "استخلصت من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر، ورُؤي، بعد كل شيء، أنها عناصر "ملازمة" لكل قصيدة نثر نجحت، وليست عناصر مخترعة لقصيدة النثر كي تنجح"[٥]، ويغفل الحاج، أو يتغافل، عن أن قوانين الأنواع الأدبية هي أيضًا استخلصت بالطريق نفسه، وكانت لها الطموحات ذاتها! ولعل مفهوم التنظيم تسرّب إلى الحاج مما عرف عن قصيدة النثر من أنها كانت تكتب بالنثر الموقّع، فيكسبها الإيقاع تنظيمًا غامضًا لا يدرك[٦]، يقول خليل حاوي فيما ينقله عن سوزان برنار: "ليست قصائد النثر الموفقة من بودلير إلى اليوم قصيدة لا يشفّ كيانها عن نظام من الإيقاع المنضبط بالوزن الإسكندري يشيع في مفاصلها وسياق نغماتها فيكون عامل بلورة وتكثيف يمنعها من التشتت والانفراط. هذا إلى ما تنطوي عليه من قواف داخلية وجناس لفظي متكاثف"[٧]. إن قصيدة النثر انتصار مبطن للنثر على الشعر في رحلة تنافسهما التاريخية، لأن النثر، كما تقول برنار، "عنصر فوضوي خام"[٨]، يصير هدامًا في قصيدة النثر، إذ تقول في سياق آخر: "من المؤكد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض – وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة"[٩]، ويبدو أن هذا الاستعداد في طبيعة النثر للتحرر والفوضى هو الذي أتاح له في عصر الفردية والتمرد هذا، السيادة على الشعر؛ أكثر الأنواع الأدبية صرامة من حيث الشكل.

إن خطوة الحداثة الأشد إنصافًا وصدقًا مع الذات، هي التحول إلى "النصيّة"، لأن الإبداع الأدبي منذ دخول النصف الثاني من القرن العشرين أو مع ما عرف بشعر الحداثة، هو؛ في أكثره، إبداع غير نوعي

---

[١] الحاج، أنسي: لن، ص١٧-١٨.

[٢] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص٨٥.

[٣] الحاج، أنسي: لن، ص١٨.

[٤] الحاج، أنسي: لن، ص١٨.

[٥] الحاج، أنسي: لن، ص١٩.

[٦] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص١٤١.

[٧] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٨٠.

[٨] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص١٤١.

[٩] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص١٦.

غالبًا، قد نستطيع أن نصنف نوعيًا مقاطع وجملاً أو قصائد قليلة، ولكن المنتَج الأدبي الغالب هو نص هجين لا ينتمي إلى نوع معين. إن الميوعة النوعية عَرَض غير حضاري لأمة بدائية لم تتعقد بعد حياتها، ولم تتنوع مناحيها، وتتضح غاياتها، وتغتني حاجاتها، وتتشعب معرفتها، ولهذا فإن الأمم البدائية تعتمد غالبًا على الفنون الجسدية والتصويرية للتعبير عن حاجاتها وتحقيق مآربها، أما الفنون اللغوية فتكون ضعيفة ومحدودة ومقتصرة على نوع أو نوعين في الأكثر، لأن الفن اللغوي فن ذهني رمزي يستفيد من مدى تعقيد الحياة الفكرية والروحية وغناها، ويعبر عنها، يشهد بصحة هذا الاستنتاج ما عرفه الأدب العربي من خصوبة نوعية بعد الإسلام كانت تشتد مع تعقد الحياة وتشابكها وازدهارها، إذ تطور النثر الأدبي وزادت أنواعه حتى بارزت الشعر، ويصل ويليك إلى استنتاج قريب حين يجعل اتساع الجمهور الغربي في القرن التاسع عشر، وسرعة تداول "الأزياء الأدبية"؛ بتعبيره، وانتشارها، علةَ ظهور مزيد من الأنواع الأدبية[١]. أما الاعتراض بأن ظاهرة الميوعة النوعية هي أصلاً مستعارة من التجربة الغربية، والغرب غير مزامن لنا حضاريًا، فلا ينقض ما نذهب إليه، بل يدعمه؛ لسببين فيهما ما يتعلق بالنظرية الأدبية الغربية خاصة، وفيهما ما يتعلق بالشرط الحضاري عامة؛ **أول السببين** أن الميوعة النوعية الغربية هي ردة فعل على الصرامة الكلاسيكية[٢] وقانون النقاء النوعي الناجم، تحديدًا، عن العقلية الغربية الحدّية والمنطقية التي ورثت المنطق اليوناني الأرسطي، وحاولت أن تفرضه على الحياة، وتأسر كل مظاهرها في قمقم الحدود والمفاهيم، وكان التحرر من هذا القمقم يقتضي التحرر من المنطق الأرسطي نفسه، ولهذا لم يكن لظاهرة التداخل النوعي أن تظهر إلا مع الرومانسية التي قامت على أساس نقض المنطق الأرسطي والإيمان بالفردية[٣]، ثم آل التداخل مع الزمن إلى ميوعة نوعية، أو إلى مفهوم "النصية" بسبب الأزمة المعرفية التي عانت منها النفس الغربية بعد الحربين العالميتين، وإدراكها أن العلم التجريبي، والمعرفة العقلية، غير قادرين على الوصول إلى معرفة يقينية بحقائق الوجود، فاهتزت الثوابت والقيم، وأُعلنت الثورة على كل أنواع المسلمات والمواضعات، وضجّت أصواتٌ بالكفران بالميتافيزيقا العليا سواء كانت دينية أم خلقية أم معرفية، وطبيعي أن تشمل هذه الثورة المسلمات الأدبية،

---

[١] ويليك ووارين: نظرية الأدب، ص٣٠٤.

[٢] أشرنا قبلاً إلى أن الولع اليوناني بالتقسيم والتصنيف وتحديد المفهومات قد ألقى ظلالاً رهيبة على قضية الأنواع الأدبية، وتلك الصرامة التصنيفية هي التي ولّدت فعل الثورة على ظاهرة النوع كلها، ونفر الذوق الغربي المعاصر المولع بالحرية من قيود الأنواع المفروضة مسبقًا على التجربة الأدبية إبداعًا وتلقيًا. ومن ثم فإن افتقار النقد العربي إلى نظرية حدّيّة متماسكة يسحب المبرّرات التي تزعم أن النقد قيّد الإبداع الأدبي، لأن النص كان هو السلطة الفعلية، يعنو لها المبدع كما يعنو لها الناقد على السواء.

[٣] وتضيف سوزان برنار إلى علة الفردية، علة الإيمان بالمساواة المطلقة؛ القيمتين اللتين لعبتا بالفكر الغربي على مرّ تاريخه الحديث، وظلّتا في صراع دائم لا يفتر، وتدخلتا معًا في توجيه القواعد النوعية، وإعلان الثورة عليها، تقول: "ستبدأ في عام ١٨٩١ مرحلة فردية مفرطه ولما كان "الإيقاع الشخصي" للكاتب هو الشيء الوحيد الذي يتدخل في اختيار الشكل المناسب للقصيدة، فسوف تطمح جهود الكتاب إلى وضع جميع أشكال النثر والآية والشعر الحر في مستوى واحد على الصعيد الأدبي، وذلك على نحو مواز لجهود "الفوضويين" الذين يناضلون من أجل إزالة الطبقات الاجتماعية"، قصيدة النثر – من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ط/٢، ص١٦١.

وتجرف في طريقها الحدود المتعارف عليها في شأنها. **ما يعني أن النصية ظاهرة انحلال حضاري أيضًا، لا طفولة حضارية فقط**، ولذلك أمكن استعارتها إلى بيئة منزلقٍ حضاري مماثل، هي البيئة العربية في القرن العشرين التي يشيع فيها الإيمان بالفردانية والجنوح إلى تحرر غير مضبوط، وتعاني من غياب المرجعيات واهتزاز الثوابت ونسبية القيم.. تلك البيئة هي التي مهدت لعملية الاستعارة، وعلى أساس هذه المنطلقات قامت الثورة الأدبية العربية الحديثة، لا ردة فعل على تكلس كلاسي، أو جمود ميراث الانحطاط، لأنا وضحنا كيف أن النظرية الأدبية القديمة، لم تشعر بغضاضة التداخل النوعي، ولم يعانِ نقادنا القدامى – على الرغم من اطلاعهم على النقد اليوناني وثقافتهم الفلسفية والمنطقية الواسعة – من عصاب المنطقية الصارمة وانغلاق المفاهيم أو تحجرها، وعبّر نقدهم عن مرونة عجيبة جعلتهم يقبلون للشعر حدًا مفتوحًا لا يؤطَّر إلا بالوزن والقافية، ولا يترددون في إثبات تعريفات متنوعة للبلاغة جنبًا إلى جنب على ما بينها اختلاف أو تباين. وكان أدب الإحياء متابعًا لهذه النظرية ومتبعًا لها، متجاوزًا الفجوة الحضارية فيما بينهما، ومتحررًا من رواسب عهود الانحطاط وتحجرها في صياغة المفاهيم وإلزام القوانين، وبهذا الوعي رحّب بكثير من طموحات التجديد المتوازنة التي بذرت بذورها في مطلع القرن العشرين، أما الأمور التي لم تقبلها وثار حولها جدل، فإنها إلى اليوم موضع جدل وخصومة، وقد تابعهم في ذلك رواد النقاد المحدثين، فقبلوا مبدأ التصنيف النوعي، واحترموه، ولم يرضوا بالتعدي عليه.

أما السبب **الثاني** الذي يدعم تفسيرنا لظاهرة النصية بأنها علامة على كبوة حضارية، ويعلّل تواتر الظاهرة في حضارتين مختلفتين؛ روحًا ودورًا، أو غير متزامنتين حضاريًا، فهو متعلق بما سبق أن قررناه من أن التمايز النوعي تعبير عن تمايز وظيفي، وإيمان بهذا التمايز، فإذا خبا التمايز فإن هذا يلمح بضعف العامل الوظيفي أو تلاشيه، إما لزوال الحاجة إلى الوظيفة نفسها، وإما لأن كائنًا جديدًا، أو آخر، أشبع تلك الحاجة واطلع بهذه الوظيفة. مثّلت ولادة "الفن السابع"، في الغرب والشرق، تحديًا حقيقيًا للأدب بأنواعه كلها، ولوجوده نفسه، لعلة هي نفسها علة استئثار الشعر بالنفوس؛ اختزانه لإمكانات الفنون؛ أكثرها، مجتمعة؛ الموسيقية، والتصويرية. هذا المقتحِم غير المنتظر همّش الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، واستبعدها إلى طرف قصي يُعوَّل فيه على الولع بالجمالية المحضة أو الذاتية المنغلقة، إلا ما كان "الفن السابع" يتكئ عليه منها، ولذلك فإن السينما أو التلفاز لم يؤثّرا سلبًا في الرواية، لأنها مثلهما؛ فن ديمقراطي شعبي[١]، ولأن الرواية مادتهما الرئيسة، ومصدر تأثيرهما المباشر، ولهذا نجدها في ظلهما تطورت تطورًا غير مسبوق، وشهدت في عهدهما رواجًا لم تعرفه من قبل، وتنوعت موضوعاتها، وأوجدت لنفسها تقنيات جديدة تستجيب للدور الجديد، ما دعا عز الدين إسماعيل إلى اعتبار "التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي"[٢]، أما الشعر فلم

---

[١] ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص١٤٥. وينظر: مقالة ما هو الأدب؟ لـ روبير إيسكاربيت، في كتاب: الأدب والأنواع الأدبية لمجموعة من المؤلفين، تر: طاهر حجار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق، ط/١، ١٩٨٥، ص١٧.

[٢] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٨.

تنفعه التأكيدات المجانية التي أطلقها أمل دنقل بأن الشعر أرقى الأشكال الأدبية[١]، ولا ما أفاده من فن الحركة من تقنيات وأدوات فريدة، فقد انزوى في متاحف تاريخ الأدب، وأركان المجمعات الثقافية، متهالكًا على عشق الذات[٢]، ومبتعدًا عن لجب السينما وسرعتها، مخليًا لها مهمة التعبير عن الأغراض الفردية والجماعية والجمالية بجدارة لم تتأتّ لأي من الفنون عبر التاريخ، حتى غدا الفيلم رمزًا للقرن العشرين كله[٣]، وهبط العمل الأدبي إلى مكانة "نص"؛ بتعبير ويليامز، فقد تم استبعاد "القوة الاجتماعية والتاريخية القابلة للتخصيص في صنعه، وهي قوة عليها أن تجمع المضمون والقصد معًا بدرجات نسبية من التحديد، لكنها تتوافر بشكل كامل فقط من حيث هي قوة في كل تخصيصاتها الداخلية (النصية) والاجتماعية والتاريخية (الشكلية بالمعنى الكامل)"[٤]، وأخيرًا اعتقد أمل دنقل بعدم جدوى "الكلمة في مجتمع بدا لي وقتها أنه لم يعد يصغي إلا إلى هدير الإذاعة ومبالغات الصحف"[٥]، على حدّ تعبيره.

من جراء الولع بـ"البحث عن الشعر في كل مكان"[٦]، "استحوذت على الشعر الفوضوية، وهيمن عليه النثر أكثر فأكثر"[٧]، وغدا "متغلّبًا على الشعر باستمرار"[٨]، وانقلب الشعر "إلى نثر في أيدي الشعراء"[٩]، ولكن إليوت لا يخجل من استبعاد القول البليغ المؤثر من خانة الشعر، كما "يميل بعض الكتاب إلى اعتبار

---

[١] "في تقديري أن الشعر الحديث هو أرقى الأشكال الأدبية الموجودة حتى الآن، ورغم أن هناك تسيبًا في جانب التجديد، وهناك مبالغة من جانب بعض الفئات في التجديد تصل في بعض الأحيان إلى إهمال دور المتلقي نهائيًا، إلا أن الشعر يظل رغم ذلك أرقى الفنون الأدبية الموجودة عندنا، وأكثرها تواصلاً مع الجماهير"، فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٥٨.

[٢] "فالتصوير الفوتوغرافي والسينما والراديو والتلفزيون والنسخ والتسجيل، كلها كانت تتقدم تقدمًا حثيثًا خلال الفترة التي عرفت بأنها "حديثة"، واستجابةً لها نشأت كما يمكن أن يبدو للوهلة الأولى تجمعات ثقافية دفاعية... مدارس ذات وعي ذاتي ودعاية ذاتية: المستقبليون والصوريون والسوريواليون والتكعيبيون والدائريون والشكلانيون والتركيبيون.."، ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٥٠.

[٣] ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٢١، ٢٩، ٣٣. ويذكر اليافي أن "الشعر لم تعد له عالميًا المنزلة التي كانت له من قبل"، والعلة هيمنة التكنولوجية، والتلفاز، ينظر: اليافي، نعيم: في الشعر والشعراء – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص٢٣٩.

[٤] ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٢٣٣. إن "العمل الأدبي هو – على نحو لا يتغير – حافل بالمضمون والقصد، بالضبط لأنه أيضًا ميل خاص أو نزعة خاصة داخل شكل خاص"، نفسه، ص٢٣٣. وقد ردّ راسل مشكلة انحطاط الفن في الغرب إلى "أن الوظيفة الاجتماعية للفنان ليست من الأهمية كما كانت في الأيام السالفة"، بالإضافة إلى خسران الابتهاج التلقائي، والقابلية للإحساس بـ"المباهج والأحزان القلبية الحارة، التي يكاد الحذر وبعد النظر يتلفانها كليًا" نتيجة التقدم العلمي وأن الناس أصبحوا أكثر تنظيمًا وتصنيعًا.. راسل، برتران: السلطة والفرد، تر: شاهر الحمود، دار الطليعة – بيروت، ط/١، ١٩٦١، ص٦٥.

[٥] عياد، شكري: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص٤٨.

[٦] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص٢٤٩.

[٧] مع بعض التصرف لمناسبة السياق، برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص٢٥٠.

[٨] رأي لإدموند ويلسون، نقلاً عن: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٨٦.

[٩] رأي لإدموند ويلسون، نقلاً عن: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٨٦.

كثير من النثر شعرًا ويخلقون بذلك نوعًا من الفوضى"[١]، و"حقًا هنالك دائمًا سحر مغناطيسي للشعر ولكنك لا تستطيع أن تحصل على الجنة بالسحر"[٢] وحده، "فإن أي شيء يمكن قوله في النثر يمكن قوله بطريقة أفضل فيه... ولكن الشعر عنده الكثير الذي يتعلمه من النثر"[٣]، وأما الشعر الذي يريده إليوت فهو ما توافر فيه شرطان: النظم، وإجماع على الإجادة، يقول: "إنه كل شيء كتب بطريقة **النظم** واعتبره عدد كافٍ من **العقول الممتازة** بأنه شعر وما أعنيه بعدد كاف هو عدد الأشخاص **مختلفو** المشارب في أوقات مختلفة عبر حقبة زمنية واضحة ويشمل ذلك الأجانب بالإضافة إلى المتحدثين الأصليين باللغة حتى نبعد أي تحيّز شخصيّ أو تعصّب ذوقيّ"[٤]، وإنها لظاهرة عجيبة أن نسمع عن الإجماع لأصحاب العقول الممتازة بحيث يصعب اجتماعهم على الكذب من ابن الثقافة الغربية، ما يذكرنا بمفهومي الإجماع والتواتر في الفكر الإسلامي!! ولأجل ذلك كله، فإن حدس ويليك يحدّثه بأن التمايز النوعي لا بد عائد، "وأنه لا شك بأننا سنرجع في المستقبل إلى نوع من الأدب المؤسَّس بحسب النوع"[٥]، لأن "معظم القراء المحدثين يفضّلون شعرهم الشعريّ ونثرهم النثريّ"[٦].

---

(١) "فإن قدرًا كبيرًا من الشعر الذي أحب ربما نحيته جانبًا وأعطيته اسمًا آخر غير اسم الشعر"، إليوت: فائدة الشعر، ص١٣٤.

(٢) إليوت: فائدة الشعر، ص١٣٥.

(٣) إليوت: فائدة الشعر، ص١٤٥.

(٤) إليوت: فائدة الشعر، ص١٣٤.

(٥) ويليك: نظرية الأدب، ص٣٠٣.

(٦) ويليك: نظرية الأدب، ص٢١٥.

ثالثًا– التصور الوظيفي/الجمالي للشعر:

تتحرك وظيفة اللغة عبر مستويات ثلاث: التوصيل، والتعبير، والتأثير. قد يكون ممكنًا قطع العلاقة بين التوصيل والتأثير مع تحقيق مستوى أدنى من غاية كل منهما، إلا أن تحقيق غايتهما القصوى؛ أي التوصيل المطلق، أو التأثير المطلق، لا تتأتى إلا بإحكام الرابطة بينهما، والأمر على غير هذا الحال مع التعبير، إذ يمكنه أن يبلغ غايته القصوى حتى إن تحرر من شروط التوصيل والتأثير معًا، لأنه مفهوم سلبي (ذاتي) غير متعد، ولا يتعلق تحققه بوجود طرف آخر، وقد يعبر الإنسان بلغة غير مفهومه وغير أدبية عن هواجسه وانفعالاته الداخلية، فقط ليحقق غرض التعبير والتنفيس. أما الأوَّلان؛ أي التوصيل والتأثير، فإنها لا يتحققان إلا من خلال وجود طرفين، مرسل ومستقبل، لهما إرادتهما في الرسالة، فإذا ما وقفت الرسالة عند حد التوصيل، كانت كلامًا عاديًا في مستواه الصفري. أما إذا جعلت الفن غاية واكتفت بالتأثير متحرّرة من شروط التوصيل، فإنها تحبط القوة التأثيرية التي ترومها وتطمح إليها، لأن استغلاق النص يحبط الوظيفة التوصيلية للغة، ويعطّل قوى النص التأثيرية كذلك، فاللغة لا تؤثّر جماليًا إلا حيث تحقَّقت وظيفتها الإشارية، وفُعِّل نظامها الرمزي الإحالي، لا سيما إن كان موضوع التأثير هو الواقع أو الفكر، لا سحابة انفعالية منقشعة. وتمرّ الرسالة عبر التأثير من أجل تحقيق أقصى طموحات التوصيل عندما تكون عملاً أدبيًا. وإنما تُحكَم الرابطة بين التوصيل والتأثير حين يسيطر الفكر الوظيفي النفعي، وتكون الوسائل مضبوطة بالغايات، وتتهلهل الرابطة بين الطرفين في أحد حالين؛ لمّا تُشبع الغايات، وتغدو الوسائل متحررة من ضغط الحاجة، فتصير لعبًا وترفًا، أو حين يسود العجز التام عن التأثير في الواقع، وتُشَلّ الإرادة، ويضمحل الإيمان بدور الأدب، ولا يبقى منه إلا تقليب وجوه لغوية، أو انكفاء على الخيالات، ومبارزة الواقع بأوهامها. ونخلص من هذا كله إلى أن "(نغمتي) الفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط بل يجب أن تندمجا"، حتى "يؤدي العمل الأدبي وظيفته تأدية ناجحة"[١].

سيظل التأثير والتعبير منضبطين بالتوصيل في أغلب النتاج الشعري العربي طوال النصف الأول من القرن العشرين، على الرغم من محاولات التمرد على الشرط التوصيلي على أساس وحدة بين التأثير والتعبير تبنّاها بعض متطرفي الرومانسية، أو على أساس الانحياز إلى طرف التأثير وحده شأن أتباع المدرسة الرمزية، أو طلبًا للتعبير الخالص الذي التذّ به وُعاة المذهب السريالي. ولكن مع ظهور شعر الحداثة سينفلت التأثير والتعبير من سلطان التوصيل، ويطغيان؛ مجتمعَين أو منفردَين، على إرادة الشعر. وهذا طبيعي في ظل المشهد الحضاري الذي عرضنا من طيوفه الشيء غير اليسير، وإذا كان القرن العشرون احتضن نظريتين أدبيتين؛ فذلك لأنه عرف مصدرين متباينين للقيم، وواقعين متغايرين.

---

[١] ويليك: نظرية الأدب، ص٣٣.

آمن العرب في ماضيهم بقوة الكلمة إيمانًا مطلقًا، بل اعتقدوا بأن لها سلطانًا لا على البشر وحدهم، بل على القدر نفسه[١]، لأن عقلية العرب المعتدلة حافظت على الحدود بين الموجودات، وعلى استقلال الواقع عن الذات، في مقابل الاعتقاد بتبادل التأثير والتأثر. وقد تعشقت النظرية الأدبية التراثية عند العرب نزوعهم الجماعي، واتجاههم الغائي، إذ إن "**مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال**"[٢]، هذا القول الذي سيصحبنا أنى تحركّنا في الوعي الجمالي القديم، والفعل هو الهدف النهائي لكل معرفة، فـ"المنازع القولية عند العرب هي منازع فعلية...، فالفعل هو الهدف النهائي والأخير لكل قول أدبي أما الفن فهو المتضمَّن في هذا القول إذ يشكل مع الفعل أساس بنيته التكوينية"[٣]، و"لم يدرك الأولُ الشرفَ إلا **بالفعل، ولا يدركه الآخِرُ إلا بما أدرك به الأولُ،... خير الناس للناس خيرهم لنفسه**، وذلك أنه إذا كان كذلك اتقى على نفسه من السَّرَق لئلا يُقطَعَ، ومن القتل لئلا يُقاد، ومن الزِّنا لئلا يُحَدَّ، **فسَلِم الناس منه باتقائه على نفسه**"[٤]. وإننا نفضّل وصف المعرفة العربية العملية القاصدة إلى الفعل بـ"**المعرفة الحية**"، ومفهوم المعرفة الحية يقوم على مجموعة أسس: الأول هو تحوّل المعرفة من مستواها النظري إلى مستواها العملي، ولذلك اتسمت مفاهيمها بالبساطة والوضوح، والثاني هو تمثّل هذه المعرفة في نماذج حية أو قدوة معايَنة، وبسبب هذا اهتمت بالرجال والجرح والتعديل، والثالث هو بقاء المعرفة في الزمان وانتشارها في المكان، فالعرب أمة معيارية تهود إلى مرجعيات روحية وفكرية واجتماعية واجبة الحماية والصون، ولأجل ذلك عرفت بأنها أمة نصيّة توقّر الماضي، وتقوم نظريتها المعرفية على الحفظ والرواية.

---

[١] حتى إن أحدهم راح يستشرف مصير عمر الغيبي من زلّة لسان، ففي حديث مقتل عمر رضي الله عنه: "أَن رجلاً رمى الجمرة فأَصاب صَلَعَتَهُ بحجر فسال الدم، فقال رجل: أُشْعِرَ أَميرُ المؤمنين، ونادى رجلٌ آخر: يا خليفة، وهو اسم رجل، فقال رجل من بني لِهْبٍ: ليقتلن أَمير المؤمنين، فرجع فقتل في تلك السنة. ولهب: قبيلة من اليمن فيهم عِيافَةٌ وزَجْرٌ، وتشاءم هذا اللِّهْبِيُّ بقول الرجل أُشْعر أَمير المؤمنين فقال: ليقتلن، وكان مراد الرجل أَنه أُعلم بسيلان الدم عليه من الشجة كما يشعر الهدي إذا سيق للنحر، وذهب به اللهبي إلى القتل لأَن العرب كانت تقول للملوك إذا قُتلوا: أُشْعِرُوا، وتقول لسُوقةِ الناس: قُتلوا". (ابن منظور: لسان العرب – مادة شعر). وفي الحديث: "إذا أبردتم إليّ بريدًا فابعثوه حسن الوجه، حسن الاسم"، (المناوي: فيض القدير، ، المكتبة التجارية الكبرى – مصر، ط/١، ١٩٣٨، ٢٣٧/١، رقم الحديث٣٣٧)، وسأل عمر بن الخطاب رضي الله عنه رجلاً: ما اسمك؟ قال: جمرة، قال: ابن من؟ قال: ابن شهاب، قال: ممن؟ قال: من الحرقة، قال: أين مسكنك؟ قال: بحرّة النار، قال: بأيها؟ قال: بذات لظى، فقال عمر أدرك أهلك فقد احترقوا، فكان كما قال. (المناوي: فيض القدير، ٥٥٣/١، شرح الحديث رقم١١٣٦)، وهو يسوق جمهرة من الأخبار تؤكد اعتداد العرب بمسميات الأشياء تفرّسًا بحقيقتها.

[٢] الجاحظ: البيان والتبيين، ١٣٦/١.

[٣] المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت والأردن، ط/١، ١٩٩٩، ص٢٠. بعد رحلة تجريب طويلة، ومغامرة متهورة مع الحقيقة والفن، عادت نازك الملائكة بعدة خلاصات حكيمة، فتّحت عينيها على ما كانت غشاوة التجديد، وتهور الشباب، يغشّيانه، وقدرت على تلمس السر العبقري وراء كثير من الظواهر الأدبية العربية القديمة التي سنعالجها في حينها؛ كالإيجاز، وعلاقته بالمعرفة، ووحدة البيت، وطبيعة المعرفة العملية.. ينظر كتابها: التجزيئية، ص١٧٤–١٧٥ وما بعد.

[٤] المبرد: الكامل، تح: زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ط/١، ١٩٣٦، ١٧٨/١.

ما الفكر الجمالي العربي إلا خلاصة لتلك المثل، وانسجام معها، وتحقيق لإرادتها، وصدور عن نزوعها الغائي، وميولها الجماعية، وربط محكم للوسائل بالغايات، بحيث يصير الجمالي معرفيًا حيًّا في المنتهى. إن الفن اللغوي أكثر الفنون لصوقًا بالغاية وتحقيقًا للمهمة النفعية، لصعوبة فصل شكله عن مضمونه، أو لعدم إمكان هذا الفصل، ولذلك فضلت العرب الفن اللغوي على سائر الفنون، لأنه تحديدًا ليس شكلاً فقط، أي إن مادته الأولية (الشكل والمضمون) حيادية تنسجم مع مبدأ توظيفه، وتسمح بتحميله الغايات الحضارية المتوخاة. إن مما يرويه الجاحظ عن أبي عمرو بن العلاء أن الشاعر كان "في الجاهلية يُقدَّم على الخطيب، **لفرط حاجتهم إلى الشعر**"[١]، وما ذاك إلا لأن الشعر؛ فنًّا لغويًا، امتلك رصيدًا غنيًا من الملكات لبّى بها حاجات حضارية جمّة، وتوافرت له مقومات أسلوبية وسّعت آفاق توظيفه والانتفاع به، ففضل الأنواع الأدبية الأخرى، وسما على سائر الفنون.

اعتقد العرب جازمين – وانصاع الأدب لهذا الجزم – بأن التوصيل هو أعلى العتبات التي يُطلب من الأدب – ويطمح هو – إلى وصولها، ولذلك تنافست النصوص الأدبية في الوصول إلى درجة "**البلاغة**"، واستحقاق وصف "بليغ"، وإنما كانت "البلاغة" مشتقة من "الإبلاغ" لتمتّن صلة الإبداع بالأصل الوظيفي للغة، وبالغاية المعرفية للأدب. يورد تاج العروس أن الإبلاغ في اللغة هو الوصول و"الانتهاء إلى أقصى المقصِد والمنتهى، مكانًا كان، أو زمانًا، أو أمرًا من الأمور المقدرة"[٢]، وكأنك إذا أردت أن تحقق أقصى غايتك في تبليغ المراد وتوصيله إلى المتلقي، فإنما عليك طريق البلاغة أو الأدب، أي إن الأدب يحقق غاية التوصيل في أعلى درجاتها، وذلك لما له من خاصية التأثير. وإنما "سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب **السامع فيفهمه**"[٣]، و"قيل لبعضهم: ما البلاغة؟ فقال: إبلاغ **المتكلم حاجته** بحسن إفهام **السامع**، ولذلك سميت بلاغة"[٤]. ومصطلح "البيان" كذلك مشتق من الإبانة والكشف، وهو "اسم جامع لكل شيء **كشف** لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي **السامع** إلى حقيقته، ويهجُم على محصوله كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها **القائل والسامع**،

---

[١] "الذي يقيّد عليهم مآثرهم ويفخّم شأنهم، ويهوّل على عدوهم ومن غزاهم، ويهيِّب من فرسانهم ويخوِّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم، فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوقة وتسرعوا في أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر"، (الجاحظ: البيان والتبيين ٢٤١/١)، ويروي ابن رشيق في العمدة: "وقالوا: كان الشاعر في مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب، لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر، وشدة العارضة، وحماية العشيرة، وتهييبهم عند شاعر غيرهم من القبائل؛ فلا يقدم عليهم خوفًا من شاعرهم على نفسه وقبيلته، فلما تكسبوا به وجعلوه طعمة وتولّوا به الأعراض وتناولوها صارت الخطابة فوقه، وعلى هذا المنهاج كانوا حتى فشت فيهم الضراعة، وتطعّموا أموال الناس، وجشعوا فخشعوا، واطمأنت بهم دار الذلة، إلا من وقر في نفسه وقارها وعرف لها مقدارها، حتى قبض نقيّ العرض مصون الوجه، ما لم يكن به من اضطرار تحلّ به الميتة، فأما من وجد البُلغة والكفاف فلا وجه لسؤاله بالشعر"، العمدة، ط/٣، (٨٣/١-٨٢).

[٢] الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس، تح: مصطفى حجازي، مادة (بلغ) ٢٢/ ٤٤٥.

[٣] العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله: كتاب الصناعتين، مطبعة محمود بك، ط/١، ١٣١٩هـ، ص٦.

[٤] ابن رشيق: العمدة، ط/٣، ٢٤٤/١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

إنما هو **الفهم والإفهام**، فبأي شيء بلغت الإفهام و**أوضحت** عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك **الموضع**"[١].

و"الفصاحة" لا تخرج عن هذا الإطار التوصيلي: "قال قوم إنها من قولهم أفصح فلان **عما في نفسه** إذا **أظهره**"[٢]. إن الاختيار موقف، وأن تصرّ أمة على أن تحصر اختياراتها اللغوية الناعتة لأسمى درجات الإبداع الأدبي في دائرة التوصيل، لا بد أنه معلن عن موقف معرفي وحضاري ذي شأن.

وواضح من النصوص الشارحة لمفاهيم مصطلحات التقويم الجمالي الأساسية عند العرب، أنها تتصل بسبب متين إلى "الإفهام"، وكأن الإفهام هو الغاية التي ينتهي إليها التوصيل، والإفهام مصطلح يتعلق بالمعرفة والفكرة و"المعنى"، لا بالشعور والعاطفة، وهذا يدعم من جديد ما نعمد إلى إقراره من تأصل الوظيفة المعرفية في الظاهرة الأدبية العربية، وأن العاطفة هي عنصر عارض في التجربة الأدبية. بل إن الشعر مصدر من شَعَرَ، والشعور في الأصل عند العرب رديف العلم[٣]، يقولون: "ليت شعري"؛ أي ليت **علمي**، وفي القرآن{وما يشعرون}؛ وما يعلمون، والمشاعر **الحواس**، ويعرّف الفيروزبادي الشعر في القاموس المحيط بقوله: "والشعرُ: غَلَبَ على منظوم القول، لشرفِه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ عِلْم شِعْرًا"[٤]،"وقائلُه شاعر لأَنه يشعُرُ ما لا يشعر غيره أَي يعلم"[٥]. إذن لم يعرف العرب الفصل بين الشعر والمعنى، أو بين الشعر والمعرفة، وبنوا نظريتهم الشعرية على هذا الأساس، ولتحقيق هذه الغاية.

أفيفضي بنا هذا إلى أن العرب لم يميزوا الجمالي من الوظيفي، وجعلوا اللذة عين المنفعة، حتى فقد الجمالي هويته، وضاع الأدب في شؤون اللغة؟!!

لم يكن الشأن كذلك أبدًا، لأن العرب اشترطوا لبلوغ أقصى درجات التوصيل، الاستعانة بأقصى طاقات "**التأثير**"، وعبر ميل العرب الغريزي إلى الاعتدال، قدّموا صيغة تتماهى فيها قيم الحق والخير والجمال في وحدة كلية هي ذروة التشكيل الجمالي لديهم. وإذا كان ابن سينا قد جنح إلى الاعتقاد بأن العرب تقول الشعر "لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرًا من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني **للعجب فقط**، فكانت تشبه **كل** شيء لتعجب بحسن التشبيه"[٦]، فإن شطر كلامه الأول يؤكد جوهر نظريتنا السابقة، وشطر كلامه الثاني الذي يرى فيه الأدب للعجب فقط، لا يخرج عما نقول مطلقًا، لأن العرب اشترطت في التشبيه القرب والإصابة، والوضوح في العلاقات، ليخُلِص الجمال للمعرفة، أو التأثير للتوصيل. يقول المبرد: "وأحسن الشعر

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٧٦.

(٢) العسكري: الصناعتين، ط/١٣١٩، ص٦.

(٣) يقول ابن رشيق في العمدة: "وكان الكلام كله منثورًا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسُمحائها الأجواد، لتهُزّ أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تمّ لهم وزنه سمّوه شعرًا؛ لأنهم شعروا به، أي: فطنوا"، العمدة، ط/٣، ١/٢٠.

(٤) الفيروزبادي: القاموس المحيط، ، المطبعة الحسينية المصرية – مصر، ط/١، ١٣٣٠هـ، (مادة شعر).

(٥) لسان العرب، مادة شعر، والقول للأزهري.

(٦) أرسطو طاليس: فنّ الشعر (تلخيص ابن سينا)، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ١٩٥٣. ص١٧٠.

ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة"[١]. وهذا يعني أن التقنية الأدبية نفسها قد شُدّت شدًا محكمًا إلى الغاية المعرفية، وأن غرضًا شعريًا ممعنًا في التعلق باللذة الشكلية، وظاهر التجرّد عن الغاية؛ كالوصف، بابٌ عريض للثراء المعرفي بالحياة العربية، والمشاهدات الحية، واستحضار الغائب وتمثيله للعين كالحاضر. وهذا ما حملهم على جعل المحاكاة في الأمور المحسوسة ما دامت وظيفتها المعرفة لا اللذة، وتقريب المعنى لا إيهامه. يقول حازم القرطاجني: "وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبيهية، من جهات، فمن ذلك جهة الوجود والغرض، وينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض، وينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة"[٢]. بهذه الطريقة ضمنت الحضارة ولاء الأدب للمعرفة، وإن كان القصد المباشر موجّهًا إلى الشكل وإلى اللذة بصورة حادة دعت ابن سينا إلى جعل شطر شعر العرب في العجب المحض! وفي ظل تلك الضوابط الصارمة ظهرت تيارات محدَثة أشبعت النزوع الجمالي؛ اللفظي والمعنوي، فأغنت الشعر العربي بإمكانات جمالية غير مألوفة، ولكن الذوق الحضري المترف المشبع بالعلوم العقلية والمولع بالزخرفة، قبلها ما لم تتحول إلى فوضى أو إعتام، وقد رُفضت تجارب سقيمة كثيرة، وعيب ما فيها من إسراف وشطط، ما ظل الشعر العربي والقرآن الكريم المرجعية التي يعاير إليها الكلم الطيّب[٣].

يمكننا أن نلخّص ذلك بأن النظرية الأدبية التراثية صاغت مفهوم الشعر بناء على دور وظيفي واضح اطّلع به لتحقيق غايات ضرورية، والتأثير اعتبر قناة ضرورية للتوصيل، ولا تنفك لذة عن منفعة. وقد ضمنت الخصائص النوعية للشعر تحقيق الغرض المعرفي، وحضور الجماعة في الشعر من دون أن تتعطل خاصية التأثير، وبهذه الخصائص تفوّق الشعر على سائر الأنواع الأدبية، وصار الشعر فن العرب الأول، وامتلك الشاعر تلك المكانة الرفيعة في الناس. وقد استجاب مفهوم الشعر لمقتضيات المعرفة الحية من خلال آلية الوزن التي يسرّت قواها الموسيقية، ونظامها المكرّر الموقّع، مهمّة حفظ المعرفة، وحضورها الدائم في الذات الإنسانية، واستمرارها في الزمن، وبقدرة أغراض الشعر المعروفة؛ المديح والهجاء والحماسة والفخر، على صياغة النماذج، وتجسيد المثل في ذوات تُعرَض على سبيل المنافسة، ما يستفز عامل التحدّي الفطريّ، وطبعي العزة والأنفة اللذين طبع عليهما العرب، و"العرب أفخر الأمم" كما يذكر الجاحظ[٤]، بالإضافة إلى قيمة الإيجاز التي أُسِّست عليها البلاغة العربية جملة، وظهرت في الشعر عبر صفة وحدة البيت، وأبيات الحكمة، أو الأبيات الأمثال التي تقدّم خلاصات مركزّة لتجارب جماعية عظيمة، وخبرات فردية حميمة، وقوانين وجودية خالدة، ولذلك قالوا: "كفاك من علم الأدب أن تروي الشاهد والمثل"[٥]. وواضح أن هذه

---

[١] المبرد: الكامل، تح: زكي مبارك، ٢٥٣/١.

[٢] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط٣، ١٩٨٦، ص١١١.

[٣] نقلت الفقرات المتعلقة بالنظرية الأدبية التراثية من أعمال سابقة للباحثة، ينظر تفصيلها وتحليل الأسس الحضارية والمعرفية للنظرية الشعرية العربية القديمة في بحثي: وظيفة الخطاب الشعري عند العرب، والأنواع الأدبية التراثية – رؤيا حضارية.

[٤] الجاحظ: الحيوان، ٣٧٨/٤.

[٥] الجاحظ: البيان والتبيين، ٨٦/١.

الخصائص النوعية التي أوجزت تحت مصطلح "عمود الشعر"، كلها متولّد عن الدور الوظيفي للشعر، وطموحات المعرفة الحية.

وبعد، فإن الشعر العربي المعاصر في مطلع عصر النهضة مثّل المفهوم الوظيفي الأصيل نفسه، لما كنا ذكرناه من عدم امتلاك شعر الإحياء نظرية نقدية حديثة خاصة، ولأنه تبنّى منهج الاتّباع الذي أعلن عنه ممارسة عملية في فعل الإحياء، واتخذ من الشعر القديم ونقده نموذجًا ومثلاً. ولهذا، فلما جاء البارودي لكي يحدّد مفهوم الشعر ووظيفته لم يخرج عما قلناه في نظرية الشعر القديم، يقول: إن الشعر "لُمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلقت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليمًا من وصمة التكلّف، بريئًا من عشوة التعسّف، غنيًا عن مراجعة الفكرة... ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان قد بلغ الغاية.."[١]. يحكم هذا المفهوم مبدأ التوازن بين إمكانات الخطاب الشعري: الفكر والعاطفة واللغة، الشكل والمضمون، الشكل والوظيفة التي هي أخلاقية معرفية، على ما قلنا وبيّنا. وإنه لمن أكبر أنواع الفِرى أن يتهم الشعر القديم كله بالرخرفية والشكلانية[٢]، وأنه "انحصر غالبًا في مهمة تزيينية أو غنائية"[٣]!! قد صحّ هذا الزعم في مرحلة شعرية، وتأثّر بعض الشعر الإحيائي المعاصر به، ولكن الأساس في النظرية الشعرية العربية، وفي ممارستها، هو التوازن بين الشكل المضمون، وإن غرض الوصف الذي قيل للعجب المحض، فيما رأى ابن سينا، كان يخدم غرضًا معرفيًا في نفسه، بحسب ما قدّمنا. بل إن بعض شعراء الإحياء، قد حمل، بحسب ما يرويه أحمد زكي أبو شادي، قريبًا من هذه المقولة، وتبنّاها نظريًا، ولم يقدر أن يصدر عنها شعريًا، نعني قول حافظ إبراهيم: "إن العبرة في الشعر بحسن الديباجة لأن المعاني في أفواه العامة!"[٤]، فإنما قد ركِب الضعف بعض شعر حافظ لأن المعنى كان يزيد على الشكل، وتغلب الوظيفة اللغة، أحيانًا، لا العكس، فهي مقولة نظرية، محفوظة عن الجاحظ عنى بها غير ما وُظِّفت له ضمن ظرف استفزاز ثقافي لا يجوز تعميمه. فإن صحّ هذا القول عن حافظ، فإن تصوّره النظريّ للشعر قد خالفه، إذ عاب التكلّف والمعاظلة والكدّ[٥]، وعرّف الشعر بأنه: "ظرف الحكمة، ومسرح الخيال، ومعنى الفصاحة، وخدر البلاغة، ووعاء الحقيقة"[٦]، وعلى الرغم من اعتقاده بأهمية الوزن في الشعر، فقد أنكر أن

---

(١) البارودي، محمود سامي: الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف – مصر، ١٩٧١، ١/٥٥-٥٦.

(٢) ينظر: أدونيس: زمن الشعر، ص٢١٤. وتنظر دراسة نعيم اليافي للصورة الفنية في الشعر العربي القديم والإحيائي، التي وصل منها إلى نتائج تعميمية مجحفة بحق الذوق العربي الأصيل، ومستندة إلى تفسير فلسفي مغلوط أساسًا، وشواهد شعرية يغلب أن تكون في غرض الوصف، ونصوص نقدية انتقائية.. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص١٥، ١٨.

(٣) أدونيس: زمن الشعر، ص٢٣.

(٤) الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٢/٦٠٥.

(٥) الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٢/٥٢٧.

(٦) الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٢/٥٢١.

يحدّ بالوزن والتقفية[١]، بل إنه استطاع أن يعي أساس التداخل بين الأنواع الأدبية، وأن الشعر قد يوجد في النثر كما في الشعر[٢]، ونبّه على أهم عنصر شعري في النظرية القديمة؛ المقام الذي ستضيّعه نظرية الحداثة في زحمة الشواغل الجديدة، والزعامات الوليدة، يقول حافظ: "أفضل الشعراء من كان عالمًا بمواضع الإسهاب والإيجاز، فهو إذا أسهب أجاد، وإذا أوجز أفاد"[٣]. وقد عاب شوقي كذلك مذاهب في الأدب خلت، منها؛ الدخول في "مضيق اللفظ والصناعة"، وإيثار "ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة"[٤]، لأن الشعر الحقّ هو الذي يتحصّل نتيجة تجربة تأملية في الكون تتولّد عنها قوة التخيّل، وإرادة القول، وإنما يقال الشعر من أجل العلم أو لطرد الهم، وهذا العلم "لا تحويه الكتب ولا توعيه صدور العلماء"[٥]، أو هو معرفة نوعية كما يقول عبد الصبور[٦]، بل عزا الجمال الفني إلى العقل والوضوح والإيجاز، لا إلى اللغة والزخرف، فقال[٧]:

وما الفنّ إلا الصريحُ الجميل إذا خالطَ النفسَ أوحى لها
وما هو إلا جمالُ العقولِ إذا هي أَوْلَتْهُ إجمالَها

ولم يستطع خليل مطران، وهو أبرز مجدِّد في مدرسة الأصالة، أن يصف دواعيه إلى الشعر إلا بأنها: "لترضية نفسي حيث أتخلى. أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلى"[٨]. أيضًا هنا، التوازن بين الحضور الفردي والجماعي هو الذي فرض على مطران أن ينتخب فيما يجدّد، ويقبل ويرفض، لا أن يتهور ويؤخذ ببواعث التميز والفرادة والأنانية المفرِّطة، فقد اشترط على نفسه أن "يتغيّر شعرنا مع بقائه شرقيًا عربيًا مع بقائه مصريًا. وهذا ليس بإعجاز"[٩]. ونتيجة للتصور الوظيفي للشعر آمن الشعراء بالوضوح، أو بأن يكون الشعر "قريب المأخذ، بعيد المرمى"؛ بتعبير البارودي. والجواهري؛ أكبر معمريّ مدرسة الأصالة، واجه حركات التجديد المسرفة بقوله[١٠]:

وفودَ الشرق إن الشعرَ وَجْهٌ طليقٌ، لا يليقُ به النِّقابُ

وأنكر على من يقول إن الوزن والقافية قيد يكبّل الإبداع، بقوله[١١]:

---

[١] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٥٢٦/٢.
[٢] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٥٢٧/٢.
[٣] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٥٢٧/٢.
[٤] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٤٨٨/٢.
[٥] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٤٩٠/٢.
[٦] عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص٥٨
[٧] شوقي، أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة – الشوقيات، ١٨٥/٢.
[٨] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٥٤٧/٢.
[٩] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة مدرسة أبولو، ٣٤٩/٢.
[١٠] الجواهري، محمد مهدي: الديوان، ٣٩٤/١.
[١١] الجواهري، محمد مهدي: الديوان، ١٥٦/٢.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

نجَوا بزعمهم من أسرِ قافيةٍ والشِّعْرُ لولا إسارٌ نَثْرَةٌ قِدَدُ

هذا هو الأساس الذي استمر عليه الشعر في مرحلة الإحياء، ولم تقدر حركة التحديث على تجاوزه تجاوزًا مطلقًا، وإن سعت، حتى منتصف القرن العشرين، إلا ما استطاعت المدرسة الرومانسية أن تعدّله في مفهوم الشعر بحيث مدّت تأثيره على العالم الداخلي، وقلّصت دوره في العالم الواقعي، ورفعت قيمتي التأثير والتعبير فوق التوصيل، وهاجمت الركائز التي يقوم عليها المفهوم التقليدي، والتي تحقق الغايات الحضارية، وتكسب الشعر احترامه. عوامل كثيرة تدخّلت في تغير التصور الوظيفي للشعر العربي المعاصر، منها حالة العجز والإحباط التي استولت على النفوس بعد انطفاء اندفاعة النهوض وإشراقة الأمل بالمستقبل، والاصطدام بصخرة الواقع ونكباته، وقد قلنا إن عرا العلاقة بين التأثير والتوصيل تبدأ بالانفصام حين يغلب الإحساس بالعجز أمام تحديات الواقع، وردة الفعل الطبيعية حينها هي الانكفاء على الذات، واجترار العذابات، والخدر اللذيذ بالخيالات، وهذا هو الدور الذي غلب في المرحلة الرومانسية. ومن العوامل الأساسية التي أسهمت في انحراف مفهوم الشعر القيم الجديدة التي سادت نتيجة الاتصال بالغرب، واقتباس مبادئ الرومانسية التي تدعو إلى الذاتية والعاطفية، وبعض مبادئ الرمزية التي تهتم بالجمالية الشكلية، وتؤمن بتفجير طاقات الكلمة الإيحائية، وتعدّ الشعر وسيلة حدسيّة للاتصال بالمطلق. وبذلك تهيأت الظروف المواتية لتحول الشعر من وظيفته المعرفية الموضوعية إلى وظيفة داخلية أو جمالية، أي دخل الشعر في **طور التخلي عن التوصيل لصالح التأثير أو التعبير**، أو كليهما معًا. بيد أنا كنا أشرنا من قبل إلى أن الآثار السلبية للوعي الشعري الجديد لم يؤدّ إلى انهيار كلي في النظام الشعري القديم، لأن الرومانسية كانت مرحلة انتقالية، لم تجد فيها الأفكار النظرية سبيلها إلى الممارسة الشعري، ولم تعرف لها شكلاً شعريًا تحقّق مقولاتها من خلاله، وكذلك ظل أكثر المبشرين بالجمالية الجديدة متمسكين بضوابط اعترفوا بها، وأقرّوا سلطانها على الممارسة الشعرية، عزّزت قوة النمطية التراثية وشدّت أزرها، وأسهمت من دون أن تدرك في استمرارها، ولعلها عادة المراحل الانتقالية، تحبط الاندفاعة المتطرفة للتغيير بقوة المفاهيم القديمة واستبدادها، والقبول بأنصاف الحلول، وبروز طبقة معتدلة تقرّب وجهات النظر.

فرض النقد الجديد مفاهيم جديدة على النظر الشعري، لم تظهر آثارها الخطيرة إلا بعد حين، لما تشبعت بها النفوس، وتحررت إرادتها من سلطان الشكل الشعري القديم. أهمها: "الذاتية الأدبية" التي عرّفها زكي مبارك بقوله: "هي أن تكون أنت أنت فيما تكتب وفيما تقول، بحيث يشعر من يقرأ لك، أو يستمع إليك، أنك تنقل عن قلبك وضميرك، وأن لك خصائص ذاتية لا يزاحمك فيها سواك"[١]، وقد ارتبطت بهذا المفهوم مسألة الصدق النفسي والأصالة في التعبير عن التجربة الشعرية، والصدور عن الطبع، ونبذ النفاق والتكلّف، لكي يكون الإنسان هو فيما يكتب ويشعر. وقد أولى الرومانسيون عنايتهم الخاصة بعنصر الخيال، ونبّهوا على أثره الجمالي والتعبيري. وعلى الرغم من أنهم عدّوا الخيال والشعور جوهر الشعر، ومعياره الجمالي، فلم

---

[١] مبارك، زكي: رسالة الأديب، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٩، ص٥٣.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

يقبل أكثرهم أن يحرروهما من ضوابط العقل والمعنى، وأصرّوا على انصياعهما لخطوط حمراء واجبة. يقول المازني: "إن الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس. **ولا غنى للشعر عن الفكر**.."[١]، ولذلك عاب المازني الغموض، وعدّه "عيبًا في الشاعر أو الكاتب، لأن الكلام مجعول للإبانة عن الأغراض التي في النفوس"[٢].. وعلى الرغم من عناية الرافعي بعنصر الخيال واحتفائه البالغ به، فإنه يجعل غايته الإبانة والإنارة للكشف عن المعنى لا لإبهامه، يقول: "الخيال هو الوزن الشعري للحقيقة المرسَلَة، وتخيُّل الشاعر إنما هو **إلقاء النور في طبيعة المعنى ليشِفّ به**... ان الخيال روح الشعر"[٣]، و"هذه القوة وحدها هي الشاعرية"[٤]. وقد وُلد هذا الفهم لطبيعة الأداة الجمالية ولضوابطها من مفهوم وظيفي للغة والأدب لا يخرج بحال عن المفهوم الوظيفي القديم، لولا ما علق به من توابع الذاتية المغرقة، فالمازني يرفض مبدأ اللذة المطلقة، وأن يتحول الشعر إلى مجرد ألاعيب، وصحيح أن "السرور واللذّة الحاصلين من الشعر إحدى غاياته ولا ريب، لأنه إذا لم تحدث المِتْعة فقد ضاع فعله وصار كأنه لم يكن، ولكنها ليست الغاية القصوى.."[٥]، وإذن، ما هي غايته القصوى؟! يقول: إنها "الفكرة الدينية"[٦]. لأن "كل شاعر في كل عصر **نبيُّه وطفلُه** معًا"[٧]، ويحدد مهمته بأنها "السمو بقومه إلى درجة من الفكر أعلى ومستوى من التصور أرقى"[٨]، وليست نبوة الشاعر إلا التعبير عن روح الحضارة التي ينتمي إليها، وتمثل مبادئها والتعبير عنها، لأن الفكرة الدينية لدى المازني ليست مفهومًا مباشرًا، أو عقيدة دينية معروفة، ولكنها العقيدة الروحية التي تستولي على أمة وتمنحها خصائصها المتميزة، وهي "الفكرة بأوسع معانيها العامة، وكنا نعني بها **روح العصر** جملة"[٩]، لأن – والرأي ينقله عن كوزان – "كل عصر من عصور المدنية تغلب عليه (فكرة) حيوية عميقة غامضة، ولكنها أبدًا تحاول أن تتكشّف للناس في مظاهر حياتهم وفي قوانينهم وآدابهم ودياناتهم. وتلك هي وسائطها المترجمة عنها"[١٠]، و"الأصل في الشعر وفي **الدين** واحد – وفي هذا دلالة على أنه **إلهي** وأنه **إلهام** ثانٍ"[١١]. ولكن وظيفته لا يجوز أن تتعارض مع جماليته، ولذلك فإن الشعر

---

[١] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٥٨.

[٢] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٧٠.

[٣] الرافعي، مصطفى صادق: وحي القلم، ٢٢٤/٣.

[٤] الرافعي، مصطفى صادق: وحي القلم، ٢٢٣/٣.

[٥] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٩٧.

[٦] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٩٨.

[٧] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٩٨. ويتبنى نعيمة الرأي ذاته، ويجعل للشاعر دورًا في الحياة ولذلك يقال إن "الشاعر ابن زمانه"، الغربال، ص٨٣–٨٤.

[٨] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٩٨.

[٩] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٩٨.

[١٠] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص١٠٢.

[١١] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٩٩، والكلام لشكسبير.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

يفارق الدين والفلسفة في الوسيلة لا الغاية[١]، فـ"الشاعر يترجم في الأغاني عن عواطف العصر وإحساسه بالخير والجمال الحق، وهو يعبّر عما يجيش بصدور الجماعة من الخواطر الغامضة، ولكنه لا يستطيع أن يوضِّحها لأنه أحسّ منهم ولكنه ليس أقدر على تفهّمها، وما يتفهّم هذه الخواطر الغامضة إلا الفلاسفة، ولو أن الشاعر استطاع أن يقف عليها ويكشف عنها لصار فيلسوفًا لا شاعرًا"، قاله جوفروي[٢]. ولكن الأثر الجمالي الذي عناه المجددون الأوائل محدود بحدود التهذيب الأخلاقي والسمو النفسي، أو أن رسالة الأديب كما عبّر عنها زكي مبارك هي "خلق ذوق الحياة"[٣]، وهو لا يروم إصلاح الواقع، وليس من شأنه تغييره، ولا يعنيه أن "يرسم لنا خطط المستقبل"[٤]، فـ"للشعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة ودعاة علم الاجتماع، ولليقظات النفسية مسالك ومسارب لا تستدل عليها بعناوين الحوادث السياسية... فقد يعلمنا الشاعر حب الجمال فيعلمنا الثورة على الظلم والطغيان، لأن النفس التي تفقه جمال الحياة تضيق بها معيشة الأسر والمذلّة فتقتحم العوائق والسدود وتنشد السعة والارتفاع"[٥]، وهذا الفصل بين الجمال والمضمون النضالي والاجتماعي كان أول عواهن الذاتية المفرطة التي تبنّاها الفكر العربي الحديث، وحاولت الواقعية التخفيف من حدّة آثارها السلبية لاحقًا.

إذن، على الرغم من تقلص الدور الاجتماعي للشعر، فإن العلاقة بين التوصيل والتأثير والتعبير لم تعان؛ نظريًا، من قطيعة مقلقة، والتحول الجوهري كان في مضمون الرسالة لا في كفران وجودها، وبهذا لم تدخل الرومانسية في صدام مع النظرية الشعرية التقليدية إلا بمعيار الواقع، نعني أن النظرية الشعرية التراثية كانت تقبل في الشعر أن يكون تعبيرًا عن الداخل أو الخارج، فلم يبدُ أن التحول إلى الداخل مشكلة إلا بمنظار الظرف الحضاري الضاغط الذي جعل مهمة النهوض الجماعي، والكفاح الوجودي، أولى اهتمامات القوى الإبداعية. وعلى الرغم من أن الشعر الرومانسي من الناحية التطبيقية، عانت بعض نماذجه من الغموض والترهّل والميوعة الشكلية والنفسية، والغرق في الخيالات والأوهام، فإن الشاعر الرومانسي، مع ذلك، لم يستطع أن ينسلخ عن واقعه انسلاخًا تامًا، لأن ظروف الواقع وتحولاته ظلت ضاغطة على وعيه، وألجأته إلى تمزيق شرنقته والانخراط في معركة الحياة، فحجز من ديوانه مساحة عريضة للشعر الاجتماعي والنضالي، وغلب على هذا الشعر الأسلوب التراثي القادر على استثارة المتلقين، وإشعال الحماسة في الجمهور المخاطب، وهذا ما سيكون لنا معه وقفة لاحقة في المبحث التطبيقي إن شاء الله.

ولكن ذيول التصور الوظيفي الرومانسي تمثّلت في تضخّم الوظيفة الداخلية الذاتية/التعبير، والاحتفاء بالوظيفة الجمالية/التأثير، ومع المذاهب اللاحقة سترسخ هاتان الوظيفتان، ولن تقبلا أن تنسحبا، فالرمزية

---

[١] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٩٩.

[٢] المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص١٠٢. وينظر في هذا المعنى رأي أحمد زكي أبو شادي في مقالة له بعنوان "شعر التهذيب"، في: الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٢/٦١١-٦١٢.

[٣] مبارك، زكي: رسالة الأديب، ص٤٠.

[٤] مبارك، زكي: رسالة الأديب، ص٤٠.

[٥] العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب، ص٢٠٣.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

التي حملت رسالة "الفن للفن"، وأولعت بتحقيق مفهوم "الشعر الخالص"، وهامت بالوعي الباطني، وأُسرت بالجمال المثالي وأملت أن تقبض عليه، وتمارس فعل الإشراق الصوفي، عن طريق الإيحاء الموسيقي للمفردات، وتحفيز الحدس الإشراقي، وشقّ حجب الوعي إلى الجوّانيات باستغلال الرموز الحسّيّة[١].. هذه المدرسة ستكون حلقة وصل متينة بين الوظيفتين؛ التعبير والتأثير، ولكن على حساب التوصيل، لأن الغموض سيغدو من هذه اللحظة قيمة جمالية في ذاته، ومرقى إبداعيًا أثيرًا يتنافس فيه المتنافسون، وتكون من هنا بداية القطيعة مع النظرية الشعرية التراثية التي قبلت الغموض عنصرًا جماليًا ما لم يعطل مقصد الإبداع النهائي؛ التوصيل، وما ظلّ يعترف بأن التأثير وسيلة تأخذ قيمتها من غايتها، لولا أنها لم تعرف أن يكون الغموض دربًا إلى العالم القصيّ للنفس البشرية القارّة في ظلمات اللاوعي، ظلمات بعضها فوق بعض! وإنما فرض هذا التحوّل في طبيعة العلاقة بين الوسيلة الفنية وغايتها ما كان أضفي على الأدب، منذ العهد الرومانسي، من هالة قدسية حوّلت الشعراء إلى أنبياء، أو مشرّعين[٢]، واتخاذ الأدب دينًا جديدًا يلهم الحياة الإنسانية ويوجهها، ويمارس "المهمة الإيديولوجية التي أقلع عنها الدين"[٣]، ويجهد النقد في تقديم "الأدب بوصفه نسخة بديلة عن الدين. ويجعل من الأدب نوعًا من الملطِّف الفعّال لإخفاق الإيديولوجية الدينية، ويمدنا بأساطير متنوعة ذات صلة وثيقة بالحياة الاجتماعية"[٤]، "وينقل حقائق أزلية، فيصرف الجماهير عن التزاماتها الآنية مغذّيًا لديها روح الاحتمال وسماحة النفس.."[٥]، بما أنه "ملجأ أو فرار من الحياة، إنه عالم يشتمل الذات، مثل عالم الأحلام، عالم يتألف من مسرحية أو من إيمان أقيم ليوازن عالم العمل... فكثير من الناس يخبروننا أنهم لا يطالعون الأدب إلا هربًا من الواقع ولو للحظة"[٦]. هذا التصور للأدب ولدوره جعله بديلاً للدين المنسحب من الحياة الاجتماعية والروحية، وقد أخذ هذا التصور بعدًا جدّيًّا في الوعي العربي بقدر تقلّص دور الدين في الحياة الروحية، وتحوّله إلى عادة اجتماعية منقضية الصلاحية، أو إلى خصم لدود واجب قهره وهزيمته. ما ترتب على هذا التصور أن مُنح الشاعر سلطة اجتهادية وتشريعية مطلقة الصلاحيات، وقدرة على الاتصال بالمطلق والصدور عن المقدّس والترجمة عن المجهول، هذا أولاً، وترتب عليه ثانيًا أن صار الشعر غاية في ذاته تُحقّق به وفيه؛ **عينًا**، كل الغايات الأخرى، مهما كانت طبيعته وإمكاناته، والقدرة على استخدام المفردة اللغوية والتلاعب بها هي وحدها برهانه، وذابت الوظائف كلها في تمليك الشاعر هذه القوة، وفي طريقة استغلاله لها وتعامله معها، فقد وظّفها في تحقيق ذاتيته، وممارسة

---

[١] ينظر: صابر، نجوى: النقد الأخلاقي – أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربية – بيروت، ط/١، ١٩٩٠، ص١٨٠ وما بعد. وأيضًا: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٠٦ وما بعد.

[٢] ينسب المازني الرأي لشيللي، ينظر: المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، ص٣٥. وينظر: إليوت: فائدة الشعر، ص٣٤.

[٣] إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص٥٢.

[٤] إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص١٦٤.

[٥] إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص٥٣.

[٦] فراي، نورثروب: الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٥، ص٥٧.

إرادته الحرة، والبرهان على فرادته، فخسر الشعر وظائفه جميعها بين رغبة في التعبير مسرفة، أو ولع بالتأثير جشع، وكل ما خرج عن حدّه انقلب إلى ضدّه، فما طال تعبيرًا ولا تأثيرًا بعد أن تخلى عن التوصيل سلفًا، ولن تكون المدارس اللاحقة، على اختلاف مسمّياتها، إلا تكريسًا لهذه النتيجة. بيد أن الشاعر الرمزي العربي سيتأخر عن نظيره الغربي في تحقيق هذه الإرادة، وامتلاك تلك السلطة، والإمعان في ذلك الشطط، ولذلك لم تقابل التجارب الرمزية الأولى بالرفض والقطيعة، إذ سمحت مفاهيم البلاغة التقليدية، والشكل الشعري الصلب، بإمكانات تجديد محدودة ومضبوطة، وإذا كان شاعر الرمزية الأول سعيد عقل قد عرف شطحات الرمزية وعبّر عنها في تأليفه النظري، فإنه لم يستطع أن يتحرر من تصوراته التقليدية، وفسّر اللاوعي بما يعرف بمرحلة الإلهام في التجربة الشعرية[١]، وعلى الرغم من توجيهه إلى ضرورة إعياء الوعي بحقل مركّب صعب يتّسم بالغموض والوعورة، لكي يكلّ ويكفّ عن العمل والرقابة، ويسمح للاوعي بالنشاط، فإنه في أعماله الشعرية لم ينجح في تمثّل الفكر الرمزي الذي تبناه، وغلبت عليه طوابع الشعر التقليدية، وامتاز بقدر كبير من السيطرة حدّت من سلطان الحدس، واحتفظ كثيرًا بخصلة الوضوح وأسلوب المباشرة، ووظّف بعضًا منه في توصيل رسالته الحزبية[٢]، فلا تُعدّ ممارسته الشعرية فصلاً مجحفًا بين وظائف الشعر الثلاث: التوصيل والتعبير والتأثير، ولذلك قبله الذوق العربي، وتبعه كثير من شعراء جيله. إلا أن هذا لا يعني أنه ما تسربت إلى شعر عقل عبادة الجمال، والولع الصرف به، والتعبّد في محرابه، وما تملّكه حسّ موسيقي مرهف أحسن استثماره، فقد أثرى تجربته بهذه العناصر ما منحها نكهة خاصة جعلته من المجددين. وعلى الرمزية أن تنتظر انهيار النظام المؤسِّس للبلاغة العربية ولنموذجها الشعري، حتى نشهد الآثار المدمّرة للرمزية في الشعر العربي المعاصر.

مع اكتشاف علم النفس لما سُمّي بعالم اللاوعي، دخل الشعر طورًا وظيفيًا جديدًا ذا مقاصد بعيدة ومتطرّفة وخارجة عن مجال الإبداع اللغوي، فالمعنى الذي كانت اللغة تطمع بالكشف عنه من قبل، وتوظّف فنونها في تجليته، غدا مظنّة التهمة بالمباشرة والقصدية والسطحية، والشعور الذي احتفت به الرومانسية طويلاً، وجهدت للتعبير عنه، صار إفراطًا عاطفيًا ممجوجًا، وميوعة نفسية متهالكة، وغدا الشعر نبشًا مجانيًا في مقابر اللاشعور الدفينة، واستيحاء لمخبوئها، وتسجيلاً آليًا لحركات اللاوعي وتموّجاته المتناقضة، وهذه هي وظيفته، مع أنه يستوي في أداء هذه الوظيفة المجنون على سرير العلاج، والشاعر تحت تأثير الأفيون والمسكرات، ولا شأن للغة؛ نظامًا، ولا للشعر؛ فنًّا، بها، وإنما هي وجه متطرّف لوظيفة التعبير اللغوية، ونقل لمجال عملها، من الشعور إلى اللاشعور، وتسيطر فيها إرادة الذات، لا الواعية؛ بل اللاواعية! وهي تعلن قطيعة مبدئية وكلية مع العالم الخارجي، ومع المفهوم الجمالي المألوف الذي يكون فيه الاستخدام الخاص للغة مصدر التأثير، وتتحول المفردات مع الكتابة الآلية إلى رموز تفصح عن عوالم اللاشعور المتماوجة،

---

[١] ينظر تحليله في مقدمة المجدلية في: الخطيب، محمد كامل: نظرية الأدب – مرحلة مدرسة أبولو، ١/٢٧٩-٢٨٠.

[٢] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٢٠-٥٢١.

وأنّى لها الإفصاح؟! ومع أن قلة قليلة من شعراء العربية تسقّطوا **السريالية** وتبنّوها[١]، إلا أنها لم تلق رواجًا ولا قبولاً، وانتُبذت كما الجسم المعدي، وكان عليها أيضًا أن تنتظر سقوط الحصون التقليدية، حتى يتشبع بها شعراء الحداثة، وتغدو مهمة سبر أغوار اللاشعور لعبة أثيرة لدى طائفة منهم، ومطيّة إلى الإشراق الحدسي عند طائفة أخرى، يساندها ميراثا الرومانسية والرمزية متحرّرين من كل قيد وشرط.

تدخّلت ظروف الواقع العربي في توجيه مسار الأدب هذه المرة، فلم تسمح له بالغرق في لعبة الدمى والأشباح إلى ما لا نهاية، وأعادته إلى الحياة وتحدّياتها، وفرضت عليه أن يسهم في مشاريع التحرير التي بدأت تؤتي أكلها في ربوع العالم العربي كله، ما أنعش غريزة الأمل والتفاؤل، وبرهن على جدوى المشاركة الأدبية، وخطورة رسالة الشعر في تحقيق طموحات التغيير والتطوير، لأول مرة بعد رحلة تنقيب طويلة، أعيد اكتشاف الواقع؛ عنصرًا شعريًا خصبًا، وعادت للتوصيل مكانته، فجهد للاقتصاص من التأثير والتعبير، وأعلن حربًا على مدارسهما التي تدعو إلى الفردية، والخصام مع الواقع، وتخدير الآلام بلذّة فنية مستعذَبة، ولكن الذات التي عرفت طعم الحرية، وذاقت لذة اختراق المجهول الذي عدّ على الدوام سرًّا محرّمًا على الكائن الإنساني، لن تقبل أن تسلّم سلاحها، وتتخلى مع مكاسبها، فاختارت أن توحّد بين متطلبات الواقع، ومكتشفات التجريب النفسي واللغوي، في كلّ متكامل هو القصيدة الحديثة، وتحت شعار الالتزام.

عندما ندخل مجال الوظيفة يبرز الاختلاف بين زعماء الحداثة حادًّا، يمتدّ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، ومن الخارج مطلقًا، مرورًا باللغة مطلقًا، انتهاء بالداخل مطلقًا، وقد انعكس هذا الاختلاف على الطريقة الشعرية لكل من هؤلاء الشعراء، وتفاوتت مستويات الأداء فيما بينهم؛ بين المفكر الفظّ، والرومانسي الملتزم، والشاعر المقاتل، ولن نجد مذهبًا شعريًا ولا وظيفيًا واضحًا، فالمذاهب تتفاوت بتفاوت الشعراء أنفسهم، والشعراء هؤلاء واقعون تحت سلطان إنّيّاتهم المتضخمة، ولا يقبل شاعر أن يعترف بشريعة غيره، يقول نزار: "في خضمّ (الحداثات) العربية التي صارت أكثر من الهمّ على القلب.. أفضّل أن أنتمي لحداثتي الخصوصية"[٢]، فـ"كل شاعر يحمل نظريته معه"[٣]. ولكنا مع ذلك سوف نحاول أن نستشفّ أطرًا عامة يمكن أن تلمّ شعث ما تفرّق، فأغلب الشعراء يعترفون بالدور الموضوعي للشعر في إطار التحقق الجمالي له، أما طريقة هذا التحقق، وطبيعة العلاقة التي تحكم الطرفين، فهذا موضع خلاف حادّ. ولكن الدور الموضوعي الذي طُمح إليه في الواقع لن يعني أن التوصيل استعاد سلطته إلا عند قلة من الشعراء، أما لغة الكم، ومنطق النقد، فسينبئانا بأن التوصيل لم يكن له أن يطالب بالرُّجعة، وسيظل لعبة بين يديّ التأثير والتعبير، أو أن يقبل التعبير والتأثير كلاهما التخلي عن سطلتهما معًا لتستبد الذات المتخفية الطامحة

---

[١] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٤٣ وما بعد.

[٢] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٥١٨/٨.

[٣] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٢٦/٨. وفي هذا المعنى قال أدونيس إجابة عن سؤال "ما هو الشعر": "الشعر هو دائمًا شعر شاعر معين"، زمن الشعر، ص١٣٢.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

للهيمنة وراءهما باللغة.

اعتنق أكثر الشعراء عقيدة الالتزام التي تعني الإحساس الحرّ بالمسؤولية الذاتية تجاه الواقع والتحديات الخارجية المهدّدة للجماعة، والشعور بآلام الآخرين ومشاركتهم آمالهم، والالتزام بالإسهام فنيًا في مسيرة النهوض وتغيير الواقع، ويترتب على الالتزام أن يتخذ الأديب موقفًا ما، ويتبنى اعتقادًا يجاهد من أجله، ويعرّف نورمان مالر الالتزام بأنه "نوع من **التعاقد** أو الارتباط بشيء **خارج الذات**، وهذا الشيء هو الآخر أو الغير أيًا كان"[١]. ومجرد وجود هذا العقد المعنوي يفترض أن يحمل الشعر رسالة ما، ويثير وجود الرسالة إعضالاً حادًا في نفوس الحداثيين، لأنهم يظنّون أنه يتعارض مع فنية الشعر وجماليته، ويسلبه ذاتيته ليحوله إلى مجرد وعظ فارغ[٢]، أو يفرض على الشاعر إحساسًا بالقيد والإلزام من قبل جماعة أو مرجعيات قيمية أو مؤسّسيّة. ولذلك فإنهم اشترطوا في الالتزام أن يكون صادرًا عن إرادة الذات الحرة الواعية، وأن يكون نوعًا "من **الالتزام الواعي الحي النابع من داخل نفوسهم**"[٣]، وأن تصان ذاتية الشعر واستقلاليته، وأن يحقق دوره الوظيفي من خلال كليّته، فالشعر لا يطالب بأن يكون ملتزمًا، إذا كان الشاعر يطالب بذلك[٤]. وإن المفارقة التي تجسّدت أمام عيون الشعراء هي الوصول بالشعر إلى أن يكون "**ملتزمًا وعظيمًا** في الوقت نفسه، وتأكيد أهمية **فنية التجربة وجماليتها**"[٥]، لقد انتهى البياتي إلى أن "الفنان مطالب من أعماق أعماقه أن **يحترق** مع الآخرين عندما يراهم يحترقون"[٦]، ولكن كيف؟ يجيب: "إذا كانت **الثورة فنًا** أو بالأحرى شعرًا، **فالشعر ليس انعكاسًا للواقع**، بل هو **إبداع الواقع**، أو أن **التمرد**، كما رأى ألبير كامي، هو الإنسان في حقيقته الحية"[٧]، وحدّد جوهر رؤيته الشعرية بـ"التمرد والثورة، والبحث عن السعادة والفرح، وعن العدالة والفردوس الأرضي"[٨]، وينقل عن كامي: "ليس الفن ترفًا. إنه **حاجة**. إنه أمنية، أمنية اللاموجود والوسيلة لتحقيق هذه الأمنية. **الثورة شعر، والإنسان الكامل شاعر**... الشعر **سلاح** لامرئي "**حرب عصابات**" داخلية، في النفس، على الأعراف

---

[١] ينظر: صابر، نجوى: النقد الأخلاقي، ص١٩٩. وأيضًا: طبانة، بدوي: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر – الرياض، ١٩٨٤، ص١٥ وما بعد. وقد حاولت سهام هاشم أن ترصد مفهوم الالتزام من أكثر من منظور؛ نفسيًا واجتماعيًا وفلسفيًا وتاريخيًا، ومن خلال عينيات بحثية، تنظر دراستها القيمة: الالتزام عند الكتاب المصريين، مصر العربية للنشر والتوزيع – القاهرة، ط/١، ١٩٩٣، ص٣٣ وما بعد.

[٢] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٩٣.

[٣] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص١٩.

[٤] إبراهيم، جودت: نظرية الأدب والمتغيرات، ص٨٤. والرأي منقول عن قول لكروتشه: "لئن كان الفن خارجًا عن سلطان الأخلاق، فإن الفنان من حيث هو إنسان – ليس خارجًا عن سلطان الأخلاق، إنه لا يستطيع أن يتحلل من واجباته كإنسان، وينبغي له أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة، وأن يمارسه كواجب مقدس"، ينظر: صابر، نجوى: النقد الأخلاقي، ص١٩٣.

[٥] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٠.

[٦] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢١.

[٧] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٩.

[٨] البياتي، عبد الوهاب: كنت أشكو إلى الحجر، ص٤٦.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

والمصالح الذاتية المصطنعة، والرياء في النقد.."[١]، ويفصح البياتي عن هدف الحرب بأنه "**الواقع المزري** الذي تعيشه الجماهير"[٢]، ويقف وراءها الدافع الاجتماعي السياسي من أجل "الدفاع عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة"[٣].

أما عبد الصبور فقد جعل لرسالة الفن شقين: الالتزام القائم على الاختيار، والاقتراح، فوظيفة الفن عامة "يؤديها **بالاختيار** الحرّ أولاً، حين يعبر الفنان عن الكون من خلال ذاته المنفردة المتميزة، حين تحسّ به وتتمثله، تتألق بنورها الخاص الذي انعكس الكون على مرآته، ثم **بالاقتراح** ثانيًا حين **يستثير** في نفس قارئه أو مشاهده بعض **الانفعالات** ويدفعه للتفكير في ضوء جديد، أو الإحساس بمزاج جديد. والقارئ أو المشاهد عليه بعد ذلك أن يعبر الطريق وحده. **فالفن لا يقرر ولكن يقترح، ولا يقنع ولكنه يثير ويستثير**، وهو لا يمشي في خطوط متوازية قصيرة، ولكن في انكسارات وانحناءات وهو يمشي متحليًا بقيمه الجمالية الشكلية التي لا يصبح من دونها فنًا، حتى لو عبر عن أرقى المشاعر وأنبل الأفكار"[٤]، والغريب أن يضيف أن طبيعة الفن "**لا تعرف المباشرة والتقرير**. وهو يؤدي وظيفته أحيانًا بما يثير في النفوس من **الاحتجاج** لا الموافقة"[٥]، ودافعه الأقوى هو "**شهوة إصلاح العالم**"؛ كما النبي والفيلسوف[٦].

ويستخدم أدونيس تعبير "الشعر الثوري" لوصف الشعر المسؤول، أو "الشعر – الوظيفة"، وهو بائن – في رأيه – عن شعر التبشير بالثورة أو شعر المقاومة[٧]، وما يميز الشعر العربي الثوري من الثاني أنه "**خلخل** ويخلخل **بنية القيم الفنية** بحيث يصبح من المستحيل، شيئًا فشيئًا، تذوق الشعر أو النظر إليه وإلى قضايا الإبداع جملة، كما كان ينظر إليها في الماضي. هذه الخلخلة تتضمن **تجاوزًا كاملاً لطريقة الكتابة** القديمة – السائدة من جهة، وتتضمن من جهة ثانية **تجاوزًا كاملاً لطريقة التذوق القديمة** – السائدة. هذه الخلخلة تتضمن، بكلام آخر، تعبيرًا مغايرًا، وهي لذلك تخلق القارئ المغاير. والقارئ المغاير هو الذي ثار – تخلخلت في نفسه القيم الجمالية التي يرثها فرفضها، وتبنى غيرها، أو أصبح مستعدًا لقبول غيرها، أي لكي يصبح شخصًا جديدًا. والشعر الثوري يخاطب أو لا يقدر بالأحرى أن يخاطب إلا **هذا القارئ**"[٨]، إن "الفن العربي الحقيقي هو **الحرب**. والفن لا يحارب إلا في مجاله: نظام **القيم**، نظام **اللغة** و**الفكر**، **التراث**. والحرب هنا

---

[١] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٩.

[٢] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٠.

[٣] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢١.

[٤] عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة ٧ – أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩١، ص٤٧٠.

[٥] عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة ٧ – أقول لكم عن الحب والفن والحياة، ص٤٧١.

[٦] عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص٧٤.

[٧] أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٦.

[٨] أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٣–١٣٤.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

تتضمن حركتين: تهديم البنية القيمية السائدة، وخلق بنية جديدة"[١]، و"كل شاعر ثوري **هدّام** كبير للمعروف، لأنه **خلاّق** كبير للمجهول"[٢]، فـ"الثورة فعل برؤيا والشعر رؤيا **بفعل**"[٣].

أما نزار قباني فلا يمكن أن يتصوّر "شعرًا لا **ينحاز** إلى جانب ما.. لا يتّخذ **موقعًا** ما.. لا **يقاتل** من أجل **رأي** ما.. لا يرفع سيفه لرفع الظلم عن إنسان ما.."[٤]، والشعر عنده "عمل من أعمال **المعارضة** لا الموالاة.. ومن أعمال **الرفض** لا القبول"[٥]، وأيضًا هو "**عصيان لغوي** خطير"[٦]، و"لأن الشعر **يقاتل باللغة**"[٧]، فـ"وظيفة القصيدة هي وظيفة **تحريضية** بالدرجة الأولى، لا وظيفة توفيقية"[٨]، ومهمتها أن "**تشعل النار**"[٩]، ولذلك كان "**المرسَل إليه، عنصرًا هامًا في كل كتابة**، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدًا"[١٠]، هذا على الرغم من أنه "مطلوب من الشعر **ألا (يتَعَقْلَن)** ولا يقع في دَبَق الشعارات، أو دبق الإيديولوجيات، أو دبق المهرجانات"[١١].

وتُعرِض نازك الملائكة عن مبدأ الالتزام الفجّ[١٢]، وتحاول أن تربط رسالة الشعر بطبيعته، فصفة الشعر أنه "**حساس** محب تسحره **المشاعر الإنسانية، ويبكي** مع المعذبين ويموت جوعًا مع الجياع. ومن هنا تأتي علاقته **بالوطنية**. لأن الشعور الوطني لو دققنا شعور إنسان يتألم فيه الفرد لمواطنيه المسلوبي الحقوق.."[١٣]، وبما أن المجتمع العربي "مجتمع في معركة"، أو "**مجتمع معركة**"؛ بحسب تعبيرها، فذلك يغير رسالة الأدب و"يلوّنها ويجعلها **رسالة خاصة** في **ظروف خاصة**"[١٤]، وبسبب من خصوصية التكوين الجمالي للأدب تغدو "قدرة **الأديب النموذجي** على **الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أكبر** من قدرة المثقف والمتعلم"[١٥].

لم يكن مرادنا من حشد هذا الكمّ من الأقوال إلا عرضها جنبًا إلى جنب لدواعي المقارنة والتأييد، وبهدف استخلاص التصور النظري لوظيفة الشعر عند رواد الحداثة.

---

(١) أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٥.

(٢) أدونيس: زمن الشعر، ص١٧٦.

(٣) أدونيس: زمن الشعر، ص١١٨.

(٤) قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ١٩٩٣، ٥٤/٨.

(٥) قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٤٨/٨.

(٦) قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٤٥/٨.

(٧) قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٤٦/٨.

(٨) قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٤٦/٨.

(٩) قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٥٢/٨.

(١٠) قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٤٨/٨.

(١١) قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٤٤/٨.

(١٢) ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٦١ وما بعد.

(١٣) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢١٠.

(١٤) الملائكة، نازك: التجزيئية في المجتمع العربي، ص١٦٩.

(١٥) الملائكة، نازك: التجزيئية في المجتمع العربي، ص١٨١.

إن أبرز ما تخبّرنا به المقبوسات هو توافر اتفاق كلّي، وإقرار صريح بنفعية الشعر، أي بوظيفيته، وطبعًا اكتسب الشعراء هذا الوعي من الثقافة الواقعية التي سادت مع انتصار الشكل الحر للقصيدة الحديثة، ونتيجة لضغط الواقع وتحوّلاته على العقول والنفوس، حتى صار نزار الذي عدّ الشعر قبل حزيران: "زينة وتحفة باذخة كآنية الورد"[١]، لا يتصوّر "شعرًا لا **ينحاز** إلى جانب ما.. لا يتّخذ موقعًا ما.."، وعدّ عبد الصبور شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الشاعر.. إذن، فقد غلب جوٌّ اضطر الشاعر للانخراط في النضال العام، وعُدّ مسؤولاً في مواجهة مشكلة القصور الحضاري؛ بما أن الحداثة نفسها قدّمت نفسها على أنها مشروع نهوض. والعجيب أن أغلب الشعراء حدّدوا الفعل الوظيفي للشعر بالسلب، بل صار الفعل الوظيفي السلبي هذا هو عين الشعر ذاته: فالشعر ثورة، وثوريّ، وعلى الرغم من أن فعل الثورة يلتبس بالإيجابي والسلبي، فقد خُصّصت دلالته بالتمرّد، والحرب، وحرب العصابات، والهدم، والخلخلة.. عند كل من البياتي وأدونيس! وحين رام أدونيس أن يجعل للشعر فعلاً إيجابيًا اختار أن يكون الخلق لما هو مجهول!! وكذلك الشعر كان عند الآخرين فعل رفض، ومعارضة، وإشعال نيران، واحتجاج.. الحقيقة لم ينشأ هذا التصور الحدّيّ من فراغ، فهو أولاً انعكاس لأثر الثقافة الغربية التي راجت فيها هذه المصطلحات كثيرًا، وغدا لديها مشعلو الحرائق هم موجهيّ الأدب والفكر عامة، وفي هذا السياق يكون طبيعيًا أن يقتبس البياتي عن كامي مبادئه. وهو ثانيًا امتداد لخاصيّة التطرّف التي طبعت الفعل والعقل العربيين في هذا العصر، وأثر من آثار غلبة التصور الأحادي الذي يفتقر إلى النسبية والشمولية معًا، ونتيجة لاستيلاء هذا النازع لم يتوقف شوقي أبو شقرا عند عدّ الشعر وسيلة للثورة على المجتمع، بل جعله "وسيلة لمحاربة الحياة ولأن يوقعها عن الحصان سعيًا وراء الانتقام النبيل والانتصار الأنبل"[٢]. إن طرفًا من عمل الشعر أن يثور ويرفض ويهدم ويحتج، ويبقى الشعر بعد هذا قوة إنسانية تستوعب إمكانات الكائن البشري كلها؛ السلب والإيجاب، والرفض والقبول، والاقتراح والتقرير.. وحصر مجال عملها في السلب هو تضييق لسعة القوة الشعرية، ثم إنه إذا لم يكن بد في كل ثورة أو في كل مشروع حضاري من حيّز للنفي، فإن نجاح هذا المشروع يقتضي أن يكون فيه حيّز للإثبات، لكي يعين الأمل على الألم، ويحمل اليقين على الكفاح والعمل. وهذا ما غاب في الأساس الفكري الحداثي، وهو في الفن أشدّ غيابًا، ولو استبعدنا مؤقتًا أثر عقيدة الحداثة نفسها، فإننا لا يمكن أن نستبعد أن يكون المفهوم الذاتي الذي استبدّ بالعالم الشعري علّة جذرية في سلبية وسوداوية الشعر الحديث، وقد قلنا سابقًا إن الشاعر الحديث هو شاعر رومانسي يتبنى موقفًا واقعيًا، وقد صرّح عبد الصبور بهذه الحقيقة حين عدّ أن الفنان يعبر "عن الكون من خلال ذاته المنفردة المتميزة، حين تحسّ به وتتمثله، تتألق بنورها الخاص الذي انعكس الكون على مرآته"، والحقيقة أن النور الذي تألق على مرآة هذه الذات كان مكفهرًّا غالبًا، لأن الذي انعكس عليها هو غربة هذه الذات عن واقعها، وما تركته عينها الناقدة منه على صفحتها من قذى، ولذلك فإن عبد الصبور بعد تجربة معاناة طويلة لهذا الواقع، يخبر أننا تخطينا اليوم مرحلة نقد الذات، وأن

---

[١] تنقله نازك الملائكة في: التجزيئية في المجتمع العربي، ص١٦٦.

[٢] بختي، سليمان: إشارات النص والإبداع – حوارات، ص١٥. وقد عانى البياتي قريبًا من هذه التجربة مع ما أسماه الذل الكوني، ينظر: البياتي، عبد الوهاب: كنت أشكو إلى الحجر، ص٤٦.

القيمة التي لم يعبّر عنها أحد إلى الآن هي "كره الذات"[١]، وهو يطمح أن يكون له شرف هذا السبق!! إذن، فلا ندري ما الذي كان يصنعه شعرنا إلى هذا اليوم؟! الواقع أن الناقد الذي لا يمتلك التصور النظري للبدائل لا يقدر أن يصل إلا إلى النقد المجاني، والهدم العبثي، والسوداوية الراسخة، ولذلك امتاز كثير من شعر الاشتراكيين بالإيجابية والإشراق والأمل، فالبياتي يوجه حربه على "الواقع المزري/السلبي"، من أجل "الدفاع عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة/الإيجابي"، أي إنه يمتلك قيمًا إيجابية واضحة يريد أن يبنيها ويكرّسها، ولهذا رفض رأي سارتر الذي "شبّه الشاعر بمشعل الحرائق في هشيم اللغة، وأخرجه من فئة الملتزمين. فالشاعر – غارق حتى أذنيه – في بلبال هذا العالم، وفي بلبال الثورة والإنسان"[٢]، وكذلك حاول في وقت لاحق أن يضبط مفهوم الالتزام بهوية وثقافة ومبدأ، يقول: "الالتزام هنا لا يعني الغرق في الشعارات السياسية والمباشرة والتقريرية بل يعني الرؤية والرؤية الأمينة القومية للواقع العربي وللثقافة العربية لا أن تكون رؤية مضادّة ومعادية لهذه الثقافة، أي الالتزام بتقاليد الثقافة العربية واحتضانها ومحبتها والانطلاق من منطلقاتها السليمة الصحيحة التي يشكل تطورها بناء الوجدان العربي وصياغته صياغة ثورية مستقبلية وتوليد روح التضامن القومي والإنساني في المجتمع"[٣]، ومن هنا يغدو مفهومًا لم يجعل البياتي الشعر إبداعًا للواقع لا انعكاسًا له؟! لأنه إعادة صياغة هذا الواقع برؤيا؛ كما اعتدنا من الحداثيين أن يقولوا، ولكن هذه الرؤيا ذاتها يجب أن تكون غنية متوازنة مكتملة العناصر، لا تتكئ على تصورات الذات وأوهامها التي قد تحملها عدم قدرتها على تحمل ضغط الواقع على اتخاذ الشعر متنفَّسًا لنفث قلقها وعصابها وعقمها في مواجهته، وليصير هذا الشعر أشبه "بمارستان يعجّ بالمعتوهين والمرضى والثرثارين"[٤].

كان البياتي في رفضه قبول مفهوم الالتزام إذا خاصم القومية العربية، وغزاها بلسانها، يعرِّض من طرف خفي بأدونيس، والحق أنه لا يتعمد إخفاء نقده له، فقد عدّه في فكره شعوبيًا، وفي شعره مفلسًا[٥]، وههنا يهمنا من هذه الخصومة مبرّرها الفني، فتجربة أدونيس الشعرية تشفّ عن فارق جوهري بينه وبين شعراء الحداثة، وهي طريقة الثورة، وهدف الهدم، ومفهوم الجمالي، فقد ألحّ الشعراء على أن وظيفة الشعر لا يجوز أن تتعارض مع جماليته، وأن الشعر يحقق هذه الوظيفة من خلال ذاتيته الفنية، وقد اتجه الشعراء في ذلك مذاهب شتى:

– **مذهب التعبير**، وهو مذهب تحتل فيه الذات الداخلية مركز العملية الشعرية، وتسخّر اللغة للتعبير عن انفعالاتها، واكتشاف مجهولها، وتتخذ منها مجالاً لإنفاذ إرادتها الفاعِلة، وتحقيق ذاتها، بحيث يكون التعبير نفسه مصدرَ الجمالية وغايتها، ومذهب التعبير يتجه اتجاهين: اتجاهًا يعترف بالقارئ، ويجعل التأثير النفسي، لا الفكري، مقصدًا واعيًا له. واتجاهًا يجعل من عملية التعبير نفسها مقصدًا نهائيًا، أي يعبّر من أجل ممارسة

---

[١] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٦٣.

[٢] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٣٨.

[٣] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢١٥.

[٤] البياتي أيضًا، فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢١٢.

[٥] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢١٣.

فعل التعبير فقط. أما الاتجاه الأول؛ أي **التعبير من أجل التأثير**، فهو يُحكِم ربط الشعر بالانفعال والإثارة النفسية على أنهما مصدر جماليته، وجوهر فنيته، لأن الشاعر يعبّر عن "الكون من خلال ذاته المنفردة المتميزة، حين تحسّ به وتتمثله، تتألق بنورها الخاص الذي انعكس الكون على مرآته، ثم **بالاقتراح** ثانيًا حين **يستثير** في نفس **قارئه** أو مشاهده بعض **الانفعالات** ويدفعه **للتفكير** في ضوء جديد، أو **الإحساس بمزاج** جديد"، فالمؤثِّر والأثر يتحدّدان بالإطار النفسي، وعن طريق الانفعالات، ولهذا رفض عبد الصبور أن يكون من مهام الشعر التقرير أو الإقناع، لأنه ليس نثرًا ولا يحمل أفكارًا، فـ"ليس من مهمة القصيدة أن تحمل إليهم [أي قراء الشعر] معنى محددًا أو فكرة بعينها، وإنما يكفيهم منها الإثارة الوجدانية، يكفيهم منها إثارة ألوان من الانفعال هي ما دفع الشاعر إلى التعبير"[١]. ومع ذلك فإن التأثير النفسي ينتقل عبر حامل شكلي جمالي، عرفنا من صفاته عند عبد الصبور أنه منحنٍ متكسّر، ويمكن أن نفهم من هذا أنه مخالف للمألوف، وبائن عن الصراط المستقيم المعهود، بما يعني الانزياح أو المفارقة. وهذا الشعر، كما يرى عبد الصبور، يحترم قارئه، ويعترف بوجوده، ويقصد إلى نقل الأثر إليه، ولكن عن طريق الاقتراح!! وهو أعجب ما في رأيه، لأن الشعر يحتاج الحضّ كما يحتاج الاقتراح، والحكم في تقدير هذه الحاجة للمقام، لا لافتراضات قبلية مطلقة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا يكون الأثر الفني قويًا ومسيطرًا إلا إذا كانت استجابة القارئ له قهرًا من غير "رويّة وفكر واختيار"[٢]؛ كما يقول ابن سينا، أما أن يُفهم قول ابن سينا بأن التخييل انفعال نفساني من غير أن "يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتة"[٣]، بأنه يصبّ في الإناء نفسه الذي غرف منه عبد الصبور لمّا جعل فعل الشعر على سبيل الاقتراح لا التقرير، فهو غير صحيح، لأن ابن سينا ينفي غرض الاعتقاد عن المعنى المجازي، أو القياس الشعري، الذي تستجيب له النفس لا لاعتقادها بصحته العقلية، ولكن لتأثرها النفسي بعقد المجاز أو القياس نفسه[٤]. إذن، فالقهر والإملاء من طبيعة الفعل الشعري، والعامل النفساني أدعى إلى القهر من الفكر المجرد إليه، وامتلك الشعر قوة العامل النفساني من استخدامه الخاص للغة، أو من قوة التخييل بالمفهوم الذي شرحناه آنفًا، لا من كون المضمون نفسانيًا أو تأثّريًا، ولا فرق بعد ذلك إذا كان الشعر يقدم أفكارًا أم انطباعات نفسية ذاتية، بما أنه يمتلك قوة التخييل، ومن هذا المنطلق توصّل حازم إلى أن الشعر الذي يجتمع فيه الإقناع الخطابي والتخييل الشعري "أفضل موقعًا في الشعر"[٥]. فلماذا أصرّ عبد الصبور على سلب الشعر هذه القوة؟؟ إنه لكيلا يخرج عن فهم الشعر على أنه نوع من التعبير النفساني الأصيل عن الذات، ولكي يصون جمالية الشعر التي عُدّت الصورة أحد ركنيها الجوهريين إلى جانب

---

[١] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٨.

[٢] الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٣. عن الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ابن سينا ص١٥.

[٣] الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٣. عن فن الشعر من كتاب الشفاء ابن سينا، ص١٦١.

[٤] ينظر: ابن سينا: البرهان من كتاب الشفاء، ص١٦-١٧. وينظر: الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٩.

[٥] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص٣٤٧.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الموسيقى، ويخرج أساليب الإنشاء والمباشرة والتقرير – التي عُدّت أساليب عقلية نثرية – من اللغة الشعرية الشعورية، فخسر الشعر بذلك إمكانات صياغة خصبة، وقد تمثّلت هذه الخسارة في توافر تصورين للتخييل الشعري: الأول نفسي اجتماعي عوّل على القرب من لغة الحياة، في محاولة للاقتراب من المتلقي، فسقط في السوقية والابتذال، وتورّط في سرد مسهب، ورتابة مملة، ونثرية فجّة، لا سيما عندما تفتقد الصورة، وتتعاقب الجمل الإخبارية، ويتكئ الشاعر على الدلالة الكلية من خلال حشد ساذج لركام من الألفاظ أو الأحداث المعتادة المألوفة، شأن كثير من شعر عبد الصبور نفسه[١]. والتصور الثاني للتخييل جمالي رمزي، أغرق القصيدة بوابل من الصور والرموز الذاتية حتى فقد الشعر قدرته على الاتصال، وشكا من التخمة الإشارية، فتشتّت الدلالة، وأُغلق المعنى.

أما **التعبير من أجل التعبير**، فهو شعر تخلّى عن التأثير وعن التوصيل كليهما، "لقد انتهى عهد الكلمة – الغاية، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية. أصبحت القصيدة كيمياء شعورية"[٢]، وطموح هذا الشعر "أن ينقل شعورًا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض، بطبيعته"[٣]، كما يقول أدونيس. ويستعين الشاعر عادة بالكتابة الآلية، أو بالتداعي النفسي، على اختراق حجب العقل والنظام بغية الاتصال بمجهول؛ سواء أكان المجهول هواجس النفس اللاواعية على الطريقة السريالية، أم ما يعرف بالحدس الغيبي واستبطان المطلق، على سبيل الإشراق الصوفي، أم الواقع "الممكن الذي يختزن لا نهائية الواقع"[٤] عن طريق الخيال والحلم والرؤيا؛ "إذ يتخطّى الشعر الجديد العالم المغلق المنظّم، يزدري الأسس التي يقوم عليها "واقعنا"، ويؤمن بعالم **مجهول** لم يعرف بعد"[٥]، "إن الشعر الجديد نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يجعل ما يفلت من الإدراك العقلي مدرَكًا"[٦]، وهذه الممارسة اللغوية، التي لا تستحق في رأينا وصف شعر، تتحقق، بحسب توجيه رامبو، من خلال عملية "تشويش منطقي لكل الحواس"[٧] يُستخدم فيها عادة الخمر والأفيون، وهي تنفر من كل أنواع القيود؛ سواء أكانت لغوية أم منطقية أم فنية، ولذلك فإن هذه الممارسة اللغوية لا تعترف بشكل سابق مطلقًا؛ لا موسيقيًا ولا هيكليًا ولا لغويًا، وإن كان رامبو قد وجّه الشاعر إلى أنه "إذا كان لما يحمله من "هناك" شكل، فعليه أن يعطيه شكلاً، وإذا لم يكن له شكل، فعليه ألا يعطيه شكلاً. أي إن عليه أن يجد لغة"[٨]! ويتابع أدونيس رامبو في هذا شبرًا بشبر وذراعًا بذراع، يقول بعد نقل قول رامبو "اكتشاف ما لا يعرف

---

[١] رصدت الجيوسي بعضًا من عيوب شعر عبد الصبور في كتابها: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٣٣، ٧٧٦، وتنظر دراسة زكي نجيب محمود لشعر عبد الصبور نموذجًا للشعر الحديث، في: فلسفة وفن – ما الجديد في الشعر الجديد، ص٣٤٥ وما بعد.

[٢] أدونيس: زمن الشعر، ص٢١.

[٣] أدونيس: زمن الشعر، ص١٨.

[٤] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٠.

[٥] أدونيس: زمن الشعر، ص٢٣.

[٦] أدونيس: زمن الشعر، ص٢٠.

[٧] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص٨٦.

[٨] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص٨٦.

يفترض أشكالاً جديدة"، "إن الشعر الجديد باعتباره كشفًا ورؤيا، غامض، متردد، لامنطقي. ولهذا لا بد من العلو على الشروط الشكلية، لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية – مزيد من السر والنبوة. فالشكل يمّحي أمام القصد أو الهدف. ومع ذلك، فإن تحديد شعر جديد خاص بنا نحن، في هذا العصر، لا يبحث عنه جوهريًا، في فوضى الشكل.."[١]، وقد مارس كثير من شعراء الحداثة هذا النوع من "الفتح" الغيبي في محاولة للاتصال بالمجهول والكشف عنه، ويدخل فيه كثير مما كتب تحت عنوان قصيدة النثر والنصية، وبعض من شعر أدونيس[٢]. وتقول برنار إن علينا ألا ننتظر من هذه المحاولات اللغوية "فنًا شعريًا، فقد يكون ذلك ضد المبدأ نفسه الذي يدعمه"[٣]. ونتساءل معها، هل توصّل هذا النوع من الممارسة اللغوية إلى المجهول؟ وهل الرؤى التي يلمح إليها في إشراقاته وكيمياء لغته هي شيء آخر غير رؤى يثيرها الكحول والحشيشة؟ يظل الجواب عن تلك الأسئلة ذاتيًا[٤]، ونحن نختار النفي طبعًا.

– **مذهب التأثير:** بخاصّية التأثير تمتاز لغة الأدب من سائر الكلام، فهي القوة التي تستحوذ على النفوس، والتكوين اللغوي الفذّ الذي يحلّق بالدلالة، وينظّم الوحدات الصوتية والنحوية والمعجمية تنظيمًا جماليًا محكمًا يشحن اللغة بالطاقة، ويمنحها إمكانات فائقة لتحقيق أغراضها ومقاصدها التوصيلية. وتأتي قوة التأثير من الإدهاش، وسبق أن نوهّنا بأن الإدهاش يحصل عن طريق المطابقة كما يحصل عن طريق الانزياح، ولكن الوقوف عند المطابقة ينزلق بالشعر إلى الرتابة والتقليد، والإسراف في الانزياح يجرّه إلى الغموض ويعطّل المقصد التوصيلي للغة، وفي الحالين يخسر الشعر عنصر الإدهاش وقوة التأثير اللذين يعوّل عليهما في اكتساب صفته الأدبية والجمالية باعتباره فنًا لغويًا؛ وإذا كان التأثير هو عتبة دنيا يجدر بالشعر ألا يزلّ عنها، فإن التوصيل هو العتبة الحرجة التي لا يجوز له التخلّف عنها مهما كانت أغراضه وطموحاته، وحتى إن انغلقت غاياته على نفسه، ولم يتخذ غير ذاته مقصدًا. ولكن الشعر العربي الحديث المولع بالإبهار، والفارّ أبدًا من الضوابط، والمتطلّع دومًا إلى الحرية والتعبير عن الذات وتفرّدها، آثر في كثير من التجارب التأثير على حساب التوصيل، أو لحساب التعبير أكثر، وإن لم يخل من تجارب عرفت قدرًا من الانضباط، وحدّت مجالها بحدود اللغة، ولم تمارس القفز المجّاني عليها وعلى إمكاناتها، وعلى هذا الأساس عرفنا في الشعر العربي الحديث اتجاهين وظيفيين انطلقا من التأثير؛ **الأول** هو اتجاه **التأثير من أجل التوصيل والتعبير:** وهو الأصل في الجمالية الشعرية المتوازنة، إذ يعترف هذا المذهب بعناصر العملية الشعرية كلها: المبدع والمتلقي واللغة والواقع والفكرة. ويحاول أن يستجيب لهذه العناصر بحسب طبيعة التجربة، ولا يضحي بالتأثير في سبيل التوصيل، ولا بالتوصيل في سبيل التأثير، فـ"مطلوب من الشعر ألا (يتعقلن) ولا يقع في دبق

---

[١] أدونيس: زمن الشعر، ص١٥.

[٢] من مثل مجموعته "مفرد بصيغة الجمع"، ومجموعة: "هذا هو اسمي"..

[٣] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص٨٦.

[٤] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص٨٧.

الشعارات.."، وأن تظل حداثته "ديمقراطية وشعبية"[١]، وطبعًا لن يضحّي بالتعبير؛ لأن التعبير في عصر الذاتية هو أهم مكوّن شعري يمنح القصيدة الحرارة، يقول السياب: "أنا من المؤمنين بأن على الفنان دينًا يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه، ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان – وخاصة الشاعر – عبدًا لهذه النظرية، والشاعر إذا كان صادقًا في التعبير في كل نواحيه، فلا بد من أن يعبّر عن آلام المجتمع وآماله من دون أن يدفعه أحد إلى هذا، كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعمق أغوارها أحاسيس الأكثرية من أفراد هذا المجتمع"[٢]، ولأن التعبير الذي يحترم التوصيل هو في الأصل جزء من التوصيل، إذ يعبّر الشاعر عن ذاته وهو يستحضر في نفسه قارئًا؛ مفترَضًا أو متخيَّلاً، ويصبح "**المرسَل إليه، عنصرًا هامًا في كل كتابة**، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدًا"[٣]. ويدخل في هذا المذهب كثير من شعر المقاومة، وبعض الشعر الواقعي، وشعر نزار. ولا فرق في هذا الشعر إن استعان بالبلاغة القديمة أو الحديثة، أو مارس الشعرية التراثية أو المعاصرة، فنزار يؤكّد أني "لا أريد أن أفجّر اللغة.. ولا أن أبول على التراث... ولا أن أشنق المتنبي لأنه أصبح (دقّة قديمة).. ولا أريد أن أتبع الموضة الشعرية لعام ١٩٨٦ التي تقتضي أن يكون الفاعل منصوبًا.. والمفعول به مرفوعًا... أريد أن أصل إلى المستقبل، من دون أن أبصق على الماضي.. وأريد أن أتشكّل في رحم **الأصولية**، كما تتشكّل اللؤلؤة في داخل المحارة"[٤]، فالشرط ألا يقطع الشاعر صلته بجمهوره، ولهذا يفخر نزار بأنه جعل الشعر "خبزًا شعبيًا يأكله الجميع"[٥]، و"رغيفًا يأكله الجائعون"[٦]، وسمة هذا الشعر أنه صان وظيفة اللغة التوصيلية، لأنه يحمل رسالة وقيمًا يؤمن بها، ويهمه أن يؤثّر في الواقع ويغيّره، "إن الشعر هو فن التوعية لا فن التعمية"[٧]، أما الثورة التي أعلنها هذا الاتجاه الشعري فقد اتخذت من الواقع والقيم التي لا ترضى عنها غرضًا لها، وأشعلت بها، لا باللغة، نيرانها، ومارست نقدها ورفضها على أمراض الواقع وعيوبه، لا على الأدب العربي وبلاغته، فهدف حرب البياتي الشعرية هو "**الواقع المزري** الذي تعيشه الجماهير"[٨]، ويقف وراءها الدافع الاجتماعي السياسي من أجل "الدفاع عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة"[٩]. مفاهيم تبنّاها هذا الشعر واحترمها وجدناها غريبة غربة كلية عن مقولات الحداثة الأساسية، وهذا النوع من الشعر هو ما بقي من الشعر العربي، بعد حملة الهدم

---

[١] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٨/٥١٩.

[٢] عباس، إحسان: بدر شاكر السياب، ص١٣٨.

[٣] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٨/٤٨.

[٤] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٨/٥١٨.

[٥] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٨/٤٨٩.

[٦] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٨/٥١٨.

[٧] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٨/٤٩٠.

[٨] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٠.

[٩] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢١.

والتشويه والتطهير المتعمد التي شنتها الحداثة عليه، ولن يكون لشعرنا مستقبل إلا ابتداء منه، ولما يستعيد هذا المذهب صدارته مخلِّفًا وراءه نفايات الحداثة المستهلكة.

أما الاتجاه **الثاني** فهو **التأثير من أجل التأثير أو التعبير**: على الرغم من تبّني شعراء الحداثة مبدأ الالتزام، فإن نتاجهم الشعري عانى من أزمة فاعلية، وضعف حادّ في مجال التأثير الواقعي، ولعل ذلك يعود في جزء منه إلى تبنّي بعض الحداثيين مبدأ الفن للفن، واتّخاذهم الشعر غاية في ذاته، ففي رأي يوسف الخال أن الشعر تنازل في هذا العصر "عن دعواه في حمل المعرفة أو تقييم الأشياء أو التعليم والوعظ والإرشاد **واكتفى بأن يكون فناً جميلاً أداته اللغة**"[١]. بيد أن أزمة الفاعلية هذه تعود في حقيقتها إلى هالة القداسة التي أضفيت على الشعر في العصر الحديث، ومفاهيم الحداثة المتطرّفة، وتقنياتها التي تقوم على شعرية الحرية، والانزياح المطلق، وتعمّد الإبهار، والتبرّؤ من القديم، والتمرّد على التقليد، والولع بالتعبير النفسي عن التجربة.. ولذلك لم تنحصر الأزمة في إطار المؤمنين بمذهب الفن للفن، بل شملت كثيرًا من الشعراء الواقعيين الملتزمين ممن أنكروا من الناحية النظرية أن يكون الشعر غاية في ذاته، وأنتجوا في الممارسة شعرًا عاجزًا عن توصيل رسالته والتأثير في واقعه، وظلّت معادلة أن يكون الشعر "**ملتزمًا وعظيمًا** في الوقت نفسه، وتأكيد أهمية **فنية التجربة وجماليتها**"[٢]، نظريةً غالبًا، وتحققت في كثير من النماذج لصالح طرفها الثاني، فضاعت مقاصد الشعر الملتزمة في زحمة تقنياته الفنية المسرفة، وجنى عليها إيثار التأثير على التوصيل، وفي المقابل لم تحقق هذه النماذج الجوهر الشعري المطلق، ولم تصل إلى لغة جمالية زخرفية مجردة، فقد أعاقها عن بلوغ هذا المستوى أن الانحياز إلى التأثير كان تجسيدًا لإرادة **التعبير** عن الذات الفردية، وممارسة لحريتها، وتجسيدًا لتمردها، ومجالاً لفعلي التدمير والتهديم، يقول البياتي: "إذا كانت **الثورة فنًا** أو بالأحرى شعرًا، **فالشعر ليس انعكاسًا للواقع**، بل هو **إبداع الواقع**، أو أن **التمرد**، كما رأى ألبير كامي، هو الإنسان في حقيقته الحية"[٣]؛ ولذلك سقطت تقنيات الحداثة في الإسراف المعطّل للجمالية وللتوصيل معًا، وغدا التطرّف ملمحها المميز الذي جرّها إلى الغموض والتعقيد والتفكك. وبناء على هذا نستطيع أن نزعم أن اتجاه التأثير من أجل التأثير، أو الفن من أجل الفن ظل ضعيف الحضور في التجربة الحداثية[٤]، وأنه انقلب في التطبيق إلى علاقة وظيفية تبدأ من **اللاتأثير** من أجل الوصول إلى **التأثير**، أي تتعمد الغموض واللعب المجاني باللغة من أجل إحداث الإبهار وتحقيق الصدمة، ولكنها في النتيجة، ولما تورطت فيه من أسباب الغموض الحادّة بمناهضتها لشروط التوصيل اللازمة، خسرت ما تطمح إليه من غرض التأثير الأقصى، لأنها في علّة وجودها البعيدة

---

[١] الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، دار الطليعة – بيروت، ط/١، ١٩٧٨، ص٩١.

[٢] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٠.

[٣] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٩.

[٤] صنفنا تجارب بعض الشعراء الحداثيين في أكثر من اتجاه وظيفي؛ لأن لغتهم الشعرية تفاوتت في نصوصهم المختلفة، وعبّرت عن هذه الاتجاهات جميعًا. وقد تجاهلنا في التصنيف الوظيفي المعروض بعض الاحتمالات الممكنة لعلاقة الأطراف الثلاثة: التوصيل، التأثير، التعبير. لأنه خارج حدود الأدب؛ كالتوصيل من أجل التوصيل، أو التوصيل من أجل التأثير، ويدخل التعبير في حكمهما في مثل هاتين العلاقتين.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

وسيلة لغوية لتحقيق الذات الفردية، وتعبيرٌ عنها، وإثباتٌ لوجودها، وإمضاءٌ لإرادتها، وواجهة جمالية لممارسة الحرية المطلقة.

- **مذهب اللاتأثير من أجل اللاتوصيل**، وهو مذهب ما بعد الحداثة الذي تبناه أدونيس وكثير من شعراء الحداثة على عادتهم في استهلاك كل مستَجلَب من الغرب، وانبهارًا بالتنظير السفسطائي الذي يلعب على الكلمات، ويزيّن الباطل، ويغرّر بالجهّال. وهذا المذهب يتقاطع مع مذهب التعبير من أجل التعبير في اتخاذه طريقته وسيلة، ولكن لتحقيق غرض هدّام في ذاته، واقعي في أثره، ثقافي في خطره. نقصد تدمير الثقافة العربية ومنظومتها القيمية عبر تحطيم منظّم، وتفجير متعمَّد في آبارها اللغوية الصلبة، يقول البياتي: "يخيّل لي أن رفض تراث الشعر العربي قديمه وحديثه تكمن وراءه دعوى شعوبية جديدة يتبناها أدونيس في السر والعلن"[١]، في العلن يقول أدونيس: إن "الفن العربي الحقيقي هو **الحرب**. والفن لا يحارب إلا في مجاله: نظام **القيم**، نظام **اللغة** و**الفكر**، **التراث**. والحرب هنا تتضمن حركتين: تهديم البنية القيمية السائدة، وخلق بنية جديدة"[٢]، وفي السرّ يهمس في أذن نزار الذي حكى: "قلت لأدونيس في آخر مرة التقيته: "..يا أدونيس.. افعل شيئًا من أجل جنودك.. إن خططك وخرائطك الشعرية دوختهم.. إن الجندي يريد أن ينفذ أوامرك.. ولكنه لا يستطيع أن يراك حتى ينفذ..". وضحك الجنرال كعادته.. وقال لي: إن الجنرال العظيم لا يشرح خططه السرّية للجنود.. ولا يختلط بالجنود.. ولا يتكلم معهم."[٣]. أما كيف سينفذ أدونيس مشروعه الجريء فذلك بوساطة اللغة، وعبر الشعر، لا بمضمونه وقيمه المعنوية فقط، ولكن بلغته، وبناء جملته، وعلاقاته الرمزية، ودلالات كلماته الذاتية، إذ سيُسحب هذا كله من معهوده، ويوظّف توظيفًا ذاتيًا يقصد به تحطيم النظام، وخلخلة الوعي اللغوي السائد، وغسل اللغة من آثار تاريخها الثقافي، فالشعر الثوري "**خلخل** ويخلخل **بنية القيم الفنية** بحيث يصبح من المستحيل، شيئًا فشيئًا، تذوق الشعر أو النظر إليه وإلى قضايا الإبداع جملة، كما كان ينظر إليها في الماضي. هذه الخلخلة تتضمن **تجاوزًا كاملاً لطريقة الكتابة** القديمة – السائدة من جهة، وتتضمن من جهة ثانية **تجاوزًا كاملاً لطريقة التذوق القديمة** – السائدة". إن أدونيس يعتقد أن "طريقة القول أكثر أهمية مما يقال"[٤]، ويحسن استثمار هذا الاعتقاد في مشروعه، فعلى الشاعر لا أن يعبر عن الثورة بل أن "يصل بفعل شعره ذاته، إلى أن يفكر: "أنا الثورة" كما يقول موريس بلانشو"[٥]، ويضع للشاعر علامات ليهتدي بها ويقطع الجسر إلى هذا الطريق، يقول: "اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرّغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي. وبما أن المبدع يتحدد بالرؤيا والاستباق، فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته إلا بقدر ما يفرغها من ماضيها، ويشحنها بالمستقبل.

---

(١) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢١٤.

(٢) أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٥.

(٣) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٥٠.

(٤) أدونيس: زمن الشعر، ص١٧.

(٥) أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٩.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

اللغة دائمًا تخصّ زمانًا ما، بنية اجتماعية ما، إنها دائمًا تجيء من الماضي... اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنقطع عما تكلمته... فاللغة هي دائمًا ابتداء. الكتابة هي دائمًا ابتداء... ليس هناك إذن معنى مسبق... فالمعنى لاحق لا سابق. يبدأ مع النص وبه وفيه"[١]، ولولا أن هذا العصر يجهل ما يقول لما كان شعره العصري ضالاً عن معناه. إن الرسالة التي يريد أن يوصلها أدونيس تتحقق من دون أن يضطر إلى الاستعانة بوظيفة التوصيل، فاللاتأثير هو مضمون الرسالة، أي التكوين غير الجمالي للغة، والاستخدام الذاتي لها، هما اللذان يحقّقان الغرض الهدّام، ولذلك صدق أدونيس حين قال: "الشعر رؤيا **بفعل**"[٢]؛ لأن هذه الرؤيا هي اللغة نفسها، وتتحقق من خلال فعل اللغة وتكوينها الاعتباطي لا من خلال دلالتها، وليست اللغة هي حامل الرؤيا، وتأكيدًا لهذا المعنى يقول في قصيدته التي تتفجر حنقًا على الواقع العربي[٣]:

أنا ساعةُ الهتك العظيم أتت وخلخلة **العقولْ**

هذا أنا – عبرَتْ سحابه

حبلى بزوبعة **الجنونْ**

والتيهُ يمرق تحت نافذتي، يقول الآخرون:

ماذا يقول الآخرون؟

(– يرعى قطيع جفونهِ

يصل الغرابةَ بالغرابهْ).

هذا أنا أصلُ الغرابةَ بالغرابهْ

ولكن إذا سألنا أدونيس لمَ الغرابة؟ يجيبنا[٤]:

كيف **أوضح** نفسي وبأيّ اللغات؟ هذي التي أرضع منها **تخونُني**

سأزكّيها وأحيا على شفير زمان مات..

ولا ندري كذلك كيف يزكّيها!! ويقول في قصيدة "في حضن أبجدية ثانية"[٥]:

أقرأ وأكتبُ وأقولُ كلامًا للنبذ: ليس شعرًا وليس نثرًا،

وإننا إذا حاولنا أن نفتش عن رؤيا أدونيس التي يحملها شعره فإننا لن نحصل إلا على مجموعة فِكَر معادة مكرورة، وهي هي في نثره ونقده الفكري والأدبي، وأبرزها: نرجسيته، ورفضه، وتقمّصه الإشراق، ورموزه الشعرية استهلكها حتى أنهكها، ولذلك اتهمه نزار بأنه "بقدر ما يقترب من الفكر التنظيري، والتجريدي، والتعليمي، بقدر ما يبتعد عن منطقة الشعر.."[٦]. والحق، إن هذا التصور هو أقوى تصور لمشروع هدم

---

[١] أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٨-١٣٩.

[٢] أدونيس: زمن الشعر، ص١١٨.

[٣] أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص١٨.

[٤] أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص٢١.

[٥] أدونيس: الأعمال الشعرية – مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص٥٤١.

[٦] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٥٠.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

يمارس في حقّ اللغة العربية وثقافتها وهويتها، ولكن الذي يحبطه إحباطًا كاملاً هو مقاطعة الجمهور له مقاطعة تامة، لسببين: القطيعة اللغوية الناجمة عن تعطل التوصيل، والقطيعة الثقافية الناجمة عن اتهام شعراء هذه الطبقة، والطعن في ولائهم. وقد وعى أدونيس هذا العائق واعترف به، فـ"رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم، ورفض الظواهر التي تظل هي هي، ورفض شرحها – إن هذا كله ولّد عند الشاعر الجديد واقعًا سديميًا محطّمًا، غامض المعنى، من جهة، وولّد، من جهة أخرى، ذاتية تحيد عن "الواقع"، إن لم تحاول الانفصال عنه. وهذا يعني، بكلام آخر، فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ، وفقدان اللغة المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة. هناك إذن تنافر بين الشاعر و"الواقع" أو القارئ. فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه، أو كاد"[١]، ومن هذا الوعي حاول أدونيس التعالي على المشكلة بتطبيع هذا الواقع، واعتبار علاقة الشاعر بجمهوره العربي في وضعه المتخلف الراهن، لن تكون إلا "علاقة انفصال"[٢]، وبتكريس مبدأ نخبوي للشعر يتجه بخطابه إلى متلقٍّ نوعيّ لا يقدر إلا أن يخاطبه هو فقط بحسب ما روينا سابقًا، ومن قناعته بهذه الفئة من المتلقين يكِلُ الجمهور إلى الثورة الشاملة، يقول: "والشعر قد يستطيع أن يخلق الفرد المغاير، أما الجمهور المغاير فتخلقه الثورة الشاملة، فيما يخلقها هو"[٣]، ولن يستطيع أدونيس المعتدّ بنرجسيته المريضة[٤]، وبقواه الخلاّقة، إلا أن ينزع هذا المنزع، ويرضّي نفسه بوعي نيتشويّ زائف عن السوبرمان، أو لعله فقط يهدهد قافلة الأتباع الهزيلة، ومغسولي العقول! والواقع أن النخبة التي يعوّل عليها هي نفسها تعجز عن التواصل مع نصه، أو القبول به، فعبد الصبور يقول: "وعن أدونيس: لكي أقول رأيي فيه لا بد أن أفهمه أو أحسه أولاً، وأنا من كل دواوين صديقنا أدونيس لم أفهم إلا قصيدة أو قصيدتين، وأحسد من يفهمون"[٥]، ويتخذ خليل حاوي من أدونيس مثالاً لشعر عهود الانحطاط، حيث "تطغى البراعة الذهنية في المضمون وصياغته"[٦]، هذا فضلاً عن اتهامه له بالانتحال والسرقة. ثم إن الثورة الشاملة التي يترقّبها لا تحدث من دون جمهور، وفي هذا خيبته الوافية.

أخّرنا معالجة رأي نازك الملائكة لنصغي إلى خبرة مجرّب سلك الطريق ثم عاد، ليخبر القوم بما استفاد، ولنختم بخلاصتها هذا المبحث. إن رأي نازك – على اتفاقه العام مع مقولات الحداثة الشعرية كما فهمها بعض الرواد بأنها طموح إلى إثراء التجربة الجمالية من دون خسارة الدور الوظيفي للأدب – جاء بشيء لم نتوقع سماعه من حداثية متطرّفة سابقة عدّت القاعدة هي اللاقاعدة[٧]، إلا لأنها انقلبت سلفية ثابتة، وأصولية موقنة. ما يميز رأي نازك أمران: الأول فهمها قضية المعاصرة، وزمنية الأدب، فهمًا وظيفيًا واعيًا،

---

[١] أدونيس: زمن الشعر، ص٢١.

[٢] أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٥.

[٣] أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٦.

[٤] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٥٨، ٨١٩ وما بعد.

[٥] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٦٦.

[٦] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٣.

[٧] ينظر: الملائكة، نازك: الديوان، ٥/٢.

منبثقًا من خصوصية المجتمع، وخصوصية الظرف الحضاري، لا من مفهوم جاهز للمعاصرة الزمنية التي قلنا إنها عنت عند أكثر الحداثيين: "الآن"، فقد ربطت وظيفة الشعر بحاجات المجتمع، وبما أن المجتمع في معركة، أو هو في الواقع مجتمع معركة، فإن حداثة الأدب وزمنيته، ونسبية القيم والواقع، تفرض عليه أن يستجيب لسُلّم الأولويات الغائب غيابًا كليًا عن فكر الحداثة، في شكله ومضمونه، لا أن يستعير من ثقافة غريبة هي في طور الاحتضار[١]، إذن، فخصوصية الواقع العربي تغيِّر رسالة الأدب و"تلوّنها وتجعلها **رسالة خاصة** في ظروف خاصة". والثاني إقرارها بمرجعية معيارية ذات نظام متوافَق عليه للضرورات والمحظورات، يهود إليها "الأديب النموذجي" لتحقيق رسالته، وقد وجدنا الحداثة كافرة بهذه المرجعية سلفًا، وغير قابلة للتصالح معها، إنها "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر"!! وأهمية خبرة نازك في هذا الإطار هي في استعادة معيارين للتصور النظري للوظيفة الشعرية بغض النظر عن مضمونهما، هما: الحاجة، والقيم العليا. وهذا ما غاب غيابًا كليًا عن منطق الحداثة، وأوقعها في مأزق المراوحة في المكان، والمفارقة للزمان.

---

[١] ينظر: الملائكة، نازك: التجزيئية، ص١٧٢-١٧٣. وتنظر دراسة جودت إبراهيم: نظرية الأدب والمتغيرات، ص٦٢-٦٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

رابعًا– العمل الشعري موضوع لتنافس إرادات وسلطات مختلفة:

"الحياة أخصب من أن يستبدّ بها شيء"[١]
مصطفى ناصف

يمثّل الصراع بين مدرستي الأصالة والحداثة في هذا القرن صراعًا بين موقفي الاعتدال والتطرّف، التوازن والتحيّز. وإنما قصدنا بالاعتدال الحالة الذهنية والنفسية التي غلبت على العقل العربي وعلى الحضارة الإسلامية، وحكمت نتاجهما الفكري والاجتماعي والروحي، إلى أن اختلّ التوازن في القرن العشرين، وتحوّل إلى تحيّز مسرف وجائر في الأمور كلها، وتجاه أتفه الأشياء، لا نقصد اتجاهًا فكريًا محدّدًا، ولكن آلية ذهنية تميل إلى الإسراف في تبنّي طرف من ثنائيات الوجود، وتمحيض الحق المطلق له، وغياب المنظور النسبي، وقصور الإدراك الشموليّ، والتحرّك الدائم بين المتناقضات بقوّة ردّ الفعل على حالة إشباع يصل بها النقيض ذروته، فتُطبع الأفكار والمواقف والسلوك بالتذبذب والتقلّب، وهو ما شكاه نيتشه شيخ الحداثيين بحرقة لما قال: "إننا نسقط من **تطرف إلى تطرف** آخر"[٢]. وسلطان قوّتيّ التوازن أو التطرّف هو الذي سيظهر في علاقة الإرادات المتباينة التي تتدخل في إنتاج النوع الشعري، وهو الذي سيحكم الموقف النقدي الكلي لمدرستي الأصالة والحداثة، ومذاهبها المتباينة، وهذا ما سيكون محور كلامنا ههنا، ويتكشّف من خلال إبراز تجاذب الإرادات المتنوعة في العمل الشعري.

تتنافس لإنتاج الشعر؛ نوعًا ومفهومًا ونصًّا، مجموعة عناصر أو قوى، تسعى كل منها لفرض إرادتها، وإشباع حاجاتها عن طريقه، وهذه القوى هي في رأينا: المبدع، النصّ، المتلقّي، الواقع، المعنى، المقام. وقد ألمّ حازم القرطاجني بأكثرها، قريبًا مما نريد، حين ذكر أن "الأقاويل الشعرية أيضًا تختلف **مذاهبها** وأنحاء الاعتماد فيها **بحسب الجهة** أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى **القول نفسه**، أو ما يرجع إلى **القائل**، أو ما يرجع إلى **المقول فيه**، أو ما يرجع إلى **المقول له**"[٣]، وعلى الرغم من أن القرطاجني يتكلم على طرائق أسلوبية خاصة، لا مفاهيم كلية عامة، وأنه ضيّق "المقول فيه" بما يكفي الوصف والتشبيه للدلالة عليه، وجعله شيئًا أو شخصًا، فإن نظرية الشعر العربية تسمح لنا بتوسيع مقاصده، ومساواة "المقول فيه" بالمقام ليشمل مفهومُه مقتضيات القول كلها؛ المادية والمعنوية، فالمقول فيه هو غرض القول وغايته، وكذلك المقام هو في عرف العرب مقتضى الخطاب، لا إطار الخطاب الزماني والمكاني فقط، فقد يكون القائل مقامًا وحده، وكذلك المقول له، أو المقول فيه..، ولذلك عرّف القزويني البلاغة بأنها "مطابقة الكلام

---

[١] هذه الكلمات هي النتيجة التي قادته إليها دراسته الحميمة للبلاغة العربية، ناصف، مصطفى: النقد العربي، نحو نظرية ثانية، مجلة عالم المعرفة العدد ٢٥٥، الكويت آذار ٢٠٠٠، ص٢٣٨.

[٢] ينظر: شايغان، داريوش: أوهام الهوية، ص٥٦.

[٣] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٤٦.

لمقتضى الحال مع فصاحته؛ وهو مختلف، فإن مقامات الكلام متفاوتة"[١]، وبما أن الشعر قول متجه إلى مقول له عن طريق بنية القول الخاصة؛ أي هو خطاب لغوي بالدرجة الأولى، فإن شعرية القول تتولّد من مناسبة القول لمقتضياته؛ أي لمقتضيات المقام، أو المقول فيه، ولذلك عدّ القرطاجني "القول"، و"المقول فيه" عموديّ صناعة الكلام، وجعل "القائل" و"المقول له" كالأعوان والدعامات[٢]، لأنه لا يحدث فعل لغوي من دونهما، فهما بحسب النظرية العربية شرطان قبليّان وعامّان في الوقت نفسه. وانطلاقًا من هذا التصور الوظيفي المتوازن للعناصر المتدخّلة في تحقيق الأثر الشعري عقّب القرطاجني بأنه لا بد للكلام من أن يستجيب لمقتضيات هذه الجهات جميعًا، ويأخذَ كلَّ مأخذ لمطابقة هيئاتها مطابقة ملائمة، وخير الكلام ما تركّب من الأحوال كلها، ولم يجمد على حالة واحدة، أو جهة من تلك الجهات[٣].

بالطريقة نفسها عالج البنيوي ياكبسون قضية وظائف اللغة وصولاً إلى الوظيفة الشعرية/الجمالية، وقد انصبّ تحليله على "العوامل المكوّنة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي"[٤]، فتوصّل من ذلك إلى ستة عناصر أساسية تسهم في إنشاء الفعل اللغوي: مرسل، رسالة، سياق، اتصال، سَنَن، مرسل إليه[٥]. وإلى أن التشديد على أحد هذه العناصر هو الذي يجعل وظيفة معينة تهيمن على الخطاب اللغوي، "وتتعلّق البنية اللفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بالوظيفة المهيمنة"[٦]، والتشديد على عنصر الرسالة "بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية [/الجمالية] للغة... ولا تؤدّي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل. وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدّدة، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي"[٧]. وعلى الرغم من سلامة النتائج العامة التي انتهى إليها ياكبسون فيما يتعلق بوظائف اللغة عامة، واحترامه لهذه الوظائف في الخطاب الشعري، فإنه انتهى إلى مقولة الاتجاه البنيوي المتطرّفة التي تحصر مصدر الشعرية في عنصر الرسالة، لا

---

[١] القزويني، الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: التلخيص في علوم البلاغة، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط/٢، ١٩٣٢، ص٣٣-٣٤.

[٢] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٤٦.

[٣] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٤٨، وقد توسّعنا في تدبّر مقولته بما يسمح لنا باستنباط المغزى الذي وجّه طريقة القرطاجني الذهنية في معالجة هذه القضية، من دون أن نعلق في حرفية كلامه، أو نشتطّ في التأويل.

[٤] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٢٧.

[٥] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٢٧. لا بد من الإشارة هنا إلى التطابق الغريب بين آلية ياكبسون في تحليل هذه العناصر، وربطها بوظائف اللغة على أساس الضمير المستخدم فيها، وبين طريقة القرطاجني في شرح نصّه الذي نقلناه أعلاه، فكلاهما يجعل استخدام ضمير المتكلم علامة على الاهتمام بالمرسل، وضمير المخاطب عنايةً بالمرسل إليه، والغائب ردًا على السياق أو المقول فيه.

[٦] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٢٨.

[٧] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٣١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

في التناسب بينها وبين غرضها كما وجدنا عند حازم. وإذا كان المذهب البنيوي قد جعل الرسالة جوهر الشعرية، فإن الرومانسي قد انحاز إلى المرسل، والتفكيكي اختار المرسل إليه، والواقعي فضّل الواقع أو الفكرة.. مذاهب دأبها الانحياز والتطرّف إلى ما تنحاز إليه، وهذا سرّ من أسرار غربتها عنّا، وعدم ملاءمتها لنا. وإن تقدير بعض المذاهب لعنصري "الواقع"، و"الفكرة"، ودورهما الذي لا يُغبَن في إنشاء العمل الشعري وتقويمه، حملانا على إضافتهما إلى القائمة العامّة التي تكاد تجتمع عليها أغلب الآراء؛ عربية وغربية.

سنحاول في الصفحات القادمة أن نلمّ بطبيعة التوزيع السلطوي للعناصر المتدخّلة في صياغة العمل الشعري، ونرصد أثر هذا التوزيع في تحديد مفهوم الشعر ووظيفته، ودوره في خلق اتجاهات نقدية شديدة التضارب، وسوف نبدأ من المبدع...

- سلطة المبدع:

تحيزّت النظرية الرومانسية، وما بعدها، إلى المبدع وجعلته مركز العملية الإبداعية، ورفعته إلى مصاف الأنبياء، وآمنت بأن حدسه الشعري اتصال بالحقيقة المطلقة، وإعلانها تبشير بها، وأن وجدانه الداخلي نبض العالم الروحي للإنسان؛ المفهوم والكينونة، يحدد يوسف الخال مفهوم الشعر الحديث الذي استعاره من الغرب بأنه يتمثل: "في كتابة الشعر بحرية فرضها اعتباره فنًا جماليًا يتوسله الشاعر للتعبير عن حدسه ورؤياه للمطلق والكلي في الوجود من خلال الجزئي والشخصي في التجربة الإنسانية"[١]، وبذلك صارت الحقيقة موقفًا ذاتيًا متحررًا من الشروط الموضوعية والغيرية والجمالية، ليكون ما هو ذاتي، وجداني، حدسي.. قيمةً جمالية خالصة، وحُرِّر الشاعر من القيود كلها، لولا أن اللغة والنظام الشعري ظلا في النسخة العربية من الرومانسية يحتجزان إرادة المبدع دون التحرر المطلق، ولكن ذلك لا يمنع من الاعتقاد بأن المفاهيم الرومانسية، وتصورها للحرية، كانت البوابة التي انفلتت منها الإرادات المختلفة المتدخلة في التجربة الإبداعية لتعلن كل منها جدارتها بالتوقير واستحقاقها الحرية، وإنما هي دورات من الفعل وردّ الفعل دخل فيها الشعر ولمّا يخرج منها..

طمحت الرومانسية إلى أن تقتنص للشاعر مساحة رحبة من الحرية، فانتقدت من أجل ذلك القيود التي تكبّل موهبته، والقوانين التي تضيّق عليه آفاق الإبداع، واضطراره لمسايرة الجماعة وإرضائها حتى إن كانت الضريبة فنّه.. وربطت بين الإبداع والباعث الداخلي، وعليه فلا بد أن يكون الباعث الخارجي علّة في ولادة شعر مشوّه مفتعل!! ولا خصومة في أن الشاعر هو صاحب النص وهو مبدعه، وصاحب الحقّ فيه والقوّة عليه، إن شاء عبّر، وإن شاء فكّر، وأجمل من ذاك وذاك إن كان تعبيره فكرة، أو تفكيره عَبرة. لم تزد الرومانسية في هذه النقطة على أن أعادت تأكيد المؤكَّد، وتعريف المعرَّف، ولكن الخطر كان فيما ذكرناه من التحول عن سبيل الاعتدال والتوازن المحكوم بالوظيفية إلى التحيز المطلق لإرادة الذات المبدعة بحيث يمّحي داخلها

---

[١] الخال، يوسف: دفاتر الأيام، ص٣٦٢، وينظر: اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص٢٠٦.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

معنى القوانين والضوابط، ويتحول الخيال إلى أوهام تائهة، والفكرة إلى ومضات عارضة وعلاقات مفكّكة تعجز عن أن تلمّ بالعرضي، بله أن تتّصل بالمطلق. وهذا ما آلت إليه **بعض** من التجارب الشعرية الرومانسية، فلم تستطع أن تنقذ نفسها من ميوعة مسرفة، وعزلة قاتمة، ومبالغات محيلة، ومنطق مضطرب، وتسام مخفق، وتجريد محبط.. ويصحّ هذا الوصف في أكثر الشعر الحداثي. لم يدر أتباع مذهب الحرية أن القيد – بحسب ما أسّسنا – مصدر من مصادر الإبداع، وشرط من شروطه، لأن الفنّ هو عملية انزياح، وقدرة على تحريض العجب والدهشة، ولا يتأتّى ذلك إلا في إطار ما يكون الانزياح عنه شاقًّا وغير مألوف أو مطروق، ولأجل القدرة على ذلك تحصل الدهشة، فإذا انتفى المعيق تبددت دهشة التجاوز، يقول كولريدج: "لا يمكن أن تكون العبقرية دونما قانون فإن العمل العبقري لا يستغني عن القانون: فالقانون هو نفسه الذي يشكل عبقرية هذا العمل – قوة الفعل التي تبدع تحت تأثير قانون نشأته الخاصة"[١]. ثم إن طموح حرية الشاعر المطلقة وهم لا ينسجم مع معطيات العملية الإبداعية ومكوّناتها الأساسية، إذ إن إرادة الشاعر محجّمة أصلاً، وحريته في نصه مقيّدة بقيود كثيرة[٢]؛ لسبب بسيط أن "كل ثقافة لفظية تستلزم مؤسسات معيارية وبرامج وتصاميم"[٣]، بدءًا من قوانين النظام اللغوي، ومنطق البناء الذهني، مرورًا بمعايير الجمالية النوعية والأدبية، وظروف السياق، وخصوصية التلقي، وانتهاء بغاية الشاعر نفسه في نصه.. قيود بعضها فوق بعض، لا يقدر الشاعر أن يتحلّل منها جميعها وإن سعى، وإلا سيكون فنه هذيانًا وصل إليه كثير من شعراء أيامنا! وإذا ثبت أن الشاعر يبدع في إطار نوع واحد من القيود، فإن قدرته على الإبداع في إطار قيود أكثر ممكن ومطلوب، ولا تتعدى القوانين والقيود على إرادة المبدع ليقول ما يشاء فيما يشاء إلا إذا كانت إرادته ضعيفة، وموهبته معوّقة، وحينها فحريته لا تزيده إلا تخبّطًا. وفي النظام الشعري العربي تحديدًا، لا تكبّل إرادة الجماعة إرادة الشاعر المبدع، لأن النظام، على وضوحه وما يحاط به من هالة، يحقّق إرادة الجماعة من خلال إرادة الفرد مهما كان موضوعه في نصّه، وتقدر الجماعة أن تستخلص غاياتها من عمله حتى إن جنح أو اشتطّ عن هذه الغايات، ففي الشعر فائدة من حكمة أو معرفة أو خبرة أو خلق أو لغة.. ولا يخلو نص من واحدة أو أكثر من هذه الفوائد، وإن عبّر في الرغبة والرهبة، أو في الغزل والشكوى.. أو عام في عالم من الأحلام.. بما أن الطرائق الشعرية العربية تعطي الذات الجماعية مرادها من الشعر.

ستتضخم آثار التحيز إلى المبدع نتيجة ما جدّ من مفاهيم ومدارس وعلوم.. وسيكون اللاشعور معقلاً جديدًا تشن الذات من ورائه غاراتها، وتعلن سيطرتها، وإن بدا أن اللاشعور سحب البساط من تحت الذات، وكشف عن استبداده بالإرادة من خلال إدارته الجوّانية للدوافع الشعورية، فإن اللاشعور هو جزء من الذات، وانتصاره انتصار لها، وإنما هو كسب الجولة أمام العقل والذات الواعية لا أكثر، وتبدّل الأدوار بين وجهي

---

[١] ينظر: ريد، هربرت: طبيعة الشعر، تر: عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٧، ص٣٩.

[٢] ينظر: سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٣٠١ وما بعد.

[٣] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٢٦.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الذات لا يمسّ إلا سلطة العقل على الواقع، وسيطرته عليه، وما عليها إلا أن تبدّل بين مصدري أفعالها وتصوراتها؛ الوعي واللاوعي، وهذه الغاية هي التي أوجدت السريالية في الفن والأدب.

اغترفت السريالية من علم النفس وتجاوزت الرومانسيةَ في انتصارها للمبدع، ولكن هذه المرة لا ذات المبدع الواعية بل ذاته غير الواعية، وبالمقارنة تغدو الرومانسية طموحًا إلى الحرية في حين أن السريالية هي تحقّق هذه الحرية أو انفلاتها، لأن احترام الرومانسية للمعنى وللغة سوف يتلاشى مع السريالية التي تعتبر عدم المبالاة بالنظام اللغوي، وكسر حواجز المنطق، والقفز على الواقع، طريقًا إلى اللاشعور، ومنفذًا إلى هوة اللاوعي السحيقة، وقد أسهم علم النفس الفرويدي في ترسيخ وهم يدّعي أن العمل الأدبي ينزّ باللاوعي كما الحلم تمامًا، لا في تقنيته الفنية القائمة على التكثيف والتمثيل العقلي، ولا في مصدر مادته الخام أو محتواه الظاهر فقط، بل في عمليتي التنظيم والتنقيح أيضًا[١]. لا ندعي أن السريالية أصبحت اتجاهًا قويًا وواضحًا في العالم العربي، ولكن مبادئها، والانبهار باكتشاف عوالم اللاشعور الغامضة، تسرّب إلى شعراء الحداثة، فاتخذوا من التقنيات السريالية وسيلة حدسية للاتصال بالحقيقة المطلقة، وطريقًا للنبوءة والرؤيا والريادة، وتفجيرًا لطاقات الخلق والإبداع في اللغة، وقوة كشفية مبهرة تحقق عنصر الإثارة والإدهاش، وثورة على الواقع الذي لم يعرفوا التصالح معه. لا شكّ في أن تسرب نتائج علم النفس إلى الحقل الأدبي مثّل قفزة نوعية في طريقة المعالجة الأدبية ونوعها ودرجتها، ووجد الفن عامة، والأدب خاصة، مناجم جديدة للرموز تفوق التوقّع في العمق، وإمكان التجريد، وكسر حدود المنطق، ومن ثم منافذ غير مألوفة للإدهاش وإحداث الصدمة الجمالية، كل ذلك ممزوجًا بخبرات مذهلة عن عوالم غامضة وغير مطروقة. ولكن فن اللغة أو "الأدب مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع"[٢]، فهو فن يتكئ على المنطق الذهني، لأنه أولاً نظام وكلمات، وليس كلمات فقط، وهو ثانيًا في طرفيه هذين مستند إلى العقل والذاكرة والثقافة والتوافق الاجتماعي، بل إن مادته الأولية؛ الكلمات، هي نفسها رموز اتفاقية ذات أصل اجتماعي تشير إلى الأشياء والمعاني، وليست هي الأشياء والمعاني، وأية محاولة لبتر صلة اللغة بالمنطق هو ضمان بتعطيل القوة الرمزية للغة[٣]. بانحياز الرومانسية إلى المبدع آثرت التعبير على التوصيل، وإن لم تعلن انفصال وظائف اللغة المختلفة، بيد أن الطقوس السريالية حكمت بضرورة انفصال التعبير عن التوصيل والتأثير معًا، لأن

---

[١] ينظر: إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٥، ص٣٠٢-٣٠٣، ٢٦٧-٢٦٨. وينظر: فرويد، سيجموند: الحلم وتأويله، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، ط/٤، ١٩٨٢، ص١٦-١٧، ٢٤..

[٢] ويليك: نظرية الأدب، ص١١٩.

[٣] وهذا العائق غير موجود في الفنون البصرية التي تستعمل الأشياء نفسها أو صورها مباشرة، ولذلك فإن كسر منطق الشكل فيها هو انزياح مرة واحدة لا مرتين كما الشأن في اللغة، وموقف الذات الإنسانية أمام الأشكال والصور غيره أمام المفردات والعبارات، إذ إن إلمامة سريعة بحقل بصري فنّي تطبع معنى في الذهن أو حالة في النفس، شأنها أمام مشاهد الطبيعة وأشيائها، وهذا يفسر لم كانت الفنون البصرية أقدر من الشعر على استغلال إمكانات المذهب السريالي، ولم أنتجت كثيرًا من الأعمال المبهرة.

السريالية لا هدف لها ولا اهتمام لها بالجمال والأخلاق على السواء[١]، فإنما هي ثورة على العقل واللغة كليهما، في سبيل خلق نافذة للاشعور يطلّ من خلالها على العالم الخارجي، ويسيل عبرها بين يدي الذات لتتعرف إلى طبيعة القوى المصطرعة داخلها، وأنى لها ذلك من هذا الطريق!

- سلطة النص:

اعتنت النظرية الأدبية التراثية بالشكل عنايةً بالوظيفة، "فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسَّنوها ورقَّقوا حواشيها، وصقلوا أطرافها، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني"[٢]؛ هذه هي نظرية العرب في الشكل، فإنما هو وسيلة لا تقوم الغاية إلا بها، فقيمتها من قيمة غايتها، ولا يسبق التأثير التوصيل، ولا الثاني الأول، لأن التوصيل لا يأتي على أتمّ وجهه إلا إذا تشبّع بأقصى طاقات التأثير، ولذلك قلنا: إن كانت العرب تقول الشعر لتعجب بحسن التشبيه؛ فذلك لأن التشبيه أو الأساليب الشعرية، والبلاغة عامة، قادرة على رعاية غرض التوصيل والغاية المعرفية للأدب ضمن شروط النظرية الشعرية المتكاملة. ولعل هذا المفهوم قد انحرف مع الزمن، وشوّه معالمه غبار الانحطاط، بيد أن مدرسة الإحياء، لما لم يكن لها نقد يرفدها، استلهمت النقد القديم وطرائق العرب مباشرة، وصحيح أن شعر المحافظين في القرن العشرين شكا من عناية بالشكل على حساب المعنى في بعض الأغراض أحيانًا، ومن إيثار المعنى والرسالة المباشرة على حساب الشكل أكثر، فإن الأوّل أثر من آثار الانحطاط التي جهد الإحيائيون للتحرر من أدرانها، وأما الثاني فإنه يغلب حين يتّسع الدور الوظيفي للشعر في الواقع، وهو متوقّع في بيئة التحديات وتهديد الوجود التي ظهر فيها الشعر العربي الحديث. ولذلك فإن الزعم بأن شعر الإحياء كان شعر شكل فقط، وأن المضمون الشعري لم يستعد أهميته إلا مع التيار الرومانسي[٣] أو الواقعي، زعم لا يستند إلى برهان إبداعي كاف، وما انتصر أحد للمضمون قدر انتصار مدرسة الإحياء له، واللعبة التي مارستها مدرسة الحداثة بفروعها أن الرومانسية حوّلت مجال المضمون من الجماعة إلى الفرد، من دون أن تقدم تصورًا خاصًا أو ناجحًا من حيث الشكل، بل صبّت خمرتها في الإناء القديم كما يقال[٤]، ثم استرجعت الواقعية المضمون، وجعلته ينخرط في الشأن الخارجي مجددًا، ولكن من خلال نظرية جديدة في الشكل ضيّعت المضمون، أو ضيعت الشكل.

---

[١] ينظر: إبراهيم، جودت: نظرية الأدب والمتغيرات، ص٧٤.

[٢] ابن الأثير: المثل السائر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ١٩٣٩، ٣٥٢/١–٣٥٣.

[٣] يعتقد اليافي أن الرومانسية هي التي استعادت المضمون، في حين كانت الكلاسيكية قد انتصرت من قبل للشكل، ولعل منشأ هذا التوهم هو أنه يتعامل مع التيار الإحيائي على أنه مطابق للاتجاه الكلاسيكي الغربي بشروطه وقواعده الصارمة، ينظر: اليافي، نعيم: في الشعر والشعراء – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص٢٠٥.

[٤] ينظر: اليافي، نعيم: في الشعر والشعراء – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص٢٠٧–٢٠٨.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

امتلك النقد الجديد ذوقًا جديدًا متأثّرًا بما قرأ واختبر من أدب الغرب، مال إلى العناية بالجمالية على أنها غاية من غايات الشعر، وعن طريقها يصل الشعر إلى غاياته الأخرى بطريق غير مباشر، إلا أن التحيز لصالح الرسالة والاعتناء بالشكل سيبدأ بالتبلور مع العدوى الرمزية التي يتلقّفها بعض الشعراء العرب ويمنحونها جهدهم وطاقتهم، ولكن الرمزية قبل ظهور مفهوم الشعر الحر، وقبل أن تتزاوج بمبادئ السريالية وأفكارها عن التداعي الحرّ والسيولة، وثورتها على المنطقين العقلي واللغوي، ستظل تشكيلاً زخرفيًا من تشكيلات اللغة العربية غير تائه في حنايا الإبهام والتفكّك والعبثية، ولن تقرأ في أعمال الشعراء الرمزيين المبكّرين إلا طريق أبي تمام وفخامة أسلوبه، وغموض المولعين بالزينة اللغوية، ولم يقدر شعرهم على أن يتحرر من "عبودية البلاغة القديمة وعبودية وصف الأشياء الخارجية"[١]. فلما تهيّأ للشعر الحديث أن يشبّ عن طوق النمط التقليدي للشعر العربي، جدّت الحداثة في إثر الشكل، وغرقت في الرمزية، متلفحة بعباءة الواقعية، وتحت شعارات إيثار المضمون في أكبر فرية أدبية معاصرة اتُّخذت ذريعة للتخلي عن البلاغة العربية، والموسيقى الشعرية، فما حزنا شكلاً ولا مضمونًا!

اهتمام الحداثة بالرسالة تجسّد في حرمة العمل الشعري وقداسته، والطقوس التي ينبغي الاستعداد بها لدخول حرمه والاستهداء بها داخل لجّته المزبِدة المغلَقة، وتجاوزاته المرهقة، وركام تقنياته المحشودة حشدًا، وطلاسمه الغامضة، وتعاويذه السحرية النفّاذة! ليس ذلك بسبب العناية بالرمز عناية مبالغًا فيها فقط، وليس للاتكاء على الأساطير والعوالم الخيالية والأحلام رغبة في المفارقة والتجاوز، ولا للعب العقلي بالمفاهيم والدلالات كالدمى، ليس لذلك كله فقط، بل قبل ذلك لأن مفهوم الجمالي في الحداثة الشعرية قام على أساسين، هما: **المفارقة** أو التجاوز، والاتكاء المطلق في توصيل المضمون على **اللغة** وحدها؛ بتحويلها إلى لعبة، أو بقطعها عن سياقاتها الخارجية؛ الشاعر، الواقع، المجتمع، الثقافة، المعجم اللغوي.. أي إن الحداثة تجعل اللغة في المقدّمة، وتؤثر الشكل على المضمون، وترفع اللذة إلى مصاف الغاية، عندما تعتم المعنى، وتهمل وظيفة التوصيل لمضامين واقعية هذه الوظيفة شرطها، أو عندما تؤثر المضمون على الشكل فتهمل اللغة التي تتهلهل بين يدي المبدع طلبًا للكشف عن خبيئة نفسه، وإيثارًا للتعبير على التوصيل، ثم هي من بعد ذلك تقطع النص عن قائله، وتهمل مناسبته، ولا تعترف بسياقاته، من غير أية ضوابط في بنية النص، لأن الضوابط خنق للحرية، وتقييد للإبداع. وبذلك يظل الهدف النهائي هو الذات المبدعة؛ المريدة أو المعبرة، لأن الشعر نفسه "طموح إلى أن يجعل **الإنسان** كالطبيعة أو كالحياة، **أعلى من المقاييس جميعًا وفيما وراءها**"[٢].

ذكرنا في المبحث المتعلق بمفهوم الشعر وإشكال النوع الأدبي أن الإبداع يكون في المطابقة كما يكون في المفارقة والانزياح، فليست "مهمة الشاعر هي في المقام الأول، ودائمًا، إحداث ثورة في اللغة"، وليس مرغوبًا فيه "أن يعيش المرء في حالة ثورة دائمة، فالتعطّش إلى الجدّة المستمرّة في الأسلوب والعروض أمر غير

---

[١] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٢١. وتنظر مجموعات سعيد عقل: دلزي، ص٣٠-٣١، ٣٨-٤٠، رندلي، ص١٦، ٦٣-٦٥، أجمل منك؟ لا، ص١٥-١٦، كما الأعمدة، ص٧-٩، ١٤-١٦.

[٢] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٣٧.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

صحّيّ شأن التشبّث العنيد بأسلوب أجدادنا. فهناك عصور للاكتشاف، وعصور لتطوير الإقليم المفتتح"[١]؛ أي متابعة طرائق سابقة والإسهام في تطويرها، ولكن الحداثة اعتبرت المطابقة تقليدًا، والتقليد قد سقطت عدالته منذ مدّة، وأنكرت "أننا [كثر ما] نتعلم بالتقليد"[٢]، ولم يبق من مفهوم للإبداع سوى المفارقة والتجاوز الدائمين اللذين لا يعرفان معيارًا ولا هدفًا، فالأهداف نفسها تُتجاوز، ولا ثوابت ولا مقدسات! ولأن الأقنوم الثاني في اللاهوت الشعري الحداثي هو اللغة، فقد انصبّ جهد التجاوز عليها، أي إن الجمالي الشعري من وجهة نظر الحداثة هو **اللغة المتجاوِزةُ نفسِها على الدوام**. فالشاعر في نظر أنسي الحاج هو "مُغَيِّر والشعر تغيير"[٣]، وكذلك الشعر عند نزار هو "عصيان لغوي خطير"[٤]، بل إن الشكلانيين الروس نظروا إلى الشعر على أنه "عنف منظّم يرتكب بحقّ اللغة اليومية"[٥]، وكنا رضينا لو وقف التجاوز عند الحقل الدلالي، ولكن التجاوز لم يرض إلا باختراق حرمات التركيب النحوي، فالشاعر، كما يقول عبد المعطي حجازي، "قد يخرج على قانون النحو أو الصرف أو الوزن ثمَّ لا يسمّى كل ذلك خطأ وإنما هو قانون آخر يميز الشعر من النثر ضمن اللغة الواحدة"[٦]، نعم الشاعر معفى من الالتزام بقيد النحو ما اضطر إلى ذلك، ولا عتب عليه إذا ما ظلّ في حدّ الاضطرار، أما أن يُظنّ أن هذه الرخصة تمنح الشاعر صلاحيات تغيير النظام اللغوي، وخلخلة علاقاته، ففي هذا، فضلاً عن الخطأ في التأويل، تصور الشاعر نفسه أنه نبيّ يمتلك سلطة التشريع، ولديه القدرة على بناء نظامه الخاص، وتجاوز إرادة الجماعة المتحقّقة في اللغة عن طريق هدم نظامها، ولذلك قال إليوت: إن "الحريات التي يمكن أن يأخذها [الشاعر] إنما هي لصالح النظام"[٧]، لا ضدّه، فكيف إذا كان هذا النظام لا يعيق الإبداع، ويمتلك مرونة عجيبة في الاستجابة لإرادة المبدع؛ في نظام جملته، وثروة مفرداته، وسعة اشتقاقاته؟! نعني حتمًا اللغة العربية، فنظام جملتها قابل للتشكيل الحرّ في احتمالات غير محدودة من الصياغات، يغذّيه مخزون ثرّ من المفردات والمترادفات وفرص تشقيق غير محدودة، وهو بذلك أقل الأنظمة اللغوية تقييدًا لحرية الإبداع، ولكن الحداثة تخلّت عن الإمكانات الخصبة التي يسمح بها النظام اللغوي العربي، وتجاهلت علمًا بلاغيًا عربيًا كاملاً هو علم "المعاني"، من أجل إصرارها على أن تصنع جديدها

---

[١] الآراء المنصوصة لإليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق، ط/١، ١٩٩١، ص٣٨.

[٢] إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٢٧.

[٣] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣١٨.

[٤] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٨/٤٥.

[٥] ويليك: نظرية الأدب، ص٢٢٠.

[٦] حجازي، أحمد عبد المعطي: أسئلة الشعر، منشورات الخزندار – جدة ، ط/١، ١٩٩٢، ص٢١٠، بطاقة١٨٥٤. وينظر: ضاهر، عادل: الشعر والوجود – دراسة فلسفية في شعر أدونيس، ص٣٤.

[٧] إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٤٢.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

بنفسها[١]، يقول أدونيس: "إن تحرير اللغة من مقاييس نظامها البرّاني، والاستسلام لمدّها الجوّاني، يتضمّنان الاستسلام، بلا حدود إلى العالم. وإذ تصبح اللغة بلا حدود، والعالم بلا حدود، تزول الهاوية بين المعنى والمعنيّ، بين الكلمة والشيء. وهذا يؤدي إلى **القضاء على علم المعاني**، كما رآه أسلافنا، وإنشاء علم آخر للمعاني، يتجاوز المقاييس والمصطلحات الماضية. ولهذا يتراجع **المنطق والعقل** أمام **الإلهام والكشف**. وتحل محل المعنى المحدد الواضح، الحالة الشعورية والروحية، وهي بطبيعتها قفزة خارج المنطق وحدوده، أي خارج المعنى المحدد الواضح. لا تعود القصيدة شجرة معنى، وإنما تصبح غابة معاني. لا تعود محدودة، وإنما تصبح لا نهائية. إن مجال الشعر هو اللانهاية"[٢]! إن النظام النحويّ للغة ليس إلا الأساس العقلي والاجتماعي الذي تتحرك داخله الدلالات والرموز المفردة، ولا يمكن للمفردات أن تشتبك وتعمل إلا في هذه المنظومة بأساسيها؛ العقلي والاجتماعي. لقد تحوّل مفهوم اللغة مع الحداثة بأصولها الإنسانية، وبعدها العولمي، إلى "وسيط يمكن تشكيله وإعادة تشكيله، بأكثر مما هي عادة اجتماعية"[٣]، وقد صحّ هذا الفهم لديها ما دامت هوية الأدب خرجت من إطارها المحلي إلى بعد عالمي وكونيّ شامل، وصارت لها اصطلاحات وأعراف جديدة، تأسّست مع العقاد لما جعل البلاغة مزية نفسية، قال: "ليس الشعر اليوم خاصة عربية ولكنه خاصة إنسانية، وليست البلاغة اليوم مزية لغوية ولكنها مزية نفسية"[٤]، وتملّك الإنسان الولع بإيجاد "لغة جديدة، لا يستطيع أي نحوي في أية لغة أن يقول شيئًا عنها"[٥]، لغة بكر لا تبلى ولا تخلق، وقد أدى التطرّف في تحكيم هذه المقولات إلى بروز تيارات يصفها عبد العزيز المقالح بأنها "منحرفة لا تنشر سوى هذيان لا علاقة له بالشعر أو الفن ولا علاقة له بالتجديد أو الابتكار، وخطر هذه التيارات المنحرفة أنها تدفع الجديد نحو اللامبالاة اللغوية ونحو اللامبالاة (العقلية).."[٦]. وهذه نتيجة طبيعية للعبة الخلق اللغوي الطموح نجم عنها اجتماع مطالب حداثية متناقضة، أو خصائص متعارضة: الشعبية والنخبوية، وأدب الحياة والأدب المكتوب، وجهل الفرق الدقيق بين تطوير اللغة وخلق اللغة، أو تجاهله. رفعت الحداثة شعار أدب الحياة، واحتفظت من خصائصه بالمفردات المبتذلة، والرموز الشعبية، واللهجة العامية في بعض التجارب، وفي الوقت نفسه

---

[١] تخلت الحداثة عن علم المعاني نظريًا لما عدّت الصورة والخيال جوهر الشعرية، وتفاوت شعراؤها في درجة تحررهم منه تطبيقيًا بحسب سيطرة كل منهم على المادة اللغوية التي بين يديه، ودرجة تأثره بالبلاغة القديمة، أو تطرفه في التجديد، وسوف نحاول، بحول الله، أن نوفي هذه القضية حقها في دراستنا الختامية عن المستوى الجمالي.

[٢] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٣٨.

[٣] ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٦٦-٦٧. وفي مثل هذا السياق يؤكد عز الدين إسماعيل أنه "في عصرنا الحاضر لم يعد هناك معنى لفكرة المحلية والعالمية حتى نرتفع بقيمة الفن الذي يخاطب الإنسان العالمي أو الإنسان المجرد على الفن الذي يخاطب إنسانًا بعينه. ذلك أن الاتصال بين كل أجزاء العالم في هذا العصر قد جعل لكل جزء منه أهمية بالنسبة إلى الكل، وبذلك صارت كل المحليات ذات طابع عالمي في الوقت نفسه... «إننا نلحق نهائيًا بما هو أبدي بمشاركتنا في تفرد عصرنا»"!! الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٥-٣٨٦.

[٤] العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب، ص٢٠٠.

[٥] القول لأبولينير، ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٩٨.

[٦] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٤٣.

رفضت الحداثة شروط الأدب الشفاهي التي امتلكها الشعر القديم، وشعر الإحياء، وبه استطاع أن يتواصل بالجمهور الذي كان لا يزال يتحرر من مرض الأمية، ولذلك كان الأدب الشفاهي هو الأدب الحيّ، لا الأدب المكتوب الذي يقوم على التعقيد والغموض، ويقبل الرويّة والمعاودة، ويتوجّه إلى المتلقي الذكي، والجمهور المثقّف، وعلى ضوء هذا التصور نفهم لم اعتقد أبولينير أن العصر الذي يتحقق فيه حلم اللغة الجديدة التي لا يستطيع أي نحوي أن يقول شيئًا فيها هو عندما يصبح الحاكي والفيلم الشكل الوحيد للطباعة[١]!! ولأجل هذا أيضًا أوصى إليوت "بألا يتيه الشعر مفرطًا في البعد عن لغة الحياة اليومية العادية التي نستعملها ونسمعها"[٢]، وأن "كل ثورة في الشعر يحسن بها أن تكون عودة إلى الحديث العام"[٣]، لتجنّب مشكلة الازدواجية الثقافية واللغوية التي كنا شكونا منها في عصور الانحطاط، وتحقيق الأثر الجمالي والانفعالي للشعر، يقول إليوت: "أما أن الشعر أكثر محلية من النثر فذلك أمر يمكن أن نراه في تاريخ اللغات الأوروبية، فخلال العصور الوسطى، وحتى مئات قليلة من السنين ظلت اللاتينية لغة الفلسفة واللاهوت والعلوم. وقد بدأ الاندفاع نحو الاستعمال الأدبي للغات الشعوب بالشعر. وهذا يبدو طبيعيًا تمامًا عندما يتبين لنا أن الشعر يتعلق بالدرجة الأولى بالتعبير عن الشعور والانفعال، وأن الشعور والانفعال يتسمان بالخصوصية بينما الفكر بالعمومية. وإنه لأسهل أن تفكر من خلال لغة أجنبية من أن تشعر من خلالها. ولذلك فما من فن يتسم بالقومية اتسامًا عنيدًا أكثر من الشعر"[٤]، ولكن الفرق أن الشاعر الغربي عليه أن يهبط إلى اللغة العامية ويجاريها، وأن واجبنا في أدبنا أن ننهض بالمجتمع ونقلّص الفجوة الثقافية واللغوية بين الأدب ولغة الحياة، لسبب بسيط.. أن لغتنا معيارية ذات قداسة توجب علينا أن نقرّب الحياة إليها، لا أن نضيّعها في مجرى التغيّر الذي لا يرحم، وإلا فقدنا صلتنا بتاريخنا وأدبنا وقيمنا وديننا.. أما لغات الغرب فهي عملية تداولية، تخضع للتغيّر، وتعترف به مصدرًا لنظامها، ولذلك انفرطت اللاتينية إلى لغات شتّى لا تقدر على التواصل[٥]، فوُضع على كاهل الأدب عبء النهوض بهذه اللغات، وإثراؤها بالمفردات الدقيقة المعبّرة، و"الإسهام في تطوير خصائص اللغة وطاقاتها والمحافظة عليها للتعبير عن مجال واسع، وتدرّج دقيق، من المشاعر

---

[١] ينظر: ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص٩٨.

[٢] إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٢٩.

[٣] إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٣٢.

[٤] إليوت: في الشعر والشعراء، ص١٤-١٥.

[٥] اشتقّت اللغات الأوروبية الحديثة من لغة الحياة العامّة في كل بلد، ولما كانت العاميات تعاني من فقر المفردات، وعدم ضبط النظام، فقد لزم تخصيبها بمخزون النتاج الأدبي والفكري، واستخراج هذا النظام وضبطه حتى تكتسب شخصيتها المستقلة. وقد أسهمت كثير من الأعمال الأدبية الرفيعة التي كتبت باللغات المحلية في ترقية شعوبها؛ لأنها استطاعت أن تمسّ نفوسهم مباشرة بعد أن كان الأدب مستغلقًا داخل قلاع اللاتينية، وكلنا يعلم أن ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغات المحلية أسهمت في تفجير ثورة الإصلاح الديني. بيد أن هذا الواقع اللغوي غريب جدًا عن طبيعة تجربتنا اللغوية وما فيها من خصوصية، ولا يمكن المقايسة بين الطرفين، فالاختلاف بين اللهجات العربية، وبعدها عن الفصحى، لم يستطع أن يمنع الفصحى من أن تكون لغة التواصل ولا لغة الأدب، إلى جنب أن قدسية الفصحى لن تسمح لها بالركون إلى العاميات، ولا الانحطاط إلى دركها، وفي الفصحى من المرونة وإمكانات الإخصاب ما يسمح لها بالاستجابة لمتغيرات الثقافة والمجتمع من دون أن تصير غيرها.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

والانفعالات"[١]، وقد فرض إليوت على الشاعر واجبين تجاه لغته: "فواجبه الأول أن يحافظ، والثاني أن يتوسّع ويحسّن"[٢]. وليس شاعرنا مطالبًا بأقلّ مما طُولب به الشاعر الغربي، ولا هو أقلّ إسهامًا في تخصيب لغته وإثرائها والنهوض بها، ولكن دوره يختلف عن دور الشاعر الغربي، فمهمة المحافظة والتحسين هي عند الغربي قدرة على جسّ نبض اللغة الحية، والإصغاء إلى هديرها الدافق، وعكسه في شعره. أما عندنا فهي استغلال إمكانات اللغة الفصحى، وقدراتها الغنية، للتعبير عن أشواق النفس المعاصرة مع الحذر من السقوط في قطيعة مع الجمهور، من خلال ما سمّاه العسكري بـ"الكلام الجزل والمختار من الكلام"، وهو "الذي تعرفه العامّة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها"[٣]، والحمد لله أن التعليم، والإعلام المرئي والمسموع، قد قلّصا الفجوة الثقافية بين الأدب وجمهوره، وارتقيا بلغة الحياة، فلم تعد العامية ذريعة للابتذال والانتهاك، وأثبتت الفصحى في بعض النماذج الشعرية الفائقة؛ الحداثية وغير الحداثية، أنها قادرة على تمثيل تطلعات النفس المعاصرة من دون أن تضطر إلى اللجوء إلى الحيل المسرحية، وتغلق الستار قبل انتهاء العرض، بل قبل أن يبدأ!

لن نبالغ وندّعي أن الحداثة الشعرية العربية هي صياغة فنية وجمالية لاتجاهات وجودية ومعرفية تؤمن بقوة اللغة الخلاّقة[٤]، وتعتقد أن اللغة سابقة على الوجود، وأن الإنسان سجين اللغة، لأن الحداثة العربية هي في كثير من مبادئها قطاف ناضج للمفاهيم الجمالية التي أفرزتها الاتجاهات الوجودية الغربية، وتجميع

---

[١] إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٤١.

[٢] إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص١٦. إن واجب "المحافظة" الذي برز عند إليوت، ولد جديدًا مع امتلاك اللغات الغربية هوية واضحة وقداسة نتيجة ارتباطها بالخصوصية القومية؛ ما جعل الشعوب الغربية من أفخر الناس بلغاتهم، وأكثرهم تعصبًا لها، وانهماكًا لنشرها وترويجها، ومعروف عن الفرنسي، أو الألماني، أنك إذا خاطبته، أو سألته، بغير لغته لا يجيبك!!

[٣] العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ط/ البجاوي، ص٦٤-٦٥.

[٤] ولتوضيح أثر مفهوم اللغة الخلاقة في الترويج لفكر عدمي، وسياسات براغماتية، ننقل رأي هابرماس الذي عدّ الحقيقة الواقعية هي الحقيقة المبرهنة لفظيًا، فـ"ما يحقّ لنا إثباته، نسميه **واقعًا**. والواقع هو ما يشكل حقيقة ملفوظ ما، لذلك نقول بأن الملفوظات تترجم، وتصف وتعبر عن وقائع"، ينظر: أفاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، ص٨٣، وهذا عينه ما عناه فوكوه بـ"الواقعة المقالية"، جعفر، عبد الوهاب: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، ص٣٦. وهو وعي قاصر لأنه يتجاهل أن اللغة قادرة على تزييف الواقع، وتغيير الحقائق، ولهذا قال – عليه الصلاة والسلام – إنكارًا لمثل هذا الفهم المغلوط: "إنكم تختصمون إليّ، ولعل بعضكم ألحن بحجته من بعض، فمن قضيت له بحق أخيه شيئًا بقوله فإنما أقطع له قطعة من النار فلا يأخذها"، العيني، بدر الدين بن أحمد: عمدة القاري شرح صحيح البخاري، دار الكتب العلمية – بيروت، ط/١، ٢٠٠١، كتاب الشهادات، رقم الحديث: ٢٦٨٠، ٣٦٥/١٣. ولذلك فلا عجب أن يتحوّل فكر ما بعد الحداثة إلى مبرّر ومكرّس لسياسات الأمر الواقع، بحجّة قوة خطابها السياسي والفكري، وباعتبار أنها تنكر المرجعيات الكلية أو المطلقة التي يجب الاحتكام إليها لمعايرتها وتقويمها؛ نقصد السياسات طبعًا. ولأجل هذا شنّ نوريس حربًا شعواء على مروّجي هذا الفكر الذي يتفق اتفاقًا كاملاً مع النظريات النفعية "البراغماتية"، ولذلك أيضًا لقي خطاب ما بعد الحداثة، ترويجًا من قبل المؤسسات الثقافية المتعاونة مع السلطات السياسية، ينظر: نوريس، كريستوفر: نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، تر: عابد إسماعيل، دار الكنور الأدبية – بيروت، ط/١، ١٩٩٩، ص١٦ وما بعد.

اعتباطي لها أخذ كل شاعر منه بقدر ثقافته وميوله، ولا تغررنا عبارات من نظير: اللغة خلق، وفي البدء كانت الكلمة[١]، و"يا محرق الشوك الشتائي/ بالكلمة الربّ"[٢]، والكتابة "اغتصاب العالم بالكلمات"[٣].. التي يحلو للحداثيين أن يرددوها، فهي لا تملك ما تلوّح به من عمق معرفي ورسوخ فكري، ما خلا بعض الممارسات الشعرية لأدونيس[٤]، لأن الواقع سيظل هو العامل الفلسفي الأقوى المهيمن على النفس العربية والموجّه لها في القرن العشرين، ولن تقدر الفلسفات الصورية؛ كالوجودية والتأويل[٥] أن تنتزع العربي من واقعه، ولهذا لم تجد تلك الفلسفات رواجًا في المجتمعات العربية على عكس الفلسفة المادية الماركسية. ما نريد أن نصل إليه أن الحداثة الشعرية العربية استعارت تطبيقات جمالية جاهزة لنظريات فلسفية غربية منحازة إلى اللغة؛ وجوديًا ومعرفيًا، ما يعيدنا إلى أن الفكر الجمالي الحداثي العربي يفتقد المبرّر المعرفي، والتأصيل الفكري؛ لا في مجتمعه فقط، بل عند شعرائه أنفسهم. ومفهوم اللغة الخلاّقة لم يزد على أن أعاد إلينا اعتقاد العرب القديم بقوة الكلمة السحرية التي جعلتهم يربطونها بالجنّ والشياطين[٦]، ولكن بعبارات رنّانة، وألفاظ غريبة معجِبة، وبفارق في قوة الأثر الواقعي للكلمة، فقد لاحظت نازك الملائكة أن الكلمة لدينا اليوم عاجزة معوّقة لا تقدر أن تعمل "ولذلك لم تعد لها هيبة"[٧]، وقد حاولت ربط هذه الحقيقة بطبيعة القول، وأثرها في خاصيتي الإيجاز والإسهاب، فوجدت أن المجتمع العربي القديم "كان مجتمع عمل لا مجتمع أقوال. فكان الفرد لا يطيل في النصّ على القانون الخلقي وإنما يركّزه في كلمات قليلة، وكانت تلك الكلمات تشعّ عشرات المعاني والظلال في نفسية العربي. ويقوم جوهر هذه الظاهرة على أن المجتمع الذي يعمل بالمثل يميل إلى اختصار الكلمات التي يعبر بها عن تلك المثل. لأن الكلمة الواحدة عنده صادقة صدقًا كاملاً فهي عنده قانون نافذ يعمل به من دون تردد. أما المجتمع القوّال الذي يقول ولا يفعل فهو يميل إلى صياغة المثل في أسطر كثيرة وفصول مسهبة، يؤكد تلك المثل ويؤكدها لعله يؤثر في النفوس فيتبعونها. فكأن صانع معاني الأخلاق في عصرنا يتهم نفسه بعدم الصدق فيطيل ويتهم السامع بعدم التنفيذ فيسهب ويفصل. ذلك عندي سبب الإيجاز المطلق في الحكمة العربية"[٨]، وهي نتيجة تتفق اتفاقًا تامًا مع تحليلنا السابق وربطنا الظاهرة اللغوية بنظرية المعرفة

---

[١] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٩.

[٢] الشعر لخليل الخوري، ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧١٠.

[٣] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٤٦.

[٤] يبدو لدارس شعر أدونيس أنه في بعض قصائده يعتقد اعتقادًا معرفيًا راسخًا بقوة الخلق الموجودة في اللغة، وهو يمارس في هذه القصائد طقوسًا شعرية، وشعائر لغوية يأمر فيها رموز الأشياء "الكلمات" بالانصياع لرغباته والاستجابة لطموحاته، وسوف نتوقّف عند هذه النصوص في دراستنا للمستوى الحضاري إن شاء الله.

[٥] يعنينا من فلسفة التأويل اعتقاد هيدجر بأن الشعر هو خلق أو إنشاء العالم في اللغة الأولى، وأن التسمية الأولى في الشعر ليست لما هو موجود أو معروف مسبقًا، ولكن لما يجيء إلى الوجود في لحظة هذه التسمية نفسها، ولأجل هذا رفع هيدجر الشاعر إلى منطقة ما بين الآلهة والبشر. ينظر: حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، ص١٥٣-١٥٤.

[٦] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٣.

[٧] الملائكة، نازك: التجزيئية، ص١٧٥.

[٨] الملائكة، نازك: التجزيئية، ص١٧٥.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الحية، كما أنها تكشف عن أن نظرية الخلق التي اقتبستها الحداثة لتواري عجزها، إن هي إلا شعارات فضفاضة جوفاء تستر اللعب اللغوي المفلس، والحقيقة الأهم والأخطر أن تبنّي هذه النظرية، والتحيّز إلى النص، اتُخذا واجهة زائفة لإرادة الذات/ المبدع، لتمرّر ثورتها على الواقع والثقافة واللغة والأدب والتراث.. ولتحقّق وجودها، وتجعل من الشعر موضوعًا لإرادتها التي عجزت عن أن تغير الواقع فقادت انقلابًا في عالم الشعر، ووصلت في ذلك إلى ما يعيبه أدونيس تمامًا حين قال: "الشعر الثوري لا يكون فعالاً إلا في جمهور يمارس العمل الثوري. دون ذلك يتحول تظاهرة كلامية. والشعر – التظاهرة يفرغ اللغة من طاقتها الفعالة. ذلك أنه يتحدث بلغة تناقض لغة العمل. إنه، ظاهريًا، واقعي مباشر، لكنه جوهريًا بديل لفظي لواقع يعجز أصحابه عن السيطرة عليه وتحويله"[١]. إن التحيّز إلى النص هو في حقيقته، وبحسب القضية المحورية هنا، تحيّز إلى المبدع نفسه، وإطلاق لحريته في اللغة التي هي ملكية جماعية، إذ لا يقدّم مبدأ الانزياح المطلق إلا حرية فائضة للمبدع ليخرّب اللغة والشعر نزوعًا إلى الفردية والتفرّد وتقديسًا لتجاربه ورؤاه الذاتية، "فهدف الكتابة... ليس التواصل، بل الإضاءة... إضاءة الذات"[٢]، يقول أدونيس: "لقد انتهى عهد الكلمة – الغاية، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية. أصبحت القصيدة كيمياء شعورية. وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر... هذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"[٣]، وبالقاعدة نفسها نستطيع أن نفسّر مبدأ الكلمة الموحية أو الخلاّقة عندما يعاد تعريفها من قبل المبدع، ويفصم العلاقة ما بين الدال والمدلول ليعبّأ دلالة فردية خاصة؛ نفسية أو ذوقية أو تجريبية، لأن "اللغة ليست كيانًا مطلقًا، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد للتعبير عنها كليًا. فهي ليست جاهزة بحدّ ذاتها،... وفي الإبداع الشعري... تفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة، الموجودة مسبقًا في المعاجم أو على الألسنة، وتتنوع دلالاتها، وتختزن ممكنات من المعاني تكثر أو تقل بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها بالحدس الشعري"[٤]، وبالطريقة نفسها يُوظَّف مبدأ "اعتباطية العلامة"، وهو في ذاته قاعدة علمية سليمة لا غبار عليها. وما الحديث عن "معجم الشاعر"[٥] و"إعادة ترميز المعجم"[٦] إلا ضرب من هذا العبث، يقودنا آليًا إلى عالم النص المغلق على نفسه والمفتوح على التأويلات المختلفة، وبالنتيجة ننتهي إلى إلغاء الأصل الاجتماعي للغة، ونفي وظيفتها التوصيلية؛ وهي وظيفتها

---

[١] ينظر: عياد، شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص٦٨.

[٢] ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ص١٠٢.

[٣] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٦، وفي: زمن الشعر، ص٢١.

[٤] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٧–١٢٨.

[٥] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٩–١٨٠ وما بعد.

[٦] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٩–١٨٠ وما بعد. إن إعادة ترميز المعجم تتطلب أن يكون للشاعر معجم خاص يقوم بفكّ تشفير علاماته اللغوية الخاصة، ورموزه الذاتية، وهو بهذا المعنى يختلف عن أن يكون لكل شاعر معجمه الخاص الذي يكشف عن مرتكزات نفسية واجتماعية ولغوية تسيطر على استعماله اللغوي الجمالي.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

الأساسية[١]، وأمام خليط المعاني والألفاظ لن تسعفنا قصدية المؤلف التي أقصيت سلفًا، ولا سياقات النصّ الاجتماعية والتاريخية واللغوية التي كُفر بها جهارًا.. والنتيجة من هذا العبث كله تحرير الشاعر لا من مسؤوليته أمام الجماعة فقط، بل من مسؤوليته إزاء فنه ولغته، فلا مرجعيات للتقويم، ولا سلطات للمحاكمة! كما أن محاولة استغلال القوة الخلاّقة للغة؛ أي اللغة التي تسبق الوجود، أدخلت مفهوم الرؤيا المستقبلية إلى الشعر، بحيث صار الشاعر يبني قصورًا من رمال بقوة الخلق الشعرية، وهو قابع في ظلمة واقعه لا يروم ولا يتحوّل، ليصير سجين اللغة من حيث أراد التحرر؛ نقصد أن الشاعر العربي الحداثي لم يكن سجين اللغة لأنه اعتقد بمذهب هيدجر في الوجود، ولكن لأنه اكتفى بتحقيق إنجازاته داخل الشعر، وفي إطار عوالمه، مفرّغًا شحناته هناك، ومشعلاً غضبه فيه، ومعطِّلاً إياه مما قد يجعله مؤثرًا ومغيرًا، "بدأت أرى أن للهرب أشكالاً لا تحصى. وأن مأساتنا الحقيقية هي أننا ذهنيًا هروبيون. كلنا شعراء، وإن لم نقل الشعر: تغرينا الأخيلة، فنلحق بها، حيثما تأخذنا. وتبقى الحقائق الفعالة وراءنا"[٢]! وعلى هذا الأساس يغدو مفهومًا اضطراب موقف الحداثيين من اللغة: هل هي وسيلة أم غاية؟! ويغدو مفهومًا استنكار أمل دنقل رواج اتجاه تجريبي أصاب جيلاً كاملاً من الشعراء بالتفاهة، "لأنه شعر يسير في اتجاه تضليل الإنسان العربي وإحياء إعجابه بالصرعات والموضات التي تفد من الغرب. أيضًا من يستخدم الحداثة الفنية لكي يهرب من الحداثة الفكرية، لكي لا يحدث الفكر العربي ولا يحدث الوجدان العربي، وإنما يحدث فقط **العين العربية**، يحدّثها **بالإبهار**"[٣]! وهو يقصد الجيل الذي يرتدي عباءة أدونيس.

بقي فيما يتعلق بتجاذب إرادتي المبدع والنص قضية مشكلة جوهرية، هي قضية "التناصّ" التي انبهرت الحداثة بها وتبنّتها؛ نقديًا وشعريًا، مع أن التناص بالمفهوم الحداثي مصطلح مربك يجعل المبدع في النص قاهرًا ومقهورًا في الوقت عينه لا محالة! عالجنا في فقرة النوع الأدبي مسألة ارتكاز النص الأدبي على أساس عريض وراسخ من النصوص السابقة، ومن تراكم هذه النصوص تتشكل ملامح النوع الأدبي المحدَّد

---

[١] لا نعتقد بأن اللغة هي الفكر نفسه، أو أن الفكر سحابة حوّامة لا يوجد فيها شيء قبل دخول اللغة؛ على حد تعبير سوسير، ينظر: حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، ص٢٥١، ولا أن اللغة هي المصدر الوحيد لمعرفة العالم كما يقول نيتشه، ينظر: نفسه، ص١١٩، بل إن الإنسان قادر على التفكير بالأشياء نفسها، أو برموزها الصورية، وهو قادر على التّماسّ المباشر بالعالم من غير وساطة اللغة، لا سيما قبل امتلاكها، وهذه الحقيقة نلمسها عند الطفل قبل أن يكتسب اللغة، وعند المعاق بالصمم والخرس معًا ولم يُهيّأ له أن يمتلك لغة على الإطلاق، وعند الإنسان عامة عندما يفكر بشيء يجهل اسمه؛ فهو يخاطب الشيء ذاته، وينظّم العلاقات الذهنية من خلال صورة الشيء، واستحضاره ذهنيًا أو خياليًا، لا من خلال اسمه. نقول هذا من دون أن نقلل من أهمية اللغة، لأن غايتنا أن نعيد إبراز قاعدة مشهورة؛ هي أن اللغة ليست أداة ذهنية مجردة خاضعة للإرادة الذاتية، وليست علاقتها بالأشياء عِلّيّة، وإنما هي نظام اجتماعي رمزي على أساس اعتباطيّ، هدفه التواصل مع أطراف خارجيين، وهو محكوم بهم وبشروط هذا التواصل، والرموز اللغوية تعبّر عن عام؛ هو في حقيقته مختلِف وفرديّ؛ لاختلاف الأذهان والصور والتجارب، والأدب يستغل العام المشترك ليوصل الفردي الخاص من خلاله، أو الخاص ليصوغ العام، وهنا تكمن خصوصية الأدب، ومجال الإبداع فيه.

[٢] صوت وديع عساف في رواية "السفينة" لجبرا إبراهيم جبرا، دار الآداب للنشر والتوزيع – بيروت، ط/٥، ٢٠٠٨، ص١٣٠.

[٣] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٦٠.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الذي ينتمي إليه النص، والتناص هو اعتراف بسلطة النصوص السابقة في النص، أو إقرار بسلطة السلف في الخلف، ولكنها، بحسب المبادئ الفلسفية التي أسّست للتناص، سلطة قهرية تصنع الذات نفسها عبر اللغة، وعبر الأنظمة الاجتماعية والأدبية، وتفرض نفسها فرضًا على الإبداع، وعلى النص المنجز، ولذلك يجب تدميرها أو تفكيكها من أجل التحرّر من سلطانها القاهر[١]. وتعتبر نتيجة طبيعية أن تنتهي هذه المقولات إلى مفهوم "النصية"، ونهاية النوع الأدبي، أي إلغاء سلطة الأسلاف، وسلطة الجماعة، المتمثّلة في التقاليد الأدبية للنوع، تطلعًا إلى تحرير المبدع من القيود أولاً، ونزوعًا إلى الأدب المطلق ثانيًا، وانفكاكًا من سلطان الأسلاف ثالثًا، ولا نقول إن هذا الكلام لا ينطوي في ذاته على تناقض حادّ، فالمبدع الذي طولب بحريته عن طريق النصّية قد أشيع نعيه قبل حين، وصارته أبوّته للنصّ خرافة، لأن الـ"نصّ يتناصّ"[٢]، شاء المبدع أم أبى، مع نصوص سواه تابعة لنظم ترميز متنوعة، ولذلك فالنوع الخالص خرافة أيضًا، وكأنه إقرار بعجز المبدع عن التحرر سلفًا، وبانتصار النسق أو النظام الذي قلنا إن مبدعًا لا يقدر أن يتحرر منه تحرّرًا نهائيًا، وأقل درجاته نظام اللغة نفسها. ولكن الكتابة النصية تشترط أعلى درجات الخلخلة النوعية، والتجاوز اللغوي، ممارسةً لإرادة التحرّر من الأسلاف التي حُكم سلفًا بأن إنفاذها غير ممكن، وبهذا نصل إلى أعلى درجات المفارقة والتناقض والمطالبة العبثيّة بفعل يصل حدّ الاستحالة، ما يذكّرنا بمبدأ الجبر المسؤول الذي قيل فيه:

ألقاه في اليمّ مكتوفًا، وقال له: إيّاك إياك أن تبتلّ بالماء!!

إن منشأ هذا اللغط في النظرية الغربية أساسًا هو كون مفهومي التناصّ والنصيّة رمزين لصراع اتجاهين فكريين رئيسين يتجاذبان الحياة الغربية، ولا يقدر أحدهما أن يحسم الصراع لصالحه؛ لأن أحدهما هو ماء الحياة الغربية وملحها، والثاني شرط الحياة الاجتماعية ولازمة وجود الحضارة نفسها؛ الأول هو النزوع الفردي، والثاني هو النزوع الجماعي. وقد جسّد هذا الصراعَ في المجال السياسيّ الحربُ الباردة بين المعسكرين؛ الليبرالي الغربي، والماركسي الاشتراكي، وقد قلنا من قبل: إذا كان هذا الصراع قد حسم في مستوى السياسة، فإنه لم يحسم في مستوى الحياة والفكر؛ لأن الماركسية جدّدت نفسها، واتخذت من الحداثة الثقافية منبرًا جديدًا لها، وتوغّلت بالصراع إلى مجال الفكر والمجتمع والتعليم، واتّخذت من الهجوم على البرجوازية الفردية وتصفيتها هدفًا جديدًا أعلى متّبعة خطّة "التدمير الثوري للمجتمع" على حد تعبير لوكاش[٣]. وعلى هذا

---

[١] فُسّر موقف هيدجر من التقاليد على أنه توصية بالتدمير، والرجل لم يقل إلا بتفكيك التقاليد الميتة بالمعنى البسيط جدًا، إذ لا بد من عمليات تجديد دائمة تطهّر المبادئ الأساسية التي تحمل الأمة من أدران التكلّس في تقاليد آلية متخشبة، أو شعارات مفرّغة من محتواها، للاتصال بالمصدر الأول، وإحياء التجارب الأولى، والإسفار عن الآبار المخبأة المنسية. وهذا عينه ما نهض به، وسعى إليه، رواد النهضة العرب في مطلع القرن. ولكن مفكرين أعلنوا الحرب على التقاليد، ودعوا إلى تدميرها لأنها تخنق المبدع، وتمرّر سطوة السلف في الخلف، وبون شاسع بين المطلبين يجلّي دقيق الفرق بين تطلّعين متغايرين!! ينظر تفصيل آراء المذهبين في: حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، ص١٦٨-١٧٤.

[٢] حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة، ط/١، ١٩٩٦، ص٥٢.

[٣] وهو ما صار يعرف باسم "الإرهاب الثقافي" أو ما يسميه بوكانن بـ"طالبان الحداثة"، وهو يهدف إلى تطبيق أفكار جورج لوكاش التي وصفها هو نفسه بأنها أفكار "شيطانية"، ينظر: بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص١٥١، ٣٠٨.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

الأساس نفهم سرّ خروج البنيوية من عباءة جماعة من الماركسيين العتاة[١] استفادوا من الشكلانية الروسية، وعلم اللغة، لإعلان الحرب على الفردية والبرجوازية معًا، لأن البنيوية طمحت إلى خنق الذات الفردية في النظام الموضوعي والنسق اللغوي، مع علمنا بأن هذا النسق هو فعل جماعي اجتماعي أساسًا. وبناء على الرؤية نفسها نفهم أيضًا سبب رواج مذهب التفكيك في البيئة الأمريكية التي ما زالت تعتدّ بحقوق الفرد وحلم الحرية[٢]، لأن التفكيك هو ذروة مشاريع تحرير الذات؛ إبداعًا وتلقّيًا، من النسق الذي اعتُقد أنها قبلت بالخضوع له؛ طوعًا أو جهلاً، ولعل التفكيك أول مذهب غربي يقبل بالاعتراف بالنسق والإقرار بسلطته، مقابل اقتطاع مساحة حرية إضافية للذات الفردية، على أساس قاعدة "اعرف عدوّك"، وأن العلم بالشيء أول خطوات التخطيط لتصفيته، فالاعتراف مقابل السلطة، والنتيجة **كل شيء مسموح، ولكنه غير ممكن**[٣]. ما نريد أن نصل إليه أن الصراع بين اتجاه فردي يروم الحرية المطلقة، وآخر جماعي واقعي يحاول، على أقل تقدير، أن يخفّف من أخطار الحرية الفردية من خلال وعيها بحدودها، مع القبول بأن تستطير إرادتها، هو الذي تمثّل في الأدب في فكرتين متناقضتين: "النصية"، و"التناص". وليس لنا نحن العربَ إلا أن نسمع ونطيع، أعجبتنا صرعتا النصية والتناص فتلقّفناهما مع جملة ما تلقّفنا عن الغرب، وبهرنا بهما، على ما بينهما من تناقض، وعلى ما يحمل اجتماعهما من انتهاك لحرمات العقل العربي الجديد، ومن مفارقة لواقع علاقة الفرد بالجماعة التي ما زالت لدينا في طورها الأول البسيط؛ الذات الفردية المتفتّحة على حقوقها واستقلالها وتميّزها، والنظام المتّجه إلى الانحلال وفقدان السلطة إلا إراديًا. ولن تقبل الذات لدينا بحال من الأحوال الاعتراف بهذا النظام المتخلّف، ولا الإقرار بسلطة الأسلاف المنقرضين، ولم تمتلك إلى الآن الوعي بدور القوة الجماعية في بناء الحضارة والنهوض بها، حتى إنها لما اقتبست المفاهيم الاشتراكية ألبستها ثوبًا ذاتيًا ضيّقًا فرّغها من نَفَسها الجماعي الأصيل. وقد كان الغرب في هذه النقطة أصدق مع الذات، وعبّر بالصراع الحادّ عن وعي المشكلة الحضارية في تناقضها، وظلّت حركة الفكر لديه جدلاً لا يفتر بين حدّيها؛ الفردي والجماعي. ولكن يبقى تعليل ظاهرة تعلّق شعراء الحداثة ونقّادها العرب بفكرة التناص، زيادة على علّة التبعية العمياء للغرب، وفرصة تحرير مساحة إضافية من الحرية! الحقيقة أننا نعتقد أن الحداثيين العرب قبلوا بفكرة التناص لأنهم وجدوا فيها طوق النجاة الذي سيخلصهم من مأزقين:

– الأول التمزّق بين مطلبين إبداعيين: الأول التحرر الكامل والنهائي من التراث وسلطة الأجداد. والثاني الخلق من العدم، واللعب الحرّ باللغة، طلبًا للفرادة والأصالة والجدّة. ومهما أوتي الشاعر من إمكانات الخلق

---

[١] نقصد: شتراوس، ولاكان، وفوكو، وبارت. وإنما جاءت قوة ضرباتهم من أنهم وجّهوها عبر العلوم الأساسية الآتية: علم الإنسان، وعلم النفس، وعلم السياسة، وعلم الأدب. ينظر: ستروك، جون: البنيوية وما بعدها – من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٠٦، شباط/ ١٩٩٦.

[٢] ينظر: حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، ص٧٣.

[٣] ظنّ العقل الغربي فيما مضى أن الحرية المطلقة طموح ممكن وقابل للتحقّق، ولكن التفكيك برهن أن العقل يخضع لمسلمات ما؛ تسيطر عليه، وتستبدّ به مهما بذل من جهد للانفكاك والتحرر، وأن الإرادة الإنسانية مقيّدة بكثير من الاعتبارات التي لا تعيها، ومن ثم فقد أعاد تعريف الحرية، ولملم حدودها، ولكن ضاعف قوة الإرادة بما أنه قد تمّ الكشف عن قوة الخصم وصلابته.

والتجديد، فإنه لا بد مصطدم بواحد من ثلاثة جدران، أو بكلّها معًا: تكرار نفسه. أو تقليد غيره، إن لم يكن الأجداد، فغيرهم، وطبعًا سيكون المقلَّد، في الغالب، وضمن ظرف الحداثة الشعرية العربية ومصادرها المعرفية، هو الغرب. أو السقوط في حالة فوضى تدّعي أنها خلق للغة جديدة فردية لها قوانينها ورموزها الخاصة، فالجديد في عرف أنسي الحاج "إما أن يغيّر اللغة أو يحاول تغييرها"[١]، فتنتفي، بناء على ذلك، غاية التواصل التي خلقت لأجلها اللغة. وقد نجح شعر الحداثة في الاصطدام بهذه العوائق مجتمعة، من دون أن يعرف دربًا للخلاص منها.

– والمأزق الثاني: فعل النفاق الذي يمارسه الشاعر الحداثي نتيجة تشظّيه بين مفاهيم إبداعية متناقضة، وولاءات متباينة، تجعل من ادعاءاته النقدية نوعًا من الرقص على الحبال، وهو يعلم يقينًا أنه يخدع بها ذاته قبل الآخرين. فالشاعر العربي يدّعي أنه يجدّد اللغة العربية، وطرائق الشعر، بممارسته الشعرية الإبداعية التي تتجاوز الأشكال الميتة، وتخبره الحداثة أنه لن يحقق ذلك إلا إذا تحرّر من النصوص القديمة، وخالف نظامها الإبداعي واللغوي، وتبرّأ من تقليد الأجداد واستعارة طرائقهم الشعرية، ولكنه علم قبل ذلك أن الشاعر يحتاج لتغذية موهبته الخام، وتدعيم مخزونه الأدبي إلى الاحتكاك بالنصوص السابقة، وتمثّلها لتمكين النظام اللغوي العربي في نفسه، وهو شرط لا غنى عنه في عالم الإبداع الأدبي الذي لا تكفي فيه الموهبة وحدها، ولا يعرف الخلقَ من عدم. وفي الخلاصة وجد الشاعر نفسه يتقاطع مع الحقول الثقافية والأدبية الغربية، وينعزل عن روح الأدب الذي ينتمي إليه، ويمثّله، ويدّعي أنه يحمل قضية تجديده، ويلتزم بواجب النهوض به وبثقافته.

وقد أنقذ مفهوم التناص شعراء الحداثة العرب من تمزّقهم، وأسعفهم بحلول للتواصل المباشر مع التراث، والتحرّر من رحى التجاوز اللانهائي، ما دامت سلطة الآباء محفورة كالبصمات والمورّثات في نصوصهم، وبما أن التناص بالنسبة إلى الشاعر "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له دونهما ولا عيشة له خارجهما، وعليه، فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبًا إلى الأمام"[٢]، انكبّ الشعراء على التناص صمًّا وعميانًا، على عادتهم في ردّ الفعل غير المتوازن!! وقد وُظّف التناص، في الغالب، بطريق الاقتباس والتضمين المعروفين في البلاغة العربية توظيفًا تعسّفيًا مبالغًا فيه، ممارسًا نوعًا من الكسل الإبداعي، وكاشفًا كشفًا حادًّا عن التباين الكيفي بين مستويي الأداء؛ القديم والجديد، برصف طريقتين إبداعيتين متخالفتين جنبًا إلى جنب في سياق واحد، ومُظهِرًا فقرًا فنيًا حاول أن يستر عواره بورق معار أو مسروق[٣]. هذا من طرف، ومن طرف آخر منح التناص شعراء الحداثة مساحة إضافية

---

[١] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣١٦.

[٢] مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، ص١٢٥.

[٣] ينظر: عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٥/٣، ٢٢٣/١–٢٢٤، ٣٤٥، وأدونيس: الأعمال الشعرية – هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ٩٩/٢–١٠٠، عبد الصبور، صلاح: الديوان، ٢٥٦/١، وخضور، فايز: الديوان، ٢٢٢ وما بعد.

لممارسة الحرية والانزياح باللغة، فأثقلوا كاهل النصوص الشعرية بمقبوسات شعبية أو أجنبية[١]، وتعمّدوا إغماضها بنقلها بحروفها اللاتينية، ويزيد الطين بلة فتح بيئة النص لاستقبال جميع أنواع العلوم والفلسفات والفنون والأجناس بحجّة "الكتابة النصية"، وأن "كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم فيه السردية وأن لكل نص خصائص عامة يشترك فيها مع جميع النصوص في لغة ما"[٢]، مع تناسي تهمة النظم التي انتُقد بها ما جاء من الشعر القديم في التاريخ أو العلم أو الحكمة[٣]!! والظاهرة اللافتة وشبه المطردة هي إصرار الحداثيين على التناص مع النص الديني، تحقيقًا لمقام الألوهة المزعوم، أو النبوة الموعودة، فإذا بكتاباتهم تصير سورًا وأسفارًا، ودُبجت مستهلاتها وأقفالها بالفواتح والمزامير[٤]! مقابل هذه المكاسب كلها لم يحفل أتباع الحداثة بأن التناص ينقض مفهوم الحرية المطلق، وينفي إمكان المروق من سلطة الأجداد، ويثبت وهم قاعدة الإبداع الذهبية: التجاوز المطلق.. فقد رضوا منه أن يكون ذريعة لحرية مضاعفة لا تعرف الحدود، واستغل وسيلة لنسف المتناصّ، وهدمه وتشويشه أحيانًا[٥]، وأنه برّر انغلاق النص على معجمه[٦]، واخترق حرمة النوع إلى رحابة النصّ.. الحقيقة أنه كفاهم منه أنه امتلك علامة الجودة "الغربية"، ومُهر بختم المصدر والمنشأ، وما هو إلا بضاعتنا ردت إلينا[٧]، وقد كان من قبل مرفوضًا في جملة ما رفض من بلاغة العرب!!

- سلطة المتلقي:

لن يكون التفكيك بدعًا من المذاهب، ولن تذهب نظريات القراءة وإعلان موت المؤلف سدى، وستستثمر كلها في فلتان مطلق؛ معرفيًا وأدبيًا ولغويًا، من الأنظمة والقوانين؛ لتحكيم إرادة الذات وتحريرها، مع أن الظاهر أن المتلقي مع التفكيك سيُردّ له كامل الاعتبار الذي حرم منه عبر تاريخ النقد الغربي، وسيكون له أن يفرض إرادته أخيرًا، يقول رولان بارت: "فالنقد الكلاسيكي، لم يهتم قط به [أي بالقارئ]. وبالنسبة إلى هذا النقد، لا يوجد إنسان في الأدب سوى ذلك الذي يكتب... ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب

---

[١] ينظر: عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ١١١/٤، ويوسف، سعدي: الديوان، ٣٣٠/١، ٦٥، ٢٢٧.

[٢] مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، ص١٣٠.

[٣] ينظر: عبد الصبور، صلاح: الديوان، ١١٥/١، ويوسف، سعدي: الديوان، ٣٤٠/١، ٤٨، ٤٥٠، ٦١، وأدونيس: الأعمال الشعرية – مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ٢٥١/٣، ٢١٠، ٣٠١.

[٤] ينظر: خضور، فايز: الديوان، ص٥، ٦٠٤. وأدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ١٤٣/١، وعمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٧/٤، ١٥٦، ودنقل، أمل: الأعمال الكاملة، ص٢٨١، ٢٧٤، ٢٦٧، وحجازي، عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ص٤٩٧.

[٥] ينظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، ص١٣٣.

[٦] ينظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، ص١٢٥.

[٧] يقول الجرجاني، مستنكرًا: "فإن كانت مسترَقة فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك؛ لأن الألفاظ منقولة متداولة.."، الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية – بيروت، ط/١، ٢٠٠٦، ص١٨٢.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"[١]، عودة متوقّعة إلى الفعل الحدّيّ المتطرّف سيُكرّس فيه الحلّ المطلق! أما في النظرية الشعرية التراثية فلم يكن المتلقي سلبيًا في عملية الخلق الشعري مطلقًا، وإنما كان مهيمنًا على النص، وموجِّهًا للشاعر، وفارضًا شروطه عليه وعلى مقتضيات التواصل فيما بينهما؛ أي المبدع والمتلقي، وكنا نوّهنا من قبل بأن النقد العربي عدّ **المقام** من أبرز عناصر البلاغة، والمتلقي قد يكون وحده مقامًا للنص، ويتّضح دور المتلقي من دون مواربة عندما نتذكّر أيضًا أن الوظيفة النهائية للغة عند العرب هي التوصيل، والتوصيل يعترف أساسًا بطرفي العملية الإبداعية، ولا يقدر أن يهمّش أحدهما. ومع أن النظرية التراثية احترمت المتلقي المباشر، وعدّته مقامًا للنص، فإنها فرضت في النص شروطًا بنيوية تحرّره من سياقه المباشر، وتحوّله إلى نص مفتوح[٢] بحيث يجد فيه المتلقي الاعتباري، أو المتلقي/الإنسان، نفسه فيه كذلك. ولذلك كانت طرائق الأداء العربية تميل إلى صنع النماذج، واستخلاص الأمثال، وصياغة القوانين، وطالبت في النص بدرجة من المرونة تسمح بتقسيمه ليكون مستجيبًا لعمليات إعادة التكوين والإنشاء والاقتباس الممكنة، ليسدّ حاجات وظيفية غير مقصودة من قبل المتكلم، إلى درجة يكون فيها قابلاً للتوظيف في مقام مناقض لمقامه الأصلي، على طريقة الكلام الحق الذي يراد به باطل، وهذا من إمكانات التوظيف التي يسمح بها النص نفسه. الأمر الذي يقودنا إلى تأكيد أن المتلقي في الأدب القديم حاضر في العملية الإبداعية؛ مقصودًا ومحتملاً، وليس مهمّشًا على الإطلاق، بيد أنه محكوم بمقاصد المبدع، وبحدود ظاهر النص، وبالإمكانات التي يسمح بها تأويله. وإن الاتّساع الوظيفي للنصّ، وانفتاح دلالته، في النظرية التراثية يغايران في مفهومهما ما يراد بهما في النظرية الحداثية.

مثّلت نظريات القراءة قفزة في التاريخ الأدبي والمعرفي عامة، وإن لم تكن قفزة في تاريخ النظريات الأدبية المعاصرة، لأن بعضها لا بد مفض إلى بعض بشروط الفعل ورد الفعل أو بالديالكتيك الهيجلي، فالتحيّز الرومانسي إلى المبدع، جرّ إلى طلب التوازن في التحيز البنيوي إلى النص، والنتائج المترتبة على الاتجاهين قذفت الأدب في أتون القراءة وحمّى التفكيك. ليس خاطئًا أن النصوص تحتمل تفسيرات وقراءات متعددة، لا سيما مع اختلاف مؤهّلات القرّاء ومواقعهم ودوافعهم وأزمنتهم، والواقع أن بعض القراءات ليس إلا إساءة قراءة، وقد أسهم التفكيك في الوقوف على هذه الجزئية المعرفية وإنارتها، ووضع اليد على كثير من عللها وأسرارها، كما أنه أنار الجذور الثقافية البعيدة للمنتَج الأدبي، وكشف عن حقيقة أن مطمح التحرّر المطلق من سلطة الأجداد وهم غير قابل للتحقق، "لأن كل كاتب يعمل داخل نظام لغوي وثقافي وليس بمقدور خطابه الخاص أن يهيمن على ذلك النظام"[٣]، وصانعو النصوص "ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات

---

[١] بارت، رولان: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط/١، ١٩٩٥، ص٢٥.

[٢] لا نقصد بكلمة "مفتوح" ما قصدته الحداثة بالكلمة، فليس هو المائع دلاليًا بحيث لا يكون له دلالة مرجعية، وإنما هو غير محدّد دلاليًا بحيث يتحرّر النص من خصوصية التجربة وذاتيتها، وغنيّ وظيفيًا بحيث يمدّ هذا الغنى آفاق المجال الدلالي للنص، ويسمح بنقله إلى مقامات جديدة.

[٣] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٥٩.

الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض هذا المخزون الثقافي في ذاكرتهم كأفراد وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم"[١]، ولو توقّفت مهمة التفكيك عند حدود التفسير، ولم تتجاوزها إلى التوجيه، لَمَا جرّت إلى هذا المنحدر المعرفي والأدبي، إذ إنه من المفيد تمحيص النصوص المرجعية من المسلمات غير المبرهَن عليها، وغربلة ما فيها من سلطة النصوص السابقة، أو محاولة الكشف عن هذه النصوص الغائبة على أقل تقدير، وما يحكمها من مطلقات وقيم عامة. ولكن التفكيك تحوّل إلى نظرية في النقد الأدبي ذات طموحات فلسفية توجّه الفكر والإبداع إلى ما سمّي بفعل "الكتابة"، والكتابة؛ بمنطق التفكيك، فعل إبداعي ذو شروط، يحرص على أن يتحرر فيه المبدع من سلطان النسق، الذي أقرّت النظرية سلفًا أنه لن يتحرر منه، والكتابة كذلك أن يُكتب نص توليدي قابل للتأويل ومفتوح للقراءة، فالكتابة على حدّ فهم دريدا "تدخل في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، ومن ثم فهي تستوعب اللغة، فتأتي كخلفيّة لها بدلاً من كونها إفصاحًا ثانويًا متأخّرًا. والكتابة إذًا ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفًا، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها"[٢]، ولكن فعل الكتابة هو في حقيقته فعل نسخ وتوليف؛ إذ "ينسخ نصه [أي المبدع] مستمدًا وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله معه على مر السنين. وهذا المخزون الهائل... لا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه... وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص"[٣]، وهذا ما يحوّل الكتابة الإبداعية إلى مهمّة شاقّة، بل مستحيلة، لتجاوز النسق، لأن "النص الكتابي" "حلم خيالي من الصعب تحققه أو إيجاده ولكنه مع ذلك مطلب سام للأدب"[٤]، والوصول إليه لن يتأتّى إلا من خلال التنافس عن طريق الهدم والتجاوز، وحين يستحق العمل الأدبي أن يصير نصًا "يتفجر إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية"[٥]! ليصير فعل القراءة، بناء على هذا، نبشًا عما لم يُقَل، وإعادة كتابة لما قيل، وتفتيشًا عن النظام الذي لم يقدر الكاتب أن يتحرر منه، وأن يسعى "لاستكشاف ما لم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته وما لم يسيطر عليه من هذه الأنماط"[٦]. وإن مخاطر التفكيك؛ نظريةً موجِّهة، في أنها جعلت **الكتابة الفكرية** مسكونة بهاجس الفرار مما أسماه دريدا "التمركز المنطقي"، أو ما يعرف بالمرجعيات والقيم العليا، ليفقد الفكر أسسه الإيقانية القادرة على التحريك وتغيير التاريخ والسيطرة عليه، ولتغدو الحقيقة مجرد نصّ أو "وقائع مقالية"[٧] تأخذ برهانها من بيانها، ومن اعتبارات داخلها؛ لا من قيم عليا، أو معايير ثابتة، أو مرجعيات متفق عليها. وأما **الكتابة الإبداعية** فإنها تغدو مع التفكيك فعل تحطيم منظّم وواع للنسقين؛ اللغوي والأدبي معًا، وهي بذلك تكرّس

---

[١] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٥٨.

[٢] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٥٥.

[٣] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٧٤.

[٤] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٧٥.

[٥] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٧٥.

[٦] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٥٩.

[٧] جعفر، عبد الوهاب: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دار المعارف – مصر، ١٩٨٩، ص٣٦.

الجمالية الذاتية نفسها التي انطلقت مع الحداثة الغربية، ولا جديد معها إلا في درجة الفعل لا في نوعه. إنه قد يوجد من الأعمال الأدبية ما يكون – لعلّة ما – "نصًا" بالمفهوم البارتي، ويصلح مجالاً لفعل القراءة المفتوح، ولكن ليس مطلوبًا من الأدب كله أن ينصاع لأعراف هذه النظرية، لأنه يحوّل مفهوم الإبداع الجمالي إلى عملية تنافس ساذج في الهدم المجّاني، **وعلى المتلقي أن يؤجّر عقله!** ثم إن التنافس في إغماض النص أيسر من التنافس في الإبانة عما استقرّ في خبايا النفس، وارتبك داخل خليط من الأفكار والأوهام، ولذلك اشترط كروتشه في الحدس الشعري أن يكون معبَّرًا عنه، فلا قيمة لما يعجز المرء عن التعبير عنه، لأن معنى هذا العجز أن الفكرة غير واضحة، يقول: "والواقع أننا لا نعرف إلا حدوسًا معبَّرًا عنها، فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ، ولا اللحن الموسيقي يمكن أن يكون لحنًا موسيقيًا ما لم يتحقق بأنغام.."[١]. أما الحرية الممنوحة **للمتلقي** من قبل التفكيك فهي، قبل كل شيء، مأزق معرفي خطير لأنها تضفي الشرعية على فعل القراءة أيًا كان مصدره ومستواه وحظّه من الإصابة، ثم يأتي، من بعد ذلك، أن الحرية الممنوحة للقارئ هي حرية وهمية، أو سلطة معطاة مع وقف التنفيذ؛ لأن كل قراءة هي في النهاية إساءة قراءة أولاً، وثانيًا ليس في إمكان القارئ أن يفرض إرادته على النص أو على المبدع تكوينيًا إلا ما زُعم من أن "القراءة سبب للكتابة فلولا وجود قراء لم يكتب الكاتب نصه"[٢]، مع أنه ظل حاضرًا في مراحل العملية الإبداعية كلها، وفي كل جزئية من جزئياتها في النظرية التراثية! أما أن يعطى القارئ الرخصة ليفرض إرادته على النص؛ توجيهيًا وإشاريًا، فهذا تحصيل حاصل، لأن القارئ يقوم بفعل القراءة الذاتي عادة، وقد يخرج عن منطوق النص، ويفتئت في تأويل مسكوته، ولكن المرجعيات الثقافية واللغوية هي التي تختار وتصحح وتنتخب، ولم يفعل التفكيك إلا تعطيل هذه المرجعيات، لأنه ابتدأ أصلاً من نكران المطلقات المعرفية، والتشكيك فيها، وتفكيك مقولاتها، ولذلك قلنا إن التفكيك هو مزلق معرفي خطير لا مشروع أدبي خاص، فقد استثمر التفكيك أجواء الحرية وغذّاها، وأرضى الطموحات الفردية وأشبع نهمها للانفلات، فمثّل بذلك ذروة التحرير المعرفي والأدبي للذات؛ مبدعة ومتلقية معًا، إذ إن التفكيك لما أعلن أن "ولادة القارئ لا بد أن تكون على حساب موت المؤلف"[٣]، وسمح للمتلقي أن يخنق النص، ويخرج على شروطه الممكنة والمحتملة استجابة لنزوة قراءة، أعطى للمبدع إيعازًا مطلقًا بأن يفرض إرادته على النص، ويحقق حريته المطلقة، مستغلاً أقنعة التفكيك، وقابلاً التنازل الظاهري عن صلاحياته، والتماهي السطحي مع القارئ، والتعاطف الخادع معه، وتملّقه بلقب "القارئ الذكي" لمشاركته مسؤولية الإبداع بدل أن يتحملها المبدع وحده. وهذا يعود بنا إلى الظاهرة العامّة التي تغلب على النظريات الأدبية الحديثة، وهي أنها كلها في الخلاصة تنحاز إلى المبدع قصدت أو لم تقصد، وهي من وراء ذلك تخضع لإرادة الذات الفردية، وتنصاع لمبدأ الحرية؛ هذين المبدأين اللذين تأسّست على أساسهما الحضارة الغربية، ولم يعد في إمكانها أن تضبطهما، أو تحبط اندفاعهما، وإن جهدت، وغاية ما قادتها إليه اجتهاداتها إلغاء رقابة اللغة والمتلقي على المبدع برشوهما بسلطة معطَّلة أو

---

[١] ينظر: صابر، نجوى: النقد الأخلاقي، ص١٨٩.

[٢] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٥٧.

[٣] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٧٣.

وهمية. ومن اجتماع حرية الإبداع بحرية التأويل نصل إلى "فوضوية مطبقة"، على حد تعبير إيغلتون، إذ إن افتقار العمل الأدبي إلى بنية محددة، يلغي أي احتمال بوجود أساس مشترك لإمكانات القراءة، ولذلك وصل إيغلتون من هذا إلى أننا "لسنا أحرارًا بحيث نؤوّل كما نرغب"[١].

أما سلطة المتلقي "الناقد" فهي الرقابة التي تفرضها الثقافة والجماعة على الأدب لتضمن ولاءه لها، ووفاءه بحاجاتها، وصدوره عن ذوقها الجمالي واللغوي، ولما كان الأدب قد منح الشاعر سلطة مفتوحة فوّضه أن يحققها من خلال نصّ يقدمه بين يدي الجماعة، فإن الجماعة أنشأت أنظمة مؤسّسيّة متعاقبة، أو متجاورة، تضمن ضبط السلطة الممنوحة للأديب؛ وهو الشاعر ههنا، وفرض الرقابة عليها لئلا تنفلت وتستطير خارج الحدود والأعراف والغايات. أولّها مؤسّسة النقد الذوقي العام، وثانيها مؤسسة النقد المنظّم أو العلمي، وكلتاهما متفرعة عن فعل التلقي، وثالثها مؤسسة النوع الأدبي، وسلطة النوع مستمدة من سلطة النص نفسها كما سبق أن أسلفنا. تعدّ رقابة النقد الذوقي العام أو ما يسمى بـ"**الجمهور**" أهيب الرقابات، وأمنعها على التجاوز، ولا يستطيع الشاعر تحدّيها، أو تخطّيها، أو الدخول معها في صراع أو تجاذب إرادات، لأن الجمهور لا يجتمع على ضلالة، فقد "قال إبراهيم بن عبد الله بن حسن لأبيه: ما شعر كُثيّر عندي كما يصف الناس. فقال له أبوه: إنك لم تضع كثيرًا بهذا، إنما تضع بهذا نفسك"[٢]. ويستمدّ الجمهور سلطته من قدرته على مواجهة النص مواجهة إفرادية مباشرة لا وسيط فيها، ومن امتلاكه حسًّا لغويًا مرهفًا يتذوق الجمال الأدبي، ويميّز مواطن الإجادة، ونقاط الضعف فيه، فسيتحسن ما يستحسن ويهمل ما يهمل، ويرفع شعراء ويخفض غيرهم، ويؤيد مذهب هذا، ويستنكر مذهب ذاك، ويتجسد الحكم النقدي الذي يمارسه الناقد العام في أربعة أحكام: الاعتراف والإقرار، ودرجة التأثر، ومساحة الانتشار، وحظّ الشعر من البقاء أو الخلود. بيد أن الحكم النقدي العام، وقدرة الجمهور على مواجهة النصّ مباشرة تتطلب بيئة ثقافية مشتركة، ومرجعيّة لغوية واحدة، تسمح بفكّ الشيفرة الأدبية آنيًا من دون رويّة، والتأثّر بها والتفاعل معها من غير وسيط؛ من معجم أو نقد أو شرح أو تحليل أو استرجاع نظرية، وقد توافرت بيئة النقاء اللغوي المطلوبة، والوحدة الثقافية بين المبدع والتلقي في صدر الحضارة العربية الإسلامية، فسمحت للمتلقي العام أن يتربّع منزلة نقدية تضاهي وتنافس النقد المنظّم أو تتجاوزه، حتى يقول قائل لخلف: "إذا سمعتُ أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال: إذا أخذت درهمًا فاستحسنته، فقال لك الصرّاف: إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له؟"[٣]، ولذلك فإن سلطة الجمهور تتقلّص بتفاقم ازدواجية لغوية وثقافية، وبتحوّل الأدب والمعرفة من طور شفوي إلى طور كتابي، ما يوجب ولادة أدب للخاصة وأدب للعامة، وتحولاً في لغة الشعر يفضي إلى إيثار التأثير على التوصيل، وتأصيلاً للمؤسسة النقدية التي تطوّرها الثقافةُ آليةً رقابية أصلبَ لتحمي أدبها، حيث يستفيد النقد المنظّم من التعقيد الثقافي، وتطوّر الفكر النظري، ويجنح إلى استنباط القوانين، وحدّ الحدود، وفرضها

---

[١] إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، **ص١٤٨-١٤٩**.

[٢] الجاحظ: البيان والتبيين، ١٩٥/٢.

[٣] الجمحي، أبو سلام: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف – مصر، ١٩٥٢، ص٨.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

على المبدعين، وإلزامهم بها، قائلاً بلسان الخليل بن أحمد لابن مناذر: "إنما أنتم – معشرَ الشعراء – تَبَعٌ لي، وأنا سُكّان السفينة إن قرّظتكم ورضيت قولكم نفقتم وإلا كسدتم"[١]. ومع ذلك فإن الثقة المستشعَرة في عبارة الخليل غير مطلقة، لأن سلطة النقد المنظّم أو العلمي تظلّ مدافَعة من قبل سلطة الجمهور ما لم تنسحب هذه بسبب من مشكلة الازدواجية الثقافية واللغوية، وكذلك تظل مدافَعة من قبل إرادة الإبداع المتسلّحة بالنص الفائق الذي يفرض بدوره شروطه ويعلو على قوانين النقد، والأصل أن يكون المبدع هو المشرّع الجمالي والأدبي، ومن أعماله تستنبط القوانين، لأن **قضيته نصُّه**، ونجاحه في المرور عبر امتحان الجمهور برهانُها، ولأن الفرزدق كان متسلحًا بقوة الإيمان بمكانته الأدبية، وتفوقه الإبداعي، وبثقة جمهوره الذوّاق، استطاع أن يواجه النقاد اللغويين بقوله: "علينا أن نقول، وعليكم أن تتأوّلوا"[٢]. إذن فسلطة الجمهور، وسلطة النص، أعلى من سلطة النقد، فإذا تعطّلت الأولى ونضجت الثانية؛ أي سلطة النص، دخل الأدب في مرحلة عزلة طبقية يكون فيها الأدب الفصيح أو الرسمي أدبًا للخاصة والمهتمّين فقط، والإبداعُ حوارًا رفيعًا متخصّصًا بين المبدع والناقد، ونشاطًا مترفًا منشغلاً بالنصّ نفسه؛ موضوعِ اهتمامهما وقضيتهما المشتركة، من دون أن تكون لأحدهما الأفضلية على الآخر إلا بالحجّة، فهما معًا فارسا مضمار. قال المتنبي لابن جني: "أتظنّ أن عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه؟ ليس الأمر كذلك، لو كان لهم لكفاهم منه البيت. قلت: فلمن هي؟ قال: هي لك ولأشباهك"[٣]. فإذا ما تعطّلت السلطتان؛ سلطة العامة، وسلطة النص، استبدّ النقد بالأدب والشعر، وسيطرت عليهما قوانينه، وبدل أن يكون النص مصدر قوانين النقد، يصير النقد دليل المبدعين إلى النص، وعلامات إرشادية لكيفية صناعة الإبداع، ومبادئ أولية تعين المتلقين على تذوّق الشعر، واكتشاف أيسر السبل إلى جمالياته. وهذا، في كل الأحوال، لا يلغي مهمة النقد الاقتراحية ولا يتعارض معها، لأنه، للنقد ولغير النقد، أن يقترح على الأدب والأدباء، ولكن الأديب، أو الشاعر، إن شاء تمثّل أو أعرض، ويبقى البرهان الأول والأخير هو النص، والحكَمُ النهائي هو الجمهور، ما لم يغرق الجميع في مستنقع الانحطاط الآسن.

أما مؤسسة النوع، وهي المؤسسة الثالثة التي تمارس دور الرقابة على إرادة الإبداع المطلقة، فإن رقابتها متحقّقة من خلال سلطة النص، وتأتي سلطة النص الملزِمة مما يُسمّى في النقد الحديث بالتناص، أي من اتكاء المبدع على نصوص سابقة حتى يكون قادرًا على شقّ طريقه الخاص، وإنتاج نصوصه فريدة النكهة،

---

[١] ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، ص١٤٠.

[٢] أصل الخبر: "قال عبد الله بن أبي إسحاق للفرزدق: بم رفعت أو مجلف؟ – وذلك في قوله:

وعضُّ زمانٍ يا بن مروان لم يدع من المال إلاّ مسحتًا أو مجلَّفُ

. فقال: بما يسوءك وينوءك، علينا أن نقول، وعليكم أن تتأولوا". البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/٢، ١٩٨٤، ٥/ ١٤٥.

[٣] ولذلك كان المتنبي لا "يتأنق في لفظه ويغرب في معناه، ويتعسف في صناعة الإعراب من ارتكاب شاذ وحمل على نادرة، إلا من أجل أنه يصنع شعره من أجل العلماء لا الممدوحين فقط"، المعري، أبو العلاء: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف – مصر، ط/٢، ١٩٩٢، ١/٦٣.

وتنقل إليه النصوص السابقة نظام اللغة، وأصول التشكيل النوعي، والنوع مخبوء في نصوص الأسلاف المتراكمة لا في قوانين النقاد ونظرياتهم أصلاً، ولذلك فإن سلطة النوع من سلطة النص، وإمكان تجاوز المبدع سلطة النص السابق، أو سلطة النوع عامة، لا تكون إلا بنصّ فائق يغيّر مسار النوع أو يطوّره، ولا خطر من تجاوز منفلت إذا توافرت إحدى المؤسسات الرقابية: مؤسسة الجمهور، أو مؤسسة النقد، أو مؤسسة النوع/النصّ، أو كلها.

ما نريد أن نصل إليه ليس توصيف الموقف الأدبي التراثي من علاقة هذه السلطات وتداخلها وتعارضها، مع أننا وصلنا إلى تصوّر مقبول في هذا الصدد، ولكنا اتّخذنا من الحركية الأدبية التراثية عيّنة لتوضيح تصوّرنا لعلاقة هذه السلطات فيما بينها، والغاية اختبار هذا التصور وتطبيقه على الشعر العربي في القرن العشرين، لا سيما أن هذا الشعر يقدّم نماذج متباينة في علاقة هذه السلطات بعضها ببعض.. فقد مثّل شعر الإحياء مرحلة ثقافية تعاني من مشكلة الازدواجية اللغوية والمعرفية، نظرًا لتفشّي الأمية والجهل في العامة وجمهور الأدب، كما أن هذا الشعر يفتقد النظرية النقدية الناظمة، وتغيب عنه الرقابة الأدبية غيابًا مطلقًا، ولا يمكن عدّ بقايا نقد الانحطاط تلك السلطةَ النقدية الفاعلة، على الرغم من صرامتها وتحجّرها الذي لا يطاق، أو لعلها لذلك لم تكن تلك السلطة، وكذلك لأن شعر الإحياء اتّخذ من إحياء الاتصال بالنصوص القديمة منهجًا لتجاوز آفات الانحطاط ومخلّفاته، ما يعني أن السلطة الفعلية التي ضبطت إرادة المبدع في شعر الإحياء كانت النصّ، وقوانين العمود الشعري المتحقّقة فيه. ومع ذلك فإن النص الإحيائي لم يشكُ من انقطاع الصلة بجمهوره على الرغم من الازدواجية اللغوية الراسخة، لا سيما في بعض الأغراض الشعرية التي تخاطب هذا الجمهور، وتعتبره متلقيًا مقصودًا لها، أو مقامها، وذلك لأن الشعر حافظ على شروط الأدب الشفوي التي تفرض أن يتمّ فكّ الشيفرة الشعرية آنيًا ومن دون روية أو معاودة، فراعى معايير الوضوح والقرب والإصابة والإيجاز.. فكان في أغلبه يجد طريقه الميسورة إلى الناس والقلوب.

في المرحلة الرومانسية ظهرت المدرسة النقدية الجديدة متسلّحة بجدل عقلاني صلب، وبثقافة نظرية غربية عميقة، ووعي بالمبادئ النقدية الحديثة، وعلى الرغم من نضج هذه المدرسة وقوّتها، وما فرضته من هيبة، فإن أثرها في الشعر، وسلطتها في الإبداع، كانا ضعيفين، وفي حين حقّقت نتائج عميقة في فعل الهدم الذي تمثّل في هجومها على التيّار المحافظ، ووضعت كثيرًا من مبادئ الشعرية القديمة موضع الشك والمساءلة، فإنها في فعل البناء، وإقرار البديل عبر توجيه الشعر إلى طرائق جديدة لم يألفها، وذائقة جمالية غريبة لا يمتلك لها جذورًا قيمية، لم تنجح، وأكثر الأعمال الشعرية التي تأثّرت بهذا النقد كانت ضعيفة، أو شكت من ضعف، وظلّ أداؤها لا يتناسب مع ثورية النقد، ونضوجه. وإنما نجم هذا التفاوت بين قوة النقد الجديد في الهدم، وضعفه في البناء، عن أن المدرسة المحافظة لم تمتلك خطوطًا دفاعية نقدية تضاهي قوة المدرسة الجديدة وتقدر على منافستها مستعينة بمصطلحات النقد الحديث، ومتسلّحة بأسسه النظرية ومنطلقاته الفكرية، ما جعلها مكشوفة للنقد الجديد، هينًا الهجوم عليها. هذا من طرف، ومن طرف آخر عجز الشعر عن تمثّل الأفكار الجديدة لأن قوانين الأدب عامّة، والشعر خاصة، لا تُفرَض، أو تستقرّ، إلا إذا تجسدت

www.alukah.net
شبكة الألوكة

في نصوص فائقة، وقد ظلّ النقد الجديد عاجزًا عن تحويل مبادئه إلى واقع شعري ملموس لأنه لم يرفده بالأعمال الشعرية الناجحة، أي إن الدور الاقتراحي للنقد لا ينجح ما لم تتحقق مقترحاته عبر إرادة الإبداع نفسها في نص فائق يستأثر بميول الإبداع ويوجّهها. وكذلك فإن قوة النموذج الشعري التراثي وصلابته، ورسوخ معاييره وتحقّقها في نصوص شعرية ناجحة، لم يسمحا له بأن ينهار مباشرة تحت ضربات النقد الجديد إلى أن نجح بعض الشعراء من خلال عمليات التجريب في الوصول إلى شكل شعري خاص يلبّي طموحات النظرية الجديدة، ويتحرّر من قيود الشكل القديم، ومن الإمكانات التي يتيحها.

أما المذهب الحداثي فإنه قصد إلى تحرير إرادة المبدع تحريرًا مطلقًا من القيود والضوابط والرقابة أيًا كانت، ومهما كانت ضرورتها؛ جمهورًا ونقدًا ونصًّا. لم تمنع الفجوة اللغوية والثقافية، وانتشار الجهل والتخلف، شعر الإحياء من الاتصال بجمهوره[١]، أما الحداثة فإن تحسّن الأوضاع التعليمية والثقافية لم يزدها مع جمهورها إلا قطيعة، فقد اعتبرت الجمهور مجروحًا لا تقبل شهادته؛ لأنه يفتقر إلى الثقافة العصرية، ويجافي المبادئ الغربية، ولا يرقى إلى آفاق شعرٍ صنع للمستقبل، ولا يقدر أن يطاول هامات شعراء يتّخذون من "الخلق" مرقى رهوًا إلى الإبداع، ولا ننسى أن المبدأ الأساسي المحرّك للفكر الحداثي هو الفردية، وسلطة الجمهور هي سلطة جماعية لا يُتوقَّع قبولها من قبله ابتداء، يستوي في هذا أكثر أتباع الفكر الاشتراكي ومعارضوهم، فالشعر عند أدونيس للشعب، ولكنه "الشعب، بالمعنى الثوري"، والشاعر الثوري العربي "ليس له جمهور، وإنما له قراء"[٢]، فإذا ما أفلت نصّ، أو شاعر، من ربقة هذا التصور، فإنما ذاك على قدر انضباطه بشروط الشعرية القديمة، وتجديده على أساسها، كالسياب في بعض أشعاره، ونزار قباني الذي قبل صراحة الاعتراف بسلطة الجمهور، ولا نظن الذين يتفقون معه في هذا الرأي كثر، يقول: إن الشاعر الحداثي الذي يطالب بالديمقراطية السياسية هو نفسه يمارس "الديكتاتورية والإرهاب اللغوي على من يقرؤونه"[٣]، "وليس الشاعر هو الذي يقرر أنه عظيم... فعظمة الشاعر، أو حداثته، أو خطورته يقررها الوجدان العام.. وتحكم فيها محكمة شعبية لا تقبل الرشوة.. ولا الابتزاز.. هذه المحكمة الشعرية الشعبية.. هي وحدها التي تستطيع أن تأخذ الشاعر إلى المجد.. أو تأخذه إلى السجن.. وعلى هذا الأساس.. فإن تسعين بالمئة من شعراء الحداثة سيذهبون إلى السجن"[٤]، اعتراف خطير من أحد دهاقنة الحداثة! إن إلحاح الحداثة على اعتبار الإبداع الشعري أو النصّيّ فعل "كتابة" حصرًا، فرض عليه شروطًا معقّدة لا تصلح للأداء الشفوي الذي يقدر أن يستقطب الجمهور ويكسب اعترافه. أما النقد فهو إما تقليديّ رجعي جامد يعيش في الماضي وهو مرفوض قولاً واحدًا، أو حداثيّ مارسه الشعراء أنفسهم، فتخفّفوا بذلك من عبء الرقابة الخارجية، وصار

---

(١) ينظر دفاع عز الدين إسماعيل عن حكم شوقي وقربه من لغة عصره: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٦-١٧٧.

(٢) أدونيس: زمن الشعر، ص١٥٤. ولن ننسى أن ننوه بأن هذه المحاضرة ألقيت أمام محفل سوفييتي، وهو فيها يتجاوب مع قول ماركس: "إذا أردت أن تستمتع بالفن فعليك أن تكون شخصًا يمتلك ثقافة فنية". فالفن يثقف المثقف ولكنه لا يثقف الأمي". إبراهيم، جودت: نظرية الأدب والمتغيرات، الناشر: إبراهيم جودت – حمص، ط/١، ١٩٩٦، ص٧٨.

(٣) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٣٩.

(٤) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٤٢.

لدينا مذاهب نقدية بعدد الشعراء واختلاف تجاربهم، و"هنا وقع النقد في إسار النص"[١]، بعد أن وقعا معًا في إسار النصّين الغربيين؛ النقدي والإبداعي، وتوقّف النقد بذلك "عن أن يكون نقدًا... هناك اجتهادات فردية منعزلة عن بعضها البعض، وعن القارئ، وعن العمل الأدبي. ولذلك فقدت تأثيرها على مجرى الحياة الأدبية. أصبح العمل الأدبي – ربما للمرة الأولى في تاريخنا الحديث – وحيدًا"[٢]؛ لا نقد ولا جمهور، ولأجل هذا كان النقد هو الكوّة التي أطلّ منها حجازي على الأمل المخلّص من مأزق الحداثة، يقول: "إن القصيدة العربية الحديثة قصيدة بلا منطق وأدواتها وعناصرها ومفرداتها الفنية ليست نتيجة اختيار أو بحث بل أدوات وعناصر ومفردات مفروضة فرضًا على الشاعر. على أن هذه القصيدة بالرغم من كل ما نأخذه عليها ما زالت مليئة بالإمكانيات ولكن المفقود الكبير هو عقل هذا الشعر أي النقد. ولذلك لا بد من إحياء النقد حتى نجد مخرجًا للمأزق الذي وقعت فيه القصيدة الحديثة"[٣]، إلا أن نازك الملائكة لا تشاطره ثقته لأنها تعتقد أن "الناقد متواطئ مع الشاعر في كثير من الأحيان فهو ينقد القصيدة نقدًا غامضًا لا سبيل إلى فهم عبارة منه. وهذه في نظري حالة يتخلى فيها الشاعر والناقد عن مسؤولية المرحلة القلقة التي نعيشها. والمشكلة الكبرى في نظري أن الشاعر هو نفسه لا يعرف أن يشرح قصيدته. ولو أنه كان قادرًا على إيضاح المعنى لاستطاع الناقد ذلك أيضًا ولفهم القارئ القصائد"[٤]، إذن، ردّت مشكلة الشعر الحديث إلى الغموض أخيرًا. وأيضًا، لم يبق للنصّ أن يمارس رقابته مطلقًا لأن الحداثة الفكرية اطّرحت "النص" من مصادر المعرفة، وعدلت عن النقل إلى العقل، واعتبرت المعرفة النصية معرفة تقليدية معطّلة للعقل والإبداع، ومارست هذا الموقف المعرفي في إطار الشعر من خلال تبنّيها لنظرية جمالية ذاتية أولاً، وممارستها للشكل الذاتي ثانيًا، محطِّمة بذلك السلطة الفنية للنص الشعري السابق عبر مقولة "النصية"، وأن التجربة هي التي تفرض شكلها، ولا سلطة عليها من خارجها، سواء من نصّ سابق، أم قواعد نوعية ناجزة. كما أنها عدّت المفارقة القائمة على الحرية المطلقة جوهر الجمالية، وأن الإبداع هو عملية خلق ذاتي تضاهي الخلق من العدم. فتعطّلت المؤسسات الرقابية كلها، وتفرّدت إرادة المبدع الذي لن يكون نصه نفسه قادرًا على إرساء نظام شعري جديد لأن "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"؛ المبدأ الذي تسقّطته نازك الملائكة من برنارد شو[٥]، وصار عمود الحداثة.

– سلطة الواقع:

لا يجوز أن نهمل في صراع الإرادات إرادة الواقع الذي يضغط على أطراف العملية الشعرية جميعها، وينحت باحتكاكه بها ملامحها، ولا يصوغ وعي الأفراد؛ مبدعين ومتلقين، فقط، بل يؤثر في وجودهم نفسه. ليس الواقع في الشعر واحدًا، فمنه ما يتعلق بالشكل ومنه ما يتعلق بالمضمون، ولذلك فإنه يثير أهم قضايا

---

[١] شكري، غالي: برج بابل – النقد والحداثة الشريدة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ط/٢، ١٩٩٤، ص١١٠.

[٢] شكري، غالي: برج بابل – النقد والحداثة الشريدة، ص١١٢.

[٣] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٥٦.

[٤] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٠٧.

[٥] الملائكة، نازك: الديوان، ٥/٢.

النقد الأدبي وأكثرها جدلاً: الداخل والخارج، والصدق والكذب، والحقيقة والخيال، والحسّ والذهن، والواقع والمثال، والشكل والمضمون. والعلاقة بين طرفي هذه الثنائيات محكومة بالإطار الحضاري والفكري العام، وبنظرية المعرفة ومصادرها، وبالمبادئ الناظمة للحياة والمجتمع، وبعلاقة الفرد بالجماعة، والوسائل بالغايات، وبوظيفة الفن وتأثيره في الواقع.. أي إنه أخصب عناصر العملية الإبداعية، ولا يتوقّف إسهامه على مسألة الالتزام الاجتماعي مثلاً..

ولكن ما هي القوانين العامة التي تحكم هذه العلاقات جميعها؟! الحقيقة أنه يسيطر الخارج على الداخل في حال انهمكت الذات في مواجهة الخارج، وتبادلت معه التأثير والتأثّر، وعاشت فيه وبه. أو حين يشكّل الواقع عامل ضغط على وعي الذات أو وجودها، ووفقًا لهذا يكون الواقع مصدرًا أساسيًا من مصادر المعرفة، ومكوّنًا جوهريًا من مكونات الوعي، ومن ثم علّة في غلبة الذوق الحسّي والتصوّر المادّي للحياة والخيال. وحين تتعرض الذات الجماعية للتهديد، أو يسود النزوع الجماعي، تسيطر الضروريات والقيم الكلية العليا، ويتقدّم ما هو مشترك جماعي على ما هو خاص فردي، وما هو قابل للاتفاق على ما هو مختلف حوله، أي يتغلّب الخارج، الحس، الحقيقة، المضمون، المثال. ولكن الداخل يستبدّ بالشعر ويبتلعه في حال غلب النزوع الفردي على المجتمع، أو أُشبعت الحاجات الضرورية، وسيطرت الذات على الواقع سيطرة مضمونة ومكتملة بحيث يخفّ ضغط الواقع على الفنّ وتتشبع الروح بالرضا، أو في حال عانت الذات من عجز في السيطرة على هذا الواقع فارتدّت إلى مجال سيطرتها؛ الذاتي والفني. ويستدعي التوازن بين الشكل والمضمون، والحقيقة والخيال، توافر توازن مماثل بين الغايات والوسائل، فإذا ما اختلّ التوازن بين هذين الطرفين، وتخلخل التكامل ما بينهما مال الشعر إلى الخيال واعتنى بالشكل، وآثرهما على الحقيقة والمضمون، أو العكس. ويتدخّل في قضيتيّ الصدق والكذب العامل الأخلاقي، حيث يؤدّي اجتماع انحلال الأخلاق، بخطورة أثر الشعر في الحياة، وعلوّ قيمته الاجتماعية والثقافية، إلى تحوّل الشعر إلى مادة استهلاكية تفرض على المبدع الانصياع لمتطلبات السوق لا للإلزام الأخلاقي، أو للالتزام الاجتماعي.

اجتمع عند شعراء الإحياء رصيد ما ورثوه عن العرب من التوازن الواعي بين الفرد والجماعة، والحس والذهن، والشكل والمضمون، والوسيلة والغاية، والداخل والخارج، والخيال والحقيقة.. مضافًا إلى ما استأثروا به من ضغط غير مسبوق لظروف الواقع ومعطياته المصيرية. ولذلك فإن الواقع لم يغب عن شعر تلك المرحلة؛ شكلاً ومضمونًا، وغلب على شعر الإحياء الاهتمام بالقضايا العامّة، وفاضت الهموم الجماعية على التجارب الفردية، وسيطرت على الانفعالات الشخصية، وبالأحرى، كان الهم الجماعي هو عينه الهم الفردي. وقد تابع شعراء الإحياء العربَ في تقنياتهم لأنه لم يطرأ ما ينافسها بعدُ أولاً، ولأن الذهنية هي عينها ذهنية العرب ثانيًا، وبسبب صلابة النموذج الشعري التراثي نفسه وفرضه الوقار والاحترام ثالثًا. إلا أن تقنية واحدة بدا أنها غلّبت الحس على الذهن، والشكل على المضمون، وأُخضع الشعر فيها للواقع إخضاعًا تامًا، هي غرض الوصف الذي يقوم على التسجيل الحرفي للواقع، وقد فرضت هذا الغرض في الماضي حاجات معرفية خاصة للنفس العربية المقيّدة بحدود الزمان والمكان، فاحتاجت إلى تقريب البعيد، ومعاينة المجهول،

واستحضار الغريب، بالاستعانة بالصور الشعرية القادرة على ملاحقة التفاصيل، ومطابقة الواقع ضمن شروط القرب والإصابة؛ لتقوم مقام عدسة المصور أو ريشة الرسام، لا سيما أن العرب لم تمهر في الفنون التصويرية. ليس التصوير اللغوي أكثر من مهارة لغوية ترسم بالحروف صورة تتبع جماليتها من الدقّة والمطابقة والقدرة على إحضار المصوَّر أمام العين كأنها تنظر إليه[١]، وقد رأى ابن رشد أن القصص الشعري يبلغ غاية التمام متى "بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغًا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه"[٢]، وحتى وقت قريب التذّ كثير من الغربيين بالرسم التشكيليّ بالكلمات، وعدّته رموز البرناسية نوعًا من الرسم الناطق وفنًّا خالصًا للفنّ، وقالت فيه مدام دهستال: "أحب الرسم ولكن من فم الشعراء"[٣]، ولما كان النحت والرسم فنين ناضجين عند الغربيين استجابا للحاجات المعرفية والجمالية لديهم، فإن التصوير اللغوي الحرفي لم يلق ترحيبًا، وتجاوزته المدارس الفنية والأدبية سريعًا، ولكنه أثمر إثمارًا زاكيًا في مجال القصة والفنون السردية. وكذلك أغنت منجزات الحضارة الحديثة، وتطوّر الإمكانات المعرفية، ووسائل الاتصال عن الحاجة عند العرب المعاصرين إلى فن الوصف الشعري، حتى عُدّ لعبًا لغويًا محضًا، وصنعة زخرفية متكلّفة، وقد وجد بدوره مساحة إبداعية رحبة داخل الفنون السردية بسبب حاجتها الماسّة إليه.

يعدّ ظهور الرومانسية انقلابًا كليًا في تصوّر علاقة الشعر بالواقع، وخللاً في التوازن المعهود بين أطراف الثنائيات المتعارضة، حيث بدأ عصر تصارع القوى الشعرية الذي نحن بصدد الحديث عنه، ومثّلت الرومانسية انتصارًا للداخل على الخارج، وانحرافًا إلى الخيال على حساب الحقيقة، واعتناء بالشكل أو بالجمالية قيمةً مستقلة عن وظيفتها؛ أي بداية انشقاق في علاقة الأداة بالوظيفة، وميلاً إلى الذهن من دون الحس، وتعلّقًا بالمثال على حساب الواقع. وطبعًا ساعد على ذلك ظروف العجز الكلي أمام تحديات الواقع وإحباطاته، ونموّ النزوع الفردي، وتغيّر في نمط المعرفة وتعدّل في مسارها ومصادرها، واتكاء على الكتابة والعقل دون الحفظ والنقل، والمثال في الرومانسية غيره في النظرية الشعرية التراثية، لأن المثال هنا هو مهرب ومأوى من صدمات الواقع وحلم جميل ببديل كامل، أما هناك فكان تصعيد التجارب الفردية إلى مستوى الكلي والنموذجي، وامتداح القيم من خلال امتداح الأشخاص.. إلا أن ذلك كله لم يحسم الصراع في الشعر الرومانسي لصالح المبدع والنص نهائيًا، أو لصالح التعبير والتأثير منقطعين عن التوصيل، لأسباب ذكرناها وسنعيد ذكرها هنا: أولها صلابة النظام التراثي ورسوخه واحتجازه خصائصه داخل حرمة قالبه الشعري، وثانيها عدم قدرة الشعر الرومانسي على اجتراح نظامه الشعري الخاص الذي يرضي تطلعاته، وثالثها ضغط الواقع على النفس الرومانسية، واستعادتها شيئًا من السيطرة والأمل مع حصول كثير من الدول العربية على الاستقلال. ولذلك فإذا كانت النظرية الأدبية الجديدة قد قدّمت مفهومات نقدية مغايرة تمامًا لمفهومات الشعرية العربية التراثية،

---

[١] طلب هشام من الشعراء أن يصفوا له إبلاً، فيقطِّروها ويوردوها ويصدروها حتى كأنه ينظر إليها، الأصفهاني: الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة، ١٩٣٥، ١٥٦/١٠.

[٢] ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص١٢٤.

[٣] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة مدرسة أبولو، ٣٥٥/٢، ٣٥٣.

فإن الشعر لم يستطع أن ينعزل مطلقًا عن الواقع وقد ضغط الواقع بثقله على النتاج الشعري وجرّ شعراء الرومانسية من أبراجهم جرًّا، وخرطهم في معركة الوجود، فمارس أكثرهم الشعر الواقعي على الطريقة التراثية، وفارقوا وعيهم النظري الجديد، أو أن هذا الوعي لم يتأصّل في نفوسهم بعد.

حاول الاتجاه الواقعي، بتياراته المختلفة، استعادة السيطرة، وردّ الشعر إلى الحياة، وقد حظي هذا الاتجاه بانتشار وحضور غير منافسَين في الساحة العربية؛ الأدبية والفكرية، لا لشيء إلا لأنه يتقاطع مع هموم الأمة ومشكلاتها الاجتماعية والسياسية، ويقدّم صيغة ثورية تتجاوب مع ضغوط الواقع العربي وتستجيب لها. صحيح أن الاتجاه الواقعي استطاع أن يحقّق إنجازًا في مجال المضمون الشعري معتمدًا مبدأ الالتزام، بيد أنه من وراء ذلك سقط غالبًا في إفراط أو تفريط، إهمال الشكل إيثارًا للمضمون والرسالة والوظيفة، أو التضحية بالرسالة والوظيفة لصالح "الشكل الذاتي"، وخصوصية التجربة. وقد نجم عن الحالة الأولى نصوص تفتقر إلى الفنية، وإلى حميمية التجربة، وحماسة الانفعال، ولا تعدو أن تكون نشرات جرائد أو تقارير إخبارية عاجلة، وتطمح أن تكون عدسة المصور التي قلنا إن غرض الوصف التراثي كانها مع فرق في الجمالية والعناية اللغوية. كما نجم عن الحالة الثانية نصوص عاجزة عن حمل مضمونها أو الاستجابة له أو المطاوعة لمقتضياته، فاختفى المضمون الملتزم خلف طبقات سميكة من التعمّل اللغوي، وضاع الطريق إليه في منحنيات الأسلوب ومتاهات المعاني، وتفتّت المشترك في التصورات الذاتية المشتّتة، وأريق على عتبات النرجسية الإبداعية.

سبق أن قلنا إن الفردية شكّلت نزوعًا قهريًا تملّك الذات العربية الحداثية في القرن العشرين، وأن الذات التي خرجت من قمقمها، وتنفّست روح الحرية، وانبهرت بالمنجزات اللسانية والمغامرات الشعرية، لن تطأطئ للواقع الذي هزمها على أرضه، وغزاها في ملعبها، فاختارت أن تقتصّ منه بالصولة في مجال الفكر واللغة والأدب. ولذلك فإنها قدرت على حرف الواقعية إلى صيغة ذاتية تذعن لإرادة الذات المبدعة فاستحقّت وصفها بـ"الرومانسية الاشتراكية" جدارةً، فـ"الرؤية الفكرية تجعل من هذا الشعر شعرًا اشتراكيًا، ولكن هذه الرؤية نفسها في مستوى الفن تجعل منه شعرًا رومانسيًا. مع اختلاف مظهري، هو أن الرومانسية تلح على ذات الفرد، بينما هذا التيار يلح على وجدان المجتمع"[١]، وتجاوبًا مع الميول الذاتية الطاغية مال بعض شعراء الحداثة إلى الفكر الصوفي المتحرّر من الأطر والضوابط، ولذلك وصف عز الدين إسماعيل شعر أدونيس مادحًا بأن تجربته الشعرية "تجربة صوفية بقدر ما هي واقعية"[٢]! أو اتّجه بعضهم الآخر إلى الوجودية لأنها تشبع النزوع الفردي في إطاره الواقعي، وتقبل الواقع على أنه حقيقة فردية، مفهوم الالتزام فيها هو التزام بهذه

---

[١] شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص٢٧. وينظر: ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية، ص٣٨٤ وما بعد، وقد بدأ السياب رومانسيًا ثم واقعيًا ثم تحول تموزيًا يمتزج الذاتي لديه بالموضوعي متجسدًا أكمل تجسيد في قصيدته المشهورة "أنشودة المطر". تنظر مقدمة ديوانه، ص(ش).

[٢] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٨٤. وينظر: ضاهر، عادل: الشعر والوجود – دراسة فلسفية في شعر أدونيس، ص٣٢ وما بعد.

الحقيقة لا بالحقيقة الموضوعية، ولا مقياس للصدق والكذب معها إلا بحسب القرب والبعد عن الحقيقة الذاتية، وبهذا يبقى "الالتزام تحت رحمة الهوى الفردي والمزاج، ما يؤدي إلى افتقاد الموقف الأخلاقي المشترك، وإلى حالة من العبثية، كما عند ألبير كامي مثلاً"[١]؛ ملهم البياتي! وإذا كان الواقع قد نجح في فرض نفسه على مضمون الشعر، فإن الذات أخضعت الواقع لتصوراتها، وجعلت الشعر مشروعًا لتغييره وفق "رؤيا" ذاتية حالمة هي في كثير من الأحيان متحرّرة من شروط الواقع، وغير منتمية إليه بحال من الأحوال، وعاجزة عن تغييره لذلك. ولكن النصر الحقيقي للذات المبدعة على الواقع كان في مجال الشكل، فقد سمحت لنفسها بالتلاعب بالشكل وإخضاعه لإرادتها حتى صارت نظرية الشعر الحداثية في الشعر هي "**الشكل الذاتي**"، فكل عنصر فني وأسلوبي في العمل الشعري هو تجسيد للإرادة الذاتية، وتحقيق لوجودها، وانتصار معوّض عن خيباتها وعجزها في الواقع؛ فالقصيدة هي التي تفرض شكلها، وللشاعر معجمه الدلالي الخاص، ورموزه المنتزعة من تراثه الذاتيّ، وتجاربه اللاشعورية المرجِفة البعيدة، والعوالم التي ينسجها تحوّم في الخيال أو تسرح في الأحلام، وكل ما هو عام ومشترك مبتذل لافتقاره إلى الغرابة والإدهاش، والتقاليد أو القوانين ضعيفة النبض، مقيِّدة للإبداع، محتجِزة للطاقة الشعرية!! أي إن المضمون الواقعي تكفّن بطرائق أسلوبية تصرّ على أن تقطع علائقها بمحيطها، وتجتثّ جذورها من الواقع، ما أحبط أثر مضمونها، وصارت واقعيته شعارًا زائفًا لا برهان في بعض التجارب عليه إلا قضية شكلية بسيطة أَسَفّت اللغة الشعرية في كثير من الأحيان بدل أن تنهض بها[٢]، هي استعارة المفردات اليومية الدارجة أو العامية الفصيحة لانزياحها عن اللغة القياسية وتحقيقها عنصر الغرابة أولاً، ولقربها من لغة الحياة ثانيًا، وليس تبسيط المفردات وألفانها فعلاً يعاب في نفسه، ولكن ما تبعه من تبسيط الأسلوب، ورتابة الجمل، وسذاجة التأليف.. فعانى الشكل الشعري بذلك من اجتماع مطلبين أسلوبيين متناقضين: المطلب الأول: أقصى درجات الترفّع والخصوصية والتفرّد والانغلاق في المضمون.. طموحًا إلى "استكشاف لغة جديدة للعصر"[٣]، عن طريق "خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب هذا العصر الجديدة"[٤]. والمطلب الثاني: غاية التبسيط والقرب من اليومي والعادي والمبتذل تعلّقًا بالواقعية، واقترابًا من لغة الحياة، ومساسًا بقلوب المتلقين[٥]!! وقد وعى عز الدين إسماعيل عظم المفارقة بين المطلبين، فقال: "ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس وأن تكون لغتهم في

---

[١] إبراهيم، جودت: نظرية الأدب والمتغيرات، ص٧٢.

[٢] "رحلة حول الكلمات" قصيدة للبياتي تجمع بين المضمون الواقعي، والرمز الصوفي، في أسلوب يعاني من الضعف والتهالك ويفتقر إلى الإحكام، وعلى الرغم من وضوح التعابير الجزئية، فإن بعض الصور الخاصة شلّت القصيدة وأعتمت دلالتها الكلية، الديوان، ٢/١١-١٢. وسوف نبين الأثر المتبادل للمعنيين؛ الكلي والجزئي، في حمل دلالة النص، وتوصيلها أو إعتامها، في كلامنا على سلطة المعنى أدناه. ولا يقارن شعر البياتي بالسياب، فالبياتي كان يتحرك بين غموض أو إسفاف، أما السياب فقد ظل محترمًا للبلاغة القديمة في أكثر شعره، وكان حريصًا ألا يقطع شعرة التوصيل فيه، وألا يخنق مضمونه الواقعي تحت حجب الذاتية في أكثره، وسنعرض أمثلة من ذلك في تحليلنا لمستويات التحقق الوظيفي إن شاء المولى.

[٣] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٨.

[٤] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٨٠.

[٥] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٦-١٧٧.

آن واحد. وفي هذا تناقض ظاهر"[١]!! ويجيب على هذا الإشكال جوابًا يلزم بالرضوخ إلى التناقض، وعدم طلب التطبّب من علّته، لأن "الحقيقة [كما يقول] أن لغة الشعر هي دائمًا كذلك، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها"[٢]!! وإذا عرضنا هذا الرأي على تحديد العسكري للكلام الجزل بأنه "الذي تعرفه العامّة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها"[٣]، وجدنا فرقًا شاسعًا بين الطرفين، فالحداثة تتطلّب في اللغة أن تكون مما تستعمله العامة في محاوراتها، الأمر الذي يضرّ بالشكل، ويصيب اللغة بالركاكة والتهلهل، ويُفقر من ثم عامل التأثير، كما تتطلب فيها أن تكون مما لا تعرفه العامة، فلا تقدر على فهمه، وتعطّل بذلك غاية التوصيل، وتضيّع من ورائه المضمون.

وقد جرّت هذه المفارقة، وما عاناه الشعر الحديث من التعقيد والانغلاق والذاتية.. إلى مفارقة أخرى فيما يتعلق بواقعيته، نقصد التناقض بين غاية المعاصرة، وتبنّي شكل شعري مكتوب بلغة المستقبل، ويتعالى على الخصوصية الحضارية، ويفرّط في طموح هذا الشعر إلى أن يغيّر الواقع بلغة مغمِضة مكتوبة لغير هذا الواقع؛ ما يعني أن عصاب المفارقة والتجاوز جعل الشعر يقفز قفزًا فوق واقعه وخارجه، ويسبق عصره ويطلب من قارئه أن يلحق به، ويقطع صلة الشعر بمولّدات طاقته الراسخة في الواقع، ويتركه محوّمًا في فضاء سديمي عديم الملامح يراوح فيه وهو يظنّ أنه يجرّه إلى المستقبل! وهذا كله يطعن في دعوى الحداثة بزمنية الشعر وحركيته التاريخية، ويحبط إحباطًا مضمونًا مشروع تغيير هذا الواقع الذي زعمت الحداثة أنه مسؤوليتها التي هي جديرة بحملها دون غيرها!! وكما رفضت الحداثة شعر المناسبات تحرّزًا من فقر التجربة الشعورية وضحالتها، نبذت مناسبة النص على أنه تضييق للأفق الدلالي للنص، وتقييد له بظروف التجربة الخارجية أو الداخلية، والنص يجب أن يظل مشرعًا لاحتمالات التأويل والتوظيف. وإذا وافقنا الحداثة في أن بعض شعر المناسبات يفتقر إلى حرارة الانفعال وصدق التجربة، فليس هذا عامًا لأن الواقع الخارجي هو محرّض ومثير جمالي يتفاوت تأثيره من نفس مبدعة إلى أخرى، وتتباين أصالة استجابتها له وعدمها، أما تحريم شعر المناسبات بالجملة فهو توصية بتعطيل الدور الواقعي للشعر، والتحرّر من الالتزام الذاتي تجاه الأحداث والمتغيرات العامة، وقد نجح شعراء حداثيون في كثير مما قالوه من شعر المناسبات كنزار قباني مثلاً، وقد قالت العرب شعر المناسبات ولكن شروط الأداء الشعري العامة سمحت للنص بأن يتجاوز حدوده التاريخية والظرفية ليتحول إلى نص مفتوح لآفاق التوظيف والدلالة، ولذلك لم يجد الشعر العربي غضاضة في الانفصال عن مناسبة النص، والغرض الذي ساق الشاعر الكلام لأجله، لأن الشعر امتلك خصائص تسمح بتحرره، وبإعادة توظيفه في سياقات عامة ومفتوحة. أما الحداثة، فحين أنكرت شعر المناسبات العامة، جعلت الشعر تعبيرًا ذاتيًا عن تجربة داخلية خاصة، وطلبت منه أن يرتقي إلى العام والمطلق، من غير أن تمتلك تقنيات أسلوبية تعين على ذلك، أو تفرض على بنية النص شروطًا تضمن أن يترفّع عن الظرفي والزمني والخاص، وتمنحه خيارات غير محدودة للاستقلال والتوظيف، فأسهم هذا في إرباك مقصود في

---

[١] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٩.

[٢] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٧٩.

[٣] العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ط/ البجاوي، ص٦٤-٦٥.

المعنى، وفقر حاد في الوظيفة. ونقصد بالشروط الأسلوبية المنظّمة لانفتاح النص وانغلاقه: وحدة البيت أو وحدة القصيدة، والإيجاز أو السرد، والوضوح أو الغموض، والشكل الجماعي أو الشكل الذاتي...

ويجدر بنا ونحن نقفل هذا المحور أن نشير إلى أن أهمية الشعر وقيمته الحضارية والثقافية، تنشأ من قوة تأثيره في الواقع، فإذا عجز عن أن يكون مؤثِّرًا ومغيّرًا فسوف يصير عزفًا منفردًا لا يؤبه له، ويتحول مع الزمن إلى طلاسم وخيالات لا يهمّ أحدًا أن يفسّرها أو يسرح معها، وهذا سرّ عزوف الناس اليوم عن الشعر الحديث، وسبب إهمالهم له، فما عاد يستحقّ من معارضيه أن يتناولوه بنقد، فقط تهكّم وانصراف!

- سلطة المعنى:

لمّا كان الشعر فنًّا لغويًا، فقد ارتبط أثره الجمالي بعلاقة عنصرين جوهريين متلازمين في أصل ماهيته، هما اللفظ والمعنى، ولو انفصل اللفظ عن المعنى لما عاد اللفظ لغة بنفسه، وأي شعر يبنى بهذا اللفظ ليس فنًا لأنه لا يمتلك مادة، اللهم إلا أن يكون فنًا صوتيًا فيدرس في غير هذا الحقل. وإنّ الكلام على سلطة المعنى يثير أول ما يثير قضية العلاقة المشكِلة بين الشكل والمضمون التي اختلف فيها الناس بين منتصر للشكل، أو منتصر للمضمون، أو جامع بينهما، أو مفرِّط فيهما معًا. وعلى الرغم من أنه يبدو بديهيًا أن العلاقة المتوازنة بين الشكل والمضمون بحيث يكون الشكل عين المضمون ومفصَّلاً على قدّه، هي العلاقة المثلى التي تحقّق المثال الجمالي اللغوي، ما دام "الشعر يمتع ويعلّم أو أنه يعلم من خلال المتعة"[١]. بيد أن الأفهام ليست على هذا القدر من الاتّفاق، والميول لا تأنس كلها للتوازن، ولذلك عرف الأدب معادلات مختلّة جنحت إلى الشكل فآثرت التأثير على التوصيل، والمتعة على المنفعة، أو إلى المضمون فمالت إلى التوصيل، أو إلى التعبير عن التأثير، ولكن الجنوح الحقيقي جاء مع تلك المعادلة التي مثّلت – من منظور من يعتقد بأن الزمن هو حركة دائبة إلى الأرقى – ذروة الجهد العقلي للإنسانية، فوصلت إلى صيغة للفن اللغوي خسر معها الشكل والمضمون كليهما، فعبّرت بذلك عن حقيقة أن الملل، ومنطق الخيارات المفتوحة، يحملان العقل على أن ينقض ذاته، وأن الوفرة تفرغ المفاهيم من قيمها وتقلبها إلى نقيضها.

لن نتوقع أن يكون موقف النظرية الشعرية العربية القديمة من ثنائية الشكل والمضمون إلا التوازن طبعًا، وكذلك هو الشأن عند ربيبتها المعاصرة؛ مدرسة الأصالة، فقد عرّف بعضهم البلاغة فقال: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[٢]، والصورة المثالية لعلاقة الشكل بالمضمون أن "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم.."[٣]، وأي انحراف عن هذا المثال هو قصور قد يُقبل بمعيار النسبية، وأنه "ليس في الأرض

---

[١] وهذا مذهب عصر النهضة التقليدي في الغرب، ينظر: ويليك: نظرية الأدب، ص٣١-٣٢. وهو مذهب فعّالية تاريخية تضبط الوسائل بالغايات، وتحسن تسخيرها وتوجيهها من خلال خاصياتها الذاتية.

[٢] الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١١٥.

[٣] ابن رشيق: العمدة، ط/٣، ١/١٢٤، وينظر: قدامة: نقد الشعر، ط/خفاجي، ص١٥٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

لفظ يسقط البتّة، ولا معنى يبور حتى لا يصلح لمكان من الأماكن"[١]؛ كما يقول الجاحظ، لا لأنه الأساس والأصل والمطمح. وقد سقط الشعر العربي في دور الانحطاط لما صار الانفصال بين الشكل والمضمون اتّجاهًا غالبًا، فقد عبّر ابن رشيق عن ذوق عصره في القرن الخامس الهجري بأن "أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى"[٢]، إلى أن غدا الشعر مع الزمن لعبًا لفظيًا مستهجنًا، وولعًا شكليًا مقصودًا لذاته، أو نظمًا لبعض المعاني المستهلكة في وزن هو غاية تطلّعه اللفظي والجمالي. وقد مثّلت حركة الإحياء ثورة على خصائص أدب الانحطاط تلك، فأعادت لخاصية التوازن قوّتها وسلطانها، وعدّت الشعر "لُمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسلة اللسان"[٣]، من دون أن تؤثر شكلاً على مضمون، أو تفرّط بعنصر من عناصر العملية الشعرية. إذن، فقد كانت تلك فرية سهُل تمريرها؛ أن ادُّعي أن شعر العرب إنما هو شعر زخرفة لفظية، تجد فيه "اللذة الأرابيسكية، لذة الخطّ الذي يتموّج ويتداخل حتى لتشعر أنك أمام كرسي وثير، لذة الإيقاع الزخرفي"[٤]، وأنه "انحصر غالبًا في مهمة تزيينية أو غنائية"[٥]!! وبما أن التعويل في التأثير على الإدهاش والغرابة وإثارة العجب، فقد رصد ابن سينا من أبواب إثارة العجب ما لا يختص بالشكل وحده، إذ قال: "..وبالجملة التخييل المحرّك من القول **متعلق بالتعجب منه**، إما **بجودة... هيئته**، أو **قوة صدقه**، أو **قوة شهرته**، أو **حسن محاكاته**.."[٦]، فأن تكون قوة الصدق بابًا من أبواب العجب في القول، وتحريض قوة التخييل/التأثير لدى المتلقي، فذلك ما جرى عليه كثير من شعر العرب، وهو يتعلق بالمعنى لا باللفظ فقط، ولذلك قال ابن الأثير: "فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسَّنوها ورقَّقوا حواشيها، وصقلوا أطرافها، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني"[٧].. وإذا كان شعر الإحياء قد حرص على متابعة سيرة الشعر العربي القديم في مرحلة عافيته، وأعاد للشكل والمضمون لحمتهما التي خسراها في مرحلة الانحطاط، فقد عانت بعض نماذجه من اعتناء فائض بالمضمون على حساب الشكل أحيانًا استجابة لطبيعة الدور الحضاري الذي مارسه هذا الشعر في تغيير الواقع، وهزّ النفوس للنهوض، وتسخير الإرادات للنضال والتحرير، في حين ظلّت نماذج أخرى، وفي بعض الأغراض التقليدية أحيانًا، مذعنة لرواسب ذوق الانحطاط الذي عَدّ الشعر لعبة لفظية جرّت على هذا الشعر التهمة المطلقة بالشكلانية، ولذلك فضّل الرافعي الشعر التامّ على البسيط،

---

[١] الجاحظ: البيان والتبيين، ٩٣/١.

[٢] ابن رشيق: العمدة، ط/٣، ١٢٧/١.

[٣] البارودي، محمود سامي: الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف – مصر، ١٩٧١، ٥٥/١-٥٦.

[٤] أدونيس: زمن الشعر، ص٢١٤.

[٥] أدونيس: زمن الشعر، ص٢٣.

[٦] ابن سينا، أبو علي: الإشارات والتنبيهات، شرح: نصر الدين الطوسي، تح: سليمان دنيا، دار المعارف – القاهرة، ط/٣، ٣٦٣/١. وينظر: الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٧٩.

[٧] ابن الأثير: المثل السائر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ١٩٣٩، ٣٥٢/١-٣٥٣.

فقال: "ومن الشعر تامّ وبسيط لأن الفكر أيّ نوع كان، إنما يسقط من حادثة هزها تصوُّر الإنسان، فكل ما صوَّر الفكر في ذاته فهو الشعر البسيط. وأما التام فهو الذي يُعيده سيرتَه الأولى بعد أن يجمّلها بالخيال، ويكمّلها بذلك الجمال، فيجعله جزءًا من حادثة يسوقها على وجهها ويحملها إليك بجملتها ويلقيها في نفسك فتجد لموقع الفكر منها نفَسًا من اللذة أشبه شيء بالهواء الذي يتنفس به الماءُ حين يضطرب"[١]. ومع أن الرومانسية مالت إلى الشعور والخيال فإنها لم تقبل في سبيل ذلك بالقطيعة مع المعنى، على الأقل في التصوّر النظري للرومانسية، لأنه أساسًا لا تناقض جوهريًا بين المعنى وهاتين القيمتين، ويستطيع الشعر أن يحلّق في أعلى مراقي الخيال، ويبثّ أخفى خفايا الوجدان من دون أن ينقطع عن المعنى، أو يتسبّب في إرباك سير أو حادث مرور، يقول طه حسين: "هذا فيما أرى هو السبب الحقيقي لجمود الشعر العربي في هذا العصر؛ فليس من الحق في شيء أن الشعر خيال صرف، وليس من الحق في شيء أن الملكات الإنسانية تستطيع أن تتمايز وتتنافر، فيمضي العقل في ناحية لينتج العلم والفلسفة، ويمضي الخيال في ناحية لينتج الشعر، وإنما حياة الملكات الإنسانية الفردية كحياة الجماعة رهينة بالتعاون، ومضطرة إلى الفشل والإخفاق إذا لم يؤيد بعضها بعضًا"[٢]. ولذلك وضع نعيمة على الخيال ضوابط، ومنع الشاعر من أن "يعرّي الأشياء الحقيقية عن مميزاتها الطبيعية ويعطيها صفات من عنده داعيًا ذلك «خيالاً»"[٣]، وكذلك اشترط العقاد عدم الإحالة في المعنى[٤]، لأن الشعر عند العقاد مزيج من العقل والخيال؛ كما يقول الموافي[٥]. بل إن إلياس أبو شبكة؛ أبرز شعراء الرومانسية وأنجحهم، عدّ خلوّ الشعر من المعنى شذوذًا، حتى إن كان على طريقة الحداثة التي سنشرحها أدناه، من دون أن يتطرّف إلى المعنى أو يستهتر بالجمالية، قال: "ومن الخرق أيضًا أن نتخذ الشذوذ قاعدة للشعر، فنذهب مثلاً مذهب الأب بريمون القائل بأن الشعر الجميل يخلو أحيانًا من المعنى، أو إذا انطوت أجزاؤه على معنى فلا ينطوي عليه في مجموعه. فالشعر إذا اقتصر على الموسيقى لا يلبث أن يشيع الملل حتى في الأذن. ولا بد هنا من القول إن الشعر يرافق جميع وجوه التفكير. فالشاعر قد يطرق باب الفلسفة ولا ينحط عن الشعر. على أن الشاعر ليس بأبي العلاء المعري مثلاً، فأبو العلاء يقحم الفلسفة في شعره فيناقش فيها كالمعلم العالم، ولا يلزم المزاج الفني فيلمع إلى الفكرة التي تبدو له بتعبير يستخدم فيه جميع أنواع المجازات والاستعارة والرموز بحيث يحدث التأثير النفساني المنشود"[٦].

أما إذا تمرّد الشعر على سلطة المعنى وكسر الختم بين المعنى والمعنيّ، وأطاع الخيال المجّانيّ، أو الانفعال الاعتباطيّ، أو إرادة الذات المستبدّة باللغة، فإنما هو هلاوس سمعية وبصرية تهزأ بالعقل، وتسخر من الجهد الجماعي في إنشاء اللغة، وتفرّط في القيمة الجمالية التي يمنحها الشعر للغة فيضاعف إمكاناتها،

---

[١] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٥٤٢/٢.

[٢] حسين، طه: حافظ وشوقي، ص١٣٠-١٣١.

[٣] نعيمة، ميخائيل: الغربال، ص٨٣.

[٤] العقاد والمازني: الديوان، ص١٤٢.

[٥] ينظر: موافي، عثمان: في نظرية الأدب – من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ٣٦/٢.

[٦] أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، ص٢٠.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

ويصيب مقاصدها. ولقد كانت الحداثة ثورة كلية على المعنى على الرغم من أنها اعتقدت اعتقادًا جازمًا بأهمية المضمون الشعري، وآمن أكثر شعرائها بدور الشعر الواقعي، بل حاولت نازك الملائكة أن تبرهن على أن الشعر الجديد اتجه "إلى تحكيم المضمون في الشكل، [لأن] الشكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزيئة إلا بتهديمه أولاً. والنقد العربي المعاصر جدير بأن يلتفت إلى هذه الوحدة الوثيقة، وينبه على ما في الفصل بين وجهيها من خطر على الفكر والأمة"[١]، أما تطبيقات هذا الوعي كما تشرحها نازك فهي تتمثل في رفض نظام الشطرين المقفّى لأنه يضحّي بالتعبير من أجل شكل وزنيّ معين[٢]، بيد أن دعوة الوحدة بين الشكل والمضمون انتهت إلى التفريط في الشكل الشعري نفسه تفريطًا نهائيًا، ليس على أيدي الواقعيين الإيديولوجيين الذين عدّوا الشعر وسيلة تنبيه مباشر، بل على أيدي أكثر التيارات تقديسًا لذاتية الفن الشعري، وضنًّا به أن يخضعه شكل أو مضمون، يقول أدونيس: "إن النظر إلى الشكل بحدّ ذاته، أي الشكلية – قتل للأثر الفني. فإذا كان علم جمال المضمون بحدّ ذاته «يقتل» القصيدة، إذ يعرّيها من الشكل، فإن علم جمال الشكل بحدّ ذاته، يقتلها هو كذلك إذ يردّها إلى مجرد هيكل"[٣]. فصار لكل قصيدة شكلها، وهو ما عدّ عين الوحدة بين الطرفين، إذ يضيف أدونيس: "إن واقع القصيدة، كحضور مشخّص في هيكل ما، هو شكلها، فشكل القصيدة هو القصيدة كلها: لغة غير منفصلة عما تقوله، ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه. فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل"[٤]. وعلى ما يبدو في هذا الكلام من وجاهة وما ينطوي عليه من إبهار، فإن التضحية بالشكل الشعري في هذه الدعوة المتطرفة لم يسلم فيها المضمون من الأذى، وانتهت إلى لعب لفظي فارغ، لأنها قامت أساسًا على إنكار المعنى في مستويات العمل الشعري كلها أو في معظمها، ومن لم يؤمن من الشعراء بالتفريط في الشكل، وصان له بعضًا من حرماته، ضحّى في التطبيق الشعري بالمضمون أو بالشكل أو بكليهما معًا، نتيجة ما ساد من تصور خاطئ للمعنى وقيمته في النظرية الحديثة، وما فرضته من شروط قبلية للإبداع الشعري..

فتح البابَ للتمرّد على المعنى النظرُ إلى الشعر على أنه فنّ ذاتي شعوريّ، وتحوّلُ جوهر الشعرية إلى خيال وصورة، ودخول الرمز عنصرًا أصيلاً في التعبير الشعري، وتعبئته دلالة نفسية أو ذاتية، والإصرار على تجريد الشعر من الصنعة اللغوية، أو الضنّ به أن يكون إرادة واعية يسيطر عليها العقل، بحجّة الفرار من التكلّف والتعمّل والنثرية، وإيثار الطبع والصدق والأصالة. أما أن يكون الشعر تداعيًا لاواعيًا، وترجمانًا غير مبين عن اللاشعور فهذا إنجاز السريالية الذي لا يجوز لنا أن نبحث معه عن معنى ولا لغة ولا عن عقل ولا جمال! وبسبب من هذه المنطلقات تحقّقت القطيعة المعنوية في الشعر العربي الحديث في مستوى

---

[١] الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص٤٧.

[٢] الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص٤٨.

[٣] أدونيس: زمن الشعر، ص١٧.

[٤] أدونيس: زمن الشعر، ص١٧.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

المفردة، وفي مستوى التركيب، وفي مستوى الكلّ الشعري أو القصيدة. وهي مستويات يفضي بعضها إلى بعض، لأن القطيعة في مستوى منها تنتج عنه قطيعة في مستوى آخر؛ أعلى أو أدنى. فالقطيعة في مستوى المفردة تعطّل عمل التركيب اللغوي أو الجملة الشعرية كلها أحيانًا، وقد يعطّل التركيب النحوي المرتبك، أو العلاقات الدلالية المعقدة، الوظيفة الإشارية للمفردات، وعندما تحدث القطيعة في هذين المستويين فإن القصيدة كلها لا تقدر أن تحمل دلالة، ولا أن تقدّم معنى، اللهم إلا بعض الظنّ والرجم بالغيب، أو مجرد أشباح لعواطف متناقضة، وانفعالات مضطربة. وبالعكس قد تحسن المفردة حمل دلالتها، ولكن العلاقات التي تربط بين المفردات تكون اعتباطية أو غير منطقية، فتعطل القيمة الدلالية للمفردات، أو ينفي أول القصيدة آخرها، وتحكمها اضطرابات الشعور أو اللاشعور وأمواجهما المتقلّبة، فتتعطل بذلك دلالتها الكلية، وتخسر أجزاؤها ما تمتلكه من قوة إشارية، هذا فضلاً عن أن تكون القصيدة نفسها لا تحمل معنى، ولا تقصد إلى أن تنقل رسالة، وغاية جهدها أن تمارس فعل التعبير اللغوي؛ فتثير عاطفة، أو تهيّج انفعالاً، أو تحقق غاية التطهّر من المكبوت، والتفريغ النفسي عن طريق التداعي الحرّ والمجاني للمفردات.. "ومن هنا يحدث أن يبدو الشاعر غامضًا، متناقضًا، تتعانق في كلماته ومشاعره النار والماء، حتى ليخيل للكثيرين أن قصائده كأمواج البحر يمحو بعضها البعض الآخر"[١]! لا نقصد من كلامنا هذا أن الاستخدام الجمالي للغة يفترض التطابق الدلالي والنحوي، أو أنه يحرّم التوظيف الرمزي للكلمة وشحنها بطاقة شعورية أو عاطفية، ليس هذا مرادنا مطلقًا، لأنا نعلم أن الانزياح والانحراف باللغة عن معهود استخدامها هو سرّ أصيل من أسرار تأثيرها، وقدرتها على الإدهاش، وإحداث الصدمة الجمالية، ولذلك قبِل العرب المبالغة ما لم تصل حدّ الاستحالة احترامًا لعقل المتلقي، والتذّوا بالتلاعب بنظام الجملة ما أُمن اللبس تقديسًا للوظيفة التوصيلية للغة، وقد استطاع نزار أن يشحن لغته بطاقة تعبيرية، وأفاد من تقنية الرمز، ومارس الانزياح التركيبي، من دون أن يعطّل المعنى، أو يخسر القوة الإشارية للغة.

ابتدأت المشكلة التي جرّت إلى انغلاق النصّ الحديث، وانقطاعه عن معناه، من تصوّر الحداثة لطبيعة **الفعل الشعري** على أنه **فعل خلق لغوي ذاتي، مصدره شعوري، وأثره نفسي، وهدفه الكشف الكلّي.** هذا التصور جرّ على الشعر الحداثي أكثر أزماته، وتسبّب في قطيعته مع جمهوره، وهو ينطلق من مجموعة افتراضات حاسمة؛ **الافتراض الأول** أن اللغة عاجزة مستهلَكة غير قابلة ذاتيًا للشحن العاطفي، وليست بقادرة على حمل التجربة الاستبطانية أو الرؤيوية الكشفية، فلا بد من إخضاعها وتذليلها لإرادة المبدع من أجل تخصيبها، وتفجير آبارها، واستخراج مكنوناتها، يقول أدونيس: "إن اللغة ليست كيانًا مطلقًا، بل عليها أن تخضع لحقيقة الإنسان التي يجهد للتعبير عنها تعبيرًا كليًا. فهي إذن ليست جاهزة بحد ذاتها، بل تشرق وتصير"[٢]، "بقدر ما يغسلها [الشاعر] من آثار غيره"[٣]، فـ"ليس هناك إذن معنى مسبق... المعنى يتكون، ينشأ في الكلام، في

---

[١] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٢.

[٢] أدونيس: زمن الشعر، ص٢٠.

[٣] أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٨.

ممارسة الكتابة... فالمعنى لاحق لا سابق"[١]، ولذلك فالشعر "ثورة على اللغة"[٢]. **والافتراض الثاني** أنه "ليس من مهمة القصيدة أن تحمل إليهم [أي لقراء الشعر] معنى محددًا أو فكرة بعينها، وإنما يكفيهم منها الإثارة الوجدانية، يكفيهم منها إثارة ألوان من الانفعال هي ما دفع الشاعر إلى التعبير"[٣]، "لقد انتهى عهد الكلمة – الغاية، وانتهى معه أن تكون القصيدة كيمياء لفظية. أصبحت القصيدة كيمياء شعورية. وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوحّد فيها الانفعال والفكر"[٤]، ولأن "النثر يطمح لأن ينقل فكرة محدودة، ولذلك يطمح لأن يكون واضحًا. أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعورًا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض، بطبيعته"[٥]. **والافتراض الثالث** أن الشعر "معرفة نوعية بموضوعها ولغتها"[٦]؛ معرفة رؤيوية "بقدرة الإنسان الخالقة"[٧]، حقيقتها الكشف الذاتي عن "عالم يظل أبدًا في حاجة إلى الكشف"[٨]، وتجربة استبطان داخلي فـ"الشاعر إنما يدخل العالم الشعري لكي يستكشف نفسه، وإن بدا لنا أنه يستخفي في هذا العالم"[٩]. **والافتراض الرابع** أن ذلك الكشف يتحقق عبر الكل الشعري، والكلمة/الرمز، أو الصورة/الشيء، إذ "يتخلّى الشعر الجديد عن التفكّك البنائي. فنحن نرى في معظم القصائد المعاصرة تشققًا في هيكلها ووحدتها. هناك مضامين قد تعد حديثة تاريخيًا، ولكن التعبير عنها تعبري قديم يقوم على الخطابية – خطابية الفكرة حينًا وخطابية العاطفة حينًا آخر – وعلى التركيب المباشر، وعلى التشابيه والنعوت والاستعارات التي تخلى عنها الشعر الجديد، واستعاض عنها بالصورة التركيبية: الصورة – الرمز، أو الصورة – الشيء"[١٠].

ليس صحيحًا زعم أدونيس أنه "لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه"[١١]، لأن اللغة ما هي إلا محاولة عقلية لضبط الموجودات المعروفة، وخطّة جماعية لإمساكها في قمقم الاسم والرمز، وليس ذلك في الإمكان دائمًا، لأن في الوجود عوالم متفلّتة، وموجودات تتأبّى على القبض، ولا يحيط بها حصر، ولا يدركها بصر ولا بصيرة، ولذلك نجد اللغات تحاول أن تضبط ما تعرفه من الموجودات من جهة ما تدّل عليه، أو تُوظَّف له، بألفاظ وأسماء مختلفة، وبحسب هذا يكون للشيء الواحد في اللغة الواحدة أسماء كثيرة متفاوتة في طبيعة الدلالة. وإذا كانت علاقة الدالّ بالمدلول، أو الاسم بالشيء، في أصل الوضع اعتباطية إلا قلة من الألفاظ

---

[١] أدونيس: زمن الشعر، ص١٣٩.

[٢] أدونيس: زمن الشعر، ص٢٠.

[٣] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٨.

[٤] أدونيس: زمن الشعر، ص٢١.

[٥] أدونيس: زمن الشعر، ص١٨. وينظر: نفسه، ص١٥.

[٦] عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص٥٨. وينظر: أدونيس: زمن الشعر، ص١٠.

[٧] عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص٥٨.

[٨] أدونيس: زمن الشعر، ص١٠.

[٩] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٩١.

[١٠] أدونيس: زمن الشعر، ص١٤-١٥.

[١١] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٦. ولعل أدونيس ينقل هذا الرأي عن فلاسفة التأويل، أو عن أتباعهم!

المصاقبة لمعانيها، فإن الأكثر في تسمية المجرّدات أن تكون انتقالاً من الماديّ إلى المعنوي، ومن الحسّي إلى الذهني، ولما كانت اللغة تُكتسب من خلال البيئة الاجتماعية والثقافية، فإن العلاقة بين اللفظ والمعنى تفقد أساسها الاعتباطي، وتغدو علاقة عرفية، سببية، آلية، تكتسب من التجربة والخبرة الاجتماعية والثقافية، وتعتمد من قوى العقل على الذاكرة والإدراك والمخيّلة، فاللفظ في فعل الإدراك اللغوي قادر على جلب المعنى المجرّد من خزنة الذاكرة إلى الذهن، أو من اللاوعي إلى الوعي، ويملك اللفظ كذلك قوة إحالية تسمح له باستحضار صورة الشيء إلى المخيّلة إن كان المعنى حسيًا. فاللفظ في مستوى الإدراك اللغوي هو سبب المعنى، والعلاقة بينهما عقلية لا اعتباطية، أساسها اجتماعي أو ثقافي، وآليتها رهن بالخبرة والممارسة. بيد أن الحداثة انطلقت من اعتباطية العلامة وصولاً إلى قصديتها الذاتية، مستغلة تحطيم اللحمة المقدسة بين الدال والمدلول، في سبيل تحرير مساحة مطلقة من السيطرة على اللغة، حيث وجّه المذهب الرمزي إلى ضرورة استغلال الطاقات الإيحائية في تكوين الكلمة اللفظي، وتوسيع المعجم بالاشتقاق أو بالترميز الذاتي[١]. إن أية محاولة للتلاعب بالرمز اللغوي ذاتيًا هي تعطيل لقوة الإدراك اللغوي، وتحطيم للعلاقة السببية الموجِبة له؛ أي للإدراك، بين الدال والمدلول، إلا أن توجد قرينة تسمح بذلك، كما يسمح الأساسان الاجتماعي والثقافي باستغلال الرمز اللغوي في إثارة إيحاءات نفسية ودلالية مشتركة تزيد على المعنى الحرفي للفظ، وكل انزياح في اللغة فإنما هو لكسر العلاقة الآلية بين اللفظ والمعنى؛ لتعيد للمعنى بكارته، وللفظ طزاجته. بيد أن الحداثة قبلت في الرمز الشعري بشيئين: المصدر النفسي، والمعنى الذاتي، ولم تشترط القرينة. فأدى هذا إلى تراكم اعتباطي لصور ورموز ذاتية تعطلت وظيفتها الإشارية، وأعاقت الإدراك اللغوي، ولم تقدر أن تمنح الإيحاء النفسي المنشود. وإذا عدنا إلى قول أدونيس السابق، فإن الصحيح أنه «لا وجود **لمعروف** لا **يمكن**[٢] التعبير عنه»، فما نحيط به علمًا نقدر أن نعبّر عنه إذا امتلكنا الأداة اللغوية، وكثيرًا ما نعرف ما لا نعبّر عنه، ولا تعبّر اللغة عما لا نعرفه. ونعيد الاستشهاد ههنا بقول كروتشه: "والواقع أننا لا نعرف إلا حدوسًا معبَّرًا عنها، فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ"[٣]، وحين تعجز اللغة فذلك لفقر في المعرفة أو لانعدام في المعنى، وحين يتلعثم الإنسان في التعبير؛ فإما لأنه لا يمتلك الأداة، أو لأنه لا يمتلك المعرفة.

---

[١] ينظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، ص٦٤ وما بعد.

[٢] نقول: لا يمكن التعبير عنه، وليس: لا يُقدَر على التعبير عنه، لأنه قد يوجد معروف لا نقدر أن نعبر عنه، لعجز عن السيطرة على الأداة اللغوية، أو لقصور فيها، وإنما نعبر عن المعروف بقدر مساحة معرفتنا، لا بقدر حقيقة المعروف التي قد نجهلها أو نجهل شيئًا منها. أما حادثة تحدي الله تعالى للملائكة بآدم عليه السلام، فإن غرضها إبراز أهمية العلم، وقيمة المعرفة، ولا علاقة لها بالخلق، فالله تعالى علّم آدم الأسماء، ثم طلب منه أن يسمّي الأشياء المعروضة، لا أن يوجدها بتلك التسمية، وهذه الحادثة لا تقارَن بحالٍ بقوّة الخلق في كلمة "كن" في قوله تعالى: "إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون"، النحل/٤٠، لأن قوة الخلق ليست من قوة الكلمة، ولكن من الإرادة الخالقة، ومن قوة العلم المطلق، ولذلك يذهب علم التنمية البشرية اليوم إلى أن إيمانك اليقيني بشيء يضمن لك تحقيق موضوع هذا الإيمان، وتغدو اللغة وسيلة احتمالية لهذا التحقّق، لا قوة خلق في ذاتها، وكلمة "كن" الإلهية هي صورة تحقق الإرادة الإلهية، وجسر انتقال من العلم المطلق الذي يحتوي العرضي، وحالة الوجود نفسها، إلى الوجود، أو من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل بمصطلحات الفلاسفة.

[٣] ينظر: صابر، نجوى: النقد الأخلاقي، ص١٨٩.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

إذن، قضية اللغة قضية معرفية لا وجودية، والمشكلة التعبيرية هي في الأساس مشكلة معرفية، وإنّ تجاهل الأساس المعرفي للظاهرة اللغوية، والخلط النظري بين المعرفة والوجود كان مما جرّ على شعر الحداثة كثيرًا من مشكلاته، فالمعرفة والوجود أصلان سابقان للغة، وما فعلته الحداثة، استنادًا إلى النظريات المعرفية والوجودية واللغوية الغربية الحديثة، أنها جعلت اللغة قبل الوجود، واللفظ قبل المعنى، من حيث ادّعت العكس، ورفعت اللغة الجمالية من وسيلة للكشف عن المعرفة إلى موضوع معرفي نوعي هو غاية في ذاته، لأنه قادر على خلق المعنى، وريادة المجهول الذي عجزت عنه اللغة والفكر معًا. فـ"لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"[١]، و"لا يجوز أن تكتفي الكلمة، إذن، بأن تكون تعبيرًا بسيطًا عن فكرة، بل عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه"[٢]، صحيح أن أكثر شعراء الحداثة اعتقدوا بقوة الخلق الشعري، وردّدوها، فإنهم ما اعتقدوا اعتقادًا فلسفيًا راسخًا بأصولها الوجودية، وتوقفوا عند حدود خلق عالم شعري بديل، فـ"الكلمات تصنع السماء والأشجار/ والحزن والأشعار والأمطار/ الكلمات النار"[٣]، المكتوبة بـ"الحرف الإله"[٤]؛ كما عند البياتي. إلا أن تداول مفهوم الخلق هذا، واستعذاب هالاته المبهرة، وما يمنحه للمبدع من إمكانات وصلاحيات حُرِم منها في الواقع، كل ذلك ضاعف الآثار السلبية في لغة الشعر، وفاقم الأزمة المعرفية الاتصالية التي عانى منها الشعر الحديث اليوم باعتراف أعلامه. وحين أولت الحداثة الشعر هذه المهمة الوجودية الجليلة، اتهمت اللغة بالقصور والعجز، وحاولت سدّ هذا العجز المدّعى بطرق كثيرة، أولها إلغاء القصد بحيث لا يقدر الشعر أن يكون رسالة أو حاملاً لمعنى سابق، وتتم هذه العملية عن طريق "تداعيات سحرية"[٥] للكلمات؛ كما يقول سارتر في النصّ الذي ينقله عز الدين عنه، ثم يعلق عليه بقوله: "وفي هذا افتراض واضح لقيام عالم الشعر مستقلاً عن عالم المعنى، وأن الشاعر لا يدخل هذا العالم إلا بعد أن يحطم كل معنى في نفسه، فيعبر إلى هذا العالم الشعري على أشلاء المعاني التي أحسّ بها في نفسه واضحة ومحددة. إنه – بعبارة أخرى – يدخل إليه عريان من المعنى"[٦]، ومن الانفعال كذلك، لأن الشاعر "يكفّ عن تعرف أهوائه إذا ما صبّها في قصيدة، فتأخذها الكلمات، تتغلغل فيها، وتمسخها، ولا تعود تدل عليها حتى في نظره"[٧]، "ولئن كان الوضوح طبيعيًا في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد، فإن هذا الهدف لا مكان له في الشعر الحق. فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة

---

[١] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٦.

[٢] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٦.

[٣] البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ٦٧٥/١.

[٤] البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ٦١٢/١. وسنعرض لآراء بعض الشعراء في مسألة الخلق الشعري الصفحات القابلة إن شاء الله.

[٥] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٧. ولأدونيس تعبير قريب من هذا المعنى، يقول: "الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل"، ينظر: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٦.

[٦] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٧.

[٧] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٨.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

محددة، بل من حالة لا يعرفها، هو نفسه، معرفة دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجية أو العقل أو المنطق. إن حدسه، كرؤيا وفعالية وحركة، هو الذي يوجهه ويأخذ بيده"[١]، وبناء على هذا يكون كل شعر عرف "القصد" هو شعر صنعة لا طبع، وشعر تعبير لا رؤيا[٢]. وثاني الطرق لتلافي عجز اللغة عن إدراك المعنى الخلاّق، فكّ العلاقة بين اللفظ والمعنى، وتخطّي الأساس الجماعي للغة، باستغلال مبدأ اعتباطية العلامة، وشرط التجاوز لإحداث الدهشة الجمالية. فاعتباطية العلامة ألغت العلاقة السببية بين الاسم والشيء، أو بين اللفظ والمعنى، وأبرزت القوة الرمزية المجرّدة للغة، وعطّلت، من ثم، الشرط المنطقي بوجود أساس مشترك، أو رابطة تشابه، أو تناقض، تكون الأساس في اختيار الألفاظ، وتجريد العلاقات، أو في توظيف الرمز الشعري، فخضع الرمز لإرادة الذات المبدعة، ولمبرّراتها النفسية التي تكون غالبًا غير معروفة، وصار شكلاً لفظيًا مجردًا لا تدرك مراميه إلا بمدارسة ديوان الشاعر المعنيّ، والكشف عن معجمه الشعري الخاصّ، أو بالاكتفاء بالجهل تحقيقًا لغاية الغموض الجوهرية. ومن طرف آخر أدّت القناعة باعتباطية العلامة إلى الاستخفاف بالأصل الاجتماعي الاصطلاحي للغة، والاعتقاد بأن الكلمات "رموز ومفاتيح لأشياء نُسيت وماتت وترسبت في أعماق الروح، وفي أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق، أو أنني أتمنى أن تكتسب هذا الوجود"[٣]؛ كما يقول البياتي، فصار الفعل اللغوي الفردي ندًّا للفعل الجماعي لافتقاد العلّة الموضوعية أو المنطقية المرجِّحة، وامتلك الشاعر المبرّر الفكري للخروج على المألوف، والخلق المجاني غير المسؤول، وكسبت نظرية المفارقة بذلك مشروعيتها الفكرية المطلقة. لا يُنكَر أن الألفاظ تخلُق من كثرة الاستعمال، وهذا دأب المعاني أيضًا، وهذا واحد من وجوه العجز الطبيعية في اللغة، فهي تحتاج على الدوام إلى ما يعيد لها طزاجتها، وينزع ران الألفة عنها، ويكهرب أعصابها بقوة الخلق والتجدد، ولإشباع هذا التطلع وكلت اللغة هذه المهمة إلى الأدب لقدرته على إنشاء علاقات جديدة مبتكرة، ومعهوده بتغيير مقدار النسب في علاقة الألفاظ بغيرها، وفي علاقتها بالمعاني، عن طريق ما يعرف بآلية الانزياح أو المفارقة؛ لإحداث الصدمة الجمالية، وتحقيق الإدهاش. وللانزياح الشعري درجات وغايات متنوعة، وهو يحدث من أجل "نقل بعض الخبرات الجديدة، أو بعض الفهم الجديد لما هو مألوف، أو التعبير عن شيء عانيناه ولكننا لا نملك الكلمات اللازمة له، ومن شأنه أن يوسع مجال وعينا أو يرفه إحساسنا"[٤]. بيد أن فعل الانزياح الذي كان وسيلة لإنعاش الألفاظ والمعاني المحنّطة، غدا مع الحداثة غاية في ذاته، وقيمة إبداعية مطلقة، وقوّة خلق فردية يحق لها أن تنتهك محظور اللغة، وتتجاوز أساسها الاصطلاحي الجماعي الذي منه تكسب اللغة معنى وجودها، وعن طريقه تمنح الأدب قيمته، يقول أدونيس: "وفي الإبداع الشعري يصل غنى هذه اللغة إلى أوجه وتصبح غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع والإيحاء والتوهج لا حد لأبعادها. فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة، الموجودة مسبقًا في المعاجم أو على الألسنة، وتتنوع

---

[١] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٥.

[٢] أو "لن يكون تعبيرًا، شعريًا، بل مجرد تعبير"، إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٨.

[٣] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٥.

[٤] إليوت: في الشعر والشعراء، ص١٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

دلالاتها، وتختزن ممكنات من المعاني تكثر أو تقل بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها بالحدس الشعري"[١]. إن اللغة لمّا سمحت بفعل المفارقة لتلافي عيوبها، وضعت له ضوابط تصون وظائفها الأساسية من العبث، وتحمي جوهرها الجماعي الاتفاقي باعتبارها قوة اجتماعية ثقافية، والحق أن أهمية اللغة تأتي من أساسها الاجتماعي هذا، ومن قدرتها على تحويل الأشياء إلى رموز لغوية وصور ذهنية مجردة، وتحويل المجردات إلى كائنات حسية لتقريبها وتوضيحها، وتحقق اللغة هذه الغايات بأكفأ صورة من خلال الأدب، وهي إذ تسمح له بالخروج على أساسها الجماعي الاصطلاحي، وتصرّح له باقتراح رموز ذاتية، والتلاعب بالنظام والدلالات، فالشرط وجود قرينة تمنع اللبس، أو وجود علاقة منطقية؛ من مشابهة أو تناقض، تهدي إلى المعنى، أما أن يقوم بإعادة ترميز المعجم ترميزًا ذاتيًا، أو أن يخلق الشاعر رموزه الخاصة، ويفرضها فرضًا قسريًا غير مبرر أو معلل، أو أن يستهتر بالنظام اللغوي متعمّدًا إهمال القرائن.. فإن هذا يخرج من حيّز اللغة؛ فنًا أو عادة، إلى الأعمال البهلوانية، لأنه يعطّل الوظيفة الأساسية للغة باعتبارها قيمة جماعية تقصد إلى التواصل، فضلاً عن تعطيل وظائفها المتنوعة التي ينهض الأدب بتحقيقها.

ولكن الحداثة التي جرّدت الشعر من المعنى هي نفسها التي اعتقدت من قبل بأنه "ليست هناك قيمة حقيقية لعمل فني لا تتمثل فيه علاقة التأثير المتبادل بين شكله ومضمونه"[٢]، وآمنت بأن الشاعر نبي؛ مبشّر ومنذر، وبأن الشعر نبوءة وفلسفة، ومعرفة نوعية بموضوعها ولغتها، وأن "العمل الفني الناجح.. هو العمل الذي يعبر عن موقف له وزنه وقيمته"[٣]، وأنه "رأي في العالم وموقف منه [وتكون له] فلسفة"[٤]، فكيف حلّت الحداثة الإشكال بين اطّراح المعنى وتطلّب الموقف؟

حلّت الحداثة هذا الإشكال من طريقين: الأول استغلال قوة الكشف الشعرية وتوظيفها فيما عرف بتجربة الرؤيا الكلية. والثاني عدم توقّع أن تحمل القصيدة معنى معينًا، والاكتفاء من الناتج الشعري بالأثر النفسي، وما يفرضه من الحالات الشعورية، والانفعالات الوجدانية.

علّقت الحداثة على مبدأ "الكشف" الثقل الفكري لقصيدة الحداثة بحيث لا تضحّي في سبيله بتلقائية التجربة وعفويتها، ولا بذاتية الشعر وجماليته، وعدّت قصيدة "الرؤيا" الإنجاز الذي لم تُسبق من قبل إليه. إن الحداثة محقّة في تقديرها لقوة الكشف الشعرية، فهي قوة معرفية بها يكون المعنى الشعري عنصرًا جماليًا، سواء أكان مضمونًا أم شكلاً، ويقترب بها من الفلسفة التي هي علم الكليات والبحث في الجوهر، وعن طريق قوة الكشف يستطيع الشعر أن يوحّد الفردي بالجماعي، ويخرج من حيّز الزمني الخاصّ إلى الإنساني العامّ، لأنه لا يكشف عما هو كائن فقط، بل عما يكون كذلك؛ بحسب رأي أرسطو[٥].. ولكن ذلك يكون بطرق

---

[١] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٧-١٢٨.

[٢] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨١.

[٣] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٢.

[٤] أدونيس: زمن الشعر، ص٢٥٤.

[٥] ينظر: ويليك: نظرية الأدب، ص٣٥.

عديدة ومستويات متنوعة، فأعلاها قوة الكشف عن القوانين الكلية في الحياة والإنسان، وإزاحة اللثام عن أسرار الوجود، وإبراز العلاقات الجوهرية الخفية بين الأشياء أو الظواهر، وصياغة النماذج الأخلاقية والاجتماعية، وتجسيد القيم، وضرب الأمثال، وفي هذا يقول ليبنتز: "إن الهدف الرئيس للشعر ينبغي أن يكون تعليم الحكمة والفضيلة عن طريق الأمثال"[١]، و"إظهار النموذج في الفرد، أو الفرد في النموذج"[٢]، ولأجل هذه الفضيلة قُرن الشعر بالفلسفة، ولم يكن له أن يتحرر من الفائدة والنفع، أو أن ينفلت من طوع الحق والخير، يقول إليوت: يجب على الشعر "أن يعطينا شيئًا ما إلى جانب المتعة"[٣]، "لقد أخبرت أن أرسطو قال إن الشعر هو أكثر أنواع الكتابة فلسفة وهو كذلك لأن هدفه هو الحقيقة وليس الفردي أو المحلي ولذلك فهو عام وفعّال"[٤]، وقوة الكشف هذه هي لبّ جمال الشعر، ومصدر إدهاشه المعنوي، "فالقصائد تكون رديئة حين لا تحمل قدرًا وافيًا من المعلومات، ذلك أن «المعلومات جميلة»، كما يقول لوتمان"[٥]، بل إن بعضهم عدّ "«الحقيقة» لقب شرف، يسجّل به المرء احترامه الجدي للفن، وتقديره له باعتباره واحدًا من أرفع القيم"[٦]. وأقرب مستويات الكشف الشعري ما يعرف بالمضمون الذي يقصد من كليته إظهار ما في ضمير المبدع، والإبانة عما في النفس؛ مبدعةً ومتلقيةً، من خلال التعبير عن خصوصية التجربة والانطلاق منها إلى المشترك الإنساني، وتوصيل رسالة المبدع إلى المتلقي ليجد نفسه فيها، فعقل الشاعر "حالما يكتب قصيدة يصبح عقلنا أيضًا"[٧]، بحسب ما يرى فراي. والأصل أن يكون الكشف عن المضمون أهم سلطة موجِّهة لعملية الخلق الشعري، والانتخاب اللغوي، والتنظيم البنيوي، وأن تسهم مكونات قوة الكشف العليا عن الكلي والجوهري في تحقيق هذا الغرض الخاصّ القريب، من غير أن تفقد؛ أي تلك المكونات، استقلالهَا، وخصوبتها الذاتية معرفيًا، وبحسب هذا التقييد يصح أن نصل إلى استنتاج ويليك بأن "كل الفنانين المخلصين والمسؤولين هم ملزمون أخلاقيًا بأن يكونوا **دعاة**"، بمعنى "الجهد الواعي أو غير الواعي، للتأثير على القراء ليشاركوا الكاتب في موقفه تجاه الحياة"[٨]. ولا تتعارض خاصية الكشف مع ذاتية الشعر وجماليته ما دامت تتحقق عن طريق الشكل الشعري تمامًا كما تتحقق عن طريق المضمون الشعري، فأكثر تقنيات الشعر المعنوية والبديعية والبيانية تتكئ على ما تكشفه من علاقات فريدة بين الأشياء والظواهر والمفاهيم، وما يلتقطه الخيال من صور التقابل والتماثل الفريدة وغير المتوقعة، وبذلك يحقق الشكل الشعري قوة الكشف المعرفية حتى إن لم يتكلم الشعر على المعرفة، وإن لم يكن موضوعه الأخلاق ولا الحكمة، وسواء عبّر عن

---

[١] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٧٧.

[٢] ويليك: نظرية الأدب، ص٣٦.

[٣] إليوت: في الشعر والشعراء، ص١٣.

[٤] إليوت: فائدة الشعر، ص٧٨.

[٥] إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص١٧٧.

[٦] ينظر: ويليك: نظرية الأدب، ص٣٦.

[٧] فراي، نورثروب: الخيال الأدبي، ص٤٤.

[٨] القولان المنصوصان منقولان عن: ويليك: نظرية الأدب، ص٤٠.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

تجربة ذاتية، أم موضوعية. وقد أشبعت الطرائق الشعرية العربية المختزنة في عموده خاصة، ومحددات البلاغة عامة، الطموحَ الكشفي في الشعر إشباعًا ملزِمًا سمح للشعر بأن يكون ديوان العرب، فقد طمحت تقنيات الشعر العربي، وشروطه المعنوية والشكلية، إلى خلق النماذج الأخلاقية، والكشف عن القوانين المعرفية، وعلاقات الوجود الخفية، وقد وظّفت في هذا السبيل خاصية الوزن نفسها برتابتها واطرادها ومعونتها للذاكرة، ومبدأ الإيجاز، ووحدة البيت، والعناية بالخلاصات الحكيمة، وعرض المعنى على سبيل الفخر، والتعلق بغرض الحماسة، والقبول بالمديح وإن لم يحقق شرط الصدق الأخلاقي، والسماح بالمبالغة غير المحيلة، مع اشتراط الصحة والإصابة.. وصارت هذه التقنيات ضوابط فنية ربطت الشعر بالقيمة الكشفية المعرفية التي هي عنصر جمالي جوهري من عناصر الشعر، بل من عناصر الأدب عامة، وجعلت الأدب فرعًا على المعرفة لا فرعًا على الفن، فقد قيل في تعريف البيان: هو "اسم جامع لكل شيء **كشف** لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي **السامع** إلى حقيقته، ويهجُم على محصوله **كائنًا ما كان ذلك البيان**، ومن أي **جنس كان ذلك الدليل**، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها **القائل والسامع**، إنما هو **الفهم والإفهام**، فبأي شيء بلغت الإفهام و**أوضحت** عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك **الموضع**"[١]. و"الفصاحة" لا تخرج عن هذا الإطار، فقد "قال قوم إنها من قولهم أفصح فلان **عما في نفسه** إذا **أظهره**"[٢].

أما مفهوم الكشف الذي ترنمت به الحداثة فهو غالبًا ليس الكشف بمستواه القريب، لأن المطلوب من الشاعر أن يكون خلوًا من المعنى، فلا يوجد ما يكشف عنه، وإنما هو الكشف بمستواه المطلق الذي ينحو إلى الكلي، ويتعلق بالجوهري، ويتجاوز الذاتي إلى الموضوعي.. بيد أن للتجربة الحداثية مع الكشف المطلق قصة طويلة لا تقف عند حدّ ما شرحناه وبيّناه، لأن لديها تصورها الخاص لطبيعة الفعل الكشفي وأغراضه وطرائقه.. عبّرت عنه من خلال ما يُسمّى في مصطلح الحداثة بقصيدة "الرؤيا".

خرّجت الحداثة أجيالاً من الشعراء كانت "ثقافتهم أوسع وأكثر حداثة"[٣]، وتضلّعوا بالعلوم الفكرية والفلسفية، وبسبب من الميول الواقعية صاروا أكثر عناية بالمضمون، وفي زحمة الأفكار الإنسانية، وانسحاب الوعي الديني، اعتقدوا في أنفسهم أنهم أنبياء مشرّعون، أو خلاّقون يمنحون الأشياء قيمتها بل وجودها، وأن رسالتهم أن يكشفوا عن الحقيقة من وجهة نظرهم، ويعلنوا عن موقفهم من العالم[٤]، وأن الكون ينتظر هذا الإعلان، وعليه أن يصغي إليه.. وقد وجد جيل الشعراء في قصيدة الرؤيا الكشفية وسيلة مناسبة للتعبير عن تصوّراتهم وتطلّعاتهم من دون أن يخسر الشعر جماليته، أو يسقط في الخطابية والمباشرة والتقريرية؛ آفات الشعر المنبوذة.

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ٧٦/١.

(٢) العسكري: الصناعتين، ط/١٣١٩، ص٦.

(٣) الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٠٩.

(٤) ينظر: فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٥.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

على الرغم من عناية الحداثة بالكشف في مفهومه المطلق تنقيبًا به عن الجوهري، فإنها كثيرًا ما عطّلته لصالح مفهوم كشفي آخر تولّعت به بعض تيارات الحداثة، ورامت من ورائه القبض على المجهول، وإزاحة اللثام عن المحرّم، وتخطّي المستحيل، والسبق إلى المستقبل، من داخل الطقس الشعري، وبوساطة اللغة، وعن طريق الاستغراق أو الحلم أو الحدس أو الاستبطان أو الاستشراف.. وقد تفاوت تصور شعراء الحداثة لتجربة الرؤيا، فالرؤيا في أبسط تعريفاتها هي قصيدة الموقف التنبئيّة، حيث يجسد الشاعر فيها موقفه من الحياة والعالم والإنسان وتصوره للمستقبل، ولذلك فهي "تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة"[١]، ولكل شاعر بعد ذلك حاله، أو أحواله معها، وتجلّياتها عليه، وإذا كان بعض الشعراء يمرّون عن طريق الواقع إلى رؤاهم للمستقبل، فإن بعض التجارب قطعت صلتها بالواقع، وهوّمت في عوالم الغيب والمطلق والمجهول، فخليل حاوي يصرّ على أن يرسي أسس الخيال في الواقع، ويرى أن الشعر الحديث "يعنى بالحياة دون أن تلتقي أعماق الشاعر بأعماقها فيتفاعلا ويخصب الواحد منهما الآخر، يمد الشعر الحياة بالرؤيا الحية ويستمد منها العناصر الحية لبناء **عالمه**... [وهذا الشعر استطاع أن ينفذ] عبر الواقع اليومي وعبر واقع العصر الحاضر إلى حقائق إنسانية كونية ثابتة"[٢]، ولذلك فإنه يحدد تصوره لتجربة الرؤيا بأنها "نوع من المعرفة التي تتخطّى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء"[٣]، فهي معرفة تتجاوز الواقع وتكشف عن الجوهري، وهي تستند إلى "القدرة الهائلة التي يجب أن يتصف بها الشاعر على صهر ما يستمده من نتاج الآخرين، وطبعه بنظرته الخاصة إلى الوجود وطريقته في التعبير"[٤]، فالموقف الذاتي هو الذي يسبغ القيمة والحياة على الأشياء والموجودات، ويعيد تشكيلها من جديد بحسب رؤيته، "لكي يصبح [العالم] أجمل ويصير كما أريده ويرضيني أنا"[٥]، ولذلك كانت تجربة الرؤيا فعل خلق، والمستقبل المتصوَّر هو مستقبل مصنوع بحسب إرادة الشاعر "فتحلّ ذات الشاعر في مرتبة واحدة مع ذات الخالق"[٦]، ومجددًا يفرض المبدع سلطته لا على النص وحده، ولا على اللغة، ولكن على العالم نفسه، وهو ما يسميه البياتي بـ"فخّ اختراق كينونة اللغة، وكينونة الأشياء، وإيجاد علاقة جدلية بينهما... و[يصل من ذلك إلى أنه] كان علي أن قوم بمحاولة أخرى أغير فيها وجه الأشياء"[٧]، ولذلك لن نعجب إذا ظل هذا الإنجاز في إطار الخيال "الذي تصدر عنه الرؤيا بذرة حية تتنامى

---

[١] عساف، عبد الله: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا – تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينيات في سورية، دار دجلة – القامشلي، سورية، ط/١، ١٩٩٦، ص١٦٥.

[٢] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٦.

[٣] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٧.

[٤] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٧.

[٥] بختي، سليمان: إشارات النص والإبداع – حوارات في الفكر والأدب والفن، دار نلسن – السويد، ط/١، بيروت، ١٩٩٥، ص٢٧.

[٦] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٥.

[٧] البياتي، عبد الوهاب: كنت أشكو إلى الحجر – حوارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط/١، ١٩٩٣، ص٤٤-٤٥.

وتستحيل إلى عالم متماسك تماسكًا عضويًا حيًا"[١]، وقد قبل شعراء الحداثة، على اختلاف اتجاهاتهم، بحدود عالم الخيال مجالاً لفاعلية أشعارهم، وتجريب قوة الخلق لديهم!

لا اعتراض لنا على أن تمتلك القصيدة بعدًا استشرافيًا يبحر في مجهول النفس والعالم والزمن، ويعود من رحلته بنفائس الأسرار وعجائب الأخبار، وأن يقدر على تجاوز الواقع والتحرر من معيقاته ومحدوديته لاستشراف المستقبل، واكتشاف الجوهري، والاتصال بالحقائق الكونية، ولكن شرط أن تظلّ قصيدة الرؤيا تجربة واحدة من تجارب الشعر الكثيرة التي يسمح بها التنوع البشري، والتفاوت الطبيعي بين الأذواق والأفهام والخبرات، لا أن تصير وحدها الشعر الحق العظيم[٢]، فتطّرح ما سواها، وتلحِق بنفسها وبالشعر الأذى على ما شهدناه اليوم، إذ يظنّ الشاعر أن عليه أن يركب موجة الرؤيا حتى إن افتقر هو نفسه إلى قدرة على الانتقال من الجزئي إلى الكلي، ومن الخاص إلى العام، أو لم يحمل موقفًا من العالم إلا مستعارًا من هنا وهناك، ولذلك اشترط خليل حاوي في قصيدة الرؤيا أن تتولد عن حالة انصهار "وهي سمة الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء نتاجه شبحًا من أشباح أسلافه أو معاصريه، سواء أكانوا عربًا أم غربيين"[٣]، وكذلك رفض حاوي الرؤيا التي "لا تتولّد عن تجربة كيانية، تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها معاناة للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه، لا يصدر عنها غير إشراقات تتألق في فراغ، ولئن حاولت أن تبتني عالمًا كان عالمًا مثاليًا متعاليًا يفتقر إلى ما في الحياة من حيوية واكتناز. والآفة الكبرى في شعر الرؤيا المجرّدة أنه لا يفضّ أسرارًا ولا يكشف عن مجاهل في واقع النفس والوجود. وربما استحال إلى مجموعة من الصور البرّاقة شبيهة بالألعاب النارية. ولا أغالي إذا قررت على سبيل الإيجاز أن شعر الرؤيا المجردة طيران في فراغ"[٤]، "ولو التفتنا إلى الأنماط الشعرية الشائعة لوجدنا أن المجلوب فيها يصدر عن شعراء لم يخلصوا لذاتهم ففاتهم الإخلاص لفنهم، شعراء يدعون الرؤيا تقليدًا لأصحاب الرؤيا. وهم في الواقع **شعراء صنعة** يضعونها في خدمة من يقدم لهم الترف والشهرة الواسعة، ويسيطر على كثير من الصفحات الأدبية في الصحف، فيفتح لهم مصادر الدعاوة المشبوهة"[٥]. ولعله يعرّض بمجلة شعر وشعرائها، ويُعدّ أدونيس زعيم الرؤيا التي سمّاها حاوي "المجرّدة"، فمفهومها لديه يمكن إيجازه بأنه "نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم. إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشك وهو، لذلك، يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الأشياء إحساسًا كشفيًا وفقًا لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق بل يدركهما الخيال والحلم. إن الشعر الجديد، من هذه الوجهة، هو ميتافيزياء الكيان

---

[١] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٥.

[٢] ينظر تفنيد الجيوسي لهذا الرأي عند أدونيس: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦١٥.

[٣] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٧.

[٤] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٨٢.

[٥] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٨.

الإنساني"[١]. ويرفض أدونيس شعر الواقع لأنه يؤمن بوجود "تناقض بين الشعر و"الواقعية" كما يفهمها بعض شعرائنا المعاصرين. فالشعر، بحسب هذه "الواقعية" يتناول أفكارًا وآراء ومشاعر قبلية، مسبقة، قائمة في ذهنية الناس ويقتصر دوره على نظمها – على تصنيفها وعرضها في إيقاعات. غير أن جوهر الشعر الجديد قائم على ما يتجاوز هذه القيم "الواقعية". إنه يبدل إيقاع نقل "الواقع" بإيقاع إبداعه ويجد واقعًا أغنى وراء "وقائع" العالم. إن على الشاعر المعاصر، لكي يكون جديدًا حقًا، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن الآراء المشتركة جميعًا"[٢]، إن الخلاف بين حاوي وأدونيس، أو بين تجربتي الرؤيا هاتين، معرفي لا نقدي، فحاوي ينطلق من الواقع لينتهي إلى تصور عالم متماسك عضويًا، أما أدونيس فيبدأ من الحلم ومن الشك ويفضي إلى حالة أو حالات، فالشاعر "لا يعود يقدم لنا أفكارًا، بقدر ما يقدم لنا مناخًا من الحالات والمقامات... الرؤيا الشعرية هنا تشويش لنظام العالم الظاهر وللحواس، من حيث إنها موقف. وهي، من حيث إنها تعبير، تشويش للكلمة ونظامها"[٣]، وبكلمات مكشوفة أكثر يطالب أدونيس الشاعر أن يرتدي جلباب المتصوفة، ويدور مع المولوية، فـ"القصيدة العظيمة حركة، لا سكون"[٤]، ولكن التصوف هو موقف معرفي يقيني، في حين أن رؤيا أدونيس الصوفية خبط عشواء، وضرب في المجهول، إنها ثقافة الشك، فالشعر الجديد، أو شعر الرؤيا، هو "دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشك"[٥]، إنه "كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثها وخللها. إنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة. لذلك نحن نذكّر هؤلاء الذين يثورون في وجه قصائد غير مفهومة، بأن عقلهم يثور، غريزيًا، ضد خط مستقيم هو في الحقيقة منحنٍ كما بين لنا أينشتاين... من هنا كراهية المنطق الخطابي في الشعر الجديد. فهذه الكراهية خاصة من خاصياته الرئيسة. إن حب المنطق هو من مميزات سكان عالم منظم، مميزات إنسان يحيا في إنسانية موقنة، لها عوامل يقينها، حتى إنها إذا صادفت أمامها أسرارًا أو مخاوف، سرعان ما تألَفُها تصيّرها أنيسة لينة. إلا أن الإنسان الذي يحيا في عالم غير يقيني، يتجنب المنطق ولا يخدع به. إنه يحسب نفسه مغامرًا، إزاء مصادفات خطرة تتطلب جرأة أكثر مما تتطلب احتراسًا. إذ يتخطى الشعر الجديد العالم المغلق المنظم، يزدري الأسس التي يقوم عليها "واقعنا"، ويؤمن بعالم مجهول لم يعرف بعد"[٦]. و"الشاعر يطمح إلى أن يكون وأن يبقى ثورة دائمة ضد التقليد – الثبات، يعارضه بحمّى ثانية، بهيام آخر، بهوى مغاير. يقتلع الإنسان ويرميه في بوتقة الطاقة والتحول حيث لا يعود له يقين غير يقين الإنسان – الكل والكوني"[٧]، فلماذا التمّ أدونيس على

---

[١] أدونيس: زمن الشعر، ص١٠.

[٢] أدونيس: زمن الشعر، ص١١-١٢. وينظر تحليل الجيوسي لطبيعة تجربة الرؤيا عند أدونيس، في: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦١٤-٦١٦.

[٣] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٣٩.

[٤] أدونيس: زمن الشعر، ص١٢.

[٥] أدونيس: زمن الشعر، ص١٠.

[٦] أدونيس: زمن الشعر، ص٢٢-٢٣.

[٧] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

التصوف وهو يناقضه جوهرًا، وينكر أساسه الإيقاني؟ إنه طبعًا لأن التصوف طريق أفراد يقدس الحرية، ويحترم التنوع، ويكسر حدود المنطق، ويتجاوز المادة، ويمكن أن نلخص القيم التي يلتقي فيها التراث الصوفي مع تجربة الرؤيا كما يقدمها أدونيس في أنها: "تجاوز الواقع، أو ما يمكن أن نسميه اللاعقلانية: واللاعقلانية في التصوف تعني الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق، وعلى الشريعة... وعلى الفلسفة... هذه الثورة تعني، بالمقابل، التوكيد على الباطن، أي على الحقيقة (مقابل الشريعة). وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية... التصوف ذوّب ثبات الألوهة. جعله حركة في النفس، في أغوارها. أزال الحاجز بينه وبين الإنسان وبهذا المعنى قتله (أي الله) وأعطى للإنسان طاقاته... الحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة وطريقة معرفة في آن: بهذا الحدس نتصل بالحقائق الجوهرية، وبه نشعر أننا أحرار قادرون بلا نهاية. إنه يرفع الإنسان إلى ما فوق الإنسان"[١]، ومع أن الظاهر أن اللاعقلانية، وتشويش الكلمة ونظامها، أيسر من الانضباط بنقائضها، فإنه ليس كل من ارتدى جبة الحلاج ذاق معنى الفناء، ولا كل من تدروش تعرّى بخلع الثياب من لباس العقل وسربال الظاهر، وعن طريق قصيدة الرؤيا الإشراقية تطّفل على التصوف رجال ليسوا من أهله، استسهلوا طريق الهذيان، وستروا به ضياع الرشد الفني لديهم، "لذا فإني أنظر باستخفاف وازدراء لكثير من التجارب الشعرية الزائفة المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار"[٢]، كما يقول البياتي. ولكن لتجربة الرؤيا عند أدونيس تحققًا اجتماعيًا ثقافيًا، أو توظيفًا واقعيًا لا يتعلق بقضايا المعرفة والوجود، لأنه خلق للبديل الخيالي المعادل للواقع الموضوعي، ولعالم الحلم الذي تحقق فيه الذات انتصاراتها وتفرض عليه إرادتها، "هكذا يصير الشعر سحرًا: يحني العالم، يهز التاريخ، يخضّ الأيام، يصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحولها على هواها. هكذا يبتعد الشعر عن الجمود في واحات الماضي، ويصير لهبًا وتحولاً، وتترك الفراديس الضائعة مكانها إلى المستقبل وفراديسه الآتية"[٣]، ولكن الرؤيا المستقبلية واقعية وغنائية؛ لأنها نوع من النبوءة؛ فهي تبحث عن البديل؛ بديل إنساني كوني شامل يلمس فيه وحدة الإنسانية والمصير الإنساني، وهي الهوية الوحيدة التي يتبناها أدونيس ويوقن بها، وما بعدها شكّ وحلم، وبذلك يغدو شعر الرؤيا؛ الواقعي والإشراقي، كما يفهمه أدونيس وأتباعه، مقطوعًا عن زمنيته وعن واقعيته نفسها؛ لأنه إن ابتدأ من الواقع الحضاري مجالاً لفعل الهدم، فإنه لا ينتهي إلى الواقع الحضاري مجالاً لفعل البناء الرؤياوي، بل ينتهي إلى النفي الحضاري "العولمة": "في كل قصيدة غنائية، من هذا المستوى، نتذوق طعم المستقبل، وطعم العظمة الإنسانية. إنها نواة واقعية مسكونة بالعالم الشامل، مشحونة بطاقات تتموج كما لو أنها تريد أن تبلغ تخوم اللانهاية... كما لو أنها تريد أن تعانق غيرها لتكتمل بغيرها، ولا تكتمل إلا بالكون كله... هذه الغنائية هي الواقعية الإنسانية الكونية، وهي التعبير الأسمى عن تحقق الإنسان، الواحد والكل، الكون الصغير والكون الكبير. إنها تتيح لنا أن نؤلف، فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي، أشكالاً في الزمان وفق تموّجات الإيقاع واطرادها. القصيدة، هنا توحي بالحضور الشامل، تجعلنا نحيا هذا التضامن مع الكل،

---

[١] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٣١-١٣٢.

[٢] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٣٣.

[٣] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٤.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

هذا الهيام باللانهائي، هذا التفجر الآتي إلينا من الأبعاد. وفي هذا ينضج الشعر الرؤياوي المنفتح على اللانهاية في عصر رؤياوي منفتح على اللانهاية"[١]، ولكن المهرب بعيد، والحلم يبدو مستحيل التحقق؛ لذلك يكون أثره في الشاعر سلبيًا كما يشرح ذلك أدونيس: "غير أن المستقبل يظل مستقبلاً. والشاعر، بوصفه باحثًا عنه، يبقى دائمًا قبله، ولا يستطيع أن يبلغه. ومن هنا الحسرة الخانقة: حسرة خلاق يسير إلى مستقبل يعرف أنه لن يدركه. كأنما يشير إلى شيء يملكه، يطلع من عينيه وأعماقه، إلا أنه يظل بعيدًا – يظل إمكان حضور سيأتي، لكن ليس الآن. وفي انتظار مجيئه، يشعر كأنه خارج الزمن في حالة ليست زمنية ولا أبدية"[٢]!

أما حصاد هذا التصور فقد كان هشيمًا لغويًا لا يتماسك لا على مبنى ولا على معنى، فحين يرفض شعر الرؤيا المعنى، ويتحرّى الانزياح اللغوي، ويحمل على عاتقه مهمة إعادة ترميز المعجم، وإعادة خلق العالم، لا يبقى أمامه لتمرير الموقف الذي يحمله إلى المتلقي أو الآخر إلا الاتكاء على كلية القصيدة والإلحاح على وحدتها المدّعاة، وما يتركه حشدها العشوائي، أو لنقل الذاتي، من مشاعر غامضة، ويثيره من انفعالات متضاربة هو غاية جهدها، وليس علينا؛ نحن القراء، إلا "أن نردع وعينا عن محاولة البحث عن معنى متماسك في النص، فهذا هو فعل القراءة ذاته؛ التماس حدٍّ أدنى من المعقولية والمنطق"[٣]، والبديل أن "نستعين بثقافتنا الشعرية المحدثة... وإذن فأفضل إدراك لوحدة القصيدة هو عبر وحدة المزاج، المزاج بكونه طورًا من أطوار الانفعال، والانفعال بكونه الكلمة المعبرة عن حالة العقل الموجهة إلى اختبار اللذة أو تأمُّل الجمال... الصور الشعرية لا تقرّر شيئًا ولا تشير إلى شيء، بل هي تشير إلى بعضها بعضًا، وبذلك توحي، أو تستحضر المزاج الذي يشيع في القصيدة"[٤]، ولذلك كان تعويل قصيدة الرؤيا، إلى جانب وحدة القصيدة النفسية، على الكثافة الدلالية لرموز "تضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات حتى تصبح أشبه بالقمقم الذي حبس فيه العفريت أو الجنّي الذي هو الحياة"[٥]، ولكنها في الواقع لا تبدو إلا ومضات في سطح القصيدة المجعّد، أو تكتفي بأن تضيف إلى أغلال القصيدة غلاً جديدًا ولغزًا عصيًا في كلماتها المتقاطعة، وما بين كلية القصيدة ومركزية الكلمة/الرمز خسر الشعر الحديث معناه، وضيّع من وراء ذلك رسالته، وعجز عن أن يعبر عن موقفه الفريد المتميز، فتشابهت التجارب، وتكررت الرموز، وعدمنا أصالة التجربة الحية المكتوية بنار الوجود، ولذلك فإن أزمة تجربة الرؤيا هي، فوق مشكلاتها التقنية المزمنة، مشكلة ذات عارفة تعاني من العقم والضحالة ولم ينفعها استعارة خمائر عقول احترقت حتى أشرقت. وكانت الضريبة أن غرق

---

[١] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٣-١٢٤.

[٢] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢٢.

[٣] فضل، صلاح: أشكال التخيل – من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – القاهرة، ط/١، ١٩٩٦، ص١٧٦.

[٤] فضل، صلاح: أشكال التخيل – من فتات الأدب والنقد، ص١٧٦-١٧٧.

[٥] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٥.

الشعر في غموض عُدّ طبيعيًا ومطلوبًا، فـ"الشعر الجديد باعتباره كشفًا ورؤيا، غامض، متردد، لا منطقي"[١]! أن يكون الشعر رؤيا غامضة، هذا ممكن، أما أن يكون كشفًا غامضًا أو كشفًا مترددًا، فهذا ما يصعب أن يجتمع إلا في عقل أدونيس الذي يرى أن "الشعر الحقيقي، لا يُستنفد [لأن] فيه كثافة، عتمة، غموضًا، يجب تذوقها كما هي، بما هي، لذاتها، كما نتذوق الليل..."[٢]، و"هكذا يفعل بعض الشعراء في قصائدهم، أي إنهم يقتلونها عندما يثقلونها بالأغطية"[٣]، "ونشأ عن ذلك اجتهادات وتيارات منحرفة لا تنشر سوى هذيان لا علاقة له بالشعر أو الفن ولا علاقة له بالتجديد والابتكار"[٤]. وكانت الضريبة أيضًا ذاتية مغرقة لم تقدر أن تحقق وعودها النظرية بوجدان الموضوعي في الذاتي، والجماعي في الفردي، والمطلق في المقيد، ولا سيما عند أولئك الذين آمنوا بالشعر الصافي، كما يقول البياتي، وقلة من شعراء الحداثة يمكن أن نستبعد من هذا التصنيف حين يضيف: "إن الإغراق في الذاتية، أي (الأنا) المغلقة هي النهج السائد الآن في الشعر العربي، دون محاولة الاقتراب من الآخر، أو الرحيل من (الأنا) إلى الذات العليا الإنسانية... والشاعر الذي يدّعي أنه يبدع من ذاته ولذاته هو شاعر كاذب"[٥]، و"ذلك الغموض المدهش طريق سهل وباب واسع، أما الباب الضيق فهو أن يقول الإنسان كلمته بكل ثرائها الذي يستمد من صدقها ونصاعتها وجمالها الموسيقي والفني"[٦]، وقد أعطى التفكيك التبرير النظري للقبول بضبابية المعنى واختلافه لأنه لا يوجد تفسير نهائي، وكل قارئ يجد في النص ما تسمح به ثقافته ومعطياته الفكرية والزمنية، وبذلك لم يتحمل المبدع مسؤولية الغموض الشعري وحده، وفُرض على القارئ أن يرتقي إلى مستوى النص، مقابل أن يتحرر القارئ من سلطة النص ومن سلطة المبدع، ويُسمح له بممارسة فعل قراءة حرّ تمليه عليه خصوصيته المعرفية وتتطلبه حاجاته النفسية.

وبعد هذا العرض نعود إلى التصور الأساسي لطبيعة الفعل الشعري الذي قلنا إن المشكلة تتوالد من رحمه، أي أنه **فعل خلق لغوي ذاتي، مصدره شعوري، وأثره نفسي، وهدفه الكشف الكلي**. فهذا التصور يتضمّن مجموعة من المجاهيل لا تردّ إلى أي معلوم حتى يقدر الشعر أن يصير في النهاية معرفة ما؛ نوعية أو غير نوعية، لأن المنطق البشري يفترض أنك لكي تصل إلى معرفة مجهول ما فإن عليك أن تستعين بمعلوم ما، واللغة الحداثية المخلوقة ذاتيًا هي مجهول جديد، يفترض به أن يحمل مجهولاً قديمًا؛ هو الشعور أو المعنى، وهما يتطلّعان إلى الكشف وأن يعرفا عن طريق "الرؤيا"؛ أيقونة الشعر الحديث الساحرة، وعين ورقائه الباصرة، لولا أنها هي نفسها حلّقت في حواصل الطير، أو طمرت في بطن النون! إن شعرًا بهذه

---

[١] أدونيس: زمن الشعر، ص١٥.

[٢] أدونيس: زمن الشعر، ص١٣١.

[٣] البياتي، عبد الوهاب: كنت أشكو إلى الحجر، ص٥١.

[٤] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٢٤-٣٢٥. والكلام لعبد العزيز المقالح.

[٥] البياتي، عبد الوهاب: كنت أشكو إلى الحجر، ص٤٧-٤٨.

[٦] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٦٤. والكلام لصلاح عبد الصبور.

الخصائص لن ينتج إلا نماذج سريالية عبثية هي في حقيقتها لعب بالأشكال وعفّ عن المعنى[١]، هذا.. ونحن لم نتكلم على جور السريالية على المعنى، وتخلّيها المسبق عنه، لأن التداعي السريالي ليس من شأن فن اللغة، أو هو في الحقيقة شأن لغوي غير جمالي، وإن ادعى أصحابه أنه كذلك، وقد صدق شوقي أبو شقرا لما قال: "لم أتأثر بالسوريالية من الخارج بل طلعت معي هكذا. لم أتقصّدها، لأن الأشياء التي أتصورها تأتي هكذا، أو لأنها تتراكم معي"[٢]، "أنا الخيال لدي واسع وغني جدًا. المنطق ضعيف. الناحية الفلسفية ضعيفة والناحية العقلانية ضعيفة"[٣]، "وهناك عمومًا ثلاث مراتب للخيال والثالثة هي الجنون. وأعتقد أنني وصلت إلى الجنون وما زلت سليمًا معافى"[٤]، "الشعر ليس ألفاظًا أو معاني تأتي خلف بعضها بل لعبة لا بد من إتقانها ويكون لديك الملكة أكثر من الموهبة لتتقنها"[٥]، والغموض يأتي أساسًا من إخفاق اللغة في أن تحمل معناها، أو من خلل في المنطق وشلل في الفكر، أو من اجتماع هاتين الإعاقتين!

إن قضية المعنى الشعري هي قضية المتلقي نفسها، فحيثما احترم الشعر المتلقي لاذ بالمعنى، وقدر على تحقيق وظيفة التوصيل والإفهام كما يرى ياكبسون[٦]، ولا تنافي بين المعنى والشعور، ولا يغني واحدهما عن الآخر، يقول إليوت: "وعندما أقول إن الشعر أكثر من النثر تعلّقًا بالتعبير عن الانفعال والشعور، فإنني لا أعني أن الشعر لا يحتاج إلى أن يكون له مضمون أو معنى فكريان، أو أن الشعر العظيم لا يتضمن من مثل هذا المعنى أكثر مما يتضمنه الشعر الأدنى"[٧]، وهو لذلك يجعل ما يجلبه الشعر لقرائه من فائدة هو سرّ فرادة هذا الشعر وتمايز تجربته الشعورية عن تجربة المجنون، يقول في حق الشاعر: "وهو يجعل الناس أكثر وعيًا بما يشعرون به من قبل، ولذلك فهو **يعلمهم** شيئًا يتصل بأنفسهم. ولكنه ليس مجرد شخص أكثر وعيًا من الآخرين، وإنما هو، أيضًا، مختلف بصفته الفردية، عن الآخرين من الناس وعن الآخرين من الشعراء أيضًا، وهو يستطيع أن يجعل **قرّاءه يشاركونه مشاركة واعية** في مشاعر جديدة لم يعانوها من قبل. وذلك هو الفرق بين الكاتب الذي هو مجرد شخص غريب الأطوار أو مجنون والشاعر الأصيل. فالأول يمكن أن تكون لديه مشاعر فريدة ولكن لا يمكن لأحد أن يشاركه فيها، ومن أجل ذلك تعتبر عديمة الفائدة. والثاني يكتشف تلاوين جديدة للإحساس يستطيع اقتباسها الآخرون وهو إذ يعبر عنها فإنما ينمّي ويغني اللغة التي ينطق بها"[٨] لا يمحقها.

---

[١] وصف شعر شوقي أبو شقرا بهذا التعبير، ينظر: بختي، سليمان: إشارات النص والإبداع، ص٢٩.

[٢] بختي، سليمان: إشارات النص والإبداع، ص٢٦.

[٣] بختي، سليمان: إشارات النص والإبداع، ص٢٦.

[٤] بختي، سليمان: إشارات النص والإبداع، ص٢٨.

[٥] بختي، سليمان: إشارات النص والإبداع، ص٢٩.

[٦] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٢٩.

[٧] إليوت: في الشعر والشعراء، ص١٥.

[٨] إليوت: في الشعر والشعراء، ص١٦.

بقي أن نقول إن المعنى قد تدخّل في قطيعة الشعر الحديث عن جمهوره من غير طريق الطبيعة الفنية، ولا بسبب من مشكلة الغموض، بل بسبب من القيم التي حملها، والمضامين الفكرية التي تداولها، والشعراء الذين لم يعترضهم عائق الشكل – كنزار قباني – اعترضهم عائق المضمون، وقلّص جمهورهم، وحصره في فئات عمرية أو فكرية محدودة. وقد اتّسمت القيم التي حملتها معظم الأعمال الشعرية الحداثية بسمات غالبة يمكن أن نحددها بالاستغراب، والذاتية، والاختلاف، وافتقاد المرجعيات المشتركة، والطابع الهجومي الحاد، وإعلان الثورة والتمرد على الثقافة التقليدية، وهدم قيمها، وتبني موقف الرفض المطلق، وغلبة الحزن والسوداوية أو العبث والمجون.. وأكثر هذه السمات هي امتداد لسمات الفكر العربي المعاصر، أما الجانب الوجداني الانفعالي فهو أثر نفساني للمبادئ الفكرية، وتعبير عن ارتكاساتها داخل الذات الفردية المتضخمة التي خاضت حربًا مع مجتمعها، وعاشت في صراع دائم مع العالم الخارجي[١]، وقد تمثّلت آثار هذا الصراع في الشعر الحديث بالنبرة الفجائعية السوداوية القاتمة، والإحساس المزمن بالغربة والضياع والتمزّق!

[١] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٥٧.

- سلطة المقام:

لم يتحيّز النقد القديم إلى طرف من أطراف العملية الإبداعية على أنه المصدر الوحيد للجمالية، بل اعتقد أن الإبداع مفتوح المصادر، متعدّد الموارد تعدّد النصوص ذاتها، لا تحكمه إلا سلطة الوظيفة وهي التي تقدّم طرفًا على طرف وتؤخره، كما أنها هي التي تتحكم في البنية اللغوية وتفرض عليها شروطًا جمالية خاصة وجب أن تتغير من سياق وظيفي إلى آخر، وقد عبر النقد القديم عن **سلطة الوظيفة** من خلال **سلطة المقام** الذي شُدّد عليه ضابطًا للإبداع، ومعيارًا للجمالية في الوقت نفسه، لأن هذا العنصر تحديدًا هو الذي يفرض استلهام التعدد، ويؤكد رحابة المدخل الجمالي، ويواجه الشاعر بمسؤوليته الإبداعية، ولذلك جمع بشر بن المعتمر بين الوظيفة والمقام في سياق واحد فقال: "مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[١]، وهذا هو ناموس النظرية الأدبية العربية القديمة، وهو علّة من علل افتقار هذه النظرية إلى محدّدات صارمة في تحديد مفهوم الجمالي والأدبي والبلاغي والشعري.. بل إن العرب ردّوا جوهر البلاغة إلى المقام كثيرًا، من ذلك قول القزويني: "(والبلاغة) في الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته؛ وهو مختلِف، فإن مقامات الكلام متفاوته.."[٢]، وكذلك جعل حازم القرطاجني ما يرجع إلى القول عمدة الصناعة جنبًا إلى جنب مع ما يرجع إلى المقول فيه، ثم جعل القائل والمقول له ثانيًا[٣]، لأن المقام ندّ للقول وضابط له، وهو؛ أي القول، يكتسب خصائصه من شروط ذاك المتغيرة، ومن متطلبات الغرض الشعري، ولذلك فإن عناية حازم بالقول ليست إيثارًا للشكل على المضمون، ولا للفظ على المعنى، كما ادّعى بعض درّاس النقد القديم[٤]، بل هي عناية بالمعنى نفسه؛ لأن الغرض الشعري، الذي هو مقام النص، هو مضمونه نفسه، وهو يتحكم عن طريق المقام بشكل الشعر ولغته، ثم إن العناية بالوسيلة هي عناية بالغاية، والعناية بالقول هي عناية بغرضه، وخدمة للمعاني؛ كما يقول ابن الأثير[٥]، لكي يكون اللفظ جديرًا بتلبية حاجات الغرض الشعري، والاستجابة لضرورات مقامه، وقد قطع العسكري الطريق على من أولع بالغرابة اللفظية، أو الغرابة المعنوية فطغى شكله على مضمونه، أو ضيّع به غرضه الذي يسميه المغزى إذ يقول: "ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخف معناه. ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى، وظهور المقصد"[٦]. وسلطة المقام تفرض احترام المتلقي، لأنه كثيرًا ما يكون المتلقي مقامًا للنص، يقول العسكري: "وينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات؛ فتجعل لكل طبقة كلامًا، ولكل حال مقامًا، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على

---

[١] الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١٣٦.

[٢] القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: التلخيص في علوم البلاغة، ص٣٣-٣٤.

[٣] ينظر: القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٤٦.

[٤] ينظر: الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص١٧-١٨.

[٥] ابن الأثير: المثل السائر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر، ١٩٣٩، ١/٣٥٢-٣٥٣.

[٦] العسكري: الصناعتين، ط/١٣١٩، ص٤٤.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

أقدار الحالات. واعلم أن المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال.."[١]، لأن "الشعر لا تخلص حقيقته إلى النفوس إلا إذا أصاب منها هوى موجودًا فيها أو هوى يوجده هو، فالشعر لذّة مقيّدة بمعنى المناسبة إلى الأغراض وهو نتائج الحوادث تختلف باختلافها"[٢]؛ على حد تعبير الرافعي من الإحيائيين المجدّدين، ما يعني أن سلطة المقام تفرض مبدأ الزمنية والمعاصرة الذي لم يغفل النقاد العرب عن الالتفات إليه، والعناية به، على الرغم من التزامهم المطلق بالمرجعية الأدبية، وبطرائق العرب، وعمود الشعر، يقول ابن رشيق: "..ولكني بيّنت أن طريق العرب القدماء في كثير من الشعر قد خُولِفتْ إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله"[٣]. بيد أن البلاغة العربية وضعت للقول الشعري ضوابط شكلية تفرض عليه أن يتحرر من مقامه الخاصّ، ومن خطابه متلقيًا حصريًا مقصودًا إلى أفق مفتوح يتقبّل احتمالات توظيف متغيرة، ويخاطب متلقيًا عامًّا يُحتمل أن يجد نفسه في مثل هذا المقام[٤].. وبذلك قدر الشعر العربي على الانفلات من أسر الخاصّ إلى العام، والتطبّب من حمّى الذاتي بالموضوعي، واكتشاف الجوهري في العرضي، وأن يحسن، من ثم، ربط الجمالي بالمعرفي والأخلاقي. وفي هذا يتبلور ما كنا حكيناه عن الميول الوظيفية لدى العقل العربي التي تُحكم ربط الأداة بالغاية، وعن سلطة التوازن التي ترفض أن يجور طرف على طرف في أية عملية لا بد أن تحكمها المرونة والتكامل والانسجام التامّ في علاقة الأجزاء بالكلّ، والشعر أكثر الكائنات اقتضاء لذلك.

أما النظريات الأدبية الحديثة، فإن العرض السابق يسمح لنا بتقرير أنها لم تعرف هذا التوازن بين أطراف العملية الإبداعية، ومال كل منها إلى طرف معين تحيّزت له، وأطلقت يده، وجعلته غاية للشعر، ومحّضت مفهومه لصالحه، وكان حاصل هذا التحيز مفهومات متعددة للشعر، واتجاهات وظيفية متناقضة. لقد مالت الكلاسيكية الغربية إلى القاعدة والقانون، أو إلى المنطق المتجسّد في مقولات نقدية صارمة خنقت بها ما في الحياة من تنوع وحيوية، فكانت الثورة عليها وشيكة ومتوقعة، وصاغت الرومانسية التي قدست الفردية والحرية نظرتها الجمالية في معادلة تقوم على نسبية الشكل، وذاتية المضمون، فمالت إلى المبدع وآثرت الداخل على الخارج، ولم تنته إلى العقم إلا في أواخر عهدها لتزاوجها في مراحلها الأولى بالمقولات الكلاسيكية، واحترامها لوجود بعض الضوابط والأعراف، وإن ثارت عليها في بعض الأحيان، فلما سيطر عليها العجز والسوداوية وانصرفت عن الفعالية إلى البكائية والنحيب، وجب تخطّيها وظهور مذاهب جديدة على أنقاضها؛ كالبرناسية والواقعية، قدّست الشكلي والحسي والواقعي، ثم انتفضت الرمزية على الشكلانية الباردة والواقعية السوداوية، وآمنت بالحدس والمطلق وتطلّعت إلى الشعر الصافي مستغلة طاقة اللغة الرمزية،

---

[١] العسكري: الصناعتين، ط/ البجاوي، ص١٣٥.

[٢] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٥٤٢/٢.

[٣] ابن رشيق: العمدة، ط/٢، ٣٠١/١.

[٤] وبذلك يكون أدبنا القديم سابقًا للتفكيك فيما عرف بـ"الكتابة النصية"، لولا ضبطه هذه العملية بضوابط كثيرة حفظت ضرورات الوظيفة التواصلية للغة، ومنعت من انفلات الإرادات المتنافسة داخلها.

أما السريالية فتزاوجت بعلم النفس الوليد، وكانت ثورة على العلم الوضعي والمنطقية الصارمة والانسحاق في دولاب الآلية، فأهملت الشكل والمضمون والعقل وطلبت الحق والجمال من مصدرهما الغائب "اللاشعور". لم تعرف الذات الفردية همودًا منذ الرومانسية حتى إن انقلبت من كينونتها الواعية إلى اللاواعية، إلا مع الواقعية الاشتراكية التي قدمت مقولات جماعية كانت تصحيحًا لمسيرة الحضارة الغربية التي بدأت بالاختلال نتيجة تضخم الميول الفردية، قبل أن تكون تصحيحًا للمفهومات الأدبية والجمالية، ولكن تحيزها المطلق إلى الجماعي والواقعي والنموذجي فرض عليها أن تنفرط إلى نقيضها، فاتحدت بالبنيوية التي قدست الشكلانية بقدر ما كانت تحاول إعلاء سلطة النسق، وألغت الواقع محاولة أن تخنق المبدع فيه وتعلن موته، وتغلق النص على نفسه، وقد مهّدت بذلك للتفكيك الذي كان الذروة التي اختلّ عندها ميزان القوى، ومع جنوحها إلى القارئ سمحت لكل سلطة سابقة أن تستبدّ؛ سلطة المبدع، وسلطة النسق، وسلطة الشكل، وعلى كل سلطة أن تعترف بحق السلطات الأخريات من غير اعتراض مقابل حريتها المطلقة، وكان كبش الفداء الواقع والمعنى، وعلى الرغم من أن التفكيك أعطى للسياق قيمته، ولكن سياقه سياق زمني قرائي لا قصدي إنشائي، يؤثر المقام الكتابي الذي يستجيب لفعل التأويل، ويعرض لأجله عن المقام الشفاهي. ويبدو أن الشارع النقدي الغربي بدأ يبلور اتجاهًا تاريخيًا يحاول إعادة الهيبة للنظام والكليات، ولكنه لم يجد السند الكافي؛ اجتماعيًا ومعرفيًا، إلى الآن.. وبما أن النقد العربي الحديث سار على سنّة الغرب واقتفى سيرته، فإنه عرف هذا التنابذ الحتمي بين السلطات الشعرية المتعارضة، إلا أن تضخم الذات الفردية، وهاجس الحرية لديها، استغلّ المقولات الغربية كلها للتعبير عن نفسه، وتحقيق إرادته، ولم يعرف النقد العربي التنوع الذي خبرته الحياة الغربية، وعبّرت عنه اتجاهاتها الفكرية، ومذاهبها الأدبية.

لن نستطيع أن نغفل، ونحن نتكلم على المقام، أثر استبداد المقام الكتابي في مفهوم الشعر الحديث، وفي الخصائص الداخلية لبنية اللغوية، وذلك على حساب المقام الشفاهي الذي غلب على الشعر القديم، وحكم مكوناته البنيوية، ومفاهيمه الجمالية. إن التعامل مع الشعر قولاً، غير التعامل معه نصًّا، وإنتاج الشعر مشافهة، غير إنتاجه كتابة، وقد خضع الشعر العربي القديم لسلطة المقام الشفاهي، ونتجت خصائصه البنيوية عن متطلباته، والمقام الشفاهي هو مقام "كلام" يستدعي استجابة المقول له استجابة آنية من غير روية، وتملّكه للقول مباشرة تملّكًا نهائيًا من غير حاجة إلى معاودة إلا ما يسمح به المقام. ويملي المقام الشفاهي على القول شروطًا تحقق عملية التواصل اللغوي في الصورة المثلى التي حكيناها، وقد تجسّدت هذه الشروط في بنية الشعر العربي في خاصية الوزن المقفى المتواتر، والإيجاز، ووحدة البيت، والوضوح، والإصابة، وتقريب المعنوي بالحسي، وكره المعاظلة، وتقسيم الجمل.. وبالجملة هي خصائص تعين العقل على الفهم، والذاكرة على الحفظ، ومسألة الحفظ جعلت للمقام الشفاهي حضورًا آخر، هو الرواية الشفاهية، فالشفاهية تقتضي استجابة القول لمقتضيات التملّك؛ آنيًا ودائمًا، أي حفظه وتداوله واستحضاره وقت الحاجة إليه، وخصائص القول الشعري العربي تلك يسّرت تملّك الذاكرة له تملكًا عصيًّا على الامّحاء والفناء، ومقاومًا لسطوة الزمان وعوائق المكان.

أما المقام الكتابي فيتحول فيه القول إلى نصّ مكتوب منقطع الصلة عن منشئه، ومتكئ على ذاتيته في توصيل دلالاته، وهو أكثر ثباتًا في الزمان والمكان، ويسمح للمؤلف بإجالة الفكر والمعاودة وتحكيك اللفظ والمعنى، بالقدر نفسه الذي يسمح فيه لقارئه بالروية والمراجعة والتأويل، بل بإعادة الكتابة والتنظيم بحسب وعيه وسياق القراءة الزمني والثقافي. ولذلك فإنه يسمح في بنية النص بالتعقيد والتأويل وتعدد القراءات وإعادة التشكيل، ويقبل درجات معينة من الغموض، ويفيد من الثراء الفكري والثقافي لعصره، ويعالج القضايا المترفة غالبًا، ويهمل الشروط الموسيقية، ويعتني بالصورة الكتابية وتوزيع الحروف والكلمات ومساحة البياض، فهو في النهاية يتكئ على الطباعة لا على الذاكرة في الحفظ، وعلى العقل لا على اللغة في الفهم، ولهذا كان المقام الكتابي الأنسب لأدب الخاصة منه لأدب العامة.

وقد مالت الحداثة العربية عن المقام الشفاهي ميلاً جائرًا ونبذته، وتعلّقت بالمقام الكتابي وخضعت له في شروط الأداء الشعري كلها، وعدّت المقامين متناقضين كلية، "فالكتابة تقف هنا ضد النطق، وتمثل عدمية الصوت"[١]، وهي "ليست متمّمًا للكلمة المنطوقة" بل أداء مختلف تمامًا[٢]. وقد حمل أدونيس على عاتقه مشروع تفريغ الثقافة الشفوية العربية من مزاياها، وعرضها على أنها ميراث جاهلي تمسّك به العرب عصبيةً متغاضين عن شروط الأداء الجديدة التي جسّدها النص القرآني الذي هو أول فعل تدوين عربي[٣]، ويرفع أدونيس، مع كثير من سوء الفهم، "النص القرآني نموذجًا أدبيًا جديدًا، يقابل النموذج الجاهلي ويتخطّاه"[٤]، وصولاً من ذلك إلى إيثار الكتابة على الكلام؛ لأن الكتابة – بحسب فهمه لها، وما يقتبسه حولها من آراء متطرفة من النظريات الغربية الحديثة، وأهمها "النصية" – تطابق مقولاته الشعرية الشاذّة، وقد ادعى – بناء على هذا الفهم – أن النص القرآني يحيل إلى نفسه وليس إلى شيء غيره، الأمر الذي يبرر ذاتية الرمز، وإعادة ترميز المعجم.. وهذا غير صحيح مطلقًا، لأن القرآن الكريم أحال إلى نفسه في بعض المفاهيم الإسلامية الجديدة التي لم تكن معروفة من قبل، ولها خصوصيتها في السياق الإسلامي، وشُرحت داخل النص، أو خارجه، أما ما وراء ذلك فهو قد أحال إلى لغة العرب إحالة صريحة رددتها الآيات الكريمات في أكثر من موضع، ودلالة النص القرآني رهينة بمقاصد الدين الإسلامي الكلية، أو بمقاصد القائل تحديدًا؛ وهو هنا الله تعالى[٥]، وبأسباب النزول، وبلغة العرب، لا بأحوال المتلقين واستعداداتهم، مع أن لغته تستجيب لتفاوت الاستعدادات وتنوّع القراءات من غير أن تُبتَذل طبعًا، أو تنغلق على إحدى القراءات، أو دونها، إلا بقرينة مانعة أو سياق محكم. وهذا يجعل المقاربة بين نظرية الكتابة المعاصرة والنص القرآني خاطئة أساسًا، ولا تصلح موضوعًا للإثبات. أما أنه تتداخل في القرآن الكريم مختلف أنواع المعرفة فهذا طبيعي لأنه دستور

---

(١) الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص٥٥.

(٢) أونج، والتر.ج: الشفاهية والكتابية، ص٢٨٨، والرأي لدريدا.

(٣) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول – صدمة الحداثة، ٢٣/٣.

(٤) أدونيس: الشعرية العربية، ص٣٦.

(٥) وتعرف مقاصد الله تعالى من القرآن الكريم نفسه، فالقرآن يفسّر بعضه بعضًا، و من السنة النبوية التي قدّمت تفسيرًا نظريًا وعمليًا لمجمل القرآن ومحكمه.

حياة، ونظام إداري، وكتاب اعتبار وعظة، وتهذيب وطمأنة، وتأمل وتشريع.. وليس نصًا أدبيًا جماليًا محضًا، وهذا ما جعله خارج التخصّص المعرفي، وفوق التصنيف النوعي من حيث التكوين اللغوي[١]. إن اجتهاد بعض الحداثيين للمقاربة بين النص الديني والنص الشعري الحداثي؛ نظريةً وممارسة، هو في حقيقته ذريعة لالتماس الشرعية للنظرية الجمالية الحداثية من مصدر تشريعي وجمالي مقدس ومعتبر، ويمكن أن نلمح في هذا الموقف؛ النقدي والإبداعي، نزوعًا مستوليًا لمضاهاة النص الحداثي؛ الكتابي تحديدًا بعلله كلها، بالنص المقدس؛ بما أن منشئيهما خالقان! ويمكن أن نلخّص مزايا "الكتابة" كما حدّدها أدونيس بأنها جمع للنص وتثبيت له، وحماية من التبعثر والضياع، وأنها رصف خاص للكلمات والحروف على ورق مطبوع، وهي علم محيط بالمعلوم والمجهول، والكتابة صناعة روحانية برؤيا شخصية متميزة، وهي إنشاء أي اختراع على غير مثال، ولذلك هي عمل شاق، والكتابة لا متناهية لأنها تواجه عالمًا لا متناهيًا[٢].. وهذه الملامح لا تخرج في قليل أو كثير عن تبرير لمذهب أدونيس الشعري الحداثي، أو تجسيد له، في نظرية كلية، وقد قادته هذه النظرية إلى كتابة ما أسماه بـ"القصيدة الكلية"، وهي التي "تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرًا ووزنًا، بثًّا وحوارًا غناء وملحمة وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين. فليست القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب، وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود"[٣]، لأن النصّ الكتابي معادٍ للتصنيفات النوعية القبلية، وهو مهمل للعنصر الموسيقي لأنه صورة بصرية لا صوتية، والقصيدة الكلية تقدم حدوس الشاعر على أنها فلسفة ذاتية مضطربة غير محتاجة إلى برهان، وهي أعلى من الفلسفة البرهانية، إنها "نصّ"، إنها تختزن العالم كله وتختصره، وتعتصر الحكمة المجهولة كلها، وليس برهانها مصدر قيمتها، ولكن تحققها في نص، أو في "واقعة مقالية" على حد تعبير فوكوه[٤]! وقد تبنى أكثر شعراء الحداثة أسس نظرية الكتابة، ووجدوا فيها المبرر لغموضهم وتطلّبهم قارئًا ذكيًا قادرًا على التأمل والمرواغة مع النص وإعادة تشكيله وكتابته، وأهملوا العنصر الموسيقي معولين على الإيقاع الداخلي، وأهملوا إلى جنب ذلك الإيجاز فليس هدف النص أن يحفظ، وصدروا عن نظرية الكتابة في إنتاجهم الشعري، وفي تنظيم عملية الكتابة على الورق، واستغلال مساحات البياض، على تفاوت في التمثّل والتطبيق، حتى غدت النصوص المطبوعة عند بعض الشعراء أشبه بخرائط كلمات، وانفجارات حروف، من دون أن تخلو أحيانًا من بعض الأشكال الهندسية المنظّمة[٥]، وبما أن الكتابة تسمح بالمعاودة والتأمل فلا بأس ببعض المعادلات الرياضية، والألغاز الحسابية، والطلاسم الحرفية[٦]. وإنه يلزمنا

---

[١] ينظر: أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، نسخة إلكترونية من الرابط: http://www.wata.cc/forums/showthread.php?t=3818

[٢] ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول – صدمة الحداثة، ٢٩/٣ وما بعد.

[٣] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١١٧.

[٤] جعفر، عبد الوهاب: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، ص٣٦.

[٥] ينظر: يوسف، سعدي: الديوان، ٤٨/١، ٥١، ٣٣٢/٢، ٤٥٠.

[٦] ينظر: أدونيس: الأعمال الشعرية – مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ٢١٠/٣، ٢٥١، ٢٩٤، ٣٠١، ٣٠٥.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

أن نقبل تحول الذوق الحداثي إلى النمط الكتابي استجابة لمتغيرات الثقافة المعاصرة أولاً، واستيعابًا لضرورات التنوع ثانيًا، ولعدم اعتراضنا المبدئي على خصائص النص الكتابي نفسها ثالثًا، لولا أن الموقف الكتابي المعاصر تضمّن مجموعة من الملابسات المجحفة: رفض التعايش مع القول الشفاهي، وادعاء مناقضته الجوهرية للقول الكتابي أولاً، والتطرّف في تحوير الخصائص البنيوية للنص الكتابي؛ نظرية وممارسة، بحيث ينتهي إلى قطيعة معرفية ولغوية ثانيًا، والاتكاء على وعي نخبوي للفكر والأدب وتكريسه[١] ثالثًا. إن التحول من الشفاهية إلى الكتابية هو تطوّر حضاري طبيعي تشهده الحضارات عبر مراحل ارتقائها المتعاقبة، ورفض الكتابية نهائيًا هو معاكسة للتاريخ وإعاقة للفكر ومناقضة للطبيعة، وقد عرف العرب قفزة من الشفاهية إلى الكتابية، ومن البديهة والارتجال إلى الروية والتأمّل، أو من البداوة إلى المدنية؛ كما يقول أدونيس[٢]، مع بداية عصر الكتابة وتدوين القرآن الكريم، ومن ثم تسرّبت الكتابة إلى علوم العربية والدين والأدب كافّة، وظهرت آثارها في بنية هذه العلوم؛ الفكرية واللغوية، وقبل المسلمون التأويل بعد أن دانوا لمنهج التسليم طويلاً، بيد أنه لن يتوقع من الحضارة التي عرفت التوازن وعاشت الاعتدال أن تتخلى عن الثقافة الشفاهية نهائيًا لصالح طور جديد قُدِّر أن تصل إليه، ولذلك فقد تعايشت على الزمن ؛ الشفاهية والكتابية، تكمل إحداهما الأخرى، إلى أن انفصلتا مع الانحطاط، وظل الشعر العربي محتفظًا بخصائصه الشفاهية مع تقبّله تقبّلاً مضبوطًا ومراقَبًا اكتساب بعض الخصائص الكتابية من غير أن تنفي إحداهما الأخرى، برهان ذلك أن النص القرآني الذي يحاول أدونيس أن يوظّفه توظيفًا مغرضًا لمآربه، ظلّ يشترط المشافهة والسماع في الرواية والتلقي، وقد جمع في بنيته اللغوية شروط المقام الشفاهي والكتابي في آن، وتحققت فيه ظاهرة المعنى ومعنى المعنى في أكمل صورة، حيث إنه "يشير إلى شيء ما، شيء مختلف عن مضمونه وشكله الفردي، وهو سياجه الخاص"[٣]، وإنه لـ"يقول **شيئًا آخر غير** ما يقوله **بوضوح للوهلة الأولى** وبهذا يختلف عن الكلام العادي"[٤]، وهذا ما يعدّه بارت الشيء الخاص في الأدب! فهو قادر على مخاطبة العامي، والأمي، والمثقّف، والخاصّة، وخاصّة الخاصّة، ابتداء بمحكمه وانتهاء بمشكله، وهؤلاء جميعًا يجدون مبتغاهم فيه، ولا يعطّلهم مستوى من مستوياته عن الاتصال برسالته الكلية، وقراءة تجاربهم الذاتية فيه. وفي إطار الشعر اعترفت سلمى الجيوسي بأن الشعر المنبري المعاصر التزم بشروط المقام الشفاهي ولذلك وجد لنفسه جمهورًا، وحظي من قبله بالإصغاء والتفاعل، ولم يجد الشعر الكتابي الحداثي هذه المساحة من الإصغاء بسبب تضحيته

---

[١] يقول جان بسيير: "إن الكتاب والقراءة، وهما لا ينفصلان عن الوعي الواضح بالتاريخ والأدب المعلمن، ينتميان إلى القطاع الخاص ويضمنان التخاطب بتفوق الثقافة "العلمية" على الثقافة "الشعبية"... فالكاتب المتميز (النخبوي) هو وحده الذي يستطيع أن يعبر عن واقع معاصريه وينقل أوضاعهم إلى الاستمرارية الإنسانية"، ينظر: مقالة: مشكلات الأدب الحديثة، في كتاب: الأدب والأنواع الأدبية، لمجموعة، ص٤٦. وينظر توظيف أدونيس لنصوص نقدية تراثية لتأصيل هذا الموقف، أدونيس: الشعرية العربية، ص٨، ٤٩.

[٢] ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول – صدمة الحداثة، ٢٣/٣. وينظر: أدونيس: الشعرية العربية، ص٣٥.

[٣] مجموعة: الأدب والأنواع الأدبية – مقالة: روبير إيسكاربيت: ما هو الأدب، ص٢١.

[٤] مجموعة: الأدب والأنواع الأدبية – مقالة: روبير إيسكاربيت: ما هو الأدب، ص٢٢.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

بالشروط الشفاهية وتحوّله إلى نص مكتوب، إلا قلة من الشعراء الذين أغنوا شعرهم الحداثي ببعض التقنيات الشفاهية القديمة[١]، بيد أن الذي فات الجيوسي أن مبادئ الحداثة وما بعدها قادت الشعر إلى تجاوز حدود المعنى والتواصل اللغوي، التي يسمح بها المقام الكتابي، فغلّفته أغلفة سميكة أعاقت التواصل، وحجبت الرؤية، وعطّلت التأويل من قبل الخاصة قبل العامة. وقد اعتنى العقل التراثي بالمقام الشفاهي عناية خاصة من أجل تحقيق مفهوم "المعرفة الحية" الذي تطلبته الحضارة العربية الإسلامية في طبيعة المعرفة وشروط الخطاب، وهدف هذه المعرفة أن تصير فعلاً وسلوكًا واعتقادًا، لا أن تبقى أقوالاً معجِبة، وخيالات مبهرة، أو نصوصًا فلسفية مجردة، وقد حقق الشعر العربي بشروطه الشفاهية ذلك المطلب المعرفي من طرق كثيرة؛ **أولها** نقل المعرفة بأسلوب مخيّل يحثّ على "فعل أو انفعال"[٢]، و"تنبسط فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار"[٣]، ويقرّب المعرفة النظرية والحقائق الكلية بالحسي والمادي، مع اشتراط الوضوح الذي لا يُحتاج معه إلى التأمل والمعاودة، وبالنظر إلى هذه الخصائص جعل الفلاسفة المسلمون الشعر أولى بالعامة الذين لا يقدرون على تصور الحقائق البرهانية منه بالخاصة[٤]، لأن "أكثر عوام الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق"[٥]، وهذا نقيض الموقف النخبوي الذي تبنته الحداثة؛ لا سيما في نسختها "النصية الكتابية". **وثانيها** تملّك الذاكرة للمعرفة الشعرية بسبب من خصائص القول الشفاهي التي تقوم على الإيقاع الموسيقي والتوازن والإيجاز.. فـ"المرء لا يعرف إلا ما يمكنه تذكّره"[٦]، كما يقول أونج مؤلف كتاب الشفاهية والكتابية، ولذلك عدّ أساليب تقوية الذاكرة وصيغها أبرز ملامح الخطاب الشفاهي[٧]. **وثالثها** استعانة الشعر العربي الشفاهي بالأساليب الخطابية والإنشائية، وعرض القيم على سبيل المدح أو الذم، وتجسيدها في نماذج إنسانية حية، لإثارة الحماسة للقيم، وإغراء المستمعين بالمنافسة عن طريق التحدي والحضّ. وبذلك تكون المشكلة الفنية في نظرية الحداثة معرفية لا جمالية فقط، وتم توظيف "الكتابية" فيها توظيفًا سلبيًا انحرف بإمكاناتها الثرية عن غاياتها، لأنها استُعيرت من ثقافة أخرى مثّلت فيها موقفًا معرفيًا ووجوديًا مترفًا عدّ الشعر تماهيًا مطلقًا مع الأسطوري، وارتدّ بعقيدته اللغوية الخالقة إلى المفاهيم البدائية التي استعملت الطلاسم اللغوية في طقوسها السحرية، ومراسمها التعبدية؛ للسيطرة على الأشياء، والتنبّؤ بالمستقبل، والكشف عن المغيّب[٨]، ولا

---

[١] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٣٠ ما بعد، وص٦٤٣.

[٢] أرسطو طاليس: فنّ الشعر (تلخيص ابن سينا)، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ١٩٥٣. ص١٧٠.

[٣] الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٣. عن الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ابن سينا ص١٥.

[٤] ينظر: الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١٣٤ وما بعد.

[٥] ابن سينا: البرهان من كتاب الشفاء، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ١٩٥٤، ص١٧.

[٦] أونج، والتر.ج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، مجلة عالم المعرفة – الكويت، ع/١٨٢، فبراير ١٩٩٤، ص٩٢.

[٧] ينظر: أونج، والتر.ج: الشفاهية والكتابية، ص٩٢–٩٣ وما بعد.

[٨] ينظر: أونج، والتر.ج: الشفاهية والكتابية، ص٩١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

مانع مع هذه المعتقدات من أن ينغلق النص، وجدير بالقارئ أن ينخرط في لعبة اللغة الجادّة، وأن يجتهد في استنطاق النصوص. ولكن المقام الحضاري للحداثة العربية يناقض المقام الحضاري الغربي، ويتطلب استجابات مغايرة ليس منها الارتداد إلى البدائية، ولا استرجاع طقوس الطفولة البشرية، وإنما يقتضي إعداد ذات عاقلة مريدة ترفض الاتكال على الأشياء والظواهر، وتباشر تغيير الواقع بنفسها، وتوجّهه إلى غاياتها، وقد ذكرنا من قبل أن معظم الحداثيين لم يعتقدوا اعتقادًا راسخًا بنظرية الخلق اللغوي الغربية إلا بقدر تأكيد قوة اللغة، والثقة بتأثير الكلمة، والتعويض عن عقم الواقع بالعوالم السحرية البديلة التي يشيدها الشعر، ووضحت لدى بعضهم حقيقة أن الكلمة الخلاقة التي تؤثر في الواقع هي تلك التي تمرّ من خلال الإنسان، وتصوغ وعيه، وتتّحد بإرادته؛ ليكون هو قوّتها الفاعلة، لا تلك التي تهمّ بعمل الأشياء وحدها، وتتكفّل بتغيير القضاء والقدر[١]، فعبد الصبور يبرّر قوة الكلمة "جلّ جلالها"؛ كما يقول، بأنه "للألفاظ سلطانٌ على الإنسانْ"، وكما أن "الحقّ قوّالُ"، كذلك "الحقّ فعّالُ"، لأن "الفعل والقول جناحان عَلِيّانِ"[٢]، ولأن العرب اعتقدوا بأن اللغة تفعل بوساطة الإنسان، ظلّت وظيفة التوصيل سارية موقّرة في خطابهم اللغوي، وتوقّعوا من اللغة الجمالية أن تحمل معرفة ووعيًا مفيدين يحرّكان الإنسان إلى فعل نافع، وهذا – على بساطته – ما لم تستطع نظرية الحداثة الشعرية أن تضمنه، ولم يستطع منجزها الشعري أن يوجد قنوات تحققه فنيًا، مع أن الحداثة حرصت على توظيف الفن الشعري في مشروعها الحضاري، فإذا بها تقبل بأن ينغلق النص دون رسالته، حتى إن الكلمة "ما عادت تعصف بالقرّاء/ ما عادت تلد الجرحا"[٣]؛ ورضيت الحداثة بأن يتحول الشعر إلى لعب لفظي مجّاني، وطلاسم ورموز وأحجيات تذكّرنا بأدب الانحطاط وبنائه الزخرفي، وولعه بالألغاز وحساب الجمّل، وأن تصير القصيدة طقسًا في تمجيد الكلمة واستمطارها[٤]، مجدّدة فينا شخصية الانحطاط التي شُوّهت بالتواكل العاجز على الكلمة/الدعاء لتكشف البلاء عن القاعدين الذين لا يتولّون بقبضاتهم التغيير، لقد تناقضت وسائل الحداثة وغاياتها مجددًا!

---

[١] ينظر: أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص١١.

[٢] ينظر: عبد الصبور، صلاح: الديوان، ١/١٧٣-١٧٤، وينظر: حجازي، أحمد عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ص٧٨.

[٣] ينظر: حجازي، أحمد عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ص١١٣، ٢٥٨.

[٤] ينظر: حجازي، أحمد عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ص١٩٧-١٩٩.

الفصل الثالث: مستويات التحقق الوظيفي في الشعر العربي الحديث

سنحاول في هذا الفصل اختبار درجة تحقّق وظائف الشعر الأساسية: التوصيل والتعبير والتأثير، في الشعر العربي المعاصر بتياراته المختلفة، عبر ربطها بمستويات التحقق الرئيسة: الحضاري، والذاتي، والجمالي.

المستوى الحضاري/ التوصيل:

شاء أنصار الفن للفن أم أبوا، للشعر طاقة تأثيرية عظيمة، وما دامت اللغة لا تنفك عن أن تكون مبنى ومعنى، فإن الدلالة التي تتحملها الألفاظ إما أن تكون هدّامة أو بنّاءة، حتى إن كانت الدلالة مفكّكة مضطربة مطمورة تحت أطنان ثقيلة وطبقات سحيقة من الألفاظ الاعتباطية، فحينها سيكون أثر اللغة المشكِلة، في منتَج يحمل اسم الشعر، هدّامًا ومناقضًا للعقل وللجماعة، باعتبار اللغة كائنًا اجتماعيًا يعتمد الرمز المتصالَح عليه من قبل أطراف قادرين على فك شيفرته وإرجاعه إلى علاقات تحليلية وتركيبية، ومفاهيم عقلانية قد تنتهي بآثار انفعالية وجدانية، ومسلكية فعلية، أو لكي تنتهي بتلك الآثار، فالشعر؛ ذلك الفن اللغوي الذي يقدر عن طريق ما يملكه من طاقات التخييل، وتقريب المجردات، والتأثير الانفعالي النفساني في متلقيه، أن يحوّل المحتوى القيمي الذي يحمله إلى فعل أو انفعال من غير روية أو ممانعة[١]، أكثر الفنون اللغوية جدارة بالإسهام في تغيير الواقع والتأثير فيه، وقدرة على خلق تيارات شعبية ذات ثقل تميل مع قضية من القضايا الفكرية الحاسمة أو عنها، لأن الثقافة "لا تخلق فكرة وإيديولوجية فقط، ولكنها تخلق أيضًا، وهذا هو الأساس، الممارسة والمواقف والتوجهات والعواطف والرموز والهيجانات المختلفة. ومواقف الناس مرتبطة [بحسب رأي غليون] بهذه الهيجانات والعواطف أكثر مما هي مرتبطة بالتأمل والتفكير المجرد. التأمل هو مهنة المثقف الذي يلعب دور المحرك والمقترح والمطوّر للثقافة من داخلها. ويلعب المثقف دوره في توجيه الأديب والفنان أكثر مما يلعبه في توجيه الأغلبية الشعبية مباشرة. الأدب هو الذي يصيغ الأفكار كعواطف ومواقف وهيجانات ويجعل إمكانات هضمها وتمثّلها ممكنة وسهلة لدى الأغلبية.."[٢]. ولخطورة هذا الدور احترمت الشعوب شعراءها وأدباءها، وهابت الكلمة التي تصير فعلاً، فكيف إذا صار الأديب هو المثقف والمفكّر، وانعدمت الازدواجية بين الفن والمعرفة!

وضمن الشرط الحضاري الذي وجد فيه الشعر العربي الحديث في القرن العشرين غلبت الحاجات الجماعية التي ترتبط بوجود الجماعة، وضرورة انتشالها من وهدة الانحطاط القاسية، وهذه العملية وحدها تحتاج إلى تسخير الطاقات الكامنة، والإمكانات الخامدة، والقوى المبددة كلها، مهما كان تصنيفها وطبيعتها؛ مادية أو معنوية، ثقافية واجتماعية، وتوجيهها نحو هدف واحد، حتى يكون بالإمكان مقاومة التفسخ الذاتي،

---

[١] ينظر: الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٣، ١٣٤ وما بعد.

[٢] غليون، برهان: مجتمع النخبة، ص١٢٤.

ورواسب الانحطاط المتكلسة، وتجنب عوائق النهوض الفتية، والإرادات المعاكسة. هذا الغرض يحول الكمالي إلى ضروري بحسب الدور الوظيفي له في المشروع الكلي الكبير، ما دام في الإمكان تسخيره، وما دامت آثار استبعاده، أو تهميشه، سلبية أو ضارة، كما هو الشأن في الأدب عامة، والشعر منه خاصة، وفي هذه الظروف، توقّع أمل دنقل من الشاعر العربي أن يقوم بدورين: "دور فني، أن يكون شاعرًا، ودور وطني، أن يكون موظفًا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم... على الشاعر أن يلعب دور الشاعر والمفكر أيضًا"[١]، شرط ألا يتحول إلى شاعر خاصة، ويحرم الشعر من قواه التي تحرّك العامة، ويخنق رسالته الفكرية داخل جدران عازلة، وألا يسلبه في الوقت نفسه خصائصه الذاتية وملامحه الفنية.

ولد الشعر العربي الحديث في جوٍّ مشحون بطموحات جماعية عالية يتحدّد بها مصير الأمة، ويرتسم على تحققها وجودها ومستقبلها، وقد ظل شاغل النهوض مسيطرًا على الأرواح والنفوس، مسخرًا الإمكانات جميعها؛ المادية والمعنوية، في سبيله، وفي قرن لم يشهد مثله بلبلة واضطرابًا، وغيابًا للمرجعيات، واختلافًا حول الثوابت، وضمورًا في الكليات.. كانت غاية النهوض الهدف الواضح المنشود، والكلية المطلقة التي تجتمع عليها الأمة بتياراتها المتناقضة. وقد قلنا إن حركة النهوض؛ الفكرية والأدبية، ولّدت مدرستين أدبيتين رئيستين، واتجاهين جماليين متخالفين؛ أصيل، وحداثي، نتج كلّ منهما من قيم ومفاهيم مغايرة، نجم عنها تغاير شرطي في طبيعة الممارسة الحضارية للأدب عمومًا، وللشعر خصوصًا. وهذا التغاير لا يلغي طموحهما المشترك لتحقيق النهوض، وسيكون من مهمة هذه الفقرة رصد انعكاس هذا الطموح في شعر كلا المدرستين، واكتشاف مدى استجابة الشكل الشعري في كل منهما لهذه الغاية الكلية، مع التذكير بأن الحضارات لا تنهض ابتداء إلا على أساس فكرة يقينية، وتماسك اجتماعي وأخلاقي، وغلبة المنازع الجماعية، وتحقق القيم الكلية في الحياة المادية والوجود الإنساني! ومع أن أسس مدرسة الحداثة تبين بونًا شاسعًا عن شروط النهوض الحضاري العامة، إلا أن مصبّ اهتمامنا هنا ليس هو أصل المبدأ الفكري للحداثة، ولكن مدى إسهام الشعر بمفهومه وتقنياته الحديثة في تحقيق غرض النهوض أو "الحداثة". وسنبدأ بمدرسة الأصالة..

لما كان الشعر العربي في مطلع القرن العشرين أبرز فنون العرب وأعرقها، فقد أنيط به دور ريادي في مشروع النهوض الثقافي، ومثّلَ خطوة طموحة لاستعادة أمجاد الأمة الغافية، وإعادة وصل النفس العربية بمنجزات أسلافها الجليلة البعيدة، لخلق الشعور بالعزة فيها، وزرع حس الانتماء في الأرواح التي شوهتها قرون الانحطاط، وألفان الذل، واعتياد عدم المبالاة والسلبية. ولذلك جاء بعض شعر البارودي مثقلاً بالألفاظ القديمة الجافية، وكأنه إسهام منه في إحياء اللغة العربية وإغناء مفرداتها، وتحريرها من الرطانات ورواسب العاميات. لا شك في أن غاية النهوض والإحياء قد وجّهت عملية الإحياء نفسها، وفرضت على الشعراء الاجتهاد لبعث الأعمال الشعرية القديمة، ومحاولة الاقتداء بها، ومحاكاتها، واستلهام طرائقها، واتخذ الشعراء من شعر الجاهلية وعصور الازدهار نموذجًا يحاكونه، ويقلدون أساليبه، ويحاولون رقي سلمه، محاذرين أن

---

[١] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٥٨.

تزل بهم الأقدام في محظور الرتابة، ومجافاة روح العصر. فكان التقليد أداة من أدوات النهوض الأدبي والحضاري، تمامًا، كما كان إحياء الأدب اليوناني أداة من أدوات النهضة الأدبية في الغرب، وبذلك شارك الشعر الإحيائي بكينونته نفسها في مشروع النهوض، قبل المهام المباشرة التي أنيطت به، والمضمون الملتزم الذي اضطلع به في الحياة السياسية والاجتماعية، حتى بأغراض وتقنيات بدا للوهلة الأولى أنها مجافية للهدف، أو أنها شكلانية محضة.

في مواجهة الانحطاط كان على الأمة أن تحتفظ بحالة معافاة متوازنة تعينها على استغلال طاقاتها كلها وعدم إهدار شيء منها، ولذلك فإنها وقفت موقفًا إيجابيًا من الفرد بما أنه عضو فعال بحسب تعاونه وبقدر إيجابيته يكون هدف النهوض ممكنًا، هذا طبعًا من دون أن تضحي بالتماسك الداخلي وبقوة الجماعة، فمسؤولية وجود الجماعة وحمايتها هي مسؤولية فردية قبل كل شيء، ولذلك كانت دواعي الشعر عند خليل مطران؛ أبرز مجدد في التيار المحافظ، هي: "لترضية نفسي حيث أتخلى. أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلى"[١]. فهي دواع تجمع بين الإمتاع والأخلاق، وتجعل ما هو جماعي شأنًا فرديًا والتزامًا ذاتيًا. ولا مهرب للشاعر من الواقع الموضوعي، ولا بد للعالم الخارجي من أن يترك صداه في نفسه، وإذا كان لا يجب على الشاعر "أن يكون عبد زمانه ورهين إرادة قومه"، عند نعيمة، فإنه لا يجب عليه، عند نعيمة أيضًا، "أن يطبق عينيه ويصمّ أذنيه عن حاجات الحياة وينظم ما توحيه إليه نفسه فقط... مادام الشاعر يستمد غذاء لقريحته من الحياة.."[٢]. فالذات تعيش التصالح مع الجماعة، والتوحّد بها، وتندمج معها، وتصدر عن حاجاتها وغاياتها، وتسخّر إمكاناتها لتحقيق هذا الاندماج والوصول به إلى درجة التكامل، وتعيش في الواقع لا على هامشه. هذا هو المنطلق الفكري الذي كان ضاغطًا على التجربة الشعرية لمدرسة الأصالة، ليس من حيث المضمون فقط، فقد استجاب الشكل الشعري استجابة مثلى لهذا الفكر.

التعبير عن التجربة الجماعية، والمشاركة في صنع تاريخ الأمة، وبلورة اللاشعور الجمعي، تمثّل في المجال الموضوعي في العديد من القضايا التي استقطبت الوعي العربي في تلك المرحلة، ولعل أبرزها قضية الهوية التي صارت موضع خلاف وجدل غير مسبوق، وأحدثت بلبلة في النفوس التي كانت تبحث عن خلاصها فتاهت عن ذاتها، ولأجل تلك البلبلة تحمّل الشعر مسؤولية بناء الهوية، وتمكينها في النفوس، عبر تنبيه العاطفة الوطنية، وزرع الشعور بالولاء والانتماء للوطن الذي حوّله شوقي إلى معشوق حين قال[٣]:

وطني لو شُغِلتُ بالخُلدِ عنهُ نازَعَتني إليه في الخُلدِ نَفْسي

كما طمح الشعراء إلى إرساء دواعي الوحدة النفسية والفكرية، مستغلين نقاط القوة في الهويات المتصارعة كلها لبلوغ هذا الهدف، ومن دون أن يجد أكثرهم غضاضة في الدعوة إلى الوطنية والقومية، أو إلى العروبة

---

[١] الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٥٤٧/٣. ولحافظ إبراهيم قطعة شعرية غزلية يمزج فيها الغزل بالتعريض بالإنكليز، الديوان، ٢٤٨/١.

[٢] نعيمة، ميخائيل: الغربال، ص٨٤.

[٣] شوقي، أحمد: الديوان، ٤٦/٢.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

والإسلام، وإلى الرابطة الشرقية كذلك[١]، بما أن هذه الولاءات كلها مصدر لهوية شعب واحد، وأن مفاخرها مجتمعة قادرة على انتشال الشعوب من طبع الذلّ المستحكم فيها، ولأن هذه الهويات، إذا لم تتطرف، لا تتنافى. هذا أحمد محرم شاعر "الإلياذة الإسلامية" التي يستعيد فيها الرابطة مع ميراث النبوة، لا يجد غضاضة في أن يقول في هوى "مصر"[٢]:

هي القـدَرُ الجـاري، هي السُّـــخط هي الدين والدنيا، هي الناس والدهر
والرضـــى بذلك آمنا، فيا من يلومنا لنـا في الهوى إيمـاننـا، ولـك الكفر

وقد عرف الشاعر بثاقب نظره، وحسّه الصائب، أن الشعر مكوّن ثقافي عظيم الأثر في صناعة النفوس والتأثير فيها، ومن ثم، في تغيير التاريخ، فأشهره سلاحًا من أسلحة النضال، وجعله مصدرًا من مصادر الهوية، وموقد انصهار القيم لتحويلها إلى طاقة عزّة لا تخبو ولا تنفد، ودرعًا إيجابيًا يقي من صدمات الواقع المحبطة، مستعينًا بإحياء أمجاد الماضي، والتعلق بمفاخر الأجداد، والتغنّي بآثارهم وفتوحاتهم، وتمجيد أبطال النضال المعاصر ضد الاحتلال، ورموز الحركات الوطنية، وشهداء الثورات ورجالاتها الأبطال. يقول الجواهري[٣]:

ســـبحانَ آلاءِ الشُّـــعوبِ فإنها لَتُقلّـبُ الأيّـامَ كيف تشـــاءُ
واللهُ في هِممِ الرِّجالِ، وإنْ رَمى رُجْم الظُّنونِ، وشَـــعْوَذَ الجُهلاءُ

---

[١] صحيح أن الصراع على الهوية كان الحدث المصيري في تلك المرحلة، وأن أكثر الشعراء قد شهدوا الآثار التاريخية المدمّرة للاختلاف الفكري، فنددوا بالثورة العربية الكبرى ضد الرسم الباقي من دولة الخلافة الإسلامية، (ينظر: إبراهيم، حافظ: الديوان، ٤٩/١، وشوقي، أحمد: الديوان، ١٠٥/١..)، إلا أن الاضطراب الذي كان طابع العصر، والشعارات البراقة التي لا تدرك آثارها البعيدة، كل ذلك جرّ الشعراء إلى ركوب الموجات السياسية والحزبية السائدة على علاّتها، إلى أن انكشفت آثارها المفجعة مع إلغاء الخلافة الإسلامية، فكان ذلك كان بداية لعهد جديد ذي شروط موضوعية مختلفة.

[٢] محرم، أحمد: ديوان محرم (السياسيات)، مكتبة الفلاح – الكويت، ط/١، ١٩٨٤، ٢٧٣/١. وينظر: محرم، أحمد: ديوان مجد الإسلام (الإلياذة الإسلامية)، مكتبة دار العروبة – القاهرة، ١٩٦٣. ويتكرر الموقف نفسه عند البارودي الذي كان أول من تغنى بالمجد الفرعوني: البارودي، محمود سامي: تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف – مصر، ١٩٧١، الديوان، ٥٣/٢. وشوقي الذي جمع في قصيدة واحدة الفخر بأمجاد الفراعنة، وتراث العرب، وعزّ المسلمين، الديوان، ١٧/١، وهو القائل:

ولـو أنـي دُعيـت لكنـتَ دِينـي عليـه أقـابـل الحَتْمَ اليبـابـا
أدير إليـك قبـل البيـت وجهي إذا فُهـتُ الشـــهـادة والمتـابـا

نفسه، ٦٦/١. ولحافظ إبراهيم أشعار في هذا المعنى يتغنى فيها بالفرعونية وأخرى بالخلافة الإسلامية، ينظر: الديوان، ٨٩/٢، ١١٨/٢، وبدوي الجبل، محمد سليمان الأحمد: الديوان، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧٨، ص٦٧.

[٣] الجواهري، محمد مهدي: الديوان، ١٤٤/١. وينظر قصيدة "تعالوا نعد الصيد" في الفخر بأمجاد الأمويين في الشام والتغني بحب الشام، لبدوي الجبل، الديوان، ص٥٣٤، وص١١٥. وتنظر قصيدة شوقي في صقر قريش عبد الرحمن الداخل، وقصيدته في رثاء الشهيد عمر المختار، الديوان، ١٧٢/٢..، ١٧/٣..، ١٨٧/١..، وقصيدة حافظ إبراهيم في عمر بن الخطاب، الديوان، ٧٧/١..

شبكة الألوكة - قسم الكتب

وكانت أهم إسهامات شعراء مدرسة الأصالة إشاعة روح التفاؤل والأمل، واستنهاض الهمم، وبعث الشعور بالعزّة عند شعوبهم المستضعفة التي تعوّدت الاستكانة، وعلاج الشخصية العربية مما ترسّب في قاعها من آثار الانحطاط، وأمراض الوهن، وعوائق الفاعلية، وتحريرها من قيود الذل والعجز وانحطاط الهمة، يقول حافظ إبراهيم مرحبًا بالعام الهجري الجديد[١]:

مضـــى العامُ ميمونَ الشـــهور مباركًا ... تُـعَـدَّدُ آثـارٌ لـــه وتُسَـــطَّـرُ
...ففيـه أفـاق النـائمون وقـد أتـتْ ... عليهم كأهل الكهف في النوم أعصُـــرُ
...وفيه سَرَتْ في (مصرَ) رُوحٌ جديدةٌ ... مـبـاركـةٌ مـن غَـيْـرَةٍ تـتسَـــعَّـرُ
خبـتْ زمنًـا حتى توهَّمْـتُ أنهـا ... تجـافـتْ عن الإيراءِ لـولا (كُرُمَـرُ)
تَصَـــدَّى فـأَوراها وهيهـات أن يَرى ... ســـبيلاً إلى إخمـادهـا وهيَ تَزْفِرُ
مضـــى زمنُ التنويمِ يا نيلُ وانقضـــى ... ففي (مصرَ) أَيْقاظٌ على (مصرَ) تَسهرُ
...شـــعرنا بحاجاتِ الحياة فإن وَنَتْ ... عزائمُنـا عن نَيْلِهـا كيف نُـعـذَرُ؟
شـــعرنا وأحســـنا وباتتْ نفوسُـــنا ... من العيشِ إلا في ذَرَا العِزِّ تَسْـــخَرُ
إذا الله أحـيـا أمّـةً لـن يـرُدَّهـا ... إلـى الـمـوتِ قـهّـارٌ ولا مـتـجـبِّـرُ

لم يكن الشاعر في مرحلة الإحياء مثاليًا منقطعًا عن الواقع، ولم يخدع قومه ويغررهم بأمجاد موهومة، وصروح مبنية على رمل يميد، وفخر أجوف ليس له في الواقع رصيد، بل نفخ فيهم روح العزة، وأشربهم قوة الأمل، لأنه أدرك أن القوة النفسية هي المعادل الداخلي للتحديات الخارجية، وأن تعزيز الدوافع الإيجابية يساعد في التوافق مع المحيط الخارجي والاستجابة الإيجابية لمتغيراته. ثم إن النفَس الإيجابي، وموقف التفاؤل الذي يعلو على شروط الواقع وخطوبه، ميزة من ميزات الشعر الإحيائي، وثمرة من ثمرات التوازن الذي تملكه النفس العربية؛ بين إيمانها بإمكاناتها ومصادر قوتها، وتقديرها الواقعي لمحيطها وظروفها الموضوعية، وليس بخاف أن التفاؤل، واعتداد الأمة بذاتها، سلاح من الأسلحة الماضية في معركة نهوض أية أمة، وفي قدرتها على مواجهة التحديات، فكيف إذا كانت تحديات استئصال، وتهديدًا مباشرًا للهوية؟! وبإيعاز من ذاك التوازن، قرن الشاعر سياسة التحفيز الدائمة على النهوض والإيمان به، وتعزيز الثقة بالنفس، والفخر بالأمجاد، والارتقاء بهمم الشباب، والدعوة إلى التسامي باهتماماتهم، قرن ذلك كله بمواجهة الأمة بعيوبها، والكشف عن

---

[١] إبراهيم، حافظ: الديوان، ٣٨/٢، ٤١. ذَرا بفتح: الكنف والظل. وينظر: بدوي الجبل: الديوان، ص١٢٩. وحافظ دائم الثقة بتحقيق أمل النهوض، ثقة لا تعرف التردد:

على أن في أفْقنـا نـهضـــــةً ... ســـتبلُغُ رغم القعود المـدى
وإن لـم تـكـن بـلـغـت أوجـهـا ... كـذا كـل شـــيء إذا مـا ابتـدا

الديوان، ٢٢٦/١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

نقاط الضعف فيها، ومحاولة معالجتها، والنقد اللاذع لتقصيرها، وتقريع المتخاذلين والعملاء فيها، من دون أن يضحي بسمة التفاؤل الغالبة، والتعالي على الكوارث، والتماسك أمام المحن، يقول محرم[١]:

داء أهل الشـــرق ضـــعف الهمم ... وبـــهـــذا كـــان مـــوت الأمـــم
يا بني الشـــرق، ولا شـــرق لكم ... بســـوى الجِـــدّ، ورَعْـــيِ الـــذِّمم
..يـــا بني الشـــرق أفيقوا، إنمـــا ... ..خـــدعـــتكم كـــاذبـــات الـــحُـــلُـــم
..لا تظنوا المجـد شـــيئًـــا هينًـــا ... ..إنـــه فـــي لَـــهَـــوات الضـــيْـــغم

واتخذ الشعراء شعرهم منبرًا لمعالجة المشكلات الاجتماعية؛ كالجهل والتخلف والفقر[٢]، مستغلين ما لهم من شأن ومكانة اجتماعية وأدبية، وقرب أصواتهم من الجمهور، وعلوّها على أصحاب السلطة والنفوذ، حتى صار ينتظر منهم في كل منبر إسهام ومشاركة. ذلك كله حوّل الشعر إلى ساحة نضال أمامية لمواجهة التحديات المصيرية، وعدّة من عدد الكفاح في سبيل النهوض، وإن لم يخل من ممارسات فردية تميل إلى المحتل، وتبارك الغرب، وتمالئ قياداته، وتنبهر بأعلامه، تحت ضغط الضرورة، أو المصلحة، وإحساسًا بالدونية أحيانًا[٣]، ولكن ظلّ هذا في إطار المواقف الفردية، وضعف النفس أمام الإغراءات والتهديدات، وظلّ الموقف النضالي الطابع الغالب على الشعر المحافظ، وموقف الالتزام ذاتيًا من قبل شعرائه[٤]، التزامًا يصل حدّ مواجهة المحتل مواجهة سافرة أحيانًا، والتحريض الصريح للشعوب على الثورة والتمرد[٥].. إذن استطاع

---

[١] محرم، أحمد: الديوان (السياسيات)، ٧٥/١. وينظر: شوقي، أحمد: الديوان، ١٨٨/١. ولحافظ إبراهيم قصيدة يقرّع فيها الأمة وشبابها اللاعب اللاهي في زمن الجدّ والملحمة، الديوان، ٢٥٦/١ وما بعد، و٢٩٤/١. ونجد عند الجواهري قصائد مملوءة أملاً بالشباب وثقة بالمجد على أياديهم، الديوان، ٥١٣/١، وأخرى يذم فيها الذات الغارقة في عيوبها وأنانيتها ولهوها، في حين تجدّ الشعوب في كل مكان لانتزاع حريتها.. نفسه، ٤٥٥/١، ٢٨٩. ولبدوي الجبل قصيدة تضاهي قصيدة الجواهري ثقة بالشباب وأملاً بهم، الديوان، ص٥٣٠.

[٢] قصيدة شوقي في المعلم معروفة مشهورة، الديوان، ١٨٠/١..، وله قصيدة أخرى في نصح العمال وحضّهم على الإتقان في العمل، الديوان، ٩٠/١..، وأخرى في دعم العمل الطوعي وتشجيع الناس على التبرّع في مشروع القرش، الديوان، ٢٦/٤..

[٣] يروي علي الوردي أمثلة كثيرة عن تقلّب شعراء العراق بين مدح الأتراك وهجائهم، وتبنّي الموقف الوطني وتملّق الإنكليز والتزلّف إليهم؛ كالزهاوي والرصافي، ينظر: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ٣٧٣/٤-٣٧٤، ٣٧٩، ٤٣/٥، ١٠/٦. وينظر: حسين، محمد محمد: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ٩٦/١-٩٨، وينظر: إبراهيم، حافظ: الديوان، ٧٠/١، ٢٦٠. وينظر في شأن مصانعة بدوي الجبل للاحتلال الفرنسي في مرحلة من مراحل حياته: الخطيب، محمد: بدوي الجبل، حياته وشعره (مع منتخبات من قصائده)، مطابع ابن زيدون – دمشق، ١٩٦٢، ص٣٧.

[٤] استغّل شوقي مكانته الأدبية والاجتماعية ورفع إلى روزفلت الرئيس الأمريكي الأسبق قصيدة يدعوه فيها إلى نصرة مصر وعدم خذلان قضيتها، بخطاب مملوء بالعزة والفخر تارة، وباللين والمصانعة تارة أخرى، ينظر: الديوان، ٥٤/٢ وما بعد.

[٥] قضى الجواهري حياته منفيًا ومسجونًا ومطاردًا بسبب نشاطه النضالي، ينظر تعليقه على أسباب تأليفه قصيدة "هاشم الوتري" ومنه قوله: "كنت موطّنًا نفسي حتى على الموت!"، فما انتهى من إلقائها حتى مزّق أوراقها وذراها أمام الجمهور الذي أسقط في يده من فرط الرهبة، ثم ما لبث أن اعتقل من قبل السلطات، وزاره في السجن من الحضور مجموعة شباب؛ أعادوا

شبكة الألوكة - قسم الكتب

الشعر الإحيائي أن يمثل استجابة صحّية لحاجات المرحلة الحضارية التي فرضت رصّ الصفوف، وتعزيز الوعي الجماعي، وطمعت في امتلاك شخصيات متوازنة لا تتآكل آمالها تحت ضغط النكبات، وتنطلق من يقين ثابت لا تهزّه هجمات الشكّ والحيرة، حتى لكأن القصائد نفسها صارت تخوض المعارك الميدانية بنفَس بدوي الجبل حين قال[١]:

من مُبلِغٍ عني الرئيس قصيدة تحمي الثغور فكل بيت فيلق

وقد أعانت خصائص الشعر التراثية على جعل إمكاناته الحضارية لا تنفد، أما القيمة الفنية لذاك الشعر فهي متفاوتة بحسب سيطرة الشاعر على مادته، أو سيطرتها عليه، وليس لأن هذا الشعر يعتمد أشكالاً قديمة "متطابقة مع أوضاع وحاجات وظروف انتهت وحلّت محلّها أوضاع وحاجات جديدة"[٢] كما ادّعى أدونيس، بل على العكس، إن الأشكال القديمة – التي لا تخلو من عيوب وتمتلك قابلية للتطوير – هي خلاصة موقف معرفي متوازن من الحياة والإنسان. إن مبدأ الإيجاز البلاغي، ووحدة البيت الشعري، وعلوّ النبرة الموسيقية، وصياغة الأمثال والحكم، والأساليب الخطابية والإنشائية التي تقوم على الحماسة والفخر، مع استغلال المديح والمبالغة في بناء النماذج ورفع القدوة للجيل، وتشخيص المبادئ والقيم.. هي القوة الأساسية للنظام الشعري الأصيل ليحقق هدفي المعرفة، والصلابة النفسية. والفخر والحماسة، أو الخطابية والمباشرة والتقرير، هي طرق شعرية موضوعة لأداء مهمة حضارية معرفية بالدرجة الأولى، ووظيفتها تعزيز البناء النفسي والأخلاقي للأمة، وحمايتها من الانهيار في وجه العواصف والتحديات، فهذه التقنيات تسمح للشاعر بأن يخترق حجب الألم الكتيمة ليكشف عن القوانين ويجريها مجرى الأمثال، ويلحظ توالد المتناقضات التي تختزلها الحكمة ليعلّم الإنسان تجاوز الخطوب، والتعالي عليها بخلقي الفخر والتجمّل، ففي قصيدة طويلة لحافظ إبراهيم يندب فيها مجد الإسلام الزائل، ممتزوجًا بتذكارات شباب حافظ المنقضي، ورثاء نفسه، حتى يعترف أخيرًا[٣]..

إني مِلِلْتُ وقوفي كل آونةٍ أبكي وأنظِمُ أحزانًا بأحزان
إذا تصفَّحتَ ديواني لتقرأني وجدتَ شعرَ المراثي نصفَ ديواني

ولكنه على الرغم من ذلك ينهي كل مقطع فيها بخلاصة حكيمة، أو فخر راسخ، يعيدان إلى القصيدة توازنها وإشراقة الأمل فيها[٤]:

تجميع القطع الممزقة ولصقوها، طالبين تصحيح الخلل وإكمال النقص. ينظر: الجواهري، محمد مهدي: الديوان، ٢٦٨/١–٢٧٠.

[١] بدوي الجبل: الديوان، ص١٤٠، والرئيس هو شكري القوتلي. وينظر في معناه: الجواهري، محمد مهدي: الديوان، ٥٧/٢.

[٢] أدونيس، أحمد سعيد إسبر: الثابت والمتحول – صدمة الحداثة، ٥٥/٣.

[٣] إبراهيم، حافظ: الديوان، دار العودة – بيروت، ١٩٣٧، ص١٤٠.

[٤] إبراهيم، حافظ: الديوان، دار العودة – بيروت، ١٩٣٧، ص١٣٩.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

فعلِّموا كـلَّ حيّ عنـد مولـده: عـلـيـك لله والأوطـان دَيـنـان
حتمٌ قضـــاؤهما، حتم جزاؤهما فاربأ بنفســك أن تمنى بخســران

ويحقق المديح الغرض الأخلاقي من خلال صياغة النموذج وتشخيص القيم، وليس الصدق شرطًا بدئيًا لازمًا لتحقيق هذا الغرض، لأن المديح ينتهي إلى رسم النماذج الأخلاقية على سبيل الاستحسان، ويشخّص القيم والمفاهيم الخالصة، ويحوّلها إلى شحنات عاطفية مركّزة، أو خلاصات معرفية حكيمة، يقول شوقي في هذا المعنى[١]:

يُظهِرُ المدحُ رَونقَ الرجُلِ المـــا جِدِ كَالسيفِ يَزدَهـــي بالصِقـــالِ
رُبَّ مَدحٍ أَذاعَ في الناسِ فضـــلاً وأتـــاهـــمُ بـــقُـــدوةٍ ومِـــثـــال

وشعر المناسبات هو استجابة فنية، والتزام ذاتي تجاه الجماعة، بالتفاعل مع الأحداث المصيرية والمواقف العامة التي تمسّ الأمة سلبًا أو إيجابًا، وليس مجرّد نفاق اجتماعي مزّيف أو مصطنع، وقد بلغ فيه الشعراء "الذروة في الكم كما في الكيف... [إذ] يكاد لا يعثر على قصيدة من دون مناسبة"، بل "تكاد لا نجد مناسبة إلا قد قيل فيها الشعر الكثير"[٢]. وكذلك هي الرصانة في الأسلوب، والتوازن بين العقل والعاطفة، والشكل والمضمون، وكره الغموض المبهم.. كلها تقنيات ساعدت الشعر على تحقيق غرضه الحضاري، وتمكين صلته بجمهوره، وتعميق أثره الفكري والاجتماعي، ومع أن خصائص القول الشعري التقليدي هي استمرار للطرائق القديمة إلا أنها في الحقيقة استجابة صادقة وذكية لمقتضيات الدور النهضوي الذي مارسه الشعر، ولمتطلبات المرحلة الحضارية، وتعبيرًا شفافًا عن خصائص النفس العربية التي احتفظت رغم الانحطاط بأفضل ما فيها. ولقدرة أحمد شوقي على استغلال هذه التقنيات الاستغلال الأمثل سُلِّم إمارة الشعر، ولم يمنحه شعب كامل غريزيًا هذه المنزلة[٣]، إلا لخطورة الدور الحضاري الذي اضطلع به شعره، ولعمق الأثر الذي تركه في نفوس الناس إلى اليوم، ولقدرته الفذّة على تمثّل خصائص النفس العربية المشتعلة بالأمل، والمترفّعة أمام التحديات والمحن، وهي "سمات فكرية عربية إسلامية شديدة المعافاة"[٤]؛ كما تقول الجيوسي،

---

(١) شوقي، أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٨٨، ١٨٨/١، وقوله متبرّئًا من التكسّب:

زَهِدتُ الَّذي في راحَتَيكَ وشـــاقَني جَـوائِـزُ عِـنـدَ اللهِ مُـبـتَـغَـيـاتُ
وَمَن كانَ مِثلي أَحمَدَ الوَقتِ لَم تَجُز عَلَيـهِ وَلَو مِن مِثلِكَ الصَـــدَقـاتُ
وَلي دُرَرُ الأَخلاقِ في المَدحِ وَالهَوى وَلِـلـمُـتَـنَـبّـي دُرَّةٌ وَحَصـــاةُ

نفسه، ٩٧/١. وإن كان بعض الشعراء، كالباردوي، أنف من استعمال الشعر في المدح والذام كما يقول. ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٠.

(٢) اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – دراسة في الرؤى والمكونات، دار بترا للنشر والتوزيع – دمشق، ط/١، ١٩٩٩، حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص١٨٠.

(٣) الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٧.

(٤) الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٩.

استطاع شوقي أن يجسّدها في صياغات محكمة، ويركّزها في أمثال شاردة تجمع بين الإيجاز والبساطة بحيث يمكن تداولها ويسهل اقتناؤها، ويغذّيها بالعواطف الجيّاشة الحارّة، يقول العريان: "اختار شوقي أن يكون لسانَ هذه الأمة فيما تحب وتكره، وفيما تأمل وتحذر، وفيما تنفعل به عواطفها من ذكريات وحوادث، وكان لسان صدق في التعبير عن كل أولئك في بيان ساحر ولفظ رصين، فلم تلبث الأمة العربية أن رأت فيه شاعرَها، فألقت إليه مقاليد الإمارة، وبايعته عن رضا... أمن عجز أم من قوة كان شوقي شاعر الأمة وكان هؤلاء شعراءَ أنفسهم؟"[١]، بل قبل ذلك من هذه الخواصّ التي ستكون حكرًا على الشعر الإحيائي أو التقليدي، وسيجهد الشعر الحداثي لخلع طوقها من رقاب شعرائه، واستبدال مفاهيم مناقضة جملة وتفصيلاً بها، وفي هذه الخواصّ أيضًا تعليل الظاهرة التي تساءل عنها شفيق الكمالي: "ما الذي جعل هؤلاء الناس يرفعون الأبيات القديمة ولا يرفعون الأبيات الحديثة[؟] لأنها تعبر عن تطلّعهم الاجتماعي والسياسي"[٢]، وتحظى بتلك الخواص الفنية قبل ذلك.

أما مدرسة الحداثة التي بدأت مع الرومانسية، فقد سبق لنا القول بأن علمنة المجتمعات العربية في ظل الاستعمار أدّت إلى تغريب النخب المثقفة والطبقة المتعلمة، وسمحت بطغيان أفكار التحرر التي كانت تتسرّب على استحياء منذ منتصف القرن السابق، وغلب النزوع الفردي غلبة حادّة تمثّلت في مجال الأدب في ميل مسرف إلى الرومانسية، وانحراف غير مسبوق عن جادّة الجماعة، وانكباب على آلام النفس وآمالها، واجترار العذابات، وملاحقة أطياف الخيالات، وفورات العواطف، ودقائق الانفعالات. وقد وجدت الرومانسية أرضية خصبة في مجتمع تقوم تركيبته على أساس التماسك الجماعي، واندماج الواحد في الكل، ثم يتفتح فيه وعي الفرد فجأة على مفاهيم تحرر متطرفة، وبريق أفكار الاستقلال والتفرد، والانبهار بالمنظومة الحقوقية المستوردة التي ترضي الغرور في الشباب الطموح، وتغذي اندفاعته المتهورة وراء الغريب والجديد والممتع، وتمرده المرحلي على القيود والضوابط.. ولما كان صدام الفرد مع الجماعة غير متكافئ، ويحمل كثيرًا من المحن والخيبات، ولأن الفجوة بين الواقع والمثال واسعة، عاش الفرد حالة انفصام حادّ، وغربة طوعية عن مجتمعه وثقافته، وصاحب الألم، واستعذب اليأس. هذه الحالة المرضيّة تعدّ انتكاسة لأمة تطمح إلى النهوض وتواجه تحدّيات مصيرية، وتهميشًا لمصدر قوّتها وفعّاليتها. ولذلك فإن الدور الحضاري للشعر العربي في تلك المرحلة قد ضعف وخفت صوت الجماعة، وغلبت على القصائد الهموم الفردية، والرغبات الذاتية والجموح العاطفي، والهرب إلى الخيال والطبيعة واللذة وعالم من الأوهام والمتعة.. واتّشح أكثر الأعمال بالسواد،

---

[١] شوقي، أحمد: مقدمة الجزء الرابع من الديوان بقلم محمد سعيد العريان، ٤/٤.

[٢] المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة – ندوة، رأي شفيق الكمالي، ص٦٢–٦٣. وليس ذاك لأن الشعر التقليدي شعر شعارات وحماسات ومهرجانات، بل لخاصية الإيجاز تلك، وللدور المعرفي الذي يفترض من الشعر أن ينهض به.

وسيطر عليها القلق والحيرة وإحساس مقيم بالضياع ورغبة في اقتحام المجهول..[١] إلا أن واقع الدواوين الرومانسية يشير إلى ظاهرة قوية ومطّردة تطعن فيما نقول، نقصد بها إنتاج بعض الشعراء الرومانسيين؛ أو أكثرهم، قصائد تعبّر عن القضايا المصيرية، وتتحمّس لها، وتتبنّى موقفًا ملتزمًا تجاهها! ونستطيع أن ندرج كثيرًا من شعر الشابي، وعلي محمود طه، وإلياس أبو شبكة، والهمشري، والصوفي في هذا الباب، وإن كان شعرهم الملتزم يتفاوت من حيث التجربة، والإبداع الفني، والتجاذب إلى إحدى المدرستين؛ الأصالة أو الحداثة، من حيث الطرائق الشعرية، ودائمًا في أرض الرومانسية لا بدّ من التزام مبدأ النسبية، واحترام الاختلاف، وتوقّع التفرّد، والقبول بأن تكون هناك "رومانسيات بقدر ما هنالك من رومانسيين"[٢]، إلا ما كان تعبيرًا عن إرادة جماعية؛ كالشكل الشعري تحديدًا، أو عن مصير مشترك؛ كضغط الواقع شرطًا.

بناء على ذلك يمكننا أن نصل إلى أن دوافع مختلفة قادت الشاعر الرومانسي إلى حمل الهمّ الجماعي، والخروج من قوقعته من أجل المشاركة في صنع الأحداث، فشاعر رومانسي كالشابي، هو أبرز من عبّر عن إرادة الحياة، وصاغ وعي الشعوب العربية النضالي في تلك المرحلة، وما زال شعره إلى اليوم قادرًا على الاطلاع بهذا الدور، نكتشف في شخصيته ولعًا مفعمًا بالحياة، وطاقة ثورية وجّهها في المرحلة الأولى من حياته ضدّ نفسه ومجتمعه وثقافته وقدره، وكذلك نفس الفتى في البواكير تواجه عوائق رغباتها بالتحدّي والتخطّي، ولكن مرحلة النضج المبكر ومحن الزمن علّماه كثيرًا من أسرار الحياة، ومهارات التحكّم، واتّزان الحكمة، فوجّه طاقته الثورية إلى واقع أمته المتخلّف، وأمراضها القاتلة، وقعودها المميت، وأعدائها الطغاة، فنبت على لسانه شعر ثوري فذّ متفائل ما زالت الأجيال تتغنى به إلى اليوم، وقبل من ثم أن ينكسر أمام ما يقبله من ثوابت الجماعة، وما لم يقدر على تغييره من ضروراتها، مؤثرًا في الغالب الهرب إلى الغاب على المواجهة[٣]. إن مراجعة سريعة لعناوين قصائده المبكرة، وقصائد المرحلة المتأخرة يثبت من دون شك هذا الاستنتاج، إذ تغلب على الأولى الألم والفجيعة والعتمة والموت والتيه: "أغنية الأحزان"، "الدموع"، "أيها الليل"، "في الظلام"، "إلى الموت"، "صوت تائه"، "قبضة من ضباب"، "إلى قلبي التائه"، "أغاني التائه"، "قيود الأحلام"، "طريق الهاوية".. أما القصائد المتأخرة فنجد عناوينها تشتعل بإشراقة أمل، وإرادة حياة لا تنكسر: "إرادة الحياة"، "الصباح الجديد"، "السعادة"، "نشيد الجبار"، "ذكرى الصباح"، "زئير العاصفة"، "إلى طغاة العالم"..

---

[١] تلاحظ نازك الملائكة أن عنوان الديوان الأول لعلي محمود طه؛ "الملاح التائه"، يعبر عن الحالة النفسية والروحية للجيل الرومانسي الهارب من الواقع والباحث عن المجهول، ينظر: الملائكة، نازك: شعر علي محمود طه – دراسة ونقد، معهد الدراسات العربية العالية – جامعة الدول العربية، ١٩٦٤-١٩٦٥، ص٣٧٨.

[٢] رأي سائد في النقد الغربي ينقله، اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ص٢٢٩.

[٣] ينظر قصيدته التي عنونها بـ"السعادة"، والأخرى التي حملت اسم "الغاب": الشابي، أبو القاسم: الديوان، دار العودة – بيروت، ١٩٧٢. ص٣٧١، ٤٦٠.

وفي تجربة الشاعر محمد عبد المعطي الهمشري ندخل عالمًا آخر، فالرجل رومانسي خالص متأثر بالرومانسيين الغربيين، ومتمثّل لتجاربهم، ومستلهم لأشعارهم، ومنغلق على العالم الداخلي للفرد المتوحّد الذي يجترّ آلامه، ويتجرّع غصصها، وله أعمال فريدة في شكل القصيدة الطويلة يتناول فيها المشكلات الوجودية وقضية الحياة والموت بأسلوب رمزي شائق[١]. ولكن الشاعر بعد انتظامه في مجال العمل الاجتماعي، ومشاركته في نشاطات جمعية تعاونية ريفية، فكّ عزلته الاجتماعية، واستطاع أن يتخذ دورًا أكثر إيجابية وثورية تجاه الواقع، التزم فيه صفّ الفلاح ضد مستغليه وسارقي جهوده، وحمل قضيته، وتغنّى بلسانه عن أشواقه وأفراحه وأتراحه.. هذا التحوّل أعان الشاعر على التحرّر من السوداوية ونبرة اليأس التي كانت مستولية على شعره المبكّر، وحمله على إظهار الوجه المبهج للحياة من خلال التغنّي بجمال الطبيعة، وتملّي مزايا المجتمع الريفي[٢]. وعلى الرغم من ذلك، فإن الهمشري لم يكن ناجحًا في تخطّي أمراض الرومانسية العاجزة إلى الثورية المتفائلة والإيجابية المشرقة، وتسرّب الحزن إلى قصائده التعاونية، ونقلها إلى فلاّحه، وأعداه ببكائياتها وهروبيتها إلى عالم خيالي من الأحلام[٣]، وذلك لأسباب فكرية وفنية فيما نعتقد؛ فمن ناحية ظلّ الهمشري يدور في فلك الرومانسيين الغربيين مستلهمًا الشعر الريفي الإنكليزي[٤]، ومن ناحية أخرى عجز الهمشري عن الاستثمار الناجح للأدوات الشعرية العربية فكانت قصائده الريفية تنتهي غالبًا بحكمة خاوية؛ كما تقول الجيوسي[٥]، وقدّم الفلاح في صورة العاجز لأنه تخلى عن نبرة الفخر العربية، ولم يعوّضها بشيء آخر يملأ الفراغ النفسي والفنّي إلا الاتكاء المسرف على الأدوات الشعرية الحديثة؛ كالحوار والتداعي، ومع أنها أثْرَت النص الشعري آنيًا، وضاعفت طاقته الإبداعية والعاطفية، إلا أنها كانت تؤول على المدى البعيد إلى إفلاس عدّته التقاليد العربية عيبًا وفقرًا معرفيًا، وهو إخلال عظيم بالنتيجة الكلية لشعر حامل لقضية اجتماعية جماعية. ولذلك فإنّ التزامه لم يقدر أن يصنع منه شاعرًا عظيمًا، ولم يخوّله تمثيل التجربة العربية الجماعية أو تمثّلها، أو النجاح في التعبير عنها، فلم يبلغ شأو الشابي، على الرغم من أنه والشابي قُطفا شابين في ربيع العمر! لقد استغلّ الشابي الطرائق العربية لممارسة دوره الإيجابي، على الرغم من أنه امتلك تصورًا نظريًا يزدري الأساس المادي للخيال الشعري عند العرب، ولكنه أمام الأثر المتعدّي للشعر لم يجد أفضل من الطرائق العربية، وأحسن استثمارها.

أما عبد الباسط الصوفي فإنه يعيش الحالة الرومانسية؛ لا موقفًا أدبيًا واجتماعيًا أصيلاً، ولكن لملاءمتها لوضعه العاطفي، وعدم استقراره النفسي، وثوراته الانفعالية العنيفة، ولعل الصوفي لولا هذا الاستعداد

---

[١] ينظر قصيدته "شاطئ الأعراف"، جودت، صالح: محمد عبد المعطي الهمشري شاعر أبولو، دار الجيل – بيروت، ط/١، ١٩٩١، ص١١٥..

[٢] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٤٠٦.

[٣] ففي قصيدته "الأغنية المسائية" أو "عودة الراعي" تتناوب فيها المخاوف والرؤى والمسرات وتختلط في عالم من الأحلام والأوهام والخيالات، وهي من أجمل قصائده. ينظر: جودت، صالح: محمد عبد المعطي الهمشري شاعر أبولو، ص١٩٦..

[٤] ينظر: جودت، صالح: محمد عبد المعطي الهمشري شاعر أبولو، ص٢٣.

[٥] الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٤٠٦.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

لكان تقليديًا واقعيًا ملتزمًا، فإلى جانب شعره الرومانسي الذي تمتزج فيه الثورة الداخلية العنيفة المخنوقة بالسوداوية المريرة المتفجّعة، وهو شعر يفوق في قدرته على ملامسة توتّرات النفس الإنسانية العميقة الشعراء الرومانسيين الكبار، إلى جانب هذا الشعر أنتج قصائد واقعية ثورية تمتلئ بالأمل الواثق، والفخر المتعالي على خيبات الواقع وفقر الإمكانات، والمعتزّ بمجد الأمة المنقضي، والإيمان المطلق بالنهوض، والانحياز الكامل إلى القضية الفلسطينية والكفاح العربي في سبيل التحرّر في المشرق والمغرب العربيين[١]، مع نقد لاذع للشعوب العربية المستكينة الخانعة تحت سيوط الذل والعبودية[٢]. يقول تحت عنوان "عربي أنت!"[٣]:

عربي أنتَ أرضًا وسما ... فاملأ الدنيا لهيبًا ودما
وانطلق للشمس في آفاقها ... وامتط الريح وهات الأنجما

عربي أنتَ في قلب الفناء ... تهدِم الموت وتبني ما تشاء
قبس أنت على المجد أضاء ... وطموح يتحدى القمما

قل نهضنا واعتصرنا النائبات ... قبضةٌ تلطِم أقدار الحياة
تصفع البغي وتطوي العاصفات ... ثم تبني للعلا ما انهدما

إن النداء بالخطاب "عربي أنت" يوحي بنزوع غيري متقدم عند الصوفي، واعتداد راسخ بالوظيفة الخطابية التوصيلية للشعر، واحترام مقصود للمتلقي لإثارة حماسته، وتحريك عاطفة الفخرلديه، ولو أنه أطاع الوعي النظري الحديث لوجب أن يعبر عن تجربة ذاتية، ولقال: "عربي أنا"، وهذا ما لم يفعله، ما يؤكّد استنتاجنا السابق بأن رومانسة الصوفي هي إشباع لاضطراب نفسي ينتهك أعماقه انتهى بالانتحار، لا تعبير عن موقف فكري واع، ولا نزوع فردي مستقرّ في طبعه، ولذلك تحول إلى صيغة اندمج فيها بالجماعة في آخر القطعة، حين قال: "قل نهضنا..".

لعل الظروف الموضوعية، واستعدادًا ذاتيًا لدى الشعب السوري المتأثّر بالطبيعة التركية المحافظة، وجّهت الشعراء السوريين الرومانسيين إلى مزج رومانسيتهم بواقعية معتدلة تجمع بين الذاتي والموضوعي، وتضفي على القضايا الوجودية والمصيرية ثراء وجدانيًا، وحرارة عاطفية، كما أنها حملت الشعراء على الحرص على التخفف من سلبيات الميوعة الرومانسية، وإنتاج أدب وجداني عاطفي محبب معتدل وملتزم بالقواعد

---

[١] ينظر: الصوفي، عبد الباسط: آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، ص١٣٣.

[٢] ينظر: الصوفي، عبد الباسط: آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٣٩–١٤٠.

[٣] الصوفي، عبد الباسط: آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٣٧. كما يفخر بالانتساب إلى أمة شهد التاريخ بعزتها وأمجادها، ويعجب لما دهاها وأقعدها في قصيدة "أنا ابن الأرض"، ص١٤٦..

التقليدية في أغلب الأحيان[١]، ولعله يكون سببًا ونتيجة معًا ما لاحظه نعيم اليافي من أن "خصوصية التجربة العربية السورية كانت تكمن عندئذ في إبداع النموذج المحتذى، في حين كانت خصوصية التجربة العربية اللبنانية تكمن في إبداع النموذج المبتكر"[٢]، وهذا ما أكسب شعرهم الرومانسي قوة وجسارة وتماسكًا حجز عمر أبو ريشة نصيبًا الأسد منها[٣]. وكذلك كان ضغط الأسباب الموضوعية، وظروف الواقع العربي المشتعلة، والمخاطر التي تتهدد فلسطين، وانتصار مطالب الاستقلال في بعض الدول العربية، ونموّ الاتجاه الواقعي والوعي القومي، كل ذلك ضغط على علي محمود طه، وحمله على تمزيق شرنقته الذاتية، والالتفات إلى الهمّ الجماعي، وقد غلب على ديوانه "شرق وغرب" الذي أصدره ١٩٤٧، المواقف الوطنية واتّضح فيه اتجاهه السياسي الغائب وتمجيده للأمة العربية، وحماسته للنضال والكفاح[٤]، ومن موقف التزامه كتب واحدة من أجمل قصائده وأشهرها؛ ومطلعها[٥]:

أخي جاوز الظالمون المدى فحقّ الجهاد وحقّ الفدا

وإن شاعرًا من أبرز وأقوى شعراء المدرسة الرومانسية، وأقدرهم على التعبير عن التجربة الذاتية والوجدانية، وتطوير أدوات التعامل معها، والتعبير عنها، نقصد طبعًا إلياس أبو شبكة، احتجزت القضايا العامة نصيبًا واضحًا من شعره، ولم يشغله عمق تجربته الذاتية وحرارتها عن الواقع المادي تحت قدميه، والتفاعل مع مشكلاته[٦]، فهو القائل: "والشاعر الحقيقي هو تاريخ عصره ملحّنًا، فلولا الشعر ما عرف تاريخ العرب في الجاهلية، ولولاه ما عرف تاريخ الفروسية والكرامات عند الرومان، ولولاه ما عرف تاريخ الإغريق"[٧].

---

[١] اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص١٨٤.

[٢] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٢١.

[٣] ينظر: أبو ريشة، عمر: الديوان، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧١، ٢٥٠/١. وقد عبّر أنور العطار عن موقفه الملتزم من خلال محاولة إحياء الماضي المجيد للأمة، وبعث مواقف العزة والشموخ والريادة في قصائده الممتزجة بتوتر وجداني عال، ينظر: العطار، أنور: ظلال الأيام، دون دار – دمشق، ١٩٤٨، ص٨٦، ٩٤، ١٠٠..

[٤] باستعراض سريع لعناوين قصائد هذا الديوان نلمح التغير الكلي في موقفه عنه حين كان عنوان مجموعته الأولى: "الملاح التائه"، والثانية: "ليالي الملاح التائه"، والتي تليها: "أرواح وأشباح".. وهي عناوين تذكرنا بالشابي! أو مجموعته التي عنوانها: "زهر وخمر"! وتحولت عناوين قصائده في ديوان "شرق وغرب"، إلى: "يوم فلسطين"، "إلى أبناء الشرق"، "في صفوف المجاهدين"، "شهيد ميسلون"، "سورية وعيد الجلاء"، "أندونيسيا".. وهي ترسم اتجاهًا جديدًا مطلقًا، وإحساسًا عارمًا بالوحدة العربية والإسلامية. ينظر: طه، علي محمود: الديوان، دار العودة – بيروت، ١٩٧٢. وينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٤٢٣-٤٢٤.

[٥] ينظر: سرحان، سمير، ومحمد عناني: أجمل ما كتب شاعر الجندول علي محمود طه، مطبوعات مهرجان القراءة للجميع ٩٦ – مكتبة الأسرة مصر، ص١١.

[٦] ينظر: أبو شبكة، إلياس: المجموعة الكاملة في الشعر، جمع وتقديم: وليد نديم عبود، دار رواد النهضة، ط/١، ١٩٨٥، ٤٦/١، ٦٣، ٨٠.

[٧] ينظر: أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، دار الحضارة – بيروت، ط/٣، ١٩٦٢، ص٢١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

هذه الظاهرة المتواترة، وقوة الدوافع الواقعية في الشعر الرومانسي، تدفع المرء إلى التساؤل عن سرّ حضور العام والموضوعي في شعر ينطلق من أسس ذاتية أهمها العاطفية وصدق التجربة؟! والتعليل الذي يقودنا إليه تصوّرنا لطبيعة التجربة الرومانسية العربية، وتحليلنا لظروف نشأتها وتطوّرها، أن الرومانسية لم تكن قادرة على تحقيق كل طموحاتها في المجتمع العربي، أو النفوذ إلى عمق النفس العربية، والسيطرة المطلقة على وعيها، على الرغم من وجود ظروف موضوعية تعين على ذلك، لأنها لم تستند إلى أساس فكري وأصول معرفية راسخة، كل الذي قدرت الرومانسية على إنجازه هو تضخيم الوعي الفردي، وتنشيط إمكانات ذاتية ووجدانية يسمح بها النظام الداخلي للشعر العربي، ويمتلك نماذج متفوقة فيها، ورصيدًا غنيًا منها، من دون أن يخشى أن يطغى الذاتي على الجماعي، لأن النظام البنيوي للشعر العربي، وخصائصه النوعية التراثية التي استمرت في المرحلة الرومانسية، كانت تحمي الغايات الجماعية في الشعر، وتُنفذ إرادة الأمة من خلال التنوّع الفردي، وعبر عمق التجربة الداخلية ذاتها. بالإضافة إلى أن ضغط الواقع الموضوعي، والتهديدات المتلاحقة، والتحدّيات المصيرية التي كانت الأمة تتعرّض لها اضطرت الشاعر إلى أن يكسر قوقعته المغلقة، ويسهم في النضال الجماعي من خلال موهبته، مع إغناء هذه الأعمال بتفجّر عاطفي، واندفاع ذاتي، عزّز قيمة النص الواقعية ودوره الوظيفي، ولكن الميوعة الرومانسية حين كانت تتسرب إلى النصوص الواقعية، أو حين كان الشاعر يهمل الأساليب الشعرية التقليدية التي تستجيب للدور الحضاري للشعر، كان ذلك يسهم في ضعف تأثير هذه النصوص، وإخفاقها في تحقيق غايتها الوظيفية، كما وجدنا عند الهمشري.

إذن، فالإبداع الشعري العربي في المرحلة الرومانسية لم يتطرّف تطرّف مدرسة الديوان النقدية، وظلّت الأسس التقليدية للشعر العربي ممسكة بالدور الوظيفي للشعر، ومحافظة على الموقع الاجتماعي والثقافي للشاعر، ولهذا فإن أكثر الشعراء الرومانسيين مارسوا دور "شاعر المناسبات" الذي عابوه وضجّوا ضدّه[١]، من دون أن يعني ذلك دائمًا التلازم بين "شعر المناسبات"، و"انتفاء الصدق"، طبعًا هذا إن صدر الشعر عن التزام داخلي، وإحساس أصيل بالواجب الذاتي تجاه الجماعة.

إن مفاهيم التحرر والفردانية لم تستطع أن تنطلق من عقالها ما دام النظام الشعري يحمي غايات الجماعة في هذا النوع الأدبي ويمنحه، بناء على هذا الدور، قيمته وسلطته، ولكن حدثًا شعريًا خطيرًا قُدّر أن يقع في عام ١٩٤٩، ويؤدّي إلى انهيار القوّة الممسكة بالنظام الشعري التقليدي، والمحقّقة للغايات الحضارية في الشعر، هذا الحدث هو اكتشاف الشكل الحر للوزن الشعري، ولا تكمن الخطورة في التحوّل من النظام الخليلي إلى شكل جديد مغاير فقط، وإنما في تحطيم هيبة النظام الشعري التقليدي، وتقديم البديل الفني القابل

---

[١] ينظر: أبو شبكة، إلياس: المجموعة الكاملة في الشعر، جمع وتقديم: وليد نديم عبود، دار رواد النهضة، ط/١، ١٩٨٥، ١/١١٠، ٥٧. وينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٤٥١. وينظر: العقاد، عباس محمود: ديوان من دواوين العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة، ط/١، ١٩٩٦. ص٦، ١١. وطه، علي محمود: الديوان، ص٨٣١، ٨٣٨.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

للتبني، وقد قلنا دائمًا إن افتقاد البديل يبشّر أية ثورة بالفشل المحقق. بعد انكشاف النظام الشعري التقليدي ستغدو مفاهيم التحرّر والفردانية من دون ضابط، وسيغدو أثرها في الشعر غير قابل للتوقّع، وفرص تبنّي المذاهب الأدبية الغربية وتأثيراتها غير محدودة. بيد أن ضغط الواقع العربي وتأزّمه، وانهيار الأنظمة التقليدية، وتبنّي حكومات الاستقلال العربية الأنظمة العلمانية والقيم الاشتراكية، وانتشار الفكر الواقعي، وترسّخ مبدأ الصدق الذي بشّر به الرومانسيون، هذا في مجموعه فرض مبدأ الالتزام الذاتي على أغلب الشعراء، وصارت القضايا المصيرية الملحّة، والمشكلات الاجتماعية الضاغطة، زاد الموضوعات الشعرية الحديثة، واعتبر الشعراء أنفسهم مسؤولين عن تحقيق حلم النهوض، وتحديث الفكر والثقافة، ولكن ضمن معايير جمالية وشعرية مختلفة استُمدت من مفاهيم التحرر والفردانية نفسها، وأُضفي عليها طابع قداسة جديد. وباعتماد المنطق الذي يقوم عليه هذا البحث يمكننا أن نستنتج أن بعض الشعر الحديث استطاع أن يحطم القيود الذاتية، ويقترب من الوعي الجماعي، ويتمثّل اللاشعور الجمعي للأمة بقدر احترامه للقوانين الشعرية التقليدية، واستعارته لمفاهيمها، ووعيه وعيًا ما بغاياتها، حتى إن لم يقصد هذه الاستعارة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى بقدر ضغط شروط الواقع وقسوتها، وإمكان الفاعلية التاريخية وعدمها، وعلى هذا الأساس يتفاوت الشعر الحديث في أداء دوره الحضاري. إذن فقد استطاع الواقع أن يخترق القوقعة الرومانسية، ويجَرَّ الشاعر خارجَها، على الرغم من استبداد الوعي الفردي بالذات العربية، وسيطرته على مفاهيمها ومواقفها، لأنّ ضغط الواقع ظل على الدوام القوة التي لم يستطع الشاعر العربي أن يتحرر من أسرها، أو يتهرب من سلطانها، ولهذا وجدت التيارات الواقعية في الوطن العربي رواجًا عريضًا لم يمنعه تشبّعها بالمفاهيم الرومانسية، وتضلّعها بالمنازع الفردية، في مزاوجة عجيبة لم تحقق طموحات أي من الطرفين.

بنيت الصيغة الحداثية للشعر على أساس مفهومين **ذاتيين:** المضمون الذاتي، والشكل الذاتي. وهما معًا سيحدّدان تصور الحداثة الخاص لإسهام الشعر الحضاري، والدور الذي يتوقع منه أن ينهض به. تمثّل **المضمون الذاتي** في ضرورة صدور الشاعر في شعره عن موقف فكري ذاتي خاصّ لا يتقاطع مع مواقف الجماعة؛ التقليدية، الماضوية، المتخلفة.. ولا يتمثّل كلّياتها، والتعبير عنه في فعل الرفض والمفارقة، والـ"تخلص من كل شيء مسبق، ومن الآراء المشتركة جميعًا"[١]، وهو في هذا يعبّر عن ثورة الذات النرجسية المتعالية على الجماعة، ثورة غير مهادِنة، تريد أن تشيد على أنقاض ما تهدم عالمًا مأمولاً مغايرًا، وتحقق قيمًا فردية خاصّة تتفاوت من شاعر لآخر، إلا أنها تتوحّد في أصلها الغربي، ومبادئها التحررية، وخصائصها الفردية، ومن قطيعة الذات مع الجماعة والواقع تولّدت مشاعر اغترابها عن محيطها وثقافتها وأمتها.. وتحوّلت هذه المشاعر إلى موقف أصيل بعيد الجذور. وأما **الشكل الذاتي** فقد تمثل في تطليق أسس الشعرية العربية الراسخة وأصولها، وتبنّي أساليب فنية خاصّة، ومفاهيم جمالية ذاتية، تحقّق إرادة الذات، وتثبت تفوّقها وسيطرتها فنيًا، من خلال مفهوم التجاوز المطلق، وإعادة بناء اللغة فرديًا، وهذا ألغى وظيفة التوصيل التي نشأت اللغة لأجلها، لأن الشروط الجمالية واللغوية القائمة على الشكل الذاتي تعطّل القوة الرمزية الإحالية

---

[١] أدونيس: زمن الشعر، ص١٢.

للغة، وتجعل من العمل الشعري تعبيرًا مجّانيًا كثيرًا ما تكون الذات نفسها غير قادرة على فهم دلالته، فضلاً عن أنه لا يقصد به التواصل مع الجمهور، وليس هو بقادر على تحقيق هذا التواصل أصلاً. وإن أخطر النتائج المترتبة على ذاتية مفهوم الشعر هي تحييد الشعر اجتماعيًا أو عزله، وتفريغه من قواه التأثيرية في الواقع الموضوعي، فلم يعد، من ثم، سهلاً اعتبار "الأدب مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع"[١]، لأن الأديب الحداثي قادر على تجاوز اللغة نفسها، وتحدّي قوانينها، لا نقول ضمن المجال المعقول الذي يسمح به الانزياح الفني، وما يجوز فيه للشاعر ما لا يجوز لغيره، ولكن ترفّعًا على اللغة، وعلى إرادة الجماعة فيها.

يحقّ للفرد أن يكون رائد حركة تجديد وتغيير، وأن يبشر برؤيا طموحة للمستقبل، وأن يكون صاحب عقيدة أو مذهب، ويدعو إلى تصور جديد للحياة يعتبره منقذًا من هاوية التخلف. ولكن التغيير التاريخي يبدأ من الفرد لينتهي إلى الجماعة[٢]، فإذا كان الشاعر الحداثي يترفّع على الجماعة، ويحتقرها، ويجعل من شعره وسيلة قطيعة معها، فيخاطبها بلغة لا تفهمها من حيث أراد تكريس الزخم الجمالي للشعر في التأثير وتحقيق غايته التبشيرية، فهذا يعني أنه قد خان سلفًا قضيته وفنه معًا، لحساب تحقيق ذاته، وفرض إرادته، وتعويض مركّب النقص لديه، وعجزه الكلي في الواقع، بالقناعة باللعب اللغوي الحر والمجاني، والتعبير الانفعالي المفكك. ولا ينسجم أن يكون الشعر مجّانيًا وصاحب قضية، ودائمًا "عقل الأمة أهم من عواطف الإنسان الفردية"[٣]، فكيف إذا كانت أمة تتعلّق بقشّة لتنقذ نفسها من الانهيار ومخاطر الإبادة؟! الحقيقة أن الشاعر الحداثي يؤثر في الغالب "أناه" المريدة لا الشاعرة؛ على قضيته، لأن شعره مجروح فنيًا، مشلول وظيفيًا، وفردية الشاعر هي مشكلته، وهي مشكلة فكرية اجتماعية نفسية قبل أن تكون فنية.

مع نبذ الخطابية والحماسة الشعرية، تحوّل الشعر الحديث من سعي إلى استنهاض همم الأمة ودعوتها إلى الانتفاض والتغيير إلى خطاب البطل الفرد، البطل المخلِّص، الذي يحقق النبوءات، ويهزم المستحيل، ما أعادنا إلى أبجديات عصر الانحطاط الذي حاولت الأمة جاهدة أن تتحرر منه، وأن تنعتق من عادة التواكل، وتمتلك القدرة للسيطرة على قدرها، صحيح أن المنطلقات متفاوتة، ولكن الفرد المتوحّد لا يؤمل منه أن يغيّر التاريخ، ولا أن يحرّك الواقع، ما دام مهمِلاً لمصادر القوة في ذلك الواقع، ونقصد بها

---

[١] ويليك: نظرية الأدب، ص١١٩.

[٢] على الرغم من أهمية القيادات المحرّكة للتاريخ، فإنهم لم ينجحوا إلا بقدرتهم على قيادة قوة بشرية معينة وتوجيهها وإدارتها، فالقائد هو الصنبور الذي تصبّ منه إرادة الأمة؛ كما يقول الكيلاني، وهو التحقق البشري لغاياتها، ينظر: الكيلاني، ماجد عرسان: هكذا ظهر جيل صلاح الدين وهكذا عادت القدس، دار القلم للنشر والتوزيع – دبي، ط/٣، ٢٠٠٢، ص٢٥.

[٣] إليوت: فائدة الشعر، ص٢١.

الجماعة. وكثيرًا ما ساق شعراء الحداثة هذا المفهوم عبر الحامل الرمزي، وطقوس الأساطير، وأبطال التراث الشعبي، ولكنها كلها تنتهي إلى قول محمد عمران[١]:

بطولة فرد،
هي بطولة أمة،
ثم، بعد ذلك، مجد تاريخ مغاير،
أبطالٌ، تغتالهم أيدٍ، وحدها، يكتب
لاسمها التاريخ...

ومع ما في النص من نثرية[٢] واضحة، وانتهائه بمعاظلة محبطة، فقد كانت هذه القطعة خلاصة قصيدة حاول فيها الشاعر استثمار التراث الشعبي، والمضمون النضالي في حكاية "الفراري" أبي علي شاهين الذي حكى عنه[٣]:

أبو علي شاهين..
حكاية أرض، وطن، علم..
رمح أحمر، طالع من وجع الأرض
الأرض المجرَّحة،
الأرض المسبيَّة

لا يبدو هذا الاستثمار مفاجِئًا، وقد قدّمنا أن الفردية تعيد سيرة قرون الانحطاط المنطوية، فالبطل في الأدب الشعبي هو أيضًا المخلّص الذي تتواكل عليه العامّة لتحرير بعض حقوقها من مغتصبيها، وتحقيق انتصارات سهلة تغلب عليها الخوارق، وكأن الشعر الحداثي باستعارة رموز التراث الشعبي يعيد تكريس هذه الذهنية الاتكالية، ويحيي منظومة الانحطاط العرجاء. ويتكفّل أدونيس ببعث مهيار من عمق تاريخ الخلاف ليبرزه في صورة الفادي المبشّر، والثائر الذي يجابه كلاً من المستبدّين والشعوب، في "أغاني مهيار الدمشقي"، يقول[٤]:

لاقيه يا مدينة الأنصارْ

---

[١] عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٦٣-١٩٩٦، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠٠٠، ٤٠/١. وقول عبد الصبور: "عليّ وحدي أن أقودها إذا دعي النفير"، عبد الصبور، صلاح: الديوان، ٢٨٧/١. ويقول سعدي يوسف: "وأعلن:/ أنني المبدأ/ وإني من هنا أبدأ.../ وإن الماء والأسماء تحت أصابعي تبدأ"، الديوان، ٢١٥/٢.

[٢] لا يقصد بالنثرية هنا عزو النص إلى "النثر الأدبي" باعتباره نوعًا أدبيًا مغايرًا، ولكنه وصف انتقاص لاستخدام اللغة في مستواها الصفري، أو جريانها مجرى الكلام العادي الذي لا ماء له ولا رونق.

[٣] عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٩/١.

[٤] أدونيس، علي أحمد سعيد: الأعمال الشعرية، دار الهدى للثقافة والنشر – دمشق، ١٩٩٦. ١٥٣/١، ١٥٢، ١٥٠. وقد ثار جدل مستعر بين سلمى الخضراء الجيوسي وأدونيس حول مهيار الدمشقي، وإعلان الثاني نيته تسمية الديوان "سريان الدمشقي" تمجيدًا للثقافة السريانية التي وجدت في سورية قبل العرب، ثم عدل عنه إلى مهيار الذي لا يقل عن الأول إشكالاً وشعوبية وانتقاصًا من الهوية العربي!

www.alukah.net
شبكة الألوكة

بالشوك، أو لاقيه بالحجارْ
وعلّقي يديهْ
قوسًا يمرّ القبرْ
من تحتها، وتوّجي صِدْغيهْ
بالوشْم أو بالجمرْ –
ولْيحترقْ مهيارْ

أكثر من زيتونة ونهرْ
ونسمةٍ تروحُ أو تجيءْ
أكثر من جزيرةٍ وغابه
أكثر من سحابهْ
تركض في طريقه البطيءْ
تقرأ، في سريرها، كتابهْ

ومهيار لا يفنى، يتقلّب ثم يعود، "كل جزء.. في جسدي ينبوع"، ولكنه أيضًا "دم وماء"، لا بد أن يشعل باللهب السماء[١]:

وقيل صارت تُمطر السماءْ
نارًا على المدينة. استُذِلّتْ
فانسحقت واحترقتْ،
وبقيت زمانًا
يخرج من أنقاضها دخانٌ
يشمّه الناسُ فيسقطون
موتى،
ومهيار دمٌ وماءْ
والأرضُ مثل وجههِ،
تبدأ، مثلَ صوتِه...
والناسُ يُولدونْ...

فإذن، مهيار ثائر على الجماعة وعلى سائسها ومعتقلها جميعًا، وهو منذر بالحرب والخراب، لا مبشّر بالربيع والنضار فقط[٢]، فالشعر الحداثي حرب، "إنه الموت على الإيقاع موزونًا.. ولا شيء سوى الموت الجميل"[٣]،

---

[١] أدونيس، علي أحمد سعيد: الأعمال الشعرية، دار الهدى للثقافة والنشر – دمشق، ١٩٩٦. ١/٣٦٣-٣٦٤.

[٢] ينظر: عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٦٣-١٩٩٦، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠٠٠، ٣/١٣٦-١٣٧.

[٣] بغدادي، شوقي: عودة الطفل الجميل، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ط/١، ١٩٨٥. ص٣٩.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

والحرب على الجماعة وعلى مقدّساتها. وقد جرّ الصدام بالجماعة، والتحدّي لها، إلى مواجهة نبذها وطردها، وهل يتوقع من الأمة أن تواجه من ينتهك قداسة محرماتها، ويقذف تراثها ومحضن عزها وفخارها بالنار إلا بالنار والنبذ والطرد. ولذلك فلا مسالمة بين الطرفين، وليس الشاعر في نظر الجماعة مخوّلاً بالدور الحضاري الذي كان له عبر التاريخ، وليس للشعر أن تعود له تلك المكانة التي احتجزها. وقد نجم عن حالة الحرب هذه أن صارت الصورة النمطية للجماهير في الشعر الحداثي أنها مسوسة مخدَّرة من قبل نظام إرهابي قمعي لا يرحم، وتقبل أن تذلّ له، وتحني له رقابها، فهي عدوة نفسها، وعدوّة منقذها، ولنر كيف يعبر شوقي بغدادي عن واقع هذه الجماهير المسيّرة[١]:

نامت القطعانُ في المرعى
ولا خوف عليكم
فاستمرّوا
ذهبَ الكابوسُ
فارتاحوا على العرشِ
وقرّوا..

هذه هي الصورة النمطية التي يقدّمها الشعر الحداثي للأمة التي يريد أن يأخذ بيدها إلى المستقبل، إنها صورة سلبية تكرّس اليأس والسوداوية والعجز[٢]، وهي أمراض قاتلة لأيّة أمة تتطلع إلى نهوض. صحيح أن المصارحة دواء، والنقد الذاتي صحّة، ولكن كما قلنا مرارًا: إن لم يوجد بديل، وإن لم يملك الناقد القدرة على بثّ الأمل، وإشعال الحماس للعمل، فمهمته فاشلة، ونقده سلبي محبط. إن وضع الفرد مقابل الجماعة غير سليم، سواء كان الفرد هو المضحّي والأمل المنقذ[٣]، أم كانت الجماعة هي القربان على مذبح الفرد النرجسي. و"ليس من سبب يمنع الشاعر أن ينفر أو يثور أو يرفض ويكره الشرور التي تحيط بحياته"؛ والرأي لأدونيس،

---

[١] بغدادي، شوقي: عودة الطفل الجميل، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ط/١، ١٩٨٥. ص٤٢-٤٣.

[٢] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٢٩.

[٣] يقول عمران:

متلبّسًا بالحزن يأتي،
وجهُه زمن حنونْ
خذلتهُ غُربتهُ،
فنام على رصيف الشعر يحلم...،
... حاضنًا جسدَ السماءِ،
أفاقَ،
قصرُ الريح في يدهِ،
وفي الأخرى
الجنونْ

عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ١٧٨/٣.

ولكن "الشاعر الذي يستجيب للحياة على غير هدى، بعبارات تعميمية غامضة، هو بديل غير مقبول لفكرة الالتزام بالحياة"؛ يردّ السياب، ذلك أنه "يفتح الطريق أمام أولئك الشعراء الذين تكون ثورتهم الأساسية مناهضة للحياة، ليتهرّبوا من القضايا الحقيقية. ففي الوطن العربي تكون حياة الفرد شديدة الارتباط بحياة الجماعة، فإذا كان موقعه أصيلاً في عالمه الخاص كانت استجابته للقوى التي تحيط به استجابة شخصية وجماعية في الوقت نفسه"؛ تعلّق الجيوسي[١].

في ظل هذا الجو الصدامي بين الفرد والجماعة طبيعي أن يعيش الشاعر حالة غربة دائمة، واغتراب متعمّد، عن المحيط الاجتماعي، وإحساس قاتل بالعجز والإحباط، يقول بغدادي في القصيدة نفسها "الشعر يستأنف الحرب!"[٢]:

وطني
يا أكبر الأوطانِ
يا أحلى وطنْ
أعطني زاويتي فيك
فقد سدّدتُ مرّاتٍ ومرّاتٍ
كما شئتَ الثمنْ
ما الذي تطلبه منّي ولم أدفعْهُ
يا أقسى وطنْ!

ولذلك فإنه يصل إلى مرحلة يلتذّ فيها بغربته، ويأنس معها بتوحّده، ويعتاد معها رائحة الموت، يقول بلند الحيدري[٣]:

لي زمني
هذا المتوحّدُ مثلي في خيبة ظنّي
هذا المتوزّع ما بين عواء الكلب المسعورِ
وما بيني.
...
ما أروع أن نحيا في زمن ميّت!
ما أروع أن أسرق موتيَ من موتي!

ويفرّ الشاعر نتيجة ذلك من وطنه إلى وطنه الذاتي، أو فردوسه المفقود، مصلحًا فيه ما بين الفرد المبدع والجماعة على طريقته:

---

[١] الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٢٨، وتنقل رأي أدونيس والسياب عن مقالات للرجلين.

[٢] بغدادي، شوقي: عودة الطفل الجميل، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ط/١، ١٩٨٥. ص٤١.

[٣] الحيدري، بلند: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح – الكويت، القاهرة، ط/١، ١٩٩٢، ص٧٨٨-٧٨٩.

أحاولُ رسْمَ بلادٍ لها برلمانٌ من الياسمينْ.

وشَعْبٌ رقيقٌ من الياسمينْ.
تنامُ حمَائمُها فوقَ رأسي
وتبكي مآذنها في عيوني.
أحاولُ رسْمَ بلادٍ تكون صديقةً شِعْري
ولا تتدخَّلُ بيني وبين ظُنُوني.
ولا يتجوَّلُ فيها العساكرُ فوقَ جبيني.
أحاول رسمَ بلادٍ
تُكافئني إن كتبتُ قصيدةَ شعرٍ
وتصفحُ عني، إذا فاضَ نهرُ جنوني..[١]

وردًا على التجاهل والازدراء، يقبل الشاعر أن يغني لنفسه، وأن يملأ شعره بالأحجيات التي يتحسّر نزار معها على مصير الشعر العربي، "رحم الله كلامًا عربيًا.. لم نعدْ نُشبهُهُ.. لم يَعدْ يُشبِهُنا.."[٢]، وجعلت البياتي يطالب[٣]:

فيا شعراء فجر الثورة المنجاب
قصائدكم له، لتكن بلا حُجّاب
فهذا المارد الثائر إنسان
يزحزح صخرة التاريخ، يوقد شمعة في الليل للإنسان

وهذا الغموض طبيعي إذا كان شعر الحداثة لا يغنّي لهذه الأمة، ، ولا لهذا الجمهور، ويتعالى على ثقافته، ويقنع منه بالخاصّة المنتخَبة أو المتخيَّلة، فنزار أكثر الشعراء التزامًا، وقربًا من جمهوره، وتوسّطًا في ثورته، بل هو "الشفاه للذين ما لهم شفاه"[٤].. هذا هو نفسه القائل: "ما لشعري وطنٌ أو وُجهةٌ"[٥]، فكيف بمن يتنكّب منذ البداية هذه الجادّة، ويبشّر بلغة غريبة، وهوية غامضة مريبة[٦]:

يجهلُ أن يتكلّم هذا الكلامْ
يجهل صوت البراري،
إنه كاهِنٌ حجريٌّ النعاسْ

---

[١] قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ٢٠٠٢، ٤٦٤/٩.

[٢] قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ٢٠٠٢، ٤٣٣/٩. ولعبد المعطي حجازي أبيات في المعنى نفسه، ينظر: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح – الكويت، ١٩٩٣، ص١١٣.

[٣] البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ٦/٢.

[٤] قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ٢٠٠٢، ٤٢/٦.

[٥] قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ٢٠٠٢، ٤٣٢/٩.

[٦] أدونيس، علي أحمد سعيد: الأعمال الشعرية، دار الهدى للثقافة والنشر – دمشق، ١٩٩٦. ١٥٤/١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

إنه مُثْقَلٌ باللغات البعيدهْ.

هو ذا يتقدّم تحت الركامْ
في مناخ الحروف الجديدهْ
مانحًا شعره للرياح الكئيبه
خشِنًا ساحرًا كالنحاسْ.

إنه لغةٌ تتموّج بين الصواري
إنه فارس الكلمات الغريبهْ

ومعلوم أن وضوح الولاء، وصلابة الانتماء، عنصر أصيل في تحفيز الشعوب وتحريكها! فالغموض إذن هو في شعر الحداثة موقف لا تقنية فنية مجرّدة، هو موقف "مَنْ قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»"[١]، هو موقف النخبة المترفّعة على الرعاع أو "نسل المقبرة"[٢]، ولأجل هذا فإن الأعمال الشعرية تزداد مع الزمن تعقيدًا وغموضًا، لأن القطيعة تتأصل بين الطرفين، وإمكانات الانفراج تغدو معدومة، ويقبل الطرفان أن يغني كل على ليلاه!

لا ندري على أية صخرة تكسّرت إرادة الشاعر الحداثي المطالب "بأن يجلب هؤلاء الناس إلى ساحته هو، وأن يوجد صيغة للتوصيل وللتواصل مع المتلقي"[٣]، ولا أين تبخّرت طموحاته لـ"اكتساب أنصار، ليس للشاعر فقط، وإنما أيضًا للقضية التي يحملها هذا الشاعر، وبالتالي فإن استخدام كل الوسائل الفنية لجذب أذن القارئ المتلقي وعينه كان هامًا بالنسبة لنا"[٤]!! الواقع أنه بسبب من تلك الوسائل تكرّست القطيعة بين الشاعر وجمهوره، أو بينه؛ مبشّرًا نهضويًا بالمستقبل، وبين أمته التي يجدّ في إيقاظها من غفوتها، وواقعه الذي يحارب لتغييره، فعثرات وعوائق من داخل هذا الشعر عطّلت المهمة، وأفشلت السعي، فالمضمون الثوري محمول على شكل مغلق ذاتي عاجز عن أداء المهمة الموكولة إليه، أو هو في الحقيقة شكل مستعار من تجربة حضارية مغايرة وغير معاصرة للمرحلة الحضارية التي تعيشها هذه الأمة، ما حدا بخليل حاوي إلى القول: "فكيف يمكن أن يستمد الشعر العربي اليوم والمفروض أن يكون شعراً انبعاثياً مضامين وأشكالاً شائعة في الشعر الغربي المعاصر وأن تكون له غذاء صالحاً؟ إن الانغماس في خضم الشعر الغربي دليل على فراغ نفوس بعض الشعراء العرب المحدثين من الحيوية المتوهّجة المنطلقة التي تولّد لذاتها وبذاتها مضامين وأشكالاً أصيلة غير مرتقبة"[٥]، ويمكن أن نحدّد نقاط التباين بين الوظيفة والأسس المعنوية والشكلية للشعر الجديد فيما يأتي: **أولها** اعتماد الأسلوب الهجومي الثوري، والهدم المستفز لتراث الأمة وماضيها ومحكماتها،

---

(١) دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي – القاهرة، ط/٣، ١٩٨٧، ص١١٠.

(٢) عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ١٣١/٣.

(٣) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٥٦.

(٤) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٣٥٥.

(٥) في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ص١٩٠، بطاقة ١٧٩٩.

واحتقار مقدساتها وإعلان العصيان العام؛ ما أدى إلى نفور مبدئي من الشعر الحديث عامة، ومن الشعر الحر خاصة. **وثانيها** تجاهل قوة الجماعة، والإيمان المطلق بالفرد، والتعبير عن التجارب الجماعية بلسان الفرد، وبلغة أحلامه، ونسبة الإنجازات إليه، واستنكار الفخر إلا إذا جاء على لسانه[١]، والتهرب من الخطابية والمباشرة إلا ما كان في هجاء الجماعة[٢]؛ ما أضعف الإحساس بالمشاركة، وقتل في النفس العربية التي

---

[١] فإذا ما فخر الشاعر الحديث جاء فخره ركيكًا عاجزًا خائرًا، لأنه الذاتية تجعله أحيانًا فخرًا مجانيًا لا مبرر منطقيًا له في سياقه، والإصرار على الخبرية تشّله، وتبدّد طاقته النفسية العالية في جمل بسيطة لا انزياح في تركيبها، ونسوق مثلاً لهذا قول عبد المعطي حجازي:

"أغنية"

فَرسي لا يكبو
وحسامي قاطعْ
وأنا ألج الحلْبه
مختالاً، ألج الحلْبةَ، أثني عِطْفي
أتلاعبُ بالسيفِ
لا أرتجفُ أمام الفرسان!

"فخر"

أنا أصغر فرسان الكلِمه
سوف أزاحمُ من علّمني لَعِب السيفْ
من علّمني تلوينَ الحرفْ
سأمُرُّ عليه ممتطيًا صهوةَ فرسي
لن أترجَّلْ
لن يأخذَني الخوفْ
فأنا الأصغرُ، لم أعرفْ بعدُ مصاحبةَ
الأمراءْ

ينظر: حجازي، عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ص١١١-١١٢، هذا فضلاً عما في القصيدة من تناصّ ممجوج مع نصّ قديم أقوى في الغرض نفسه، وأبلغ؛ نقصد قول الشاعر:

وكم علّمته نظم القوافي فلمّا قال قافية هجاني

[٢] يقول شوقي بغدادي:

إنني أوقظُ الميّتين
لأخبرهم أن عيدهم ما يزالْ
جاء نيسانُ مُستضحكًا
فرميتُ المساندَ
ثم نهضتُ
أنا قادمٌ يا دمشقُ
أنا قادمٌ يا شقيقة روحي...

www.alukah.net
شبكة الألوكة

فطرت على الفخر الطموحَ والحماسةَ والتقدير الإيجابي للذات. **وثالثها** الانغلاق على الذات شكلاً ومحتوى، وتعمّد الغموض تجاهلاً للجماعة وإهمالاً لها، وتعاليًا عليها، وتحقيقًا لذاتية الإبداع، وإيثارًا للتعبير والتأثير على التوصيل. **ورابعها** التفريط في القوة الموسيقية للبيت التقليدي. وإيثار الوحدة العضوية على الشكل الموجز المستقل للوحدة البيتية التي قصد منها تسهيل حفظ المعرفة الشعرية وتداولها وانتشار تأثيرها. والتحرر من قيود الشكل العمودي ذي الشطرين للقصيدة العربية.. فانماعت القصيدة في تداع مسرف لأحلام غير مترابطة، ومعان غير متماسكة، وقصص مفكّكة لا يشدّ بعضها إلى بعض سوى خيط ضئيل غير منظور، يجعل استقلال الجملة أو الوحدة عن مجموعها غير ممكن، أو ممكنًا ولكن عديم الجدوى، على الرغم من أن التفكّك والاعتباطية ظاهران على النصوص تلك. **وآخرها** تبني قيم جمالية جديدة وذاتية وشديدة النسبية، وطغيان نبرة سوداوية يائسة، أو متحدّية هاجية؛ مقذعة ومنفّرة، اقترابًا من قبح الواقع. وهذا القبح في تصوير الواقع، ونبش سلبياته، وقذفها قذفًا صادمًا في وجه المتلقي، وتفريغ التراث من قيمته الإيجابية، يعطّل إرادة التغيير، ويكرّس الإحساس المستقرّ بالعجز وعدم إمكان المقاومة من دون تقديم معادل موضوعي لهذا الواقع، كما يكرس الإحساس بالنفور والقرف[١]، وضعف الولاء للأمة وللمجتمع والدولة جميعًا، أو انعدامه، إنه شعر ضيّع القارئ فيه "تاريخًا.. وأهلاً.. وبلاد.."[٢]، ما دفع نزارًا إلى التصريح الواثق: "لم أعد أومنُ أن الشعر ديوانُ العرب"[٣]، ولا تستطيع أن تحارب من أجل وطن لم تنغرس محبته في قلبك، والمحبة نفي وإثبات، أما النفي المطلق فهو غسيل أدمغة يترك الشعوب بلا ذاكرة، يقول بغدادي[٤]:

صار عندي صغار بلا ذاكرةْ

لستِ أمهم

إنما ستكونين

إذ تبصرين خدودهم الناضره

لستِ أمهم

إنما ستبصرينَ

حين تهبّ عليهم ضفائرك العاطرةْ

ذكّريهم وشدّي سروجهمُ

وخصورًا تهدّل زنّارُها

ومواقد قد هبطت نارُها

ينظر: بغدادي، شوقي: عودة الطفل الجميل، ص٥٠.

[١] يكتب حسن حنفي مقالة كاملة يحاول أن يحدد فيها ملامح مجتمع القرف الذي يقول إن الأدباء الشبان عبروا عنه في أشعارهم أصدق تعبير، ينظر له: في فكرنا المعاصر، ص٢٠٧.

[٢] قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، ٦/٢٣٤.

[٣] قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ٢٠٠٢، ٩/٤٣٤.

[٤] بغدادي، شوقي: عودة الطفل الجميل، ص٥٠-٥١.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

لستِ أمهم
إنما ستكونين
إذ يسمعون حكاياتكِ الغابرهْ
لستِ أمهم
إنما ستصيرين
إذ ترجع الذاكرة

ويقول أدونيس في قصيدته "مقدّمة لملوك الطوائف"، التي أراد منها أن تكون مرثية لجمال عبد الناصر، أو تحية وداع له[١]، وهي قصيدة موضوعية يوحي عنوانها بأنها في التمزّق والخلاف وما يتبعهما من خراب، ومحاولة لإسقاط الماضي على الحاضر، يقول[٢]:

وجه يافا طفلٌ هل الشجرُ الذابل يزهو؟ هل تدخل
الأرض في صورة عذراء؟ مَن هناك يرجّ الشرقَ؟
جاء العصف الجميلُ ولم يأتِ الخرابُ الجميلُ صوتٌ
شريدٌ...
(كان رأسٌ يهذي يهرّجُ محمولاً ينادي أنا الخليفةُ).
هاموا حفروا حفرةً لوجهِ عليٍّ كان طفلاً وكان أبيض
أو أسودَ، يافا أشجارُه وأغانيه ويافا.
تكدّسوا، مزّقوا وجهَ عليٍّ
دمُ الذبيحة في الأقداحِ، قولوا: جبّانةٌ،
لا تقولوا: كان شعري وردًا وصار دماءً،
ليس بين الدماء
والورد إلا خيط شمسٍ، قولوا: رماديَ بيتُ
وابنُ عبّادَ يشحذ السيف بين الرأس والرأس
وابن جَهْورَ ميْتُ.
لم يكن في البدايهْ
غير جذْرٍ من الدمع أعنى بلادي
والمدى خيطيَ – انقطعتُ وفي الخُضْرةِ العربيّهْ
غرِقتْ شمسيَ الحضارة نَقّالةٌ، والمدينهْ
وردةٌ وثنيّهْ –

---

[١] ينظر: ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية، ص١٢٣.

[٢] أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، دار الآداب – بيروت، ١٩٨٨، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص٩-١٠.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

خيمةٌ:

هكذا تبدأ الحكايةُ أو تنتهي الحكايهْ.
والمدى خيطيَ – اتَّصلتُ أنا الفوهة الكوكبيهْ
وكتبتُ المدينهْ
(حينما كانت المدينة مقطورةً والنواحْ
سورُها البابليُّ)، كتبتُ المدينهْ

ومع أن القصيدة تحاول أن تقول شيئًا، فإن لغتها لا ترقى إلى جدّيّة ما تقول، ولا يتوقّع القارئ أن يفهم من تتمة القصيدة أكثر مما فهم من أوّلها إلا أضغاث أحلام، فقد جرّ عليها هاجس التكثيف المقصود تفكّكًا في المعاني، وإبهامًا في الإشارات، وخلخلة في البنية، هذا مع أنها تشكو من إسراف لغوي ونثرية فجة[١]، وشعارات سياسية مبتذلة[٢]، وألعاب لفظية تذكّرنا بأحاجي شعر الانحطاط[٣]. وفوق هذا وذاك، فإن بعض رموزها تشكو من بساطة حادة لا تنسجم مع لغة التباهي والإغماض الواضحة في القصيدة، كقوله مخاطبًا بلاده: "أأنت مقبرةٌ/ أم وردةٌ؟"[٤] وفي السؤال نفسه شيء من السذاجة المزعجة، وتخسر الجملة نتيجة ذلك عنصر الإدهاش الذي عوّلت عليه من رمزية اللغة. وحين يقصد الشاعر في المقطع المقبوس أن يكون واضحًا يسقط في هاوية المبتذل "أعني بلادي"، وكأن اللغة خلت من صيغة استدراك أو تفسير أفضل من هذا التركيب الممجوج الذي لا يحتمله سياق شعري؟! بل يصل الأمر حدًّا تتحوّل معه الحكمة، أو بؤرة الكشف المعرفي، إلى جملة معترضة لا يُلقى لها بال، فضلاً عن أنها ليست كشفًا لمجهول قدرت تجربة الرؤيا الشعرية وحدها أن تعلّمنا إياه بحسب ما وعدنا أدونيس في تنظيره، فعلوم التاريخ والاجتماع تكرّر هذه الحقيقة: "الحضارة نقّالة"، أي إن الحضارة لا تستقّر عند قوم أو أمة، بل تدمن التنقّل والدوران، وهو معنى قوله تعالى: "وتلك الأيام نداولها بين الناس"، وعلى هذا الأساس تكتسب الجملة اللاحقة دلالتها: "المدينه/ وردة وثنيه – خيمةٌ:"، فهي متابعة للقانون التاريخي نفسه، وتنويع على مضمونه مع تصعيد رمزي وتنامٍ فكري، فالمدينة هي مرحلة المدنية التي تمرّ بها الحضارة في كرّها الدائم، فتتحول معها إلى وردة وثنية تزدهي بكل المتع، ومباهج الجمال واللذة، ولكنها تبدأ معها بالتكلّس والتحجّر والاستنزاف الأخلاقي مفضية إلى الانحلال والبداوة.. إلى خيمة، بل "ظل خيمة، وكان فيها خرق"[٥]، كما يقول في مقطع لاحق، و"هكذا تبدأ

---

[١] مثل استخدام كلمة "إلخ"، وقوله: "سقط الماضي ولم يسقط (لماذا يسقط الماضي ولا يسقطُ؟)"، أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص١٨، ١٥.

[٢] "لن تعرف حريةً ما دامت الدولةُ موجودةً"، أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص١٧.

[٣] كلمة كتاب الموزعة أحرفًا في بداية أربعة أسطر شعرية: ك ت ا ب، أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص١٦، ١٥.

[٤] أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص١٢.

[٥] أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص١٤.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

الحكايةُ أو تنتهي الحكاية"؛ أي من الخيمة أو إلى الخيمة شأنَ العرب، ورحم الله ابن خلدون! إننا لنظنّ أن نثر هذه الجمل أفضل من نظمها، فقد كشف ادعاءَ التعالم المتستّر بغلالة من الغموض والتجهيل، وإذا أعدنا وصل ما انقطع فيها تصير: "الحضارة نقّالة، والمدينة وردة وثنية ثم خيمة؛ هكذا تبدأ الحكايةُ أو تنتهي الحكاية"، وقد جرّ عليها اللبس تقنيات الحداثة نفسها، وذائقتها الجمالية، وموضوعاتها المتداولة: توزيع الكلمات المفتعل على البياض الذي شوّه ترابطها، وانتظار الرمز في كل كلمة، وتداعيات تجربة الغربة عن المدينة الشائعة في الشعر المعاصر[١]. والحق أن لغة القصيدة المربكة؛ التي تعدّ في نظر الحداثة ميزة، تتسبّب في كثير من اللبس، وتضطر القارئ إلى تعسّف الرابطة، وافتعال التفسير؛ ليلملم أركان المعنى المتفتّت المضيَّع، وهذا شيء مألوف في شعر أدونيس، بل في كثير من شعر الحداثة. ويبرز هدف تدمير التراث، وهدم أركانه، من خلال ممارسة الشاعر طقسًا شعريًا/سحريًا يسلّط قوّة الكلمة الخالقة المتوهَّمة على رموز التراث كلها؛ بدءًا من الأبجدية وانتهاء بالتاريخ، يقول[٢]:

كشفتْ رأسَها الباءُ، والجيمُ خصلةُ شَعْرٍ، انقرضْ انقرضْ
ألف أول الحروف، انقرض انقرض
أسمع الهاء تنشجُ، والراءُ مثلُ الهلالْ
غارقًا ذائبًا في الرمال
انقرض انقرض
يا دمًا يتخثّر يجري صحارى كلامْ
...
سحر تاريخك انتهى،

ولكن موضع الخديعة في النصّ أنه حين يريد أن يصرّح ولا يلغز، يجعل الكلام المباشر العاديّ تساؤلاً على لسان شخصيته الأثيرة "علي"[٣]:

وعليٌّ يسأل الضوءَ، ويمضي
حاملاً تاريخَهُ المقتولَ من كوخٍ لكوخٍ:
"علّموني أنّ لي بيتًا كبيتي في أريحا
أن لي في القاهره
إخوةً، أن حدود الناصره

---

[١] تحت تأثير الميول الرمزية الغالبة على شعر الحداثة، عدل أحمد بسام ساعي بكلمة "نقّالة" عن ظاهرها المباشر إلى المجاز، ففسّرها بأنها "النعش"، واستعار من كلمة "وثنية" معنى العبودية والقسوة، ومن "الخيمة" دلالة التشرّد والضياع.. ليسقط تجربة الغربة عن المدينة على جمل أدونيس، ولولا أن القصيدة كلها في التحول الحضاري لصحّ هذا التفسير، ينظر: ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية، ص١٢٥.

[٢] أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص١١.

[٣] أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، قصيدة "مقدمة إلى ملوك الطوائف"، ص١٢–١٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

مكةٌ.

كيف استحالَ العلمُ قيدًا

والمدى نارَ حصار، أو ضحيّه؟

ألهذا يرفض التاريخ وجهي؟

ألهذا لا أرى في الأفْق شمسًا عربيه؟"

هذا هو بيت القصيد، وزبدة القصيدة التي لم يقدر الشاعر إلا أن يعلن عنها، وعلى الطريقة التقليدية، ظنًّا منه أنه إذا جعل الكلام لغة تقريرية على لسان شخصية من داخل القصيدة فذلك يخفّف من بساطتها ومباشرتها، ويخفي تماسكها ووضوحها، ثم لا يكون من بعد ذلك ناقضًا وصايا الحداثة التي أغمضت قصيدته كلها!! الحقيقة أنها لعبة ألفاظ فقط، وليس هناك من يراجع أو يعاير، ومن قرأ يتّهم نفسه بالجهل والعيّ والحصر، أو يتغاضى عما لم يفهم قبولاً بما فهم، والتزامًا بحسن الظن، وتسلّحًا بمفاهيم الحداثة ومبرّراتها[١]!

وإذا كان أدونيس في هذه القصيدة يمارس طقسًا شعريًا ليطلق قوة اللغة الخالقة ويغيّر بها الواقع الذي عجز عن تغييره، بقوله: "انقرض.. انقرض"، فإن الماغوط لا يشاركه هذا الاعتقاد بزخم الشعر الواقعي أو الخلاّق[٢]:

سئمتك أيها الشعر، أيها الجيفة الخالده

...

أنا السفينة الفارغه

والريح المسقوفة بالأجراس

على وجوه الأمهات والسبايا

على رفات القوافي والأوزان

سأطلق نوافير العسل

سأكتب عن شجرة أو حذاء

عن وردة أو غلام

...

---

[١] حاول أحمد بسام ساعي جاهدًا أن يدخل إلى أغوار هذه القصيدة التي عدّها من أعقد القصائد، ليحللها، فاعترف في بعض مفاصلها باستحالة التفسير. لقد دخل عالمها وهو يائس من إمكان بلوغ قراره، لـ"أنها مجموعة مقاطع متداخلة لا نستطيع تفسيرها بقدر ما نستجيب – بطريقة ما – إلى إيحاءات صورها وعباراتها المتناثرة والمتناقضة، وإذا كان لكل قصيدة من التفسيرات بقدر ما لها من قراء، فإن ذلك ينطبق على القصيدة الكلية أكثر من أي نوع شعري آخر"، ينظر: ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث – دمشق، ط/١، ١٩٧٨، ص١٢٣، ١٣٤.

[٢] الماغوط، محمد: الآثار الكاملة، دار العودة – بيروت، ١٩٧٣، ص٦٨، ٧٢. ومن قبل يئس السياب من أن تولد جيكور من جرحه، ومن غصّة موته، فكيف تولد بقوة شعره، "ولساني كومة أعواد؟" كما يقول. ينظر: السياب، بدر شاكر: الديوان، ص٤١١، ٤١٣. ويبدو أن عبد الصبور قد حمل التصور التراثي نفسه للكلمة التي تمتلك قوتها من تأثيرها في الإنسان، ومن خلاله تتحول إلى فعل مؤثر ذي سلطان، ينظر: عبد الصبور، صلاح: الديوان، ١/١٧٣-١٧٤.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

لا أشعار بعد اليوم

فأمام صرامة المأساة تغدو الكلمة جوفاء لا تقدر أن تطلع لا نصرًا ولا هزيمة. وقد حوّلت الذات النرجسية خلُق الفخر الذي فطر عليه العرب إلى الفخر بالذات الفردية، والزهو بها على جماعتها، وحين قدّمت نفسها على أنها الفادي المخلّص الذي ينسج من دمه ملكوت المستقبل في عين الشمس، صبّت لعناتها على الجماعة، أو لهج لسانها بهجائها. وفي المقابل نفّر الخطاب النرجسي الفوقي، وتموضع الذات الشاعرة المستعلي، الجماعةَ من الذات ومن خطابها، فأهملته وازدرتها، يقول محمد عمران من قصيدة "وقت من حجر"، وهي كلها على هذا المنوال[١]:

بقصيدةٍ، أو قبَّرهْ
بيدين عاريتين إلا من دمي
أجتثُّ نسلَ المقبرهْ
أبني الفضاء على فمي
أبقصيدتينِ، وقبّراتٍ أنشرُ الموتى
على جسدي،
أعيدُ إلى الترابِ بكارةَ
الدمِ
والدموعْ

وما لم يكن الفرد مزهوًا متباهيًا كان غريبًا تائهًا غير منتمٍ يكرّس تفجّعُه وفشله واستسلامه في النفوس الهزيمةَ والعجز والسلبية، يقول عبد الصبور[٢]:

أصحو أحيانًا لا أدري لي اسما،
أو وطنا، أو أهلا

والعجيب أن الشاعر ينأى عن أسلوب الخطاب الذي عُدّ غير شعري إلا أن يكون في قذف الجماعة وهجائها، فيختم عبد الصبور قصيدته هذه بخطاب موجّه إلى الجماعة على لسان المتكلم/الشاعر:

ها قد سلمت لكم.. قد سلمت
ضاعت بسماتي
لم تنفعني فلسفتي،
سلمت

---

[١] عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ١٣١/٣ وما بعد. وترى الجيوسي أن هذا النفس أشدّ ما يتمثل في شعر أدونيس وخليل حاوي، ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٥٨، ٧٦٠، ٨١٩.

[٢] عبد الصبور، صلاح: الديوان، من قصيدة "مذكرات رجل مجهول"، ٢٩٤/١-٣٠١. وهو في قصيدة أخرى بعنوان "ذلك المساء"، يسخر من خطاب الفخر، وشعر الحماسة، وموقع الشاعر المدّاح، عبر ضمائر الخطاب المباشرة، ينظر: الديوان، ٢٧٧/١-٢٧٨.

كُسِرَت راياتي
عجزتْ عن عوني معرفتي
سلمت
وشجاعًا كنت لكي أنضو
عن نفسي ثوب الزهو المزعوم
وشجاعًا كنت لكي أتهاوى عريانا
أُثني ساقي، أستصرخكم...
هل تدعوني وحدي؟
وكفاكم أني سلمت
أم تضعوني في لحدي؟
... ...
كونكم مشؤوم
كونكم مشؤوم

ويتّكئ فايز خضور على الرموز الأسطورية القديمة التي لا يعرف عنها المتلقّي العربي شيئًا، ويحرّك الدلالة بين يديها، ثم يغمرها بوعي ذاتي مأساوي للمشهد العربي، ينتهي إلى استدعاء المخلّص الفادي المنتظر[1]:

ويعبُر الزمانُ، والزوالُ في الكُوى.
(يا بعلُ لم نسيتنا؟!)
عِشتارُ في الدروب جفَّ دمعُها.
تَكَدَّس الصغارُ، فُتِّحَتْ محابسُ الدمار.
ولحظةٌ تمرُّ، والوجودُ غَفْلةٌ..!!
(يا بعل لم نستنا)؟
هو الربيع في عروقنا مزرزِرٌ.
وساعةُ القطارْ.
تنام فوق حاجب النهارْ:
الصِفْرُ في يمينها..
(يا بعل لم نسيتنا؟!)

تَلفلفَتْ قوافلُ الجَرَادْ.
بَكَيْتُها بلوعةٍ، ومقلتي أسىً تلوبُ، خلْفَ شَهْقَةِ النهارْ.
أُحِسُّ في العروق لفحَ نار.

---

[1] خضور، فايز: الديوان، ص٢٩-٣٠. وينظر: يوسف، سعدي: الديوان، ٢/٢١١ وما بعد..

أحس لفح نار..!!
تُرى يَلُوحُ بَغتةً خيالُ فارسٍ يُجَرْجِرُ المدارَ خلْفَ ظهرِه.
يُجرجِر المدارْ..؟!
أيُومضُ النهارُ بعد أن تَعَتَّمتْ خدودهُ أيومض النهار؟!
بخيلةٌ هي السماءُ يا شقاءنا..
وبعلُ ذلك العظيمُ لم يعدْ.
فسافر القطار..!!

قيلت القصيدة في ١٩٦٢؛ أي قبل النكسة، فلعل فاجعة النكبة في فلسطين، والعدوان الثلاثي على مصر، وواقع التخلف الضارب بالأطناب، هو ما يفجّر إحساس الفجيعة المزمن في نفس الشاعر الذي لم يسعفه استنجاده برموز الألوهة المخصّبة إلا بأن ينتهي إلى العقم، وتفويت قطار الحضارة! ونعجب كذلك من أن شعراء الحداثة مع تقديسهم للعقلانية، كان أكثرهم ممجّدين للشخصاينة وللرموز القيادية، ولذلك مثّل موت عبد الناصر لبعضهم صدمة مخلّة بالتوازن، في هذا يقول أحمد عبد المعطي حجازي[١]:

من تُرى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المغنّي الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو الملكُ المدّعي أن حلمَ المغنّي تجسّد فيه
هل خُدعتُ بملكك حتى حسبتُكَ صاحبي المنتظَرْ
أم خُدِعْتَ بأغنيتي،
وانتظرت الذي وعدتكَ به ثم لم تنتصر
أم خُدِعنا معًا بسرابِ الزمان الجميل؟!

ويشاركنا نزار في قصيدته "في انتظار غودو" العجب من عادة التواكل التي ورثها العرب عن عصر الانحطاط، وصحيح أنه أراد بغودو الوالي والسلطان، إلا أننا نظنّ أن وصفه يطابق وصف الفادي في أسفار الشعر الحديث[٢]؛

ننتظر القطارْ
ننتظر المسافر الخفِيّ كالأقدارْ
يخرجُ من عباءة السنين

---

[١] حجازي، أحمد عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ص٤١٣، وينظر نظير له قول صلاح عبد الصبور: الديوان، ٣٣٦/١ وما بعد.

[٢] قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، ٢٨١/٣ وما بعد.. وللبياتي قصيدة يستخدم فيها رمز القطار في سياق مماثل ينتظر فيه يسوع الفادي ولا يأتي..، الديوان، ٦٦٩/١-٦٧٢.

و "لا الله يأتينا.. ولا موزّعُ البريدْ"، والذين رأوه "يؤكّدون أنه../ من أولياء الله، جلّ شأنهُ/ وأن نورَ وجهه يُحيّر الأبصارْ"، وأنه "هو العزيز.. الواحدُ.. القهّارْ"، ولكن المشكل أن نزارًا بدوره ختم قصيدته باستدعاء "غودوه" الذي لا يأتي ليخلّصنا، فلن ينقضي عجبنا!!

فلماذا تمسّك الشعر الحداثي بهذه الأسس القيمية، وتلك التقنيات الشعرية؟ هل هو الإيمان بجدواها في معالجة الواقع المأزوم، أم أنه مجرد استسلام سلبي خاوٍ لطرائق فنية جاهزة مستعارة من تجربة حضارية مغايرة؟! يجيب حسين مروة نافيًا أن تكون أزمة القصيدة الحديثة أزمة مفهوم، ولكن أزمة توصيل، وكأن أزمة التوصيل لم تنجم عن مشكلة في المفهوم ذاته؟! يقول: "حول الأزمة.. الأزمة موجودة وكلنا نجمع على وجودها في الشعر. لكن هل هي أزمة مفهوم القصيدة الجديدة؟ أنا أقول لا.. لقد وجدت القصيدة الحديثة وستبقى شئنا أم أبينا. فهذه ليست قضية ذاتية. بل أصبحت ضرورة حتمية في مفهومها الحاضر. حتى في المفهوم الأدونيسي.. فالأزمة إذن ليست في الشعر ذاته وفي مفهوم الشعر الحديث وإنما هي **أزمة الشعراء** وهي **أزمة الإيصال** فقط"[١]، أما عن تعليله لهذه المشكلة فهو يرجعها إلى ما كنا ذكرناه من تعمّد التمرّد، والفراغ الفكري، والإغراق في الذاتية، واللعب المجّاني باللغة، يضيف: "..فلا بد من غموض.. لكن هناك غموض لأن الموضوع والأفكار عميقة ومركبة. وهناك غموض لأن هناك فراغًا في الفكر.. كثير من الشعراء لم يستطيعوا أن يصلوا إلى أذهان الجمهور ولن يصلوا إلى هذا المبلغ لأنه لا موضوع لديهم إلا أفكارًا **مخالفة لموضوع الجمهور الأساسي ولكل أوضاع الجمهور**. فقسم من هؤلاء الشعراء لديه **ثقافة ضئيلة** وقسم منهم غارقون في **الذاتيات ومنعزلون** تمامًا عن الواقع العربي ويعيشون في واقع آخر وقسم ثالث أخذ جانبًا وحيدًا من القصيدة الحديثة؛ جانب الصورة حيث ظلوا **يراكمون الصور** بعضها فوق بعض دون بنائية ودون هدف"[٢]. ويبدو أن بلند الحيدري لا يتفق مع مروة، ويعتقد بمشكلة انتحال تجربة غربية مفارقة للواقع العربي، ويلحظ مخاطر هذه الحقيقة في احتمالين يقرّان تحليلنا السابق: "الأول منهما يتمثل في انقطاعهم [أي الشعراء المستغربون] عن أية إمكانية في العطاء المثمر لأمتهم لانتمائهم إلى واقع آخر أقام بينهم وبين واقعهم في الأمة مسافة في السلب كان أن عزلهم في ضرب من ضروب اليأس أو السخرية أو الأنانية، والثاني منهما هو بما يؤكدون عبر أحاديثهم وكتاباتهم ونقاشاتهم على كوننا أمة كتب عليها التخلف ولا أمل لها في الانتصار على نفسها أو غيرها في يوم ما حتى يصير التخاذل دأباً فينا"[٣]. كان شعر الإحياء يمارس النقد الذاتي، ويقسو على الأمة في أحيان كثيرة، ولكنه ظل على الدوام مبشّرًا دائبًا أن يعدّل الميزان السلبي بكثير من الفخر، والإيمان الواثق المطمئن، وبالاستنجاد بتراث عريق خالد، فبدوي الجبل الذي شهد نكسة حزيران كما شهدها غيره من الحداثيين، وصوّرها في شعره، وعبّر عن مرارتها وخزيها الذي احتفر في أعماق ضميره، ولم يكن أقل وطنية لتهزّه الصدمة أقل مما هزّت نظراءه من شعراء الفجيعة، فجاءت قصيدته في النكبة

---

(١) المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة – ندوة، ص٩٢.

(٢) المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة – ندوة، ص٩٢-٩٣.

(٣) إشارات على الطريق، ص٥٢-٥٤.

متوازنة بين عمق المأساة، واستشراف الأمل الواثق الذي حمله على أجنحة الفخر والحكمة والحماسة والحقد، يقول[١]:

لن يعيشَ الغـازي وفي الأنفسِ الحقدّ عليه، وفي النفوس السـعيرُ
...من طِبـاع الحروبِ كَرٌّ وفَرٌّ والمُجَلّي هـو الشـجاعُ الصَّبورُ
ليـس يُبْنـى على الفُجاءات فَتْـحٌ عَلَمـي في غـدٍ هـو المَنْشـورُ
تنتخـي للوغى سُيـوفُ مَعَـدٍ ويقـومُ الموتـى وتمشي القُبـورُ
عربـيٌّ فـلا حِمـايَ مُبـاحٌ – عند حِقْدي – ولا دمي مهدورُ

وقد غدت هذه القصيدة في قوة تفاؤلها، وإيمانها بمستقبل النصر والثأر، بشرى بنصر تشرين الذي لم يلبث أن تحقق وغسل شيئًا من عار الهزيمة، فأهديت القصيدة في الديوان إلى "أبطال تشرين الذين **حلمت** بهم هذه القصيدة **كما حلم بهم الوطن** المنكوب فكانوا له ولها فجرين من ثأر وأمل"[٢].

لا تنكر المواقف الجريئة والملتزمة التي اتخذها كثير من شعراء الحداثة، ونالهم في سبيلها من العنت والمعاناة ما نالهم، ولكن العوائق الأسلوبية عطّلت دورهم الاجتماعي، وحرمت قيمهم من الانتشار، لأن شعرًا يريد أن يغيّر الواقع لا يجوز له أن يتخطّى عتبة التوصيل، بيد أن النظرية النقدية الحداثية، وطرائقها الشعرية كلها، تسير في اتجاه معاكس، يعطّل التوصيل تعطيلاً مطلقًا، بتعمّده الغموض، وتجاوز النظام اللغوي، واتكائه على الرمز والأساطير، والدلالات النفسية الخاصة للكلمة، وإهماله العنصر الموسيقي، وتخلّيه عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة، وعن مفهوم الإيجاز التقليدي إلى التكثيف الدلالي.. وهذه الطرائق تعيق التواصل المعرفي، وتخون الوظيفة الحضارية للشعر، أي إن شكل الشعر الحداثي يناقض وظيفته، ولغته تحجب مضمونه، ونتيجة لذلك أنكر زكي نجيب محمود على هذا الشعر عدم استجابته لمتطلبات واقعه، وتهويمه في مجاهل اللاوعي، فـ"أدب العقل الواعي أقرب إلى حاجتنا النفسية من أدب العقل الباطن، والانبساط أشبع لرغباتنا من الانطواء، والأمل المشرق أنسب لموقفنا من اليأس والقنوط". إننا لسنا بحاجة إلى أدب الشباب الغاضبين في الغرب، وأدب الوجوديين القلقين، فنحن نريد موقفًا إيجابيًا من الحياة[٣]. إلا أن الشعر الحديث لم يكن كله طبقة واحدة، فقد تفاوتت النصوص والشعراء في درجة التطرّف للقيم الجمالية الجديدة ولأساليبها، وفي تأثرهم بالطرائق القديمة، وتركها خيارًا محتملاً تفرضه طبيعة التجربة، وإن أنجح النصوص في أداء المهمة الحضارية هي تلك التي احتفظت بخصائص النظام الشعري القديم، أو بشيء من تلك الخصائص، وأبرز هذه الخصائص: الوضوح، واحترام عقل المتلقي، والحرص على تماسك العبارة والمنطق النحوي، والإيقاع العالي، والخطابية والحماسة، والإيجاز والجمل القصيرة المترابطة، والخلاصات الحكيمة

---

[١] بدوي الجبل: الديوان، ص١٩٩–٢٠٠. ولنزار قصيدة عمودية في المناسبة نفسها، تأبى إلا أن تنتهي إلى الأمل اعتمادًا على الثقة بغريزة الفداء والنضال عند الإنسان العربي، ينظر: الأعمال السياسية الكاملة، ٤١٠/٣.

[٢] بدوي الجبل: الديوان، ص١٩٢.

[٣] محمود، زكي نجيب: فلسفة وفن، ص٢٥٩، عن الجيوسي ص٧٠٥.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

واكتشاف القوانين العامة؛ الأخلاقية أو المعرفية، وصياغتها صياغة محكمة.. هذه الطرائق أو بعضها، استطاعت أن توفر لبعض النصوص الحديثة قوة تأثيرية في الواقع، وأعانت على تطهيرها من أوضار الفردانية التي كانت، كما رأينا، أساليب بنيوية لا مواقف فكرية فقط. وخير نموذج لما نقول كثير من شعر القضية الفلسطينية وبعض الشعر الواقعي، وشعر نزار، وبعض شعرٍ وأجزاؤه؛ أنّى عرضت لنا تلك الخصائص. ونمثّل ههنا بنموذج من شعر القضية الفلسطينية، ومحمود درويش خير من يمثّلها من أعلام الحداثة. اكتسى شعر محمود درويش في مراحله الأولى بكثير من عناصر الشعرية التقليدية؛ ما أعانه ليحتجز موقعًا فريدًا في قلوب العالم العربي، وليعبّر عن التجربة الفلسطينية المتلفّحة بإرادة البقاء، والتصميم على الصمود والنضال، والمعتدّة بهويتها، والفخورة بانتمائها وأصالتها، وحين تواجه الأمم تحديات استئصال فإنها تتطرّف في التمسّك بخصوصيتها الثقافية، وإحساسها بعزّتها، ولا تزيدها المحن والنكبات إلا صلابة وجلدًا ويقينًا بالمستقبل المشرق، ولا تكون عزّتها إلا زادها في معركتها المصيرية[١]. هذه الحال الصحّية استولت على النفس الفلسطينية، وعلى الشعر الفلسطيني، الذي **لم ينتكس مع النكسة**[٢]، ولأن الشعر كان الشعر سلاحًا خطيرًا في معركة البقاء لم يكن في الإمكان تهميشه باستعارة أدوات فنية مترفة، أو لصالح الجمالية المتوهّمة، وهذا ما جعل شعر القضية الفلسطينية في الميدان، وداخل الأرض المحتلة، أكثر أصالة في تمثل الخصائص التراثية أو التقنيات الوظيفية على أقل تقدير، وأكثر تأثيرًا في واقعه، وتعبيرًا عن النفس الفلسطينية، فلما هاجر الشعر من أرض النضال تسرّبت إليه أساليب الحداثة، وغلب عليه الغموض، وخفوت الإيقاع، والاعتناء بالجمالية، والسرّ في هذا التحوّل هو ضغط الواقع، واستقطابه قوى الذات المختلفة للملحّ والضروري، وقد سبق أن قلنا بدور الواقع في توجيه خصائص الشعر، وتحديد وظائفه. ولنضرب مثالاً لما نقول جزءًا من قصيدة محمود درويش المشهورة "بطاقة هوية"[٣]:

سجّل!

---

[١] التفاؤل والتماسك هما السمتان اللتان امتاز بهما الشعب الفلسطيني من سائر الشعوب العربية، والشعر الفلسطيني من الشعر العربي الحديث في بقية الوطن العربي، يقول درويش: "أدبيًا.. لم تخلق حرب حزيران تأثيرًا مفاجئًا، ولم تقلب أفكاري رأسًا على عقب، ولم تحطم قيمي كما فعلت، ومن الخير أنها فعلت، بالكثيرين من الشعراء خارج بلادي، لم أكن جالسًا في برج حمام لكي تقنعني بمثل هذا الدليل الفادح على ضرورة النزول إلى الشارع. ولكنها كانت مكاشفة جارحة. وأضافت، لمن لم يصدق حتى ذلك الحين برهانًا جديدًا على ضرورة ممارسة العمل والفكر الثوريين الحقيقيين، وعلى أن الأدب ليس سلعة أو متعة. وهذا ما كنا نؤمن به، حتى النخاع، قولاً وعملاً. وما زلنا بعد حزيران أشد إيمانًا. ومن الضروري أن يستفيد منها أولئك الذين سوّدوا أطنانًا من الورق ضد التزام الأديب بقضيته وضد تسلح الأديب بفكر ثوري حقيقي. ومن الموجع حقًا أن يحتاج أديب إلى مثل هذه الكارثة لاكتشاف ما يشبه البديهيات..."، ينظر: النقاش، رجاء: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط/٢، ص٩١-٩٢.

[٢] مدح محمود درويش الشاعر عبد الرحمن الأبنودي مخاطبًا إياه: إنك "لم تنتكس مع النكسة"، ينظر: قرني، محمود: محمود درويش تحت سماء القاهرة، مقال في الملحق الخاص بمحمود درويش لصحيفة القدس العربي اللندنية، عدد ٢٠ أيلول ٢٠٠٨، ص٤.

[٣] درويش، محمود: الديوان، دار العودة – بيروت، مجموعة: أوراق الزيتون، ص١٣٢-١٣٥.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

أنا عربيّ
أنا اسم بلا لقبِ
صبورٌ في بلادٍ كل ما فيها
يعيشُ بِفَوْرةِ الغضبِ
جذوري...
قبلَ ميلادِ الزمان رَسَتْ
وقبلَ تفتُّحِ الحِقَبِ
...
سجِّلْ!
أنا عربيّ
سَلَبْتَ كُرومَ أجدادي
وأرضًا كنتُ أفلَحُها
أنا وجميعُ أولادي
ولم تترك لنا.. ولكل أحفادي
سوى هذي الصخورِ
فهل ستأخذُها
حكومتُكم.. كما قيلا؟!
إذن!
سجِّل... برأسِ الصفحةِ الأولى
أنا لا أكرهُ الناسَ
ولا أسطو على أحدِ
ولكني.. إذا ما جُعتُ
آكلُ لحمَ مغتصبي
حذارِ.. حذارِ.. من جوعي ومن غضبي!!

إن لم يتداول العرب القصيدة كلها، فإن جلّهم يروي تلك الجملة البسيطة التي يفتتح بها درويش قصيدته: "سجّل.. أنا عربي"، وهي على بساطتها، ومباشرتها، تنطوي على معاني الفخر والعزّة، وتمتاز باستقلال معنوي يسمح باختزان طاقة القصيدة الدلالية فيها من دون قصور، وهذا هو مصدر قوّتها الوظيفية، وعلى كل حال فإن هذه الملامح نفسها تسم القصيدة كلها، وهي تعتمد على الأسلوبية التراثية باتسامها المطلق بالوضوح، مع علو نبرتها، واتكائها على الفخر والحماسة، والإصرار على بعث روح العزة والتحدّي، واحتفاء واضح بالإيقاع، واستقلال الجملة الشعرية، مع تطعيم القصيدة ببعض الأساليب الحداثية، وحرصها على

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الوحدة العضوية، واستغلالها عنصر الحوار[١]. ولكن درويشًا لما تغرّب وابتعد عن مسرح النضال تعقّد شعره، وغلبت عليه الزخرفيات الجمالية على الطريقة الحداثية، يقول أمجد ناصر: "وقد أفضى الخروج من بيروت إلى تخفيف ضغط الخارج على مدونة درويش، بحيث سمح ببروز أعمال شعرية مكرّسة بالكامل، تقريبًا، للتأملي والتفصيلي والعشقي كما بدا ذلك في "ورد أقل" مثلاً، كما سمح بتطوير رؤية أكثر اتساعًا للسياسي والوطني كما تجلى ذلك في "أحد عشر كوكبًا على المشهد الأندلسي". في العمل الأخير تم رفع الثيمة المحلية (الوطنية) إلى فضاء إنساني أوسع يُسمع فيه الأنين الفلسطيني مختلطًا بالألم البشري في أمكنة أخرى (الهنود الحمر، مثالاً)... فبعد هذا الكتاب ستنعكس مرآة الشاعر المقعرة إلى الداخل. نحو الذات. السيرة. التفاصيل. تأمل الموت. خفتت الغنائية الفياضة، تراجع الإيقاع العالي، بردت اللغة. باختصار: صار التخفّف من ثقل البلاغة المعهودة عند الشاعر (الطبيعية تقريبًا) هدفًا أو ما يشبه الهدف"[٢]، إذن، فقد جنح شعر درويش إلى الغموض، وانكبّ على تناول هموم الذات، ومطاوي النفس البعيدة يلاحقها ويراودها، وعدته جرثومة الذاتية التي أصبحت الكوّة التي يتبدّى من خلالها الهمّ الجماعي على طريقة التداعي والأحلام وحديث النفس السلبي، مع ميل إلى النثرية وتخلّ عن الموسيقى الهادرة، ومجموعاته الأخيرة "لماذا تركت الحصان وحيدا"، و"سرير الغريبة"، و"كزهر اللوز أو أبعد"، و"لا تعتذر عما فعلت"، و"في حضرة الغياب"، و"أثر الفراشة"، انحياز مسرف إلى قوانين الشعرية الحديثة، وانتصار للجمالية على الجماعية.

مع كل ذلك، نقول إن الطرائق الشعرية الحديثة منحت شعر الحداثة القدرة الفائقة للتعبير عن بعض المضامين الخاصة؛ المأساة والهزيمة، والقمع والاستبداد، وشخصية الانحطاط، والاتحاد بالوطن والاغتراب فيه، والتعبير عن هواجس النفس وهلاوسها، والتجوّل في خرائب اللاشعور، لأن الذاتية كما طمرت التجربة تحت أطنان من الأعمال الاعتباطية المغلقة، منحته في بعض المقامات الحرارة والجيشان وقوة العاطفة وحدّة التعبير، أما الشعر المفكّك فإنه جدير بأن يوصل حالة شعورية تنمّ على الضياع والتفكّك والتشتّت، ولن يقدر شعر بمثل هذه الخصائص أن يعبر عن حالة توازن وابتهاج مطلقًا، وقد صدق المقالح حين قال: "إن **الأشكال** التعبيرية الراهنة لا تعبّر سوى عن الاضطرابات والقلق وضياع الرؤية والانفصام عن الواقع الحي"[٣]. فهل من سبيل إلى المراجعة؟!

---

[١] لسميح القاسم أيضًا قصائد تطغى فيها الأسلوبية التراثية استعان بها للتعبير عن معاني الثورة والتحدي، ينظر: الديوان، دار العودة – بيروت، ١٩٧٠، مجموعة قرآن الموت والياسمين، ص٧٣، ٨٤.

[٢] ينظر: ناصر، أمجد: جدل الوطني والذاتي والجمالي عند محمود درويش، مقال في الملحق الخاص بمحمود درويش لصحيفة القدس العربي اللندنية، عدد ٢٠ أيلول ٢٠٠٨، ص٢.

[٣] المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة، ص٢٧.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

المستوى الذاتي/ التعبير:

لن تغير سلطات العناصر المتدخّلة في صناعة العمل الشعري حقيقة أن الشعر هو في المبتدأ والمنتهى فعّالية إنسانية فردية تعبّر الذات عبر ممارستها عن تجربة خاّصة؛ نفسية أو اجتماعية أو لغوية، ونتاج هذه العملية هو صورة نفس منشئها، أراد ذلك أم لم يرد، وسواء تعلّقت إرادته بضوابط خارجية مقيِّدة، أم لم تتعلّق؛ لأن المنجز الشعريّ يتفاوت من شاعر إلى آخر، وتتمايز نكهته، حتى داخل أكثر البيئات الأدبية صرامة، وتضييقًا على الأفراد. أما أن تستغل هذه الحقيقة لتجريد الشعر من وظائفه المختلفة بحجة التعدّي على ذاتية التجربة، فهذا كلام لا تسنده إلا أهواء النفس، وافتراضات قبلية خاطئة. فليس يخلّ بذاتية التجربة، وأصالتها، طبيعة الوظيفة التي يطّلع بها الشعر، حتى إن تعلّقت باختراق الفضاء الخارجي، أو ارتبطت باختراع الذرّة، ما دامت التجربة تصدر عن ولع ذاتي، وتبّنٍ نفسي، وخبرة وجدانية بما يعبَّر عنه. ولذلك فلا داعي للتشنّج الذي تبديه بعض الآراء إخلاصًا لمفهوم الجمال الذاتي، فإنكار الأدب الموضوعي لا يخدم الجمال، ما دام الموضوعي قد يكون بالنسبة إلى الأديب أو الشاعر هو الكلّ الذين يصدران عنه، إذن، فلا معنى لقول النويهي: "فلنكرر لهؤلاء أن الأدب لم ينشأ ليخدم أية قضية عامة مهما يكن شأنها ولا ليمجد أي هدف جماعي مهما يكن سموه. بل أولاً ليعبر عن عاطفة فردية وتجربه انفعالية ذاتية ألمّت بمنشئه إلمامًا شخصيًا قويًا"[١]، لأن مثل هذا الرأي يرسّخ الاعتقاد بمجّانية الأدب، ويفصل بين التعبير والوظيفة، والحقّ أن النويهي نفسه ليس من أنصار هذا المذهب، فهو يقول قبل صفحات: "أما الأدب الجماعي الذي يستحق البقاء، ويدخل وحده في الدائرة الصحيحة للأدب، فهو ما تحقق فيه ذلك الشرط، فلم ينظمه صاحبه لمجرد أنه الرأي السائد في جماعته، بل لأنه أحسّ هو إحساسًا عنيفًا قاهرًا بهذه العاطفة، وهذا الإحساس هو الذي أرغمه على أن ينتج أدبه"[٢]، فالتعمّل والتصنّع هما علّة الرفض، لا الموضوعي نفسه.

إنّ كون الشعر فعلاً تعبيريًا، يحمل في ذاته – مهما كان موضوعه أو وظيفته – أثرًا إيجابيًا للذات الشاعرة، ولمتلقيها معًا. فالشاعر يعبّر من خلال الشعر عن فكره وقيمه ومواقفه من الحياة، ويتّخذ من الشعر قناة لتوصيل رسالته إلى آخرين يعنيه أن يشاركوه فيها، ويستجيبوا لمضمونها. وهو في الوقت نفسه يعبّر بالشعر عن تجاربه العاطفية، وخبراته الوجدانية، وينفّس بالبثّ من خلاله عن طاقته الانفعالية. والشاعر من وراء هذا وذاك يحقّق بفعل الإبداع ذاتَه، ويثبت بعمله الخلاّق وجوده في مجتمعه، وينتزع بالشعر اعترافًا به، وخلودًا لسيرته ولذكره، أو "ربما كي أنتصر على موتي"[٣]؛ كما يقول نزار. أما المتلقي فإن هبات التعبير ستمنحه بركاتها هو بدوره لما يجد في الشعر من مهارة في التعبير عن تجاربه ومشاعره التي يعجز هو عن الإفصاح عنها، والتنفيس عن مكنونها، فـ"وظيفة الأدب هي أن يخلّصنا – كتّابًا وقرّاء – من عناء الانفعالات.

---

[١] النويهي، محمد: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، ص٩٦.

[٢] النويهي، محمد: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، ص٨٨.

[٣] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ٣٧٧/٨. وفي هذا المعنى قول للبياتي، في: كنت أشكو إلى الحجر ٤٤-٤٥.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

فالتصريح بالانفعالات يحررنا منها"[١]، ثم إن الشعر يقدّم له خبرة بالحياة والقيم، وكشفًا عن قوانينها، وزادًا معرفيًا يعجز عن أن يلتقطه بنفسه، أو يجسّده في لغة؛ لأن ما "يفصح عنه [أي الشعر] يفوق ما تهفو إليه نفوسهم [أي المتلقين] من تأملات وتمنيات حلوة، وإنه يمنحهم البهجة بفضل المهارة التي يفصح بها عما يعتبرونه شبيهًا لتأملاتهم وتنمياتهم الحلوة وبفضل الراحة التي يجدونها من خلال هذا الإفصاح"[٢]. ويلتقي هذا الفهم من طرف مع نظرية التطهير الأرسطية، ومن طرف آخر مع نظرية الدوافع العصابية والتعويض النفسي، إلا أنه لا يقبل بأن يكون فعل التعبير الشعري عَرَضًا خالصًا لعقد وكبت جوّانيّ.

في ضوء هذا التقديم يكون التعبير وجهًا من وجوه التوصيل، يعتني بقصدية المبدع ودوافعه، ويرضي تطلّعات المتلقي، بيد أن هذا لا يلغي أن التعبير يغاير التوصيل في أنه قد يكون أحيانًا فعلاً سلبيًا من طرف واحد، فلا يعطي أدنى اهتمام إلا لما تختبره الذات وتعبّر عنه، ويكتفي بممارسة فعل التطّهر من الانفعالات الفائضة والشحنات النفسية العالية، ويهمل المتلقي إهمالاً كليًّا، فإذا تجاهل شروط التوصيل الدنيا، غرق التعبير في قطيعة دلالية، واعتباطية لغوية، وتفسّخات بنائية. وقد وقع في هذا المنزلق كثير من شعر الحداثة الذي آثر التعبير على حساب التوصيل، ولو كنا في حرم الشعر القديم لما كان لنا أن نعزل التعبير عن التوصيل، فالتعبير كما قلنا وجه من وجوه التوصيل، وباب من أبوابه، بل مصدر من مصادره الأصيلة، وبهذين الغرضين جاء قول ابن الزبعرى[٣]:

أبلــغا حسّــان عني آيــةً فقريضُ الشعر يَشفي ذا الغُلَلْ

ولذلك لم يضع الشعر العربي قيودًا ولا ضوابط على التجربة الذاتية، مهما كان نوعها أو موضوعها، لأن النظام الشعري تكّفل بأن يصل إلى الجماعي من خلال الذاتي، وأن يحقق غاياته الكبرى عبر التجربة الخاصة، وعدّ من مقومات الجمال أن يجد المتلقي نفسه في الشعر أيًا كانت درجة حميميته، فـ"أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرُغ منه"[٤]. لم تقم النظرية الشعرية العربية القديمة إلا على أساس التوازن بين الفرد والجماعة، والداخل والخارج، والعاطفة والفكرة، واجترحت أساليب تضمن تحقيق هذه المعادلات، ومهما أوغل الشعر داخل مسارب النفس فلا يجوز أن يضيع في متاهات الخيالات والأوهام، فيفلس من ذلك معناه، ويكون المتلقي منه كالقابض على سراب. ولم يكن شعر الإحياء مفرّطًا في الحاجات التعبيرية للنفس الشاعرة، وليس له ذلك، لأن النظام الشعري القديم الذي يقتدي به، ويستقي منه، لم يعرف هذا النوع من التفريط. وقد قدّم شعر الإحياء نماذج متفاوتة في التعبير عن التجربة الذاتية[٥]، فشوقي مثلاً أكثر الشعراء سيطرة على انفعالاته، وتحكّمًا بعواطفه، واتّزانًا في عرض تجاربه، أو بالأحرى كان ينحّي تجاربه الذاتية والعاطفية ويأنف

---

[١] ويليك: نظرية الأدب، ص٤١.

[٢] ويليك: نظرية الأدب، ص٣٣.

[٣] عبد الله بن الزبعرى: شعر عبد الله بن الزبعرى، تح: يحيى جبوري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط/٢، ١٩٨١، ص٤١.

[٤] ابن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف – مصر، ١٩٦٦، ٨٢/١.

[٥] ينظر: اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص١٨١–١٨٢.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

من كشفها للآخرين، أما بدوي الجبل والجواهري فلم يتحرّجا من التعبير عن خلجاتهما العاطفية وإن كان الثاني أكثر انشغالاً بالعام منه بالخاص. وسر التفاوت بين الشعراء في هذا الأمر هو الاستعداد الذاتي، والاختلاف الطبيعي في الميول والاهتمامات، وسيطرة العقل أو العاطفة على النفس، واختلاف طبيعة الدافع العاطفي الذي يحركهم فيما بين أخلاقي وشعوري، وجماعي أو فردي.. ولذلك كان حضور التجارب الخاصة في شعر بدوي يختلف من حيث الطبيعة والنكهة عن حضورها في شعر الجواهري، لأن الأول إنسان وجداني يملك حساسية عالية، وميولاً روحانية تقترب من التصوف، ويسكب مشاعره المتّقدة حتى في شعره الواقعي، وقد استطاع أن ينقل هذه الروح إلى بعض قصائده التي كانت ذات مضمون عام أو حضاري[١]. أما الجواهري فإن حدّة عقله، وعلوّ برهانه، ودقة ملاحظته تذكّرنا بأبي تمام، وهو أمهر في الرسم والفكر منه بالتعبير[٢]. والسر الآخر وراء هذا التفاوت هو البيئة الاجتماعية، وميراث الانحطاط الذي جعل التعبير عن التجارب الشخصية الحميمة أمرًا يمسّ الأخلاق، ويؤثّر على سمعة المرء ومكانته. ثم إن معايير الرجولة واعتياد الخشونة، أو صرامة النشأة الأخلاقية والاجتماعية، تحدو الشعراء إلى التجمّل والتماسك، وهو شيء لم يكن في مرحلة الازدهار؛ الحضاري والشعري قديمًا. إن مكانة شوقي الاجتماعية منعته من ابتذال نفسه في التعبير العاطفي ونشر دخيلته أمام الآخرين، على الرغم من أنه القائل[٣]:

والشعرُ دمعٌ، ووجدانٌ، وعاطفةٌ يا ليت شعريَ هل قلْتُ الذي أجِدُ؟

وقد عوّض عن التعبير عن هذه الحاجة بطريقين: الأول السموّ بعاطفته من العاطفة الفردية إلى العاطفة الجماعية، وتوجيه انفعالاته إلى الوطن والمثل والقيم العليا[٤]، لأنه اعتقد بالأثر التطهيري للشعر في المتلقي، يقول: "الشعر كالأحلام، تدخل على المسرور الكرى، وتكثر على المحزون في السُّرى. وقريحة الشاعر كعين صاحب الأيام، عندها للحزن عَبرة، وللسرور عِبرة"[٥]، والثاني تفريغ الشحنات العاطفية، والتجارب الوجدانية، لا سيما تلك المتعلّقة بالحب والمرأة، عن طريق الشعر التمثيلي، والمسرحيات الشعرية، "فكانت أفضل قصائده في الحب هي التي وردت في مسرحياته مثل "مجنون ليلى"، و"مصرع كليوباترا" حيث استطاع على لسان أبطاله أن يسكب شعرًا مليئًا بالعواطف المشبوبة والحنين إلى صورة الأنثى"[٦]. وفي طبيعة البيئة الاجتماعية، والموقع الطبقي، وفي الاستعداد النفسي، يختلف حافظ إبراهيم عن شوقي، وتمتاز تجربته الشعرية من الناحية

---

[١] ينظر: بدوي الجبل: الديوان، قصيدته "إني لأشمت بالجبار"؛ أي فرنسة المهزومة، ص٨٠، وقصائده الوجدانية، ص١٥٨، ١٧٠، ١٨٠، ٣٩١، ٣٨٥، ٤١٣.

[٢] ينظر: الجواهري، أحمد مهدي: الديوان، ٣٠٧/١، ٩/٢..، ٤١،

[٣] شوقي، أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٥/٣.

[٤] ينظر: شوقي، أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٤/١، ٦٤، ٩٨، ١٦١، ١٩٠.

[٥] شوقي، أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٥/٢. وينظر رأي الرافعي في هذا الشأن: الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة الإحياء والديوان، ٥٤٢/٢.

[٦] الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٨٠–٨١. وقد كان خليل مطران قريبًا من شوقي في هذه الطبيعة، واستغل نزعته القصصية للتعبير عن القضايا العاطفية، ينظر: ديوان الخليل، مطبعة دار الهلال – مصر، ١٩٤٩، "حكاية عاشقين"، ١٨٥/١ وما بعد.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الانفعالية من تجربته، ويمكن أن نقارن بين الشاعرين من خلال غرض المديح، فشوقي في مديحه وبحكم وجوده في البلاط أكثر ندّيّة لممدوحه، وهو في مجمل مديحه لا يتوسّل ولا يتطامن، ويستغلّ غرض المديح لتأدية واجب النصيحة لأولي الأمر[١]، والأمر غير ذلك بالنسبة إلى حافظ، فهو أكثر تطامنًا ومبالغة في مديحه[٢]، بل إننا لنشعر بهذا التطامن في تقديره لشعره بالمقارنة بشعر شوقي أمير الشعراء[٣]، ولكن حافظًا كان أكثر شفافية وأصالة في التعبير عن الطبقة العامة، وعن همومها ومشاغلها، بسبب قربه منها، ومعاناته مشاكلها[٤]. ما نريد أن نصل إليه أن هؤلاء الشعراء عبّروا عن التزامهم الذاتي بالقضايا العامة، ولم يكن شعرهم أقلّ أصالة في الصدور على الذات، ولم تعقهم تقاليد الشعر عن بلورة مشاعرهم الوطنية الخاصة في شعر يتّحد شكله بمضمونه في أغلب النماذج، وإن تفاوتوا فيما بينهم في حرارة التجربة، وميولها الفكرية أو الشعورية. إذن، فالنظرية الشعرية التقليدية لا تقصي المصادر الذاتية للعملية الإبداعية ولا تعطّلها، وقوانينها مرنة قابلة للتعبير عن التجارب المختلفة، وهي تستوعب التفاوت الطبيعي بين المبدعين، وفي ظروف الإبداع وغاياته، ولعل منشأ التوهّم بأن الشعرية التقليدية تنافي الأصالة والذاتية، هو إسقاط مفهوم الكلاسيكية الغربية التي تخنق الذاتية وتنافيها على الشعر العربي التقليدي، وإسباغ خصائصها عليه، وهناك بون شاسع بين الظاهرتين، وهما لا تتطابقان بحال. وعلّة أخرى لمنشأ هذا التوهم هي الخطأ في قراءة آثار مرحلة الإحياء، وتفسيرها بناء على الخطوط الإرشادية لمدرسة الديوان التي خاضت حربًا غير عادلة ضد هذا الشعر، تجاوزت المعايير الأدبية إلى الدوافع الشخصية، والمحرّضات الطبقية، وعدّت كل ما ليس معها فهو ضدها!! وقد ورث النقد والشعر إلى اليوم هذا الميراث المدمّى.

أسهمت المفاهيم الرومانسية، في تضخيم الجانب الوجداني في الشعر العربي، ولفتت الأنظار إلى أهمية العاطفة في الإبداع الشعري، وعدّتها المصدر الحقيقي للشعر، وقد أدى انتشار هذا التصور إلى الإلحاح على عنصر الصدق في التجربة، وضرورة إغنائها بالمصادر الروحية، والكشف عن حركة النفس الداخلية،

---

(١) يقول في قصيدة مناسبات قيلت في ذكرى ميلاد الأمير محمد عبد المنعم:

لِجبِلِكَ في غَـــدٍ جيـــلِ المَعالـــي ... وَشَـعبِ المَجدِ وَالهِمَـــمِ العَوالـــي
أَزُفُّ نَوابِـــغَ الكَلِـــمِ الغَـــوالـــي ... وَأُهدي حِكمَتي الشَـــعبَ الحَكيمـــا
.. وَيا جيـــلَ الأَميـــرِ، إِذا نَشَـأتا ... .. وَشاءَ الجَدُّ أَن تُعطى، وَشِئتـــا
فَخُذ سُـبُلاً إِلى العَليـــاءِ شَـتّـــى ... وَخَـــلِّ دَليلَـــكَ الديـــنَ القَويمـــا

شوقي، أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٣/٤..

(٢) يقول:

عســـى ذلك العامُ الجديدُ يســـرُّني ... ببشـــرى وهل للبائســـين بشـــيرُ؟
ويـنـظـرُ لـي ربُّ الأريـكـةِ نـظـرةً ... بهـا ينجلي ليـلُ الأســـى ويُنير

إبراهيم، حافظ: الديوان، ٣٢/١، ١١.

(٣) ينظر: إبراهيم، حافظ: الديوان، ١١/١، ١٢، ١٤، ٤٢.

(٤) ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٨٢.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

وتصوير تناقضاتها، وملاحقة الانفعالات الخفية المتسرّبة إلى أعماق الشعور، والاهتمام بالخيال، والوحدة العضوية، وتجاوز السطحي العرضي إلى الجوهري، وفي مقابل ذلك، نُبذت الصنعة، والتعقيد اللغوي، والزخرف اللفظي، وذُمّ شعر المناسبات والتكلّف. وقد استطاعت هذه الدعوة أن تنقذ الشعر العربي من من بقايا التكلّف، والوصف السطحي البارد، والصنعة الجوفاء الفارغة، وأعادت الأهمية إلى قيمة الصدق الأخلاقي التي تركها الشعر العربي خلفه منذ اتجه شعراؤه إلى التكسب بفنهم قديمًا. إلا أن وقوع الرومانسية فريسة التطرّف حرف الشعر عن مساره الحضاري، وقلّص دوره التاريخي في مرحلة هي بأمسّ الحاجة إلى مثل هذا الدور، فعانى من ميوعة مسرفة؛ فكريًا ونفسيًا ولغويًا، ومن انفصاله عن الواقع في ملاحقة الأطياف والأحلام واقتناص الخيالات، ومن غلبة شواغل الأنا الفردية على مضمونه وقيمه.

وقد عبّر الشعراء الرومانسيون عن تجارب عميقة وفريدة تحمل خصوصياتهم، وبصمات عالمهم النفسي، وصراعهم الداخلي مع القيم والواقع، بأسلوب مفعم بالخيال، وعوالم غنية بالرموز والإيحاءات الشفافة، والتعبير الحيوي عن الصراع بين المتناقضات والدوافع المتعارضة، مع تطعيم الأسلوب بأدوات حديثة؛ غربية، أو أعيد إحياؤها، وتكثيف استخدامها. ولكن الولع بالخيال جرّ الشعراء إلى الانفصال عن الواقع، والإيغال وراء أطياف الأحلام والأوهام. يقول الصوفي[١]:

أنا... يا رمالُ، على السَّرابِ، أجوبُ أعماقي البعيده
أنا... في سحيقِ الوهمِ، أنتزعُ المدى صُوَرًا شريده

...بي، يا رمالُ، عوالمُ خرساءُ، مبهمةُ الحياةِ
مقرورةٌ في وحشةِ الأغوار، تسبحُ في لَهاتي

وتعد قصيدة "شاطئ الأعراف" للهمشري من أبرز آثار الحركة الرومانسية في التعبير عن القضايا المجرّدة والشواغل الوجودية، وهي تتناول ثنائية الحياة والموت بأسلوب رمزي يستعين بالقصّ والحوار، ومن خلال تشييد عالم خيالي تُجسّم فيه المفاهيم المجردة، وتتحرك فيه الانفعالات، وتتبدى عبر أجوائه القاتمة الهواجس والظنون، وإن كانت غاية القصيدة غائمة، وفكرتها ضعيفة، وكأنما كتبت فقط اقتناصًا لومضة فنية عرضت عبر مثير مادي للتعبير عن الإحساس البشري الغريزي الغامض أمام الموت، تحديدًا.. عند شاعر يهجس به على الدوام[٢]، من دون أن تستند إلى فلسفة واضحة، أو رؤية تحليلة عميقة، سوى التمسك بأهداب الحياة، والصراع المتردّد الهادئ من أجلها، والاستسلام الأخير للمصير الحتمي الذي لا مفر منه[٣]:

---

[١] الصوفي، عبد الباسط: الآثار الشعرية والنثرية، ص٥-٦.

[٢] نهر النيل في الليل كان المثير الذي حرك بذرة القصيدة في نفس الشاعر، وقد اختلجت أعماقه بحزن وانقباض مجهولي الباعث، وقد كانت هواجس الموت تسيطر على الشاعر دائمًا إلى حد الوسواس القهري. ينظر: جودت، صالح: محمد عبد المعطي الهمشري شاعر أبولو، ص١١٥، ١٠٥.

[٣] هذا البيت من آخر مقطع في القصيدة، جودت، صالح: محمد عبد المعطي الهمشري شاعر أبولو، ص١٤٦.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

ليت شعري، فأين أذوي؟ وأينتْ قد أُقِرَّت ألحانُ ذي الأغنيات؟

وذو الأغنيات هذا هو مغني وادي الموت يغنّي الفانين هناك.. وعلى كل فإنها طريقة طريفة في التعبير عن الموت، وتشخيصه، مع تنويع حيوي، مستبشر أحيانًا، على صوته المخيف.

ولننظر في تجربة شاعر آخر لنعرف كيف يدرك حاجته إلى التعبير عن التجربة الداخلية، وتصوير التوتر الانفعالي المتضخّم، ثم لا يضيع في مضطرب الوجدان، ويرتدّ الصراع بين الذات والقيم في النهاية إلى فوائد معرفية وأخلاقية جمّة! الشاعر الذي نحن بين يدي تجربته هو إلياس أبو شبكة، وتأتي أهمية هذه التجربة من مصدرين: الأول إيمانه المفتوح المتوازن بمصادر الجمالية الشعرية، وهذا يذكّرنا بمبدأ التوازن الذي يحكم العلاقة بين الذات والمفاهيم والموجودات في الفكر العربي، فقد اعتقد بأن "للشعر عناصر متساوية يجب أن تجري كلها في حلبة واحدة، فلا تنحطّ الفكرة عن الموسيقى أو الصورة عن الفكرة"[١]، وأن الشعر لا يمكن أن يضبط في مدارس ونظريات، بل هو يستقي من خصوبة الحياة[٢]، ومع أنه آمن بالإلهام مصدرًا للشعر، فإنه عاب الغموض، ومن أجله حمل حملة شعواء على الرمزيين من الشعراء اللبنانيين[٣]. والثاني موهبة لغوية أصيلة، ومهارة أدبية فائقة قادرة على السيطرة على الانفعالات، وإخراجها، في عمل لغوي إبداعي، ونتاج أدبي جمالي. والسيطرة لا تقضي بفصل الشكل عن المضمون، أو تفضيل الصنعة على الطبع، فإنما هي القدرة الأولية الواجب توافرها في المبدع؛ الفنان أو الشاعر، لترويض مادته الخام الحرون؛ اللغة، والسيطرة على عواطفه الهوجاء وانفعالاته الخرساء، وتوجيهها جميعًا في المسار الذي يرسمه لها. والواقع أن الاستسلام للانفعال أو للعاطفة لتقود اللغة يحوّل العمل الشعري إلى خربشات نفسية مضطربة، وسجلاّت لاشعورية متهافتة، وعدم القدرة على السيطرة على الدافع الشعري يورّط الشاعر في جمل مضطربة، وعبارات مرتبكة، ومعاظلة لفظية، ووقوع في أسر الوهم، وقد نتجت الميوعة الرومانسية المعهودة عن هذين المصدرين: فالشاعر إما مؤثر للعاطفة على الفكرة مطلقًا، أو عاجز فنيًا عن السيطرة على العاطفة.

جاء شعر "أبو شبكة" جامعًا بين حرارة العاطفة، وفرادة التجربة، وجزالة اللفظ، ومتانة السبك، مستغلاً التقنيات القديمة، وما استفاده من مطالعاته وقراءاته وتجريبيته المستقلة، وتكمن فرادة تجربته في تصويره الدقيق والعميق للصراع الروحي بين إرادة الذات المشلولة بالرغبة، وبين ما تؤمن به من قيم وأخلاقيات، وتدافع دواعي الخطيئة والتقوى، والتمزّق الداخلي نتيجة معاناة ألم الإثم، واتخاذه من الشعر نافذة للاعتراف والتطهير، على الطريقة المسيحية، وإظهار التفجّع والندم، ومناجاة الله والتوبة بين يديه، ما جعل مجموعته "أفاعي الفردوس" عملاً فريدًا في مجال الأدب الأخلاقي والوجداني معًا، يقول في "الشهوة الحمراء" متحرّقًا شاكيًا العجز والرغبة[٤]:

---

[١] أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، ص١٩-٢٠.

[٢] أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، ص٩.

[٣] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٤٥٣.

[٤] أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، ص٦٧.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

أطفئ ضيـاكَ وأظلم مثل إظلامي
وخلّني في كوابيسي وأحلامي

فربّ نيّرة، يا ليل! توقظني
إلى العفاف فأنسى عبء آثامي

أحسُّ في جسدي شوقًا يعذبني
ففي دمي سورة كالخمر في جامي

لم يبق في حفنتي نارٌ لغير هوًى
يودي بجسمي كما أودى بأجسام

حبّي النقيّ كإيماني القديم مضى:
وهمٌ هذيتُ به من بعض أوهامي!

ويقول مناجيًا تائبًا مستغلاً عناصر رمزية تراثية[١]:

رباه! هل ينتهي حلمي ببارقة
من اللهيب، ويخبو الطين في الطين

وهل أرى زاحفًا في الليل ملتهبًا
بجمرة السخط في أيدي الشياطين

أدعوك، والظلمة الحمراء تحرقني،
فلا تجيب، وتلوي لا تنجّيني

"إن الشعر العربي، يقف اليوم على حافّة تطوّر جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئًا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعًا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقًا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية "الموضوعات" ستتجه اتجاهًا سريعًا إلى **داخل النفس**، بعد أن بقيت تحوم

---

[١] أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، ص٩٣-٩٤.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

حولها من بعيد"[١]. على عادتها؛ نازك الملائكة، تبهرنا بحدسها الصائب، وهي المبشِّرة والتائبة، بأن العالم الداخلي للنفس سوف يستبدّ بالشعر العربي، وستتّجه الموضوعات الشعرية إلى الذاتي والنفسي، تقول هذا مع أنها كانت تشهد أفول المرحلة الرومانسية، وانطلاقة المدّ الواقعي!! لم تكن نازك إلا محقّة فيما تقول، لأن الانجراف وراء الذات سيتحوّل بعد الرومانسية إلى فيضان جارف يقذف إلى اليمّ كل الضوابط والكوابح.

تمثّلت القفزة إلى داخل الذات في الشعر العربي الحديث في ثلاثة تيارات متعايشة؛ **الأول** تيار التعبير الذاتي عن التجربة الشعرية مهما كان موضوعها، إذ يجب أن يمرّ التيار الوجداني بالمادة الشعرية فيهبها الحياة، ويمنحها وقدة الشعور، وجيشان العاطفة، ويُقطعها من خصوصية الذات ما يسمها الفرادة والتمايز، من غير أن يفرّط في التوصيل، أو يستغني عن التأثير، فالممارسة الشعرية الذاتية هنا هي عملية دقيقة شائكة تتشابك خيوطها لتنسج لحمة متماسكة، وتصوغ تجربة كلية توحّد بين العام والخاصّ. ولا يتعارض هذا التصور مع النموذج الشعري التراثي إلا بقدر عدم اشتراط النظرية القديمة مرور العام بالخاص ضرورة، ويترك هذا لاختيار الشاعر، وطبيعة التجربة أن تحدده، هذا فضلاً عن التمايز في نوعية التقنيات الشعرية المستخدمة، لا تناقضها. في الأبيات الآتية يعبر نزار قباني عن مشاعر الحب المنعشة التي تجتاحه، فتنفضه حقلاً نضرًا، يكاد قارئ القصيدة من حيويته وتفجّره أن يبتلّ بنداه[٢]:

يهطلُ مني – حين أحبُّكِ –
مطرٌ أخضرُ.
مطرٌ أزرقُ.
مطرٌ أحمرُ.
مطرٌ من كلِّ الألوانْ
يخرجُ من أجفاني قمحٌ..
عِنَبٌ. تينٌ. ليمونٌ. رَيحانْ.
يبزُغُ مني – حين أحبكِ –
نصفُ هلالٍ..
يُولدُ صيفٌ،
يأتي عصفورٌ دُوريٌّ،
تمتلئُ الغُدرانْ...

فإذا لاقيتُ رفاقي في المقهى
وجلستُ إليهم
ظنّوني بُستانْ..

---

[١] الملائكة، نازك: الديوان، ٢/٢٥-٢٦.

[٢] قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/١٧-١٨.

سوف يجد القارئ نفسه في تجربة نزار حتمًا، ويجدها في انتعاشة الحب حتى إن لم يعرف طعمه، فرموز نزار التي حملت مشاعره رموزه فطرية مألوفة تستدعي في نفس القارئ ما يريد نزار من أحاسيس عفوية بالخصب والنداوة والفرح الغامر. وفي قصيدة "أنشودة المطر"، نجح السياب في عقد الآصرة بين الذاتي والموضوعي أحسن ما يكون؛ لأسباب: منها الاتكاء على رمز طبيعي هو "المطر"، وتوظيف إيحاءاته الإنسانية الفطرية المشتركة في توجيه القصيدة، وتوصيل دلالاتها المتناقضة، لغاية واحدة هي الأمل بولادة الفجر من بطن الظلام، أو عودة الخصب بعد القحط، ومعلوم أن "المطر" يحمل إلى النفس انطباعين متناقضين هما: الحزن، والحياة. ومنها أنه دمج الذاتي بجسم القصيدة، وغرزه تحت جلدتها عندما حوّله إلى صورة إنسانية عامة قادرة على الاحتفاظ بخصوصيتها على أنها صورة مجازية من صور القصيدة، ووجه من وجوه الحزن الشائعة المألوفة، ولولا "كأن" في مطلع الصورة لانحرفت بمقصد القصيدة الموضوعي كله، وأربكت مقصدها النهائي، فقال[١]:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمّه – التي أفاق منذ عامْ
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له: "بعد غدٍ تعودْ.." –
لا بدّ أن تعودْ
وإن تهامس الرفاق أنها هناكْ
في جانب التلّ تنام نومة اللّحودْ
تسفّ من ترابها وتشرب المطر؛

وهذه الصورة منتزعة من طفولة السياب، ومستولية على شعره استيلاء عصابيًا ملحًّا فلا يفتر عن ترددها. الحقيقة أن تقنيات الشعر الحديث لا تعين الشاعر في التجربة التعبيرية على تجاوز الذاتي إلى الموضوعي إلا إذا تمتع بمهارة فائقة، وحس فني دقيق ينبهه على مزالق التعبير وحدود الاتصال. إننا نجد السياب في قصيدته "النهر والموت"[٢] يصارع النازع الذاتي في مقام قصد منه أن يعبر عن الهم الجماعي، من خلال عقد آصرة منطقية غير واضحة، وإنشاء علاقات تناظر غير وظيفية أحيانًا، لتبديد ما في تجربته من تفاصيل صادمة وغير مفهومة أو مبرّرة، بحيث تؤّسس للنتيجة الموضوعية التي وصل إليها في ختام القصيدة، فكانت ذروتها الناجحة التي بدّدت هشاشة الحقائق النفسية، مكتفية بالإحالة المباشرة إلى الواقع الموضوعي. تقوم بنية القصيدة على تداعيات تلقائية لصور نفسية بعيدة الغور في طفولة السياب، تحمل معها انفعالات متناقضة، يغلب عليها الحزن، وتنتهي إلى تعلّق نفسي غير مبرّر بالموت، واستعذاب له، إذ يخاطب السياب

---

[١] السياب، بدر شاكر: الديوان، ص٤٧٥–٤٧٦.

[٢] السياب، بدر شاكر: الديوان، ص٤٥٣–٤٥٦.

نهر بويب؛ محورَ القصيدة، بقوله: "يا نهريَ الحزين كالمطر"، وقوله: "أغابةٌ من الدموعِ أنتَ أم نهرْ؟"، أما استجابة الشاعر لما أثاره النهر من مشاعر متناقضة، فهي:

أودّ لو غرقتُ فيك، ألقِط المحارْ

أشيدُ منه دارْ

يُضيء فيها خُضرةَ المياهِ والشجرْ

ما تنضحُ النجومُ والقمر

إلى هنا قد يكون "الغرق" مقبولاً على أنه مجاز فني، بيد أن قوله:

فالموت عالمٌ غريبٌ يفتنُ الصِّغار،

وبابه الخفي كان فيكَ، يا بُوَيبْ..

يعطّل المنطقية الفنية والواقعية للقصيدة، وما يمكن أن يبنى عليها من نتائج، ولولا تلميح سريع للهمّ العام المشترك، أريد منه أن يؤسس للجماعي في الفردي، نقصد قوله:

وهذه النجومُ، هل تظلّ في انتظارْ.

تُطْعِمُ بالحرير آلافًا من الإبَرْ؟

لما أمكننا أن نظنّ أن القصيدة قد ترتفع وتيرتها، وتُقفل بموقف ثوري مباشر يعبر عن الالتزام:

أجراس موتي في عروقي تُرعشُ الرنينْ،

فيدلهمُّ في دمي حنين

إلى رصاصةٍ يشقّ ثلجُها الزُّؤامْ

أعماقَ صدري، كالجحيم يُشعل العظام.

لو توقفنا عند هذا المقطع، لما تهيأ لنا أن الشاعر يعاني تجربة اتحاد بقضايا الوجود الكلّي، وإنما تحمله هواجس مستبدّة لغريزة الموت على التلذّذ بالموت اتّصالاً بالأم المفقودة، أو التعلّق به خلاصًا من عبء الألم والمعاناة، وتكون النتيجة سلبية جدًا على عكس ما أراد الشاعر، فكانت الخاتمة هي التي وجّهت دلالة القصيدة كلها، وأعطت مفهوم الموت فيها بعدًا فدائيًا غير غريب عن العقل العربي المفطور على النضال والشهادة:

أودّ لو عدوتُ أعْضد المكافحينْ

أشدّ قبضتيَّ ثم أصفعُ القدَرْ.

أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار،

لأحملَ العبْءَ مع البشرْ

وأبعثَ الحياة. إن موتي انتصار!

هذا التخلص أنقذ القصيدة من السقوط في الذاتية الفجّة، واستطاع أن يستخلص من التجربة الذاتية خلاصة حكيمة موجزة على الطريقة التقليدية من دون أن يغيب عنصر الفخر واليقين. أما أكثر الشعر الحديث فقد غرق في الذاتية إلى أذنيه، ولم يعرف كيف يجد القشة التي تنقذه من مخالبها المستبدّة..

والتيار **الثاني** تيار البلاغة النفسية الشعورية التي وصلت مع الشطط إلى إهمال المعنى، والاكتفاء بالأثر النفسي الذي توقعه الألفاظ والعبارات في المتلقي، ويبدو أن هذا التيار بدأ التأسيس له على أيدي الرومانسيين على الرغم من أنه لم يكشف عن أعراضه السلبية إلا مع رسوخ تيار عدم الخضوع لأي قانون أو ضابط، فقد قال العقاد: "ليس الشعر اليوم خاصّة عربية ولكنه خاصة إنسانية، وليست البلاغة اليوم مزية لغوية ولكنها مزيّة نفسية"[١]، ويشرح مالارميه هذا المذهب الشعري بقوله: "..شعرية بالغة الجدّة تلك التي يمكن أن أُعرِّفها بهاتين الكلمتين: أن يُرسم بدل الشيء، الأثر الذي يحدثُه"[٢]، وإذا كان البنيويون قد قبلوا أن تحقّق اللغة الشعرية نوعًا من مطابقة التجربة الباطنية بدلاً من مطابقة المعنى اللغوي أو مطابقة التجربة الخارجية، عن طريق صياغة العلاقات كما يبرزها الإحساس[٣]، واعترفوا بـ"دلالة عاطفية نقيض الدلالة الذهنية، وينبغي حتمًا أن تشكل الأولى عائقًا في وجه الثانية وذلك لضمان فوزها"[٤]، إلا أنهم اشترطوا أمرين لم يلتفت إليهما أكثر النقاد والشعراء العرب، الأول: أن "البديهة الأساسية لكل تواصل لغوي هي أن تكون الرسالة قابلة للفهم، إلا أن قابلية الفهم هذه ليست من نفس الطبيعة"[٥]، والثاني: ترك قرائن بحيث تكون علامات دالّة تهدي القارئ إلى الدلالة الذاتية، فإنه "لا ينبغي الخلط بين الذاتية والاعتباطية"[٦]، ويقترح كوهن على الشاعر لترسيخ القرائن أن "يلتمس الدعم من التجربة" الشعرية، أو من البنية النحوية، "فإنهما قد يكونا برهانًا، أو على أقل تقدير قرينة على أن حدس الشاعر يطابق حدس الجمهور"[٧]، "فالشاعر لا يستسلم لتيار الكلمات، إنه يعبّر عن حقيقة تبدو غير معقولة في نظر القانون الموضوعي وحسب"[٨]. لقد قرأ الشعراء العرب النظرية الغربية تحت ضغط الوعي الفردي وهواجس اقتناص الحرية، فأهملوا الضوابط التي أرشدت إليها بعض الدراسات، واعتنوا بالآراء التي تمنح الشاعر حرية مطلقة، وتقدس عالمه الداخلي، وتجربته الشعورية، فظنّوا، نتيجة ذلك، أن البلاغة النفسية بلاغة مجّانية ذاتية لا تحتاج إلى قرائن، ولا تشترط وجود مسوّغات؛ شعرية على أقل تقدير. صحيح أن بعض الشعراء التزموا بهذه الضوابط تطبيقيًا إلا أنهم رفضوا أن يعترفوا بها نظريًا، لئلا يقرّوا بمبدأ القيد القبلي، والقانون المطلق، ولئلا يفرض عليهم شرط الإفهام تنازلات عن ميزة الغموض التي عدّوها جوهر الشعرية، أو يتخلّوا عن أن يكون الشعر فعل تعبير ذاتي يباين فعل التوصيل اللغوي. ومحذورات الحداثة هذه غير القابلة للتطبيق في شعر يحمل رسالة، أو يتجه إلى جمهور، هي ما جعل شعر الحداثة متفاوتًا في الأداء من حيث إمكان القبض على دلالة أو عدمه، كما أنها هي التي

---

[١] العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب، ص٢٠٠.

[٢] ينظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٣.

[٣] ينظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٢.

[٤] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٧.

[٥] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٢.

[٦] ينظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٣.

[٧] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٣.

[٨] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٤.

جرّت إلى فوضى شعرية استغلّها من فقد ملكات الإبداع الشعري، أو من استسهل الإنتاج الشعري ولم يعرف طريقًا للمراجعة والتنقيح والتحكيك تحت دعوى رفض الصنعة، فخسر الشعر بذلك قوته التنظيمية، وصار مفهوم الطبع استسلامًا سلبيًا للكلمات والعواطف تقود البنية الشعرية أنى شاءت، ولهذا اضطر كوهن إلى التصريح بتحذيره السابق، وعرّض حاوي بفئة من الشعراء كان هذا مسلكهم الشعري، والصحف تطبّل لهم وتزمّر، قال: "وقد أكّد لي بعض هؤلاء أنه لا قيمة لما يكتب وكيف يكتب، وهل هو ضرب من الفسخ والسلخ والنسخ عن أزياء الشعر الغربي كما تتمثل في هوامش الصحف الغربية. وأكّدوا أن المهم إحداث ضجة في العصر، ومتى طالت هذه الضجة واتّسعت طبعت العصر بطابعها. وهذا ما يضمن لها التأبيد في تاريخ الأدب"[١]! إذن فالقفزة الشعرية جاءت مع البلاغة النفسية عن طريق فصل التعبير عن التوصيل، وتحريره من شروط التأثير، فاكتسب الغموض تبريرًا نظريًا منحه شرعية غير مقيدة بإهمال التنقيح اللغوي، والتماسك البنائي، ووثيقة جاهزة تشهر في وجه أي اعتراض أو انتقاد. يقول سعدي يوسف[٢]:

في صباح بعيد سأنهضُ
محتميًا بالطريق الذي ينحني هادئًا مثل قشرة بطيخة
سوف أمنح نفسي إجازة يوم
وأطلق عينيّ من قاعدة القصدِ
"لا شيء لي" هكذا سوف أهتفُ
"لا شيء لي" سوف أهتف حتى لقُبرةٍ عابرةْ.
ثم ماذا إذا ما مضى اليوم؟
ماذا سأفعل بالنظر الطلقِ
بالمنظر الطلق
بالناظر الطلق
باللحظة السافرة؟

لا يقدم هذا المقطع سوى تساؤلات ضبابها ناجم عن مشكلة معرفية ووجودية، لا لغوية، أي عن أن اللغة هنا توظّف فقط من أجل فعل التعبير عن حالة، من أجل رصدها، لا فهمها وتقديمها للمتلقي ليحظى بالفهم، ويرى اليافي أن الغاية في أمثال هذا الشعر هي التسجيل لا التعبير[٣]! والمقطع اللاحق من قصيدة يوسف نفسها غني بالرموز النفسية، والصور التي لا ندري هل هي مستدعاة، أم متداعية، أم متخيَّلة:

في مياه جنوبية يهطلِ[٤] التوت، أبيض، أحمر، أسود... خضراء،

---

[١] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٠.

[٢] يوسف، سعدي: الديوان، ٢/٤١٠-٤١١. وينظر: خضور، فايز: الديوان، ص١٨٦.

[٣] اليافي، نعيم: الشعر والتلقي، ص٢٣٧.

[٤] الفعل مكسور في الديوان، ولسنا ندري علة الكسر أو الجزم!! ولعله مجرد خطأ مطبعي، وتتكرر الأخطاء في القصيدة فنثبتها كما هي.

خضراء... إني أريدك خضراء (يدخل لوركا!) وخضراء كانت
أصابعنا، الريح خضراء، والغصن أخضر... أفواهُنا في
الظهيرة حمرٌ، هو التوت يهطل، والظل يهطلُ، أغصان رمانة
مثقلاتٌ بزورقنا. سمكٌ دائخٌ في القرار القريب. النساءُ ينادين
مستوحداتٍ بحنّائهنّ. الضفائرُ ملساءُ من غرين الشمس. نسمع
هجس السلاحفِ. في بغتةٍ تختفي كالحصاة حُبيبةُ توتٍ..
تو... تو... تركض السلحفاة بها نحو قاعٍ شفيف.

لا ندري لعلها قطعة وصفية على الطريقة الحداثية تعيد لغرض الوصف مكانته، ولكنه طبعًا ليس الوصف الذي يصور الشيء كأنك تراه! وقد فهم بعض الشعراء ممن آمنوا بمبدأ الفن للحياة، وحرصوا على الاقتراب من اللغة الدارجة، والاستئثار بإصغاء جمهورهم، فهموا البلاغة النفسية أن تعبر القصيدة عن تجربة شعورية ذاتية من خلال كلها المتكامل، توحدها وحدة التجربة، بيد أن بساطة اللغة أسقطت التعبير في الرخاوة والحشو، في حين أسقط الشرط النفسي دلالة القصيدة الكلية في غموض وتناقض جاءاها من موجات الشعور واللاشعور المتقلّبة، على الرغم من بروز قصد التنظيم أحيانًا، وقد قلنا من قبل إن تضييع المعنى يحصل في مستويات متعددة يؤثّر بعضها في بعض، كما أن الغموض والتناقض نتجا عن الظن بأن غرض الشعر أن يعكس التوتر الذي يحيك في أعماق النفس، وأن يرصد تموّج المشاعر والأفكار في الذات، من غير عناية بالنتيجة المعرفية أو بطبيعة الخبرة التي يتمخض عنها هذا الرصد، وقد أثّر هذا في القيمة المعرفية لهذا النوع من القصائد التي ظلت دائمًا تراوح في المكان، وأضعف صلتها بالمتلقي، هذا فضلاً عن أثرها النفسي السلبي فيه، وفي بناء شخصيته. ففي قصيدة لعبد الصبور مركزها هذه الجملة المنقولة عن ييتس: إن "الإنسان هو الموت"، أي لا مفرّ له منه، فهو حقيقته بما أنه غايته، مع أن أكثرنا غافلون عنه، يقول[١]:

كان مغنينا الأعمى لا يدري
أن الإنسان هو الموت
لم يكُ ساقينا المصبوغ الفودَين
يدري أن الإنسان هو الموت
والعاهرةُ اللامعةُ الفكين الذهبيين
لم تك تدري أن الإنسانَ هو الموت
لكنى كنتُ بسالفِ أيامي،
قد صادفني هذا البيت
"الإنسان هو الموت"
مرّت ليلتنا ميتة كي تسقط في صبح ميت

---

[١] عبد الصبور، صلاح: الديوان، ٣/٤٦٣-٤٦٧.

ومغنينا الأعمى ماتت أغنيته

...

ولكن إدراك الحقيقة يختلف عن القبول بها:

أهتف أحيانًا، يا رباه!

ارفع عنا هذا الزمن الميت

اقس علينا، لا تعبر عنا كأس الآلام

علمنا أن نتمزق بإرادتنا العمياء

في منقار الأيام

علمنا أن نتبعثر في الريح الملعونه

أن نتعلق بالأشجار المسنونه

أن لا نمثل للموت

علمنا أن نتفتت أشلاء دمويه

في قيعان الزمن الآتي

حتى نخرج للشطآن الضوئيه

ومع ذلك أبى عبد الصبور إلا أن يختم قصيدته بتساؤل يبدي حيرته أمام فكرة الموت، أو هي حيرة عقله أمام قوة الحياة التي تقبل أن تنتهي إلى الموت، وتمرّد نفسه أمام قهره! وأمام هذا التردد والحيرة وتقليب الوجوه لا يقبض المرء على شيء، مع أن الشاعر أراد أن يؤكّد مقولة: (الإنسان هو الموت)! فغلبة القصد التعبيري أربك فكرة القصيدة، وعطّل غايتها الكشفية الواثقة، قال:

يا وليم بتلر ييتس

كم أضنيتَ يقيني بفكاهتك الأسيانه

بذكاء القلب المتألم

لكني أسأل:

إن كان الإنسان هو الموت

فلماذا يبتسم هذا الطفل الأحور

ولماذا جاز البحر المزبد

حتى حطّ على شاكي الشرقي الموصد

هذا العصفور الأسود

هذا البيت

(الإنسان هو الموت)

والتيار **الثالث** الذي تمثّلت فيه القفزة إلى داخل الذات هو تيار اللاشعور السريالي، فقد انبهر الشعراء

العرب، كما انبهر شعراء الغرب في مطلع القرن، بمنجزات علم النفس، ومصطلحات الشعور واللاشعور؛ الفردي والجمعي، والأنا والهو والأنا الأعلى، والعقد والكبت والعصاب، والتعويض التصعيدي عن طريق الفن.. هذا العالم الغامض الجذّاب المتمنّع أسر العقول والنفوس، وصار المقصد الجديد لحجّاج الفكر والأدب. الانتقال إلى عالم اللاشعور، والاعتقاد بحضوره من خلال اللغة، وأن الأدب عرَض سليم لعصاب نفسي قابع في ظلمات اللاوعي، وتبنّي نفر من الشعراء نظريات وجودية تجعل اللغة سابقة على الوجود، وتمنحها قوة الخلق، والشاعرَ مرتبة النبوة، أو الخالق نفسه.. كل ذلك قطع صلة الشعر بالوعي والفكرة، وحوّله إلى مساحة للهواجس يعرض فيها اللاشعور نفسه متحررًا من رقابة اللغة والمنطق معًا..! هذه القفزة النوعية أنتجت شعر الغموض والتفكك والهلوسة، وأقعدته عن النهوض بدوره الاجتماعي والمعرفي والجمالي، لأن اللغة السريالية هي مجرد لغة تعبّر، ولا علاقة لها بالأدب، لأنها تفتقر إلى قوة التنظيم. طبعًا تفاوتت التجارب من حيث التماسك، أو حدة الهذيان، والمجون اللغوي، بحسب معتقدات الشعراء، وأصالتهم عن نفسهم ولغتهم، وبحسب درجة تحميل شعرهم لرسالة أو فكرة، وهل كان اللاشعور لديهم أداة فنية، أم غاية جمالية ومعرفية! في قصيدة "رؤيا" يوظف صلاح عبد الصبور عوالم اللاشعور أداةً فنية للتعبير عن تجربة التمزّق اللاإرادي، أو "التفتّت"؛ هذا الجذر/المفتاح الذي تلتفّ حوله القصيدة، ليبدو الشاعر أو "العربي" فيها فاعلاً ومفعولاً، حدثًا وزمنًا، مسرحًا ولاعبًا، ودمية تحركها أصابع الزمن.. ويضمّ هذه المتقابلات العبثية التي يتلاعب بها نرد التداعي خيطٌ رفيع يشدّها إلى منطق داخلي، وغاية دلالية بعيدة، ولكنها قابلة للإمساك، يقول في مطلعها[١]:

في كل مساء؛
حين تدقّ الساعة نصف الليل،
وتذوي الأصوات
أتداخل في جلدي، أتشرَّب أنفاسي
وأنادمُ ظلي فوق الحائط
أتجوَّل في تاريخي، أتنزَّه في تذكاراتي
أتّحد بجسمي المتفتّت في أجزاء اليوم الميّت
تستيقظ أيامي المدفونة في جسمي المتفتّت
أتشابك طفلاً وصبيًا وحكيمًا محزونا
يتآلف ضحكي وبكائي مثل قرار وجواب
أجدِلُ حبلاً من زهوي وضياعي
لأعلِّقَهُ في سقف الليل الأزرق
أتسلّقه حتى أتمدّد في وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا في منتصف الليل

---

[١] عبد الصبور، صلاح: الديوان، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧٢، ١/٣٢٤-٣٢٥.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

ثم في المشهد الأخير يقول[١]:

كل صباح، يفتح باب الكون الشرقي
وتخرج منه الشمس اللهبيه
وتذوّبُ أعضائي، ثم تجمدها
تُلقي نورًا يكشفُ عُريي
تتخلّع عن عورتي النجمات
أتجمَّعُ فأرًا، أهوي من عليائي،
إذا تنقطع حبالي الليليه
يلقي بي في مخزن عاديات
كي أتأمل بعيونٍ مرتبكه
من تحتِ الأرفف أقدامَ المارةِ في الطرقات..

إنه العربي المنسحق في مواجهة مردة التاريخ الحديث، وقد انكشفت سوءته الحضارية، وانخلعت عنه عباءة البريق الوهّاج القادم من لهب الماضي.. فعبد الصبور ينجح في توظيف عوالم اللاشعور وتناقضاتها، وتصويرها، والتعبير عنها، لأنه يقود غموضها إلى غاية، ويوجّه اضطرابها في مهمه المعاني إلى هدف لا ينغلق دون القارئ[٢]. أي إن هناك منطقًا معينًا يقود العناصر الشعرية بناء على إرادة الشاعر الواعية، واستنادًا إلى مثل هذه الأعمال قلنا إن الشعر الحداثي سجّل نجاحًا في التعبير عن تجربة التمزق والعبثية. ولكن حين ينفرط الحبل، ويترك الشاعر للتداعي السريالي إدارة اللغة، وتنظيم حركة السير بين الكلمات، أو عدم تنظيمها، وفق إشارات وهمية، وعلامات مضلِّلة، يغدو فيها اللاشعور محتوى أو تقنية، لا فرق، فالنتيجة واحدة، نصّ يشيّد على أنقاض اللغة والفكر معًا، يقول أدونيس من قصيدة "وطني فيّ لاجئ"[٣]:

وليكنْ وجهيَ فيئًا
دهْرٌ من الحجر العاشق يمشي حولني أنا العاشق الأول
للنار
تحبلُ النار أياميَ نارٌ أنثى دَمٌ تحت نهديها صليلٌ
والإبطُ آبارُ دمعٍ نهَرٌ تائهٌ وتلتصق الشمس عليها كالثوبِ
تزلقُ جرحٌ فَرَّعتْه وشعشعَتْهُ ببَاهٍ وبهارٍ (هذا جنينُكِ؟)
أحزانيَ وَرْدٌ.

ويقول فايز خضور في مطلع قصيدة "التكوين الجديد"[٤]:

---

[١] عبد الصبور، صلاح: الديوان، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧٢، ٣٢٦/١.

[٢] عبد الصبور، صلاح: الديوان، ١٠٩/١، ٣٠٢.

[٣] أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، ص٣١.

[٤] خضور، فايز: الديوان، ص٣٩٨. وهذا ليس نموذجًا واحدًا من شعره، ولكنه مرحلة من مراحل فايز خضور؛ إذ يتحول مع

ليّلِي يا غماماتُ – ما شئتِ – لسنا جزوعِينَ. رؤيا النبوة وشمٌ على
الصُّدْغِ. نقفو وميضَ البصيرة والكفُّ خارطةٌ للصخورِ. وفي
الصدر، ترتَعُ ذاكرةُ البحرِ: نَعرِفُ من لهجةِ الموجِ
نَهْجَ الجهاتْ..!!
(خطوةٌ، خطوتانِ، إلى وهلة النومِ: قصرٌ سحيقٌ، تَصيء العقاربُ
في الرُّدُهاتِ. وتَغنَجُ في الشُّرُفاتِ العناكبُ. والتاج
والصولجانُ سِفاحٌ. وعريُ الأميراتِ يَسبح في البرك
الزئبقية. والحارس الخَصْيُ، يرعى جُذامَ المليكةِ: سَهْوًا
يُغمغِمُ فاتحةَ الموتِ. رَغم ضجيجِ الحُواةْ.)
ما تراءى يقينٌ، جنونٌ تُرى، أم ذهولُ الُّدوارْ.؟!
أَفصِحي يا مرايا العرافة، ماذا وراء الحِصارْ.؟!
(خطوةٌ، خطوتانِ، خُطًا لا تُعدُّ، إلى القاعِ: حشدٌ يسير على رأسهِ.
ويُصفّقُ بالقدمين. جِمالٌ تطيرُ إلى النجمِ. عُرْسُ جرادٍ.
بُطونٌ تغنّي. ذئابٌ تُقضقِضُ زهرَ الحدائقِ. صرصارةٌ تستحمُّ
على النبعِ. والخيلُ تَصهَلُ من ذيلها..!!).
واقعٌ راهنٌ. مقبلٌ واهنٌ. هاجسٌ أسودُ البوحِ.
حُلْمُ فُصامٍ. رُزوحُ الكوابيسِ. خوفٌ مقيمٌ.
تُرى أيُّ كارثة أورثتْ فَحْمَ هذا الدمارْ.؟!

وواضح التفاوت في طبيعة التجربة السريالية، ودرجة التفكّك اللغوي، بين نصّ أدونيس ونص خضور، فجمل خضور أكثر تماسكًا وتعالقًا، وصوره أغرب، وطاقته الرمزية أخصب، وقصيدته مكتوبة تحت ضغط حالة انفعالية قاهرة[١]. أما جمل أدونيس فمتعارضة متنافرة يعيق بعضها بعضًا، وألفاظه متعاظلة يضلّ القارئ

ديوان آداد إلى اعتماد أسلوب التداعي الحر للصور والرموز الغريبة، وخلط اعتباطي بين الذاتي والموضوعي جرّ على شعره الغموض والتفكك غالبًا.

[١] إن شعر خضور يكشف عن ثراء لغوي فريد يفوق غيره من شعراء الحداثة، وهو في الأكثر حامل لدلالات كثيفة على أكتاف بنية لغوية موجزة، ومن خلال تواتر رمزي غلاّب يحتوي الجمل المتعاقبة من غير ما نفس لعله اقتنص حبّاته المتراكبة من رحلاته إلى عوالم اللاشعور. وعلى الرغم من أن فايز خضور صرّح بأنه يستعين بخمر أو مخدر يكتب شعره على أبخرته ولوثة أوهامه، فإن الواضح أنه يخضع هذا الشعر لتنقيح لاحق يفرض على بنيته تماسكًا ما يعيد شيئًا من اللحمة لما قطّعته يد الوهم واللاشعور، والتماسك المقصود هو في الغالب التماسك الجملي والمقطعي، لا التماسك العضوي على مستوى القصيدة كلها، ولذلك فضّل أحمد بسام ساعي أدونيس على خضور في القدرة على كتابة القصيدة الكلية، وجعلها وحدة متماسكة لا نشعر معها "أن أجزاءها منفرطة، أو أنها "مقطوعات" مختلفة تحت عنوان واحد"، حركة الشعر الحديث في سورية، ص١٤٢. ولعل سر ذلك أن فايز خضور يمزج الفردي بالجماعي في القصيدة الواحدة مزجًا غير مبرر مع الاحتفاظ بالاستقلال العضوي والموضوعي بين الطرفين، ويبدو أن خضورًا يقصد ذلك ويكرره في كثير من القصائد. أما أدونيس فإنه في مثل هذا النوع من

معها في غابة ضمائر شائكة غير مفيدة، "أيامي نار أنثى دم تحت نهديها.."، ورموزه متعاوَرة في شعر الحداثة، ومكرورة معادة في شعره، "أحزاني ورد"، "أنا العاشق الأول للنار"، ولكن لغته في النهاية يحرّكها موقف واعٍ، وفكرة ناضجة، ولذلك قلنا لما عالجنا قضية الوظيفة إن أدونيس يكتب عامدًا اللاتأثير من أجل اللاتوصيل، فالسريالية لديه وسيلة لا حالة. وكلما تحرّر النص من الضوابط الخارجية تضخّمت سلطة اللاشعور فيه، وانحلّت معانيه، وتفكّكت جمله، ولم يعد سوى تجميع عبثي للكلمات، ولذلك وجدنا أن حمّى الهلوسة تنشطُ في قصيدة النثر، وتبلغ ذراها معها، ففي مجموعته "لن" يقدّم أنسي الحاج نموذجًا مثاليًا لما نقول[١]:

أخاف.

الصخرُ لا يضغط صندوقي وتنتشر نظارتاي.
أتبسّم، أركع، لكنْ مواعيد السر تلتقي والخطوات
تشعّ، ويدخل معطف! كلّها في العُنُق. في العنق
آذانٌ وسرِقة.

أبحثُ عنكِ، أنت أين يا لذّة اللعنة! نسلُكِ
ساقط، بصماتُكِ حفّارة!

أمام نظائر هذا الهذيان المحموم، لا يسع المرء إلا أن يقبل قول البياتي: "إن أغلب ما ينشر في "مواقف" خاصة الشعر، تافه ورديء، وصدى لقراءات ناقصة مشوهة يعكس صورة للأمراض النفسية والقلق والضياع والفراغ والعقم الذي يعيشه بعض من يكتبون فيها. فهي أشبه "بمارستان" يعج بالمعتوهين والمرضى والثرثارين"[٢]، وما علينا إن استبدلنا بمجلة "مواقف"، غيرَ قليل من شعر الحداثة حتى لا نسقط في التعميم الظالم.

الشعر يكتب اللاوعي واعيًا، ويقطّع فكرته المتعقّلة بددًا، ولذلك تبقى قصيدته محتفظة بوحدة موضوعية قابلة للكشف، وقد اعترف أدونيس نفسه بأنه لا يستطيع أن يكتب شعره "إلا باستحضار حالة من حالات الجنون... إن إبداع الشعر لا يمكن أن يتم إلا في مناخ يكون فيه الشاعر منفصلاً عن العالم الخارجي من الناحية المادية ومن ناحية الأفكار أيضًا. حالة الانفصال هذه نسميها "جنونًا" لأنها في نظر "العاقلين" نوع من الانفصال عنهم"، كما أنه أقرّ بقدرته على كتابة "قصيدة في أي زمان ومكان"، ومع أنه حاول تعليل هذا الإقرار إلا أن شعره يؤكد سيطرة قوتي الإرادة والوعي، ينظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص٢٦٨-٢٦٩، وقد كتبت الجيوسي عن شعر أدونيس ما يتوافق توافقًا تامًا مع تحليلنا، فرأت أنه "يندر أن يعكس أية كتابة آلية خارجة عن إرادة الشاعر الواعية"، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٥٤.

[١] الحاج، أنسي: لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط/٢، ١٩٨٢، ص٢٣.

[٢] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢١٢.

المستوى الجمالي/ التأثير:

يمثل المستوى البنيوي القناة الوحيدة لتحقّق المستويات الوظيفية السابقة، أو لعدم تحقّقها، وحين يكون الشكل متماهيًا في غايته، والأداة متناغمة مع وظيفتها، يحقّق الشعر أقصى إمكانات تأثيره، وقد قادتنا الدراسة الوظيفية للشعر العربي المعاصر في مستوياتها المختلفة، وهدانا التجول في حقل المفاهيم النقدية المؤسِّسة، وتقصّي الجذور الفكرية والاجتماعية للمتغيرات الأدبية، ذلك كله قادنا إلى الاعتقاد بوجود مدرستين أدبيتين؛ مدرسة تحترم التوصيل وتعترف بوجود المتلقي وتجعل للوظيفة السلطان الأعلى على الشكل، وأخرى تقدّس المبدع وتمنحه السلطة، وتهمل التوصيل سواء قصدت أم لم تقصد، وليس يعنيها المتلقي، حتى إن بدا غير ذلك. وسوف ينعكس أثر هذين المذهبين على الشكل الشعري، ويقرّران معمارية النص في كل مدرسة منهما. يقول عز الدين إسماعيل: "فنحن نؤمن بأن النظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية، لكننا حريصون على جعل هذا **النظام شيئًا يصدر عن نفس الشاعر** لا يفرض من الخارج، أو يفرضه الشاعر نفسه على نفسه"[١]، الشكل الذاتي، والبلاغة النفسية، والجمال النسبي، هذه هي دساتير الشعر الجديدة، إنه شعر يلغي الأساس التشاركي للأدب، ويهمل البعد التواصلي له، ويتغاضى عن حاجات التذوّق ومتطلّباته، وصحيح أنه يعترف بالنظام أحيانًا، ولكنه نظام فردي ذرّيّ نفسي يأتي لمرة واحدة ولا يتكرر، لا بالنسبة إلى الشعراء فقط، بل بالنسبة إلى القصائد التي لا تحصى!! ولذلك كان على القوانين والأعراف الشعرية أن تستجيب للإرادة الفردية، وتحرّرها من كل قيد وشرط، بدءًا بالموسيقى وانتهاء بالمعنى. وطلبًا للحرية المطلقة كان على الشاعر الحداثي أن يحطّم أسوار النظام الموسيقي للشعر العربي ، وأسوار النظام البلاغي العربي، وأسوار النظام اللغوي العربي، ويتخطّاها جميعًا. وقد وجد المسوّغات كلها في مبدأ صحيح استُثمر في سياق معرفي غير سليم، يقول كوهن إن "الجمال ليس صفة خاصّة بالشيء في ذاته، ولكنه الاسم الذي نعطيه لقدرته على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس"[٢]، وفي مبدأ آخر خاطئ يقول: إن الحرية شرط الإبداع!! وإن المبدع الحداثي "غاز. وحاجته إلى الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية. إنه يستبيح كل المحرمات ليتحرر"[٣]، وفي مقابل ذلك كان على إليوت أن يعلن أن "الشاعر الرديء وحده هو الذي يمكن أن يرحب بالشعر الحر على أنه

---

[١] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٥٦.

[٢] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١٩. أما مصدر صحته فهو أن نسبية القيمة الجمالية أمر لا يجوز أن ينكر، وقد عرف علماء الكلام المسلمون من قرون أن الحسن والقبح اعتباريان في الأشياء، لا جوهريان فيها. ولكن الفرق بين الموقفين أن الحضارة الغربية أرجعت مصدر القيمة الجمالية المطلقة إلى الفرد، في حين ردّت الحضارة الإسلامية مصدر القيمة إلى الله، والله ليس الذات حصرًا هنا، ولكنه مرجعية الحضارة التي تجتمع عليها. والذي تفقده الحضارة الحديثة اليوم هو المرجعية التي تجتمع عليها أمة، وهي مشكلة الفن فيها. ولذلك يغدو عجيبًا في السياق الحضاري الغربي أن يعقّب كوهن على جملته باعتماد منهج يقوم على الإجماع الجمالي في اختيار مادته الشعرية المدروسة، فقد عدّ الإجماع "المعيار الموضوعي في مجال القيم"!!

[٣] الحاج، أنسي: لن، ص٢١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

تحرر من الشكل"[١]! ووصل النقد الحديث من ذلك إلى أن الشعرية تعني المفارقة المطلقة، وباتّحادها مع مطلب الحرية، تصبح الشعرية فعل مخالفة مطلقة. وهذا ما كان، على تفاوت في مذاهب الحداثة وتياراتها وشعرائها في التطرّف لمقولاتها؛ تطبيقًا أو تنظيرًا.

إن نجاح التجريب الشعري في الوصول إلى شكل الشعر الحر أو شعر التفعلية، هو الحدّ الفاصل بين المدرستين المتنافستين؛ الأصالة والحداثة، كما أنه الانتصار المطلق لإرادة الإبداع، وتحرير لها من الضوابط التي تضمن دينونة الشعر للغايات الجماعية، وللضرورات الوظيفية، فقد ظلّت المفاهيم الشعرية الجديدة التي تبنّاها المجدّدون منذ الرومانسية تبحث عن قوالبها المفقودة، وقد ضيّق عليها الشكل التقليدي، ومنعها أمدًا من التحقّق[٢]. ولتضافر هاتين النتيجتين اندفعت نازك الملائكة؛ رائدة الشعر الحر، لتؤكد أن الشعر الحر هو "ظاهرة عروضية قبل كل شيء"[٣]، وهذا ما أجمع شعراء الحداثة على رفضه بإصرار[٤]، يقول إسماعيل: "ولم يكن التغيير المنشود والمتحقق في هذه المرة تغييرًا جزئيًا أو سطحيًا، بل كان تغييرًا جوهريًا شاملاً. كان تشكيلاً جديدًا كل الجدّة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى"[٥].

احتضن الشكل الموسيقي العمودي القيم الجمالية العربية الأصيلة، وامتلك مرونة وصلابة سمحا له بالاستجابة للمتطلبات المعرفية والحضارية، ولحمايتها في آن. إن الشكل العمودي الذي يقوم على التوازي

---

[١] إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٤١.

[٢] الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٧١.

[٣] الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط/٣، ١٩٦٧. ص٥٣.

[٤] ..ابتداء من نازك نفسها التي عدّت النزوع الفردي أحد الدوافع الأساسية للإقبال على الشعر الحر وممارسته، هذا فضلاً عن ضغط الواقعية، وغلبة ميل عام يؤثر المضمون على الشكل. ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص٤٣-٤٧.

[٥] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٦٢.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

والتناظر[١]، والمفضي إلى قافية متكررة، ورويّ لازم، ينبّه الشاعر تنبيهًا عُصابيًا على ضرورة[٢]:

– العنصر الموسيقي في التشكيل الشعري، فالموسيقى تستحثّ المعاني وتصونها من الابتذال، وتبعث على استجلاء حقيقة الإحساس، وتسبغ الجلال على المسميات[٣]، وتؤلّف بين المفردات وتعين على تماسك العبارات، بقدر ما تشدّ انتباه المتلقي، وتستأثر باهتمامه وإصغائه، يقول ويليك: "فتأثير الوزن إذن يكون في تحقيق الكلمات ودعم فاعليتها: يبرزها ويوجّه الانتباه إلى صوتها. في الشعر الجيد، تكون العلاقات بين الكلمات جد وثيقة"[٤].

– وحدة البيت ليكون "وحدة بنائية ذات استقلال موسيقي"[٥]، ومعنى مكتفيًا بنفسه، قابلاً للنقل والاستعارة والاقتباس، من دون أن يفقد شيئًا من ذاتيته داخل جسم القصيدة، وليكون، من ثم، بيتًا من أبيات الأمثال التي تجتمع فيها خلاصة التجربة الشعرية، مجملة في حكمة أو خبرة أو قانون.

– الإيجاز، وهو جوهر البلاغة عند العرب.

لا جدال في أن الشعر العربي لما فُكّت شيفرته الإيقاعية، ومُزِّق إلى تفعيلات مستقلة، خسر عنصرًا جوهريًا من عناصر تأثيره، وصارت الموسيقى رهينة لإرادة الشاعر ومهارته وحسّه الموسيقي، فوقع في الرتابة التي حاول التخفّف منها. إن بناء القصيدة على طريقة التفعيلة هو رضا الشاعر سلفًا بالتخلّي عن طاقة إيحائية وتأثيرية عظيمة تعين الشعر على تحقيق أغراضه، وتوصيل مضامينه[٦]، وليس ملومًا إلاه، لأن

---

[١] يخصّ ياكبسون مبدأ التوازي، مبدأً جماليًا تنظيميًا في العمل الشعري، بفقرة خاصة من كتابه: قضايا الشعرية، ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص١٠٣ وما بعد. وهو ينطلق من قول هوبكنس: "إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل قد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي. إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر..."، نفسه، ١٠٥–١٠٦. ويضيف ياكبسون: "هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يُكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجامًا واضحًا وتنوعًا كبيرًا في الآن نفسه... هذا التناغم الغني للأجزاء وللكل يلغي بكل تأكيد الافتراضات الجوفاء فيما يتعلق بهزال ورتابة أنساق التوازيات في البيت المنظوم"، نفسه ص١٠٦–١٠٧. ويلاحظ ياكبسون أن التوازي في النثر غيره في الشعر "ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعًا متوازيًا؛ ويحظى الصوت هنا حتمًا بالأسبقية على الدلالة. وعلى العكس نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم في الأساس البنيات المتوازية"، نفسه، ص١٠٨.

[٢] يدرس ويليك أثر القافية في تنظيم المعنى في الأبيات الشعرية، ويعدّها "تقوم مقام المنظّم" للكلمات والمعنى، ينظر: ويليك: نظرية الأدب، ص٢٠٨.

[٣] ينظر: الديدي، عبد الفتاح: الأسس المعنوية للأدب، ٩٦.

[٤] ويليك: نظرية الأدب، ص٢٢٥.

[٥] الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٧٧.

[٦] لمّا ناقشنا قضية النوع الأدبي نوّهنا، عرَضًا، بأهمية الخاصية الموسيقية في مفهوم الشعر ووظيفته وجماليته، فهي تمنح

www.alukah.net
شبكة الألوكة

التفعيلات المتوالية ليست بكافية وحدها لتوليد الإيقاع الموسيقي للأسطر الشعرية، لا سيما مع تفاوتها في الطول، وإهمال الرويّ، واضطراب القافية، ويبدو هذا الاعتراض وجيهًا عندما نتذكر أن النثر المتحرر من شرط النظم وضابط التفاعيل قادر على تحقيق موسيقية عالية بتواتر فواصله فقط، ومن ثم فإن عبء إبراز النغمة الموسيقية يقع على الشاعر نفسه بالاستعانة بعنصري القافية[١] والروي اللذين يهملهما كثير من الشعراء[٢]. وقد حاول بعض شعراء التفعيلة شحن قصائدهم بإيقاع موسيقي عال باستغلال القافية أحيانًا، وتواتر منتظم ودوري لروي معين أحيانًا أخرى، وتقسيم القصيدة على دورات صوتية قصيرة مغلقة، إلا أن أكثر الشعر الحر سقط في الرتابة[٣] التي عابها في الوزن العمودي[٤]، وغابت موسيقيته غيابًا جعل التحول من هذا الشكل إلى قصيدة النثر أمرًا غير مفاجئ وليس جديرًا بالاهتمام. إن الضجّة التي ثارت في مواجهة شعر التفعيلة كان باعثها الاعتقاد بأن الطريقة الجديدة انتهاك لبحور الخليل المتوارثة، وهذا ما حدا بنازك الملائكة إلى التوضيح بين يدي عرضها لمفهوم الشعر الحر بأنه: "ينبغي ألا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد، ليس "خروجًا" على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل"[٥]، فأوزان الخليل ليست مقدّسة ولا محرّمة، وإنما هي نماذج صوتية عرفتها العرب،

الشعر طاقة تأثيرية رفيعة ناجمة عن قدرة الشعر على تحقيق اتّحاد ناضج بين فنون أساسية، هي: فن اللغة، وفن التصوير، وفن الموسيقى. فيستولي الشعر بطاقات هذه الفنون على عقل الإنسان وبصره وسمعه، ولذلك ثمّنت الحضارات الفن الشعري وأجلّته، ورفعت شأن العنصر الموسيقي فيه، لا سيما تلك التي تعتني بالمتلقي، وتعوّل على الدور الوظيفي للشعر، وقوته التأثيرية.

[١] تقول نازك الملائكة: "والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينًا وتثير في النفس أنغامًا وأصداء. وهي، فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة"، قضايا الشعر المعاصر، ص١٦٥، الديوان، ٢/٤٢٢-٤٢٣.

[٢] ينظر: عطية، عبد الهادي عبد الله: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، منشورات كلية التربية – جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص١٧١ وما بعد.

[٣] "إن الشعر الحر يملك عيوبًا أبرزها الرتابة والتدفق والمدى المحدود، وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللون"، الملائكة، نازك، الديوان، ٢/٤٢٢. وقد حاول الديدي أن يستبصر المشكلة الموسيقية في الشعر الحر، ووجد أنه لا بد من الاطراد العددي للتفعيلات من أجل رفع اللحن إلى مستوى ما دعاه مالارميه "تلقائية الأوركسترا"، ينظر: الديدي، عبد الفتاح: الأسس المعنوية للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ط/٢، ١٩٩٤، ص٩٧-٩٨. ونظنّ أن اطراد عدد التفعيلات وحده غير كاف لإبراز العنصر الموسيقي في الشعر الحديث، لأنه على العكس سيبرز التباين بين النهايات إظهارًا أحدّ، ولا بد من الاستعانة بالروي والقافية لتحقيق التوقيع الموسيقي المطلوب.

[٤] "يتّضح أن الزعم القائل بأن شكل الشطرين والقافية الموحّدة يعاني رتابة أساسية في بنيته هو زعم خاطئ. إذ إن في هذا الشكل مجالاً رائعًا لتنويع طبقة الصوت، وقوته، ولهجته، والتأكيدات العاطفية والصوتية في القصيدة المنبرية الجيدة. ولا شك في أنه يختلف اختلافًا جوهريًا عن الشعر الحر الذي كان الشعراء يحرصون فيه، ولا سيما في بداية الحركة الجديدة، على أن ينظموا قصائد ذات نمو عضوي وذروة واحدة فقط تجيء في النهاية"، الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٤٢-٦٤٣.

[٥] الملائكة، نازك: الديوان، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧١، ٢/١٣.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

وطربت لها، ووافقت طباعها، وخرجت عنها أحيانًا[١]، وهي قابلة للتطوير والتغيير بأوزان بديلة، وأشكال موسيقية مغايرة، شرط **أن تحقق موسيقية الشعر لا أن تلغيها**، يقول نزار: "المهم أن يكون ثمة (تعويض موسيقي) للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية. فإذا استطاع الشاعر أن يقدّم هذا البديل الموسيقي، فسوف نصغي إليه بكل خشوع واحترام"[٢]، لأن الشعر الكامل هو الشعر الذي يحفظ "تناغم قوة الشعر المزدوجة"؛ الدلالة والصوت، ولم يضحِّ "بشيء من إمكانات الأداة المتاحة" له، ولهذا عدّ كوهن قصيدة النثر شعرًا اكتفى من إمكانات الشعر بالدلالة فقط[٣]، بل رأى أنها بحق شعر أبتر[٤]. فلا يجوز، على هذا الأساس، مقارنة تجربة الشعر الحر بالموشّح الأندلسي، ولا الادّعاء بتوازيهما[٥]، لأن الموشح نجح في تحقيق موسيقية الشعر[٦]، من حيث فشل الشعر الحر في ذلك، وضحّى بما أسماه إليوت بـ"الخيال السمعي"[٧]، وهو الذي اعتبر الخيال جوهر الشعرية! ولأجل الفقر الموسيقي لهذا الشعر تعاهدته الأمة بالرفض[٨]، حتى تنبّأت نازك

---

[١] ينظر: بحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص١٠٤-١٠٥. وقد عدّ أبو العتاهية نفسه أكبر من العروض، ينظر: الأصفهاني، أبو فرج: الأغاني، تصحيح أحمد الشنقيطي، مطبعة التقدم – مصر، ١٩١٦، ١٢٧/٣.

[٢] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٤٦.

[٣] الآراء السابقة المنصوصة وما يليها لـ: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط/١، ١٩٨٦، ص١١-١٣، ٥٢.

[٤] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٥٢. ويردّ عبد الفتاح الديدي على مفهوم الموسيقى الداخلية أو "توليد الموسيقية من النبرة الفكرية ومن الاحتدام المعنوي"، بقوله: إن "التجارب دلت في هذا المجال على أن كل أنواع الموسيقى الباطنية التي تنبعث من إشعاع الفكر وحده لا تتخطّى نطاق الإستاتيكية الجامدة. ولا يتأتى عنصر الحياة الصحيحة في القصيدة إلا بالموسيقية الظاهرية المبنية على النسب والمسافات والإيقاعات. فهذه العناصر الأخيرة هي التي تنشئ الإحساس بالزمن. ولا تتأتى الحياة في العمل الشعري إلا بالزمن... إن كل شعر يرفض الزمنية يحكم على نفسه بالجمود"، الأسس المعنوية للأدب، ص٩٣.

[٥] ينظر: رأي السياب في: علاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، عن كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي، ص١٠٥، وينظر: بحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي – محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩٣، ص٩٩-١٠٠.

[٦] العقاد، عباس محمود: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، مكتبة غريب – مصر، ص٤٢.

[٧] "اعترف إليوت بأن شعره يبدأ كموجات إيقاعية تتخذ من عقله مسرحًا لها"، إليوت، ت.س: فائدة الشعر وفائدة النقد، ص١٧، ١١٧. والسياب يشبه الحتم "بوزن يقود القصيدة"، بائحًا بسرّ تواشج الوزن والدلالة، ومؤكدًا تجربة إليوت الإيقاعية، ومعلنًا أن الشاعر الحق لن يتحرر من سلطة الوزن ولو سعى، ينظر: الديوان، ص٢٤٤. ويستنتج سعيد عقل من أن نغم القصيدة يسيطر عليه قبل الإبداع، أن "الشعر مادته الموسيقى"، الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة مدرسة أبولو، ٢٨٠/١. ويؤكد كوهن أن "النظم إذن ليس عنصرًا مستقلاً يضاف من الخارج إلى المحتوى، بل هو جزء لا يتجزأ من **مسلسل الدلالة**"، كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٣٢. ولذلك نفى أن يكون النظم حلية زائدة، أو أنه قيد يعوق الانطلاق الحر للفكر الشعري، نفسه، ص٥١. وينظر: الديدي، عبد الفتاح: الأسس المعنوية للأدب، ص٩٥-٩٦.

[٨] ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص١٢٠ وما بعد.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الملائكة بتوقّفه القريب[١]، وارتدّ بعض رواده عنه[٢]، فـ"الأشكال المحُكَمة تعود، [حتى إن مرت بفترات] تطرح فيها جانبًا"[٣]، وإلا فكان من الممكن أن تستوعبه التجربة الشعرية العربية كما استوعبت من قبل الموشح وقبلته، أو أن تعترف به على أنه شكل أدبي متميز له خصائصه ومجالاته ومضامينه، لا يضرّه إن صُنّف شعرًا أو نثرًا، ما دام ممارسه لا تتملّكه عقدة نقص تجاه ما يكتب[٤]. إلا أن الحداثة لا تقبل بهذا الحل الوسط مطلقًا، لأنها، كما قلنا، اعتبرت الشكل الجديد ثورة على القديم تستهدف تهديمه ونفيه، ولا تقبل، بحال من الأحوال، التعايش معه[٥]. ولذلك كان ظهور قصيدة النثر إشباعًا لهذا النزوع التدميري، ولتطرّف الأنا في الحصول على القوة والسلطة والحرية، لا إشباعًا لغايات جمالية، وحاجات إبداعية، وكان طبيعيًا، بناء على هذا الدافع، وتحت ضغط من يسميهم غالي شكري "السلفيين الجدد"، أن "تحولت التفعيلة إلى قالب حديدي جديد لا يرحم"[٦] وواجب التجاوز، وحين يدّعي أنسي الحاج أن قصيدة النثر نشأت "انتفاضًا على الصرامة

---

[١] ينظر: الملائكة، نازك: الديوان، ٤٢٢/٢. وينظر: شرف، عبد العزيز، ومحمد خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ – الرياض، ص٣١٩ وما بعد.

[٢] ينوه شكري عياد بأن بعض شعراء الحداثة ارتدّوا عن شعر التفعيلة إلى الوزن العمودي كما عند نازك الملائكة، أو إلى المسرح الشعري كما عند صلاح عبد الصبور، أو استخدموه في القصص الشعرية كما عند أدونيس والبياتي، ينظر: عياد، شكري: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص٦٢. ونضيف إلى هؤلاء أيضًا: السياب ودنقل وبلند الحيدري الذين كتبوا قصائد عمودية في آخر حياتهم، وكذلك ارتد بعض من كتب قصيدة النثر عنها إلى شعر التفعيلة، الأمر الذي كان من أدونيس في "كتاب الحصار"، ويبدو أن الموقف لدى أدونيس لم يكن ردة فنية إلى شعر التفعيلة، ولكنه يقف من الشعر موقفين لا ينفي أحدهما الآخر، الأول أنه إذا أراد لرسالة ما أن تصل من خلال الشعر، انضبط بعض الانضباط بالشكل وبالتوصيل، وإذا ما أراد للغة الشعر أن تمارس فعل الثورة بذاتها، أو اللاتأثير، مارس ما أطلق عليه "القصيدة الكلية"، إذن فالتحوّل بين الموقفين وظيفي، والغاية في نفس الشاعر!

[٣] إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، ص٤١. أصل النص المعدل: "ولكن لا بد من أن تكون هناك فترات تطرح فيها جانبًا"، إذ نحن لا نؤمن بهذا التأكيد والحسم، ولكنا لا ننكر وجود الظاهرة، فالصحيح يصحّ في النهاية، وانحراف الذوق الذي تفرضه حالة انحطاط حضاري، أو ملل ناشيء عن ترف وولع بالتغيير، أمر طارئ وعارض ولا يقتلع الجذور الممتدة في عمق التربة الحضارية والفنية.

[٤] الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص١٨٧–١٨٨.

[٥] إلا قلة من الشعراء، ودائمًا في الحداثة نضع الاستثناءات نصب أعيننا، لأن ما يقوم على الفردانية لا يعرف التشكّل، إلا أننا نتكلم في هذا المقام على المقولات العامة التي يقبلها أكثر شعراء الحداثة، وقد يرفضها بعضهم، أو يتجاهلها في الممارسة الشعرية. تصف نازك الملائكة الموجة العالية التي حملت الشعر الحر حتى صرتَ ترى "طائفة من الشعراء وقد تركوا الأوزان الشطرية العربية تركًا قاطعًا وكأنهم أعداء لها وراحوا يقتصرون على نظم الشعر الحر وحده في تعصب وعناد"، الديوان، ٤٢١/٢. ولكن بعض الشعراء الحداثيين الذي يتحسّسون قوة التأثير في الشعر؛ كنزار والسياب، أصروا على التناوب بين الوزنين العمودي والحر، وقصيدة النثر أيضًا، بحسب ما يقتضيه المقام وطبيعة الحالة، ولأجل هذا اعتبرت الجيوسي أن للشعر العمودي مقامات لا يسد فيها غيره، لا سيما المقام المنبري، الذي لم ينجح فيه إلا قلة قليلة من شعراء الحداثة، كمحمود درويش الذي أثرى شعره الحر بالإيقاع العالي، والدورات القصيرة المتعددة، وهي طرائق مقتبسة من الشعر العمودي، ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٤٣.

[٦] شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص٢٣.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

والقيد"[١]، يقول بودلير: "..ولأن الشكل مقيّد فإن الفكرة تنبثق قوية"[٢]، فأي الرجلين نصدق؟! طبعًا السيد الأصيل، لا التابع المقلِّد الذليل! وقد قلنا سابقًا إن الشكل لا يكون قيدًا إلا للذات الضعيفة[٣]، ولا مبرّر لإنقاذ قصيدة النثر بضمّها إلى جوقة الشعر، فعالم الأدب واسع يستوعب أنواعًا جديدة على الدوام، وليس يضرّ بالنثر نثريته، ولا يرتقي به إلحاقه بالشعر عنوة. وعلى كل حال فالتنبّؤ بأفول هذا الشعر الجديد غير محسوم، ما دامت الأزمة الحضارية التي تعيشها أمتنا مستمرة بل متفاقمة، وما دامت الرقابة على الشعر التي تفرض للأصلح البقاء، غائبة ومنبوذة، والمرجعيات معطّلة أو متعارضة، والسلطة مُمَلَّكة لأفراد لا يرضى أحدهم بأقل من الريادة وإمارة الشعر.. إذن ينبغي أن تحلّ المشكلة الحضارية أولاً حتى يصار إلى حل المسائل الأدبية والفنية العالقة.

لا ندري هل كان شعراء الحداثة واعين وهم يقتبسون ما تنتجه يوميًا مكنة الغرب المتسارعة، أو وهم يحشدون هذا الخليط المتنافر ليشيدوا من تعاسره تلك اللحمة العضوية التي طمحوا إلى إشادتها! إذن فقد انهار مع الشعر الحر ذلك النظام الممسك بالشعر العربي وبنظريته الجمالية، وغدا ممكنًا تحقيق مبدأ الوحدة العضوية من خلال تعالق الأسطر الشعرية في كل واحد يصعب بتات عضو من أعضائه، وهو ما اعتُبر مقصدًا واعيًا لحركة الشعر الحر[٤]، ولكن الإصرار على الوحدة العضوية المتناقضة مع الوحدة الجزئية، وحده قادر على إضعاف القوة الوظيفية التي خُوّلت للشعر العربي، وعلى تشويه صفة التركيز الأصيلة فيه، والإيجاز الشرطي في بلاغة العرب. لم يهتمّ العرب للوحدة العضوية، ولم يعتبروها مقصدًا بلاغيًا، ليس لأنها في ذاتها مناقضة لشرط أساسي في الشعرية العربية الأصيلة، أو لغاية من غاياتها[٥]، وليس لأنها تتناقض تناقضًا جوهريًا مع الوحدة الجزئية، وقد قلنا إن كل ما للعرب فإنما يقوم على التوازن والاعتدال، وعلاقة الجزء بالكل في القصيدة مَثَل موقع الفرد من الجماعة العربية، لا يجوز لأحدهما أن يطغى على الآخر، لا في نظام فردي ذري (ليبرالي)، ولا في نظام شمولي عضوي (شيوعي)، وبهذا المعنى عرف بعض النقاد العرب مفهومًا للوحدة العضوية عدّوه حاضرًا ومتحقّقًا في النماذج الشعرية التي بين أيديهم، وإن حافظت على استقلال أبياتها، ووحدة مفرداتها الموسيقية والمعنوية[٦]. ولأن جذور النظرية الأدبية عند العرب موغلة في تربتهم المعرفية، كانت وحدة البيت ضرورة جمالية ووظيفية، أما أنها **جمالية**؛ فلأنها تفرض على المبدع الإيجاز وحذف الفضول، وأما أنها **وظيفية**؛ فلأنها تكثّف التجربة الخاصّة، وتختزلها في قوانين عامّة تصاغ

---

[١] الحاج، أنسي: لن، ص١٧.

[٢] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٩٣.

[٣] ينظر رأي إحسان عباس في إحساس السياب بالعجز والضعف أمام الوزن العمودي، ما اضطره إلى الاستعانة بالوزن الحر لتجاوز هذا العائق، عباس، إحسان: بدر شاكر السياب، ص٤٠٦.

[٤] علاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر.

[٥] يميل بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأن الذوق الجمالي العربي يميل إلى الإيجاز كلية، وهذا يرجع إلى قصر النفَس العربي، ينظر: إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية، ص٢٨٠. وإن صحّ هذا الرأي فلا نعتقد أنه منقصة، ولكنه سمة.

[٦] ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ٢٢٨/١، ابن رشيق: العمدة، ط/٣، ٢٦١/١-٢٦٢. وابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٢٦.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

صياغة لغوية مركزة ومستقلة ومطلقة. ومن خلال هذا تحقق أهدافًا ثلاثة: إهمال الهذر، وضمان الوصول إلى الجماعي من خلال الذاتي، وامتلاك معرفة مركزة بقيم العرب، وبقوانين الحياة، في صيغة قابلة للحفظ والتداول. يقول الرمزي سعيد عقل: "الشعر العربي شعر أبيات لا شعر قصائد كاملة، ولكن ثمة أبيات شعر عربية سنبقى نذكرها دائمًا"[١]. وعلى هذا الأساس يبدو تعليل عز الدين إسماعيل لظاهرة الوحدة البيتية شديد السطحية إذ عزاها إلى أن "ذلك الشعر يتغنّى فيه الشاعر بعاطفة من العواطف فيضمن القصيدة طائفة من المشاعر الجزئية التي تأتي نتيجة انفعال سريع"، وبنى على ذلك أنه "من هنا يمكن أن توصف كل القصائد العربية تقريبًا بأنها قصائد غنائية"[٢]!! والحقيقة أن الشعر العربي لم يكن ذلك الشعر الغنائي على الإطلاق، ولكنما هو شعر فكرة وواقع وجمال وشعور في آن، وأن ما يشكو منه عز الدين في الشعر القديم، ويعيبه عليه، هو عينه العيب الذي تورّط فيه الشعر العربي الحديث نتيجة صدوره عن تصور نفسي لمفهوم الشعر، ولقيمه الجمالية.

هذا كله الذي ضحّت به النظرية الحديثة من خلال الإصرار على الوحدة العضوية المتناقضة؛ مفهومًا، مع الوحدة الجزئية، ما جعل الكلام في القصيدة؛ طويلة أو قصيرة، متعالقًا، ومعرفة متكاملة لا تُستكمل إلا بتمامه، ولا تختزل الخبرة فيها في جزء منها، ولن تجد من يتناقل هذه المعرفة ويرويها في هذا الشكل، وهذا ما سيبدد قوة الشعر المعرفية، وقدرته على صياغة القوانين الكلية، ويعطّل من ثم حضوره الجماعي، ولن يطالع القصيدة إلا المعتني بشؤون الأدب، المولع بفن اللغة. من خلال مقارنة سريعة بين نصّين لشوقي بغدادي نكشف من خلالهما عن دور وحدة البيت في تحمّل المضمون الشعري؛ الحضاري والمعرفي، وأدائه. الأول بيت من قصيدة عمودية تقليدية، يقول منها[٣]:

ليس عارًا أن يخسر المرء شوطًا إنما العار أن تموت الضمائر

إن معنى هذا البيت مكتف بنفسه لا يحتاج إلى أن يكون في قصيدة حتى يمنحنا معناه، وينقل إلينا خبرته، وقد سمحت وحدة البيت بإيجاز المعنى في جملة مستقلة قابلة للحفظ والتداول، وقد سمعنا أونج من قبل يقول: إن "المرء لا يعرف إلا ما يمكنه تذكّره"[٤]، وعن طريق إيجاز الخبرة في قانون عام تتحرر من ذاتية التجربة، وينتقل أثر الشعر من المتلقي الخاص إلى المتلقي العام. أما النص الثاني فإنه يأخذ شكل القصيدة الحديث، فيقدّم المعنى عبر سلسلة من الصور المتلاحقة والمتعالقة التي لا تسلّم المعنى إلا في آخرها مغلّفًا بالهالة المتسربة إلى النفس عبر تلك الصور، وحائرًا بين تداعياتها، يقول[٥]:

ليس الصقيع

---

[١] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٣٦. ترويه عن مقابلة مع الشاعر.

[٢] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٢٤٤.

[٣] بغدادي، شوقي: أكثر من قلب واحد، دار الفكر الجديد – بيروت، ط/١، ١٩٥٥، ص٣١.

[٤] أونج، والتر: الشفاهية والكتابية، ص٩٢.

[٥] بغدادي، شوقي: بين الوسادة والعنق، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ١٩٧٣، ص٣٣.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

هو الذي يقتل السنونو
لو مرة أبطأ الربيع
وانفجر الشوق والحنين
واندفع الطائر الحزين
إلى ملاقاته بعيدا
مقتحمًا في السماء ريحا
وثاقبًا في المدى جليدا
لو كان مستوحشًا وحيدا
ولم يجد دربه فتاه
وانهار من قبل أن يراه
فمن ترى قاتل السنونو
سواه..

أرادت القصيدة أن تقول: "فمن ترى قاتل نفسه سوى الذي ينهار قبل تحقيق الهدف؟!"، هذا هو المعنى الذي أرادت أن تحمله عبر حكاية درامية، ولا اعتراض لنا على ذلك، بل لعل تخييل المعنى أقوى وأبعد أثرًا من تقريره، ولكن اعتراضنا على أن هذا المعنى بصورته الحالية آني غير ممتدّ، وليس قابلاً للتداول أو للحفظ، ولا للتملّك من قبل المتلقي، بسبب من تعالق الجمل والصور، والقصيدة التي بين أيدينا قصيرة واضحة لا يغلّفها غموض ولا تخبّط، فكيف بالقصائد الطوال التي تشاد على موجات يمحو بعضها بعضًا؟! ولو أن الشاعر أنهى القصيدة ببيت موجز مستقلّ مكتف بنفسه يلخّص معناها لجمع بين إمكانات الطريقة الجديدة والقديمة، ولاستطاع النص أن يؤثر واقعيًا، ولصار المثل فيها أقوى من المثل في البيت التقليدي الذي اكتفى بتقرير المعنى، وإجرائه لغويًا بحيث لا يحتمل الشكّ[١]، ولَتفوّق المثل الجديد في تنويع الصور النفسية، وتخييل المعنى، وتقديمه من خلال تجربة درامية حية تصير للمثل جذرًا وامتدادًا، فيضاهي في أثره وقوته قوّة الأمثال الشعبية التي تختزل تجارب حية عاشها الناس، وتحيل دائمًا إليها. ولكن الواقع أن تفاوت النصين في تحقيق عنصر الإيجاز، وفي تقديم المضمون في درجة عالية من الاستقلال، هو ما يخسره الشعر الحديث، ويؤدّي إلى تقليص دوره الواقعي. هذا من حيث الشكل، أما من حيث النوع، فإن المعرفة الشعرية لن تضاهي المعرفة المكتسبة من الأنواع النثرية أو السردية، لأن السرد الشعري الحديث لا يخضع لقوانين

---

[١] يشكو بيت بغدادي التقليدي المذكور من ضعف فني ناجم عن عدم اقتضاء الصدر للعجز، إذ جاء غريبًا نافرًا غير متوقع، وتتميمًا غير مناسب بمعنى جديد من غير أن يشبع المعنى الأول في الصدر، وكان حقّه أن يوغل فيه بما يكفيه: فليس عارًا أن يخسر المرء شوطًا، إنما العار الاستسلام، أو الكفّ عن المحاولة، وهذا عينه محتوى القصيدة الجديدة. وكذلك في القصيدة الحديثة تسببت كلمة "سواه" – على جمالها في موقعها – بإرباك المعنى وألبسته، فتحيّرت دلالتها بين أن تكون عائدة على الربيع المتباطئ، وهو نقيض ما يريده الشاعر، أو على انهيار الطائر قبل بلوغ الهدف، من غير قرينة لفظية ترشد إليه إلا القرب.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

السرد النثرية، ويهمل التنامي المنطقي أو الموضوعي، ويؤثر الخطف والاعتراض، ويخضع للتداعي الحر، ويستعين بالإيحاء الغامض والرمز الذاتي، أما التنامي المدَّعى الذي يربط القصيدة فهو غالبًا التنامي الانفعالي المضطرب، والتوتّر المتذبذب بين مدّ وجزر، ولذلك فإنك، في الغالب، وبعد أن تُتِمّ القصيدة، لن تكون قادرًا على تحديد طبيعة المعرفة التي ساعدتك القصيدة على امتلاكها، ولا طبيعة الانفعالات التي حرّكتها، ولن تجد في نفسك إلا خليطًا غير متمازج من عواطف وانفعالات، وأوهام أفكار غير مكتملة، ما دامت البلاغة النفسية التعبيرية هي المنطلق، ووحدة التجربة هي المعيار، والتورّط في الصنعة هو المحظور.. وليس الفن إلا قدرة عالية على التنظيم، فـ"القصيدة تقوم على هياكل متفرقة، تبنى هيكلاً بعد هيكل. وكل كلمة في هذه الهياكل يجب أن تفحص وتوزن وتصقل وتُصقل على جوانبها قبل أن تثبت في القصيدة، لكي يستطيع الشاعر أن يبلغ هيكلاً قويًا كاملاً. والحق أن هذا أسلوب صعب. فهو مثل فاليري يصبح الفن بين يديه نظامًا"[١]. الواقع أن الوحدة العضوية التي تقوم على التماسك البنائي، والتنامي الداخلي، والتلاحم العضوي، لا يمكن أن تتحقق بشروط الكتابة الشعرية التي تفرضها الحداثة، وتغدو معها محض وهم، وما نجح منها فإن أثر التنظيم الواعي، والجهد العقلاني، والتحكيك اللغوي، واضح فيها، كما في "أنشودة المطر" للسياب[٢]. أما الاستسلام للهاجس الشعري لينظّم القصيدة فإنه قد ينجح لأول بيت أو بيتين، لا أكثر، لأن الإبداع الشعري – بحسب المعالجة العلمية النفسية القيمة لسويف – يأتي على شكل وثبات تمتدّ بيتًا أو مجموعة أبيات، و"كذلك كل عملية متكاملة لا بد من أن تتألّف من عمليات صغرى متكاملة"[٣]، ولأن الحالة التي يسود فيها الإلهام أو اللاوعي – بحسب استخدام عقل – على الوعي قصيرة جدًا[٤]، والإلهام، في رأي فاليري، لا يقدّم سوى البيت الأول من القصيدة، أما البيت الثاني فهو نتيجة جهد الشاعر[٥]، ولذلك ذهب مندور إلى أنه في مثل هذا النوع من الشعر القائم على الانفعال لا الحدث، لا يمكن اعتبار الوحدة العضوية شرطًا شعريًا لازمًا،

---

[١] رأي سعيد عقل وتعليق الجيوسي، ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٣٦.

[٢] يرى إحسان عباس أن "الصنعة التفننية التي لا تكون عفوية قد أخذت تستأثر باهتمام الشاعر ليكفل لبناء القصيدة مزيدًا من الإحكام"، وذلك في الفترة التي كتب فيها السياب هذه القصيدة ونظيراتها، ينظر: عباس، إحسان: بدر شاكر السياب، ص٣١٥.

[٣] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٢٩٣. على الرغم من اعتراف سويف بوحدة الوثبة، فإنه يصل من ذلك إلى القول بأن وحدة الوثبة هي وحدة القصيدة كاملة، وهذا استنتاج غير صحيح وغير معلّل، لأن الوثبة الشعرية لا يمكن أن تمتدّ على طول القصيدة كلها، ولأن فعل الإبداع الشعري يتحقّق في وثبات، أو موجات متعاقبة، ذات وحدات شعورية قد تمتد بيتًا أو أبياتًا، وقد تنضب على الرغم من امتلاك الشاعر لتصور غائم عن وحدة موضوعية وشعورية لقصيدته، ومن ثم تعاود الوثبة تدفّقها في وحدة شعورية جديدة تمتد ما يلي من الأبيات، وهكذا.. وهذا ما أكّده عقل من خلال تجربته الشعرية، ينظر: الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة مدرسة أبولو، ١/٢٧٩-٢٨٠.

[٤] ينظر: الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر – مرحلة مدرسة أبولو، ١/٢٧٩-٢٨٠.

[٥] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥١٩.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

لأنه يناقض طبيعة التجربة القائمة على تداعٍ غير مسبَّب ولا يعرف التنظيم[١]، فـ"التنظيم المنطقي غير ضروري للأغراض الانفعالية، فقد يكون – بل إنه غالبًا ما يكون – عقبة من العقبات، لأن الشيء الهام هو أن يكون لسلسلة المواقف التي تنجم عن الدلائل نظامها الخاص بها، وعلاقات انفعالية فيما بينها، وهذا غالبًا لا يعتمد على العلاقات المنطقية لتلك الدلائل التي تولد المواقف"[٢]. نخلص من هذا إلى أن الوحدة العضوية لا تتحقّق في التجارب الانفعالية إلا في المقطوعات القصيرة التي تخطف خطفًا، وتصاغ تحت تأثير شحنة شعورية مكثّفة، أو تُنظَّم انفعالاتها في العبارات تنظيمًا هادئًا يسمح بوعيها وتعقّلها، بحيث لا تتخبّط العبارات، ولا يتعاظل الكلام تحت ضغط الزخم الانفعالي العالي، والحق أن ما لا يحصى من الشعر الحديث يعاني من تفكّك ومعاظلة ناجمين عن الاستسلام لهجمة الانفعال، وإخضاع اللغة لها، بدل إخضاع الانفعال للغة وتنظيمه عبرها، وكثير من مشاكل الغموض ناجم عن هذا العامل، لا عن طبيعة الخيال ولا عن التجاوزات اللغوية وحدها، بل إن هذا الباعث هو علّة هذه التجاوزات نفسها في كثير من التجارب، وهذا ما أقرّ به الشاعر روزنتال عندما رأى أن مشكلة الغموض في الشعر الحديث ليست ناجمة عن "التحول من التعبير الواضح إلى لغة الأحاجي، وإنما هي ناجمة عن الانتقال من الصيغة الشكلية نسبيًا إلى البساطة وصراحة التعبير، ما أدخل على الشعر ألفة لا صنعة فيها ولا تكلف وإدراكًا لحقائق الحياة اليومية بصورة لم تكن معهودة من قبل"[٣]، وبجملة مختصرة هي ناجمة عن التحول من البلاغة اللغوية إلى البلاغة النفسية. أما القصائد الطويلة[٤] التي نظّمت على أساس حكائي أو فكري فإن تفكّكها ناجم عن أسباب أخرى؛ كالترهّل بالطفيليات، أو الإفراط في الرمزية والغموض، أو الخلل في التنامي.. ولو تنزّهت من آثار هذه العيوب لأمكن إحكامها، من دون أن ننسى أن إحكام الوحدة فيها قائم على تنامٍ منطقي[٥]، أو ذروة درامية تتجه إليها الأجزاء أو الأحداث[٦]. ولعل قول عبد المعطي حجازي يكون مثالاً حسنًا للوحدة العضوية الناجحة في القصيدة القصيرة[٧]:

هذا أنا

وهذه مدينتي

---

[١] ينظر: مندور، محمد: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – مصر، ١٩٩٧، ص٩٣.

[٢] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٧. والرأي ينقله عن ريتشاردز صاحب مبادئ النقد الأدبي.

[٣] ينظر: شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص١٥–١٦.

[٤] أدرك إليوت مخاطر الترهل والغموض في القصيدة الطويلة، واعتبر المسرح الدرامي حلاً لهذه المشكلة، ينظر: إليوت، ت.س: فائدة الشعر وفائدة النقد، ص١٥. ولعل هذا هو سر ميل بعض شعراء الحداثة إلى المسرح الشعري، كأدونيس، وصلاح عبد الصبور، ومحمد الماغوط.

[٥] تنظر قصيدة "صوتان عن الحقّ"، لمحمد عفيفي مطر التي حكمت بنيتها علاقات الفكرة وتناميها، مطر، محمد عفيفي: الأعمال الشعرية – ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩٨، ص٨–٩.

[٦] قصيدة "إرم ذات العماد" من قصائد السياب حققت الوحدة العضوية الناجحة على أساس حكائي، الديوان، ص٦٠٢ وما بعد.

[٧] حجازي، عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ص٩٧–٩٨.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

عند انتصاف الليلْ
رحابةُ الميدانِ، والجدرانُ تلّ
يبين ثم يختفي وراء تلّ
وُريْقةٌ في الريحِ دارَتْ، ثمّ حَطّتْ، ثمّ
ضاعتْ في الدروبْ
ظلٌّ يذوبْ
يمتدُّ ظلْ
وعينُ مصباحٍ فضوليٍّ مُمِلْ
دُستُ على شعاعه لما مرَرْتْ
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأتُهُ، ثم سكتّ
من أنت يا.. من أنتْ؟
الحارس الغبيُّ لا يعي حكايتي
لقد طُردتُ اليومْ
من غرفتي
وصرت ضائعًا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتي

وسرّ نجاح وحدة القصيدة هو قوة التنظيم الواضحة، والهدوء في المعالجة، وتركيز التجربة، والتحلّل من الحشو الزائد، ونقل التجربة في صور قصيرة متوافقة، وحواريات مقتضبة، لا عن طريق التداعيات الاعتباطية، والثرثرة المسرفة. هذا على عكس بعض شعر السياب الذي تخضع فيه اللغة لمشيئة الانفعال، وتتلعثم في قصيدته الألفاظ كما تتلعثم على لسان مصدوم، وهذا أمر أدركه هو نفسه[١]، وبرز عند متأخّري شعراء الحداثة ظهورًا أقوى لا سيما مع تمثّلهم لمبادئ حداثية جديدة لم يعرفها جيل الروّاد. ونصل من ذلك كله إلى أن الوحدة العضوية لا تكون إلا عن صنعة وتنظيم واعٍ، أما الشعر الانفعالي فإن حدّ الوحدة فيه المقطوعةُ

---

[١] رد السياب على صديق عاتبه لغموض شعره، مفسرًا ومتباهيًا: "كنتَ في كثير من الأحيان تأخذ علي الغموض في شعري ولكني أدركت الآن أن ذلك الغموض كان العقدة المسحورة التي أوجدتها يد العاطفة في ساعة جنون، إذا انحلت فقد الطلسم ما كان يحمل من كتمان"، عباس، إحسان: بدر شاكر السياب، ص٨٨، ٤١٦. وينظر قصيدته شناشيل ابنة الجلبي التي يتعاظل فيها الكلام ويتداخل، وتبدو الدفقة الشعورية أقوى من استجابة اللغة، وتتداعى فيها الصور والمواقف تداعيًا انفعاليًا لا وظيفيًا جرّ عليها كثيرًا من الغموض، وتجمع عناصرها وحدة التجربة ووحدة الذكرى، لا وحدة البناء، وهذا لا يسلب القصيدة ما فيها من روعة الصور السمعية التي تميّزت بها لغة السياب عمومًا، وحيوية عالية ناجمة في الغالب عن طاقات السياب الشعورية الغالبة. ينظر: الديوان، ص٥٩٧ وما بعد، ودراسة إحسان عباس للقصيدة في كتابه عن السياب، ص٣٨٢-٣٨٣.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

الصغيرة، أما القصيدة الطويلة؛ ما لم تكن بنية درامية محكمة، أو حكائية متنامية[١]، وسواء أقامت على وحدة الفكرة أم الانفعال، فالوحدة فيها لا تعدو غالبًا وحدة الغرض في القصيدة العربية القديمة، والفرق بينهما أن الوحدات الجزئية هي في القصيدة القديمة أبيات مستقلّة، وهي في القصيدة الحديثة مقاطع مستقلّة تجتمع تحت عنوان واحد، ويتفرّد كل منها برقم أو عنوان، وتستطيع أن تقدّم وتؤخّر، وتحذف وتثبت، ما شئت منها، لا سيما في القصيدة التي تبنى على أساس الكلمة/الرمز، وتبعثرُ ذاتيةُ الرمز، وغموضُ الدلالة، أيَّ أمل في اقتناص وحدة كلية محتملة؛ ما يجعل مبدأ الوحدة العضوية الذي ما زالت الحداثة تشهره في وجه الشعر العربي القديم محض وهم، وشعارًا غير متحقّق إلا قليلاً، وفي بعض القصائد الدرامية، أو الخاضعة للتنظيم والتنامي الموضوعيين، كما أشرنا. والحداثة في هذه القضية أمام خيارات: إما أن تقبل بالاعتراف بأن الشعر صنعة لغوية تقوم على التنظيم الواعي، وتحتفظ بشرط الوحدة العضوية. وإما أن تضحّي بالوحدة في سبيل مفهوم شعري يقوم على الانفعال والدفق الشعوري، وتقبل، من ثم، بنموذج للترابط يقوم على أساس وحدات جزئية صغرى ذات استقلال عضوي ومعنوي؛ هو الذي عرفه العرب. وأمامها أيضًا أن تتمسّك بتعريف الوحدة العضوية بأنها تلاحم الجزء بالكل، وافتقار الكل إلى الجزء، واقتضاء رتبته فيه، أو تتحرّر من لزوم ما لا يلزم وتبقي على وحدة التجربة، الذي هو نفسه وحدة الغرض في الشعرية القديمة! لقد أدرك بعض نقّاد الحداثة وشعرائها وجود تناقض حادّ بين مطالب الوحدة وشروط الشعرية الحديثة[٢]، وحاول بعضهم أن يصل إلى حدود وسط يعترف فيها بضرورة التنظيم من دون أن يشترط قانونًا، أو يعدّل في مبدأ البلاغة النفسية، أو يحدّ من التفكك الدلالي، أو يضبطهما على أقل تقدير. ذهب عبد الصبور إلى أن "القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظّم تنظيمًا صارمًا.."[٣]، وأن القصيدة الغنائية ليست مجرد "غناء مرسل تنثال فيه الخواطر والأحاسيس انثيالاً عفويًا تلقائيًا، بحيث لا يربط بينها إلا التداعي، وفي ظنّي أن هذا المنهج في كتابة القصيدة كفيل بإنهاكها، ويجعلها وجودًا هلاميًا، يعسر الإحساس به. وفي ظني أيضًا أن ما ينقص كثيرًا من شعرائنا هو هذه المقدرة على وضع أحاسيسهم وعواطفهم في نسق متكامل.."[٤]، ولكن ماذا نحصل من وراء هذه الاستنتاجات الصائبة؟ نحصل على حكم يعيدنا إلى المبتدأ: "ولكن هل يتم هذا التشكيل بشكل واع، بحيث تنتفي التلقائية فيه، لا، فليس لأبوللو؛ عقلاً، نصيب في العملية الفنية، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعًا من الغريزة الفنية، مثله مثل المقدرة على الوزن

---

[١] تنظر قصيدة: " الملك عجيب بن الخصيب"، لصلاح عبد الصبور، الديوان، ٢٥٣/١ وما بعد.. والحق أن إمكانات عبد الصبور الشعرية أضعف من إمكاناته الدرامية، ولذلك كان مسرحه الشعري، وشعره الدرامي، أعلى من شعره الانفعالي، ويبدو أن ما يفتقد إليه عبد الصبور هو مهارة الحذف، ومتانة الرابطة اللغوية، وإرادة التنظيم التي تبعثها منطقية الفكرة، وتداعي النقيض في الدرامي، وتنامي الحدث في القصصي.

[٢] ينظر: عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص١٩..

[٣] عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص١٩.

[٤] عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص٢١. ١

www.alukah.net
شبكة الألوكة

وتكوين الصور"[١]!! وعزّ الدين إسماعيل الذي حاول أن يكشف عن أشكال متنوعة ذات هياكل منظّمة للبنية الشعرية في القصيدة الحديثة، ويبرزَ شيئًا من قوانين تناميها وتلاحمها[٢]، لم يحدّد صراحة طريقة تحقيق الانسجام بين مبدأ الاستسلام الكلّي للانفعال، ولتداعياته السحرية، الذي نقلنا رأيه فيه سابقًا[٣]، وبين تفريغ هذا الانفعال في شكل متلاحم متنامٍ، وطبيعة الانفعال الاضطراب وعدم الانضباط!! وإذا كان إسماعيل ماز بين القصيدة "القصيرة" بأنها قصيدة انفعالية تعبر عن خطّ واحد من الشعور[٤]، وبين القصيدة "الطويلة" بأنها القصيدة الدرامية أو قصيدة الفكرة[٥]، فإن بودلير وياكبسون يقدّمان معيارين آخرين، هما: الانتباه، والتذكّر. وهما معياران يجعلان المتلقي مركز اهتمامهما، وغاية التأثير مقصدًا لهما. يقول بودلير: "إن كل ما يتجاوز لحظة **الانتباه** التي يمكن أن يخص بها كائن إنساني شكلاً شعريًا لم يعد قصيدة"، "إن **القصر** يجعلنا، إذن، **شديدي الحساسية** على وجه الخصوص إزاء **وحدة القصيدة ومفعولها؛ مجموعًا**"، ويضيف ياكبسون: "والخلاصة المتزامنة التي يحقّقها **التذكّر المباشر** لقصيدة **قصيرة** تحدّد بشكل مباشر قوانينها البنائية، وتميّزها من تلك القوانين التي تؤسّس شبكة القصائد الطويلة"[٦]، وهذا الفهم يقترب من بعض بواعث وحدة البيت، وتعدد الأغراض في القصيدة العربية القديمة، وشروط الأداء الشفاهي. أما أدونيس فلعله فردٌ بين شعراء الحداثة في شأن موافقة الأدب القديم في القبول بأساس المعاناة والمكابدة[٧] في الكتابة الإبداعية التي جعلَها "صناعة «روحانية»، أي إنها تجسيد بالحروف للصور الباطنة. والكتابة بهذا المعنى رؤيا"[٨]، ومع ذلك فإن شرط الرؤيا، وأن تعبر التجربة الشعرية عن موقف كلّي يوحّد جزئياتها وعناصرها التي تبدو في غاية التناقض، لم ينقذ شعر أدونيس من التفكّك البنائي، ولهذا كان مضطرًا إلى أن يكشف لسائله عن طبيعة الوحدة البنائية في قصيدته "مرثية القرن الأول"[٩]، لأنها كما يقول: "ذات بناء ملحمي. لم أبرز في القصيدة تطورًا ذا سياق معين، أو نموًا خاصًا لموضوع أو مشكلة ما، وإنما أبرزت ملامح زمنية. لعبت بوحدة هذا التاريخ... فالأثر الملحمي يمكنه أن يكون مجزأ إلى مقاطع، **لكل مقطع منها استقلال** أو شبه استقلال. **وكل منها قائم بذاته، حي وذو معنى**. إلا أن لهذه المقاطع أيضًا معنى مجموعيًا، يختلف عن المعنى الذي يحصل بجمع المعاني في المقاطع الجزئية"[١٠]، وهل يختلف هذا عن مفهوم وحدة المضمون في القصيدة القديمة التي تضم أبياتًا مستقلة لها في مجملها إطار دلالي خاص تنسجم داخله، ويمنحها معنى لصيقًا بخصوصية التجربة، أو

---

[١] عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص٢٩.

[٢] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٢٥١ وما بعد، ٢٦٢، ٢٥٦.

[٣] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٧..

[٤] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٢٥١.

[٥] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٢٥٠.

[٦] ينظر: ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٨٢. ورأي بودلير منقول عنه.

[٧] أدونيس: الثات والمتحول – صدمة الحداثة، ٢٣/٣.

[٨] أدونيس: الثات والمتحول – صدمة الحداثة، ٣٠/٣.

[٩] أدونيس: الأعمال الشعرية – مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر – دمشق، ١٩٩٦، ٢٩/٣.

[١٠] أدونيس: زمن الشعر، ص٢٢٢-٢٢٣.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

المضمون؟!! الواقع أن كثيرًا من شعر أدونيس من هذا النوع الذي عليك أن تبحث أنت عن علاقاته، لتكتشف سرّ الوحدات الصغرى التي لا يجمعها في الغالب إلا كلمة، أو ترقيم مقطعي، ما يعيدنا إلى وحدة البيت في القصيدة القديمة، وقد أصبحت وحدة مقطع ذي رقم في القصيدة الجديدة، أو على مستوى مجموعة شعرية كاملة[١]، ولن يختلّ معنى القصيدة، ولن تتحطم وحدتها، إذا أزلت عنصرًا، أو غيّرت ترتيب المقاطع، وقد عاب عليه السياب هذا التفكك في شعره الذي تحتشد فيه الصور، ويرتكز على الكلمة، فقد كتب في إحدى رسائله إلى أدونيس: "كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر. ولكن: هل غاية الشاعر أن يُريَ قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات الصور. أين هذه القصيدة من (البعث والرماد) تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور.. والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها. أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم تبق منها سوى مقطع واحد لما أحسست بنقص فيها. ليس هناك من نمو للمعنى وتطور له. مازلت، أيها الصديق، متأثرًا بالشعر الفرنسي الحديث"[٢]. وعليه فإن أنجح الوحدات في شعر أدونيس هي في قصائده القصيرة، وتبقى الوحدة في شعره المسرحي أظهر وأنجح، لأن سرياليته لم تستطع في الغالب أن تخفي الخيط المنطقي الممسك بالعناصر المسرحية، أو تحطّمه[٣].

إن ما منحه مبدأ الوحدة العضوية لمفهوم القصيدة العربية هو تلاحم التجربة وحيويتها وحرارتها التي كنا نلمسها في كثير من التجارب الوجدانية في الشعر العربي القديم، وهي ما يمنح الشعر خصوبته، وقوة تأثيره، وامتداده العميق في النفس البشرية، بيد أن الأثر النفسي مع الامتداد والتطاول سرعان ما يأخذ في التبدّد والتلاشي، فلا بد من أن يقبض عليه، وتضبط خلاصته في قالب حجري يصمد لعوادي الزمن، أو تصبّ قلادة معدنية نفيسة تعلّق على قلب المتلقي، أو تصير قرطًا في أذنه، وما ذاك إلا لأننا نعرف فقط ما نحفظه، وقد أوجدت القصيدة العربية القديمة لتحقيق هذا الغرض، وصون الغاية المعرفية في الشعر، آليتين بنائيتين: الأولى هي وحدة البيت، والثانية هي بيت القصيد. ولما كانت القصيدة الحديثة ترفض مبدأ وحدة البيت، أو تنفر منه على أقل تقدير، فإن بعض القصائد ظلّت محتفظة بشيء من خصائصه؛ وهو وحدة الجملة، بحيث تقوم الجملة الشعرية بذاتها، وتحمل معنى القصيدة، أو جزءًا من معناها، وتصلح في ذاتها لأن تكون خلاصة مستقلة، وكشفًا معرفيًا ثمينًا، فالتنويعات على مبدأ "التحدّي" سمحت للجملة في قصيدة سميح القاسم "أتحدّى"

---

[١] أدونيس مهووس بالاستقصاء هوسًا يذكرنا بابن الرومي، فتراه يؤسّس قصائد متلاحقة على كلمة واحدة ويجعلها في ديوان كـ"الأول": أول الظن، أول الجسد، أول الشعر... في ديوان "المطابقات والأوائل"، وكـ"المرآة": مرآة للنوم، مرآة للسؤال، مرآة لفارس الرفض... في ديوان "المسرح والمرايا"، وكأنما هو يريد أن يربط هذه المفاهيم بأساس هشّ غير مسؤول، على بعد ما بينها. وعلى أية حال هذا الولع بالاستقصاء يجعلنا نستنتج أن شعره بحق شعر الصنعة، لا الطبع!

[٢] السامرائي، ماجد: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٩٤، ص١٣٥.

[٣] أدونيس: الأعمال الشعرية – هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ٢/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى، مسرحية "مجنون بين الموتى"، ٣٧/٢ وما بعد، ومسرحية "السديم"، ٤٩/٢، وأبطالها مجانين ثلاثة أيضًا، ويقول إن أصولها واقعية، وللجنون عند أدونيس فلسفة خاصة، فهو يعشق الجنون ويفخر به، ويعتبره حلاً للمشكلات العصية: ما يزال جنوني/ أجمل الجنون، وينظر قصيدته: "لم يعد غير الجنون"، الأعمال الشعرية – هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ٢٣٩/٢.

بأن تقبل الانفصال عن جسم القصيدة، وتحمل خلاصتها وافية قابلة للتوظيف والتملّك[١]:

(كل ما أملك من ميراث جدي وأبي أن أتحدّى!)

...

(اقطعوا زندي،

بالصدر المدمى أتحدّى)

(واقطعوا ساقيَّ

أعلو صهوة الجرح وأمشي

وبعنقي.. أتحدّى)

فكل جملة مقوّسة قابلة بعينها أن تكون نائبة عن القصيدة، وهذا لا ينفي أنها في سياقها أقوى، وأن تأييد الجمل المتلاحقة أوكد في النفس. أما القصائد التي تعالقت جملها، وافتقر معناها إلى سياقها، فإن من الشعراء من أدرك بحسّه الشعري السليم، أهمية تحرير التجربة من علائقها الذاتية، وصلابتها العضوية، ومدّ آفاقها المعرفية والوظيفية، وذلك من خلال تدعيمها بما عُرف عند العرب بـ"بيت القصيد"، أو "أبيات القصيد"؛ إذا كان المعنى متطوِّرًا، لتكون مفتاح التجربة، وكاشفة أسرارها، وخلاصتها الموجزة التي تختزن رسالتها، وتختزل جوهرها. ولعل السياب أبرز من التزم بهذا الشرط شعريًا، وإن لم يكن واعيًا به نقديًا، لا سيما في قصائده الواقعية التي تحمل رسالة؛ مقصود بها المتلقي، كقوله في المقطع الأخير من قصيدة "النهر والموت"[٢]:

أودّ لو غرقتُ في دمي إلى القرار،

لأحملَ العبءَ مع البشرْ

وأبعثَ الحياة. إنّ موتيَ انتصار!

لخّص الشاعر مضمون قصيدته بجملة ختامية شديدة الوضوح والمباشرة ذات أثر إيقاني أفادته قوة التأكيد في الجملة الأخيرة "إن موتي انتصار". وكذلك ختم قصيدة "أنشودة المطر" بقانون مكتَشَف من قبلُ من داخل عوالم القصيدة، وأفاد ثبوته وإيقانه من التكرار، ومن جمله الاسمية[٣]:

في كل قطرة من المطر

حمراءُ أو صفراء من أجنّة الزهرْ.

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيدْ

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديدْ

---

(١) القاسم، سميح: الديوان – مجموعة: قرآن الموت والياسمين، ص٥–٩. ونظير ذلك من شعر نزار قباني قصيدته "وطن بالإيجار" التي تكاد تكون أبياتًا مستقلة، لولا الطول أو الإيجاز، الأعمال السياسية الكاملة، ١٨٢/٦ وما بعد.

(٢) السياب، بدر شاكر: الديوان، ص٤٥٦.

(٣) السياب، بدر شاكر: الديوان، ص٤٧٩، ٤٨١.

ولم يكتف السياب باللغة الإشارية في القانون الأول على الرغم من وضوحها المستفاد من تداول الرموز، وقرب الرابطة الإشارية، فاستعان بالمباشرة، وصرّح بالقضية الموضوعية التي أحالت إليها القصيدة ليحقّق التماسك بينها وبين العالم الرمزي للقصيدة. إذن، فبيت القصيد هو ما تحتاجه القصيدة الحديثة، والشرط المعرفي الذي لا غنى عنه في تكوينها، لا سيما في القصيدة التي تتعالق فيها الأسطر تعالقًا شديدًا، ويغدو معنى الجملة فيها مفتقرًا إلى سياقه، وذلك حتى تضمن امتلاك مضمونها العميق معرفيًا؛ لا نفسيًا فقط، وتسمح باختزان تجربتها المتفلّتة، واختزالها في جملة هي خلاصتها ومفتاحها في آن.

إن مفهوم الإيجاز البسيط الذي اعتبر روح البلاغة العربية، هو اقتصاد لغوي يعوّل على ثراء فكري، وقليل مبنى في كثير معنى، والإيجاز يستجيب للثقافة الشفوية، ولمفهوم المعرفة الحية، ويعتني بحاجات الذاكرة، وقد نجم عن هذا الشرط قانون وحدة البيت، وحذف الفضول، وتعدّد الأغراض في القصيدة الواحدة في بعض وجوهه، وتُركت الإطالة والاستطراد للنثر، "قال الخليل بن أحمد: يطول الكلام ويكثر ليفهم، **ويوجز** ويختصر **ليحفظ**"[١]، ومن هنا قوّته، وبقاء أثره. ولكن "**ليس** من جوهر الشعر، في المفهوم الجديد، أن **يحفظ** أو يطرب، أو أن يكون **موجزًا** أو موزونًا، أو محددًا بالأنواع الشعرية القديمة"[٢]. لاءات الشعر الجديد: لا للحفظ، لا للمتعة، لا للإيجاز، لا للوزن، لا للنوع. في ضوء هذه اللاءات نعرض مفهوم التكثيف الذي تعلّقت به الحداثة، وقدّمته بديلاً لمفهوم الإيجاز التراثي. لمّا أحلّت الحداثة الشعر من ربقة الشروط النوعية، طغت عليه التقنيات النثرية، على أنها إنجاز فريد، واعتبر السرد تقنية عجيبة تعين على التماسك العضوي، وتحقيق التنامي الداخلي، وتجنّب المباشرة؛ متطلّبات الحداثة الأساسية. في المقابل سخّرت الحداثة التكثيف ليضغط دلالات عظيمة أو تجارب خاصة في "كلمة/رمز" تشعّ على الإطار العام الذي تتوافد فيه المفردات والعبارات تلقائيًا أو اعتباطيًا غالبًا، ما ورّط النص الحداثي في حالة اضطراب تركيبي، وتذبذب كيفي، وتفاوت جمالي، تعجبك فيه اللمحة الشاردة، والعلاقة المفاجئة البعيدة، والصورة المخطوفة خطفًا، والمعنى المنتزع على غير توقع، ولكن الشحنة التأثيرية لهذا وهاته ما تلبث أن تتبدّد نتيجة الخلل في الجوار، والاضطراب في المحيط، والترهّل في السياق، تمامًا كخضراء الدمن!! وقد كان السياب صادقًا مع نفسه عندما قال: "لقد كنت إلى وقت قريب أبرم بنفسي لأني أستفيض في الموضوع الذي أعالجه فأقول كل ما عندي، لأن الشاعر الحق هو من يقول خير ما عنده لا كل ما عنده أو كل ما يمكن أن يقال"[٣]، والحال أن شعر الحداثة؛ جُلّه، يشكو الهذر، ولكن قلة واجهوا أنفسهم بجرأة السياب، وقلة القلة أدركوا أن الشكل الشعري الجديد، وإيثار التعبير على التأثير، يغري الشاعر أحيانًا، ويغرّر به، ليقول كل ما يعثر به لسانه، ويسقط في السلاطة التي عابتها العرب دومًا[٤]،

---

[١] ابن رشيق: العمدة، ط/٣، ١٨٦/١.

[٢] أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧٢، ص٤٦.

[٣] عباس، إحسان: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة – بيروت، ط/٤، ١٩٧٨. ص٢٢٣.

[٤] "فإنهم كانوا يكرهون السَّلاطة والهذَر، والتكلُّف، والإسهاب والإكثار؛ لما في ذلك من التزيُّد والمباهاة، واتباع الهوى، والمنافسة في الغلوّ. وكانوا يكرهون الفُضول في البلاغة، لأن ذلك يدعو إلى السلاطة، والسلاطة تدعو إلى البذاء"، الجاحظ: البيان والتبيين، ١٩١/١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

وإلا أوليس من السلاطة قول صلاح عبد الصبور[١]:

(أقولها صدقًا، ولا أزيد فيه)

الله ما أعظمكم، وما أرقكم، وما
أنبلكم، وما أشجعكم، وما
أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير
والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء
والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات
والسمات...
وباختصار
أنتم هدية السماء للتراب الآدمي

هذا.. وباختصار، ولا أزيد!! فكيف إذا كان الكلام على سبيل الإطالة والشطط؟! لن تشفع رنة السخرية الواضحة لصفّ الكلام هذا، ولن يبرره سياق الفجيعة والتهكم المرّ الأليم، ولا الاندفاع العاطفي أو خصوصية التجربة، لأنه كما يكون إيثار التوصيل على التأثير مصدرًا للفقر الجمالي في الطريقة التقليدية أحيانًا، يكون إيثار التعبير على التأثير علة لما نحن فيه هنا. وبحجّة السرد الحكائي لتفاصيل هي من صميم التجربة، أو لمشهد تمثيلي، أو تخييلي، أو حواري، لا يترك الشاعر صغيرًا ولا كبيرًا من غير أن يجرّه جرًا إلى ميدانه، ويحشده بعضه فوق بعض حشدًا، يظنّ أن كونه جزءًا من التجربة يبرّره شعريًا وفنيًا، أو لعله يعتقد أن الخيال والشعور عنصران مجّانيان لا رقابة للفن عليهما! يقول عبد المعطي حجازي[٢]:

ومحمدُ أقربُ إخوتي لقلبي
وصديقي
ورفيقُ طريقي
كنا أخوينِ
فأصبحنا من بعد وفاة أبينا

---

[١] عبد الصبور، صلاح: الديوان، ٢٨٦/١. الحقيقة أن شعر عبد الصبور يشكو معظمه من الحشو والترهّل، وهذا ما نوّهت به الجيوسي في كتاب الاتجاهات، ص٧٣٣. وشبيه به: عمران، محمد: الأعمال الشعرية، ٢٥٧/١-٢٥٨. وينظر: يوسف، سعدي: الديوان، دار العودة - بيروت، ط/٣، ١٩٨٨، ٤٤/١، ٤٨، ٦٦، ٣٤٠. طبعًا، الخطب مع قصيدة النثر أفدح.

[٢] حجازي، محمد عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ص٣٨٠. وينظر: بغدادي، شوقي: بين الوسادة والعنق، ص٢٧-٢٩. وينظر: قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، ١١٦/٦-١١٧، ٤٤٧-٤٤٨. السياب، بدر شاكر: الديوان، ص٣٢٠. ويوسف، سعدي: الديوان، ٥٣/١-٥٤.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

طفلينِ وأبوينِ!
نتلاقى تحت غبار السعي بوجهٍ صارم
فإذا أُبنا لمراقدنا
أوحش كلاً منا الآخرُ
حتى يتمنّى أن يلقاهُ،
وقد فارقه من ساعه
وكأن الواحد منا إذ تركَ أخاهُ،
أضاعه

لأجل هذا وأضرابه، شكا عز الدين إسماعيل من ضياع الدرامي والجوهري في الشعر الحديث: "ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردي (القصصي) ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي. وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهري على (على الأقل من منظوره الخاص) والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية. وكان من نتيجة عدم إدراك بعض الشعراء المعاصرين لهذه الحقيقة أن امتلأت بعض قصائدهم بتفصيلات للموقف كانت القصيدة في غنى عنها، وكان من نتيجة ذلك أن ضاع الجوهري وسط ما هو نافلة، وتمزقت تبعًا لذلك الرؤية الشعرية، وفقدت القصائد تأثيرها الدرامي المنشود"[١].

إذن، فالتكثيف الحداثي لا يتعلق باقتصاد لفظي على الإطلاق، ولا يصحّ فيه تحديد نازك الملائكة؛ صابئةِ الحداثة، ولا هو بملزم للحداثة، وليس بمعبّر عن تجربتها الشعرية. إن اللغة الشعرية عند نازك الملائكة هي لغة مكثفة "مضغوطة مركزة تحوي معاني كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ خلافاً للنثر، فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة"[٢]، وهذا التحديد يتطابق مع الفهم القديم لمفهوم الإيجاز، أما التحديد الجديد فنجده عند عز الدين إسماعيل في حديثه عن لغة الشعر المعاصر: "انها لغة مصفاة ومركزة، فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ إلا أن يكون هو اللفظ الأوحد الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق"[٣]. الواقع أن شعراء الحداثة تبنوا هذا القسم من كلام إسماعيل، وحصروا معنى التكثيف في الكلمة المفردة التي "تضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات"[٤]؛ كما يقول البياتي، لا في البناء التركيبي للجملة، وللقصيدة في مجموعها، وبذلوا جهدهم لتحقيقه عن طريق الرمز وقوة الخلق في الكلمة، وتغاضوا عن شرط الاقتصاد في الألفاظ الذي عقّب به إسماعيل على قوله السابق: "أما الألفاظ التي تأتي

---

[١] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٦٧. ص٢٨٣. وقد رصدت نازك الملائكة من عيوب الشكل الحر ما لا يتسع المقام لذكره هنا، ينظر كتابها: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٧-٣٤.

[٢] علاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠٥، ص٢٣٨.

[٣] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٨٤.

[٤] البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص٢٥. وينظر: عساف، عبد الله: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص١٨.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

"حشوًا"، وقوالب التعبير التي تأتي "إسعافًا" فلم يعد لها مكان في هذه اللغة. ولن تكون اللغة ذات طاقة شعرية ما لم تكن مصفاة ومركزة. والغريب بعد هذا أن يتهم الشعر المعاصر بالنثرية"[١]!! ولذلك لم يكن لاستغرابه معنى. إذا كانت "الحقيقة اختصارًا"[٢]، عند أدونيس كما جاء على لسانه في بواكيره، فإن العرب جعلت "البلاغة الإيجاز"؛ لأن المعنى المركّز يجب أن تعبّر عنه لغة مقتصِدة، وأية زيادة في المبنى تدّل على زيادة في المعنى، يقول لوتمان: "ويكون النص الشعري "مُشبعًا دلاليًا" ويكثّف "معلومات" أكثر من أي خطاب آخر؛ وبينما تؤدي زيادة "المعلومات" بالنسبة لنظرية الاتصال الحديثة عمومًا إلى نقص في "الاتصال" (حيث لا يمكنني "استيعاب" كل ذلك الذي تخبرني به بتكثيف شديد)، فإن الحال ليست كذلك في الشعر نظرًا لنوعه الفريد من حيث التنظيم الداخلي. فالشعر لديه أدنى حد من "الحشو" redundancy – أي من تلك الأدلة التي توجد في خطاب لكي تسهّل الاتصال وليس لكي تنقل المعلومات – ولكنه يتدبّر على الدوام إنتاج طقم من المرسَلات أغنى من أي شكل آخر من اللغة. فالقصائد تكون رديئة حين لا تحمل قدرًا وافيًا من المعلومات، ذلك أن «المعلومات جميلة»"[٣]، وهذا عينه مفهوم الإيجاز عند العرب: اقتصاد لغوي يعوّل على ثراء فكري، وقليل مبنى في كثير معنى[٤]. وأمام الركام اللغوي الذي نطالعه في كثير من الأعمال الشعرية الحديثة ما لنا إلا أن نضمّ صوتنا إلى صوت صلاح عبد الصبور وهو ينادي[٥]:

يا سيدتي، يا نبتَ الصحراء الجرداءِ
فلتقتصدي، فلتقتصدي في الألفاظِ
الألفاظِ الجوفاءْ...

اعتقدت النظرية الشعرية العربية القديمة بأن "مدار الشرف على **الصواب** وإحراز **المنفعة**، مع **موافقة الحال**، و**ما يجب لكل مقام من المقال**"[٦]، وأن "مدار الأمر والغاية التي يجري إليها **القائل والسامع**، إنما هو **الفهم والإفهام**، فبأي شيء بلغت **الإفهام** و**أوضحت** عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك **الموضع**"[٧]، وأن "مدار البلاغة على **تحسين اللفظ** [ذلك] أن الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام.."[٨]، فالمعادلة الجمالية التي اشترطتها الشعرية العربية القديمة هي البلوغ باللغة أقصى درجات تأثيرها، قصدًا إلى تحقيق أبعد إمكانات توصيلها، **فنظرية**

---

[١] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص١٨٤.

[٢] أدونيس، علي أحمد سعيد: الآثار الكاملة١، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧١، ص١٣٦.

[٣] ينظر: إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص١٧٧.

[٤] ينظر: ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تع: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر – القاهرة، ٢٤١/٢.

[٥] عبد الصبور، صلاح: الديوان، ١٢٢/١.

[٦] القول لبشر بن المعتمر، ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ١٣٦/١.

[٧] الجاحظ: البيان والتبيين، ٧٦/١.

[٨] العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ط/ البجاوي، ص٥٨.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

الأدب عند العرب فرع على نظريتهم المعرفية، "إذ الألفاظ خَدَمُ المعاني والمصرَّفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته، وذلك مظنة الاستكراه، وفيه فتح أبواب العيب والتعرض للشين"[١]، ولذلك اشترط العرب في الكلام الوضوح، وفي التشبيه الصحة والإصابة، وفي المشبّه به الحسيّة، وفهموا التخييل على أنه نوع من أنواع القياس العقلي الذي تقبل فيه مقدّمات الشاعر، وتسلم له فيه بيّنته وإن خالفت المنطق العقلي، والواقع الموضوعي[٢]، فالتخييل لديهم ليس علاقات نفسية ذاتية لا يمكن قياسها، وإن وجب أن ينتهي بعد مروره بالعقل إلى أثر نفسي لازم يهزّ النفس إلى "فعل أو انفعال" كما يقول ابن سينا[٣]، لأن المخيَّل لا يقصد منه اعتقاد البتة[٤]، ولكنما هو يفيد في رفع الاعتقاد بالمجردات إلى درجة اليقين بالمحسوسات[٥]، وهذا مطلب معرفي قبل أن يكون جماليًا لذّيًّا. وفي ضوء هذا التصوّر قبِلَ العرب الغموض ما لم يؤدّ إلى اللبس، ولم يفتقر إلى قرينة مانعة، وإذا كان الجرجاني يميل إلى المعاني اللطيفة التي تحتاج إلى فكر ونظر، ويقبل الربط بين المتباعدين، فذلك "بعد تقييد، وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس، وفي ظاهر الأمر، **شبهًا صحيحًا معقولاً**، وتجد للملاءمة والتأليف السويّ بينهما مذهبًا وإليهما سبيلاً، وحتى يكون **ائتلافهما** الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس، في **وضوح اختلافهما** من حيث العين والحس، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا. لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق.."[٦]، فلا يجوز للمتكلم أن ينسى أنه إنما "يتكلم ليُفهم، ويقول ليبين"[٧]. ويجد هذا التوجيه الغائي لنفسه منفذين للتحقق شعريًا يوازن من خلالهما بين سلامة الغاية، ونجاعة الوسيلة. هما المطابقة أو الموافقة على حدّ تعبير ابن المعتمر السابق، والمغايرة أو الانزياح[٨]. أما **المطابقة** فهي "موافقة الحال"عمومًا؛ أي موافقة اللفظ للمعنى، وموافقة

---

[١] الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة – في علم البيان، تعليق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط/١، ١٩٨٨، ص٥.

[٢] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٢٣٥.

[٣] أرسطو: فن الشعر، تلخيص ابن سينا، ص١٧٠.

[٤] الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٣. عن فن الشعر من كتاب الشفاء ابن سينا، ص١٦١.

[٥] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٠٢–١٠٧، وينظر: الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٧٩، ١١٨، ١٣٤.

[٦] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٣٠.

[٧] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٦.

[٨] أشار محمد مفتاح إلى أن الدراسات الحديثة استطاعت الكشف عن هذين العنصرين المتعاونين في تشكيل النص الأدبي، وهو يستعمل في التعبير عنهما مصطلحي: التشاكل والتباين، ويهتم مفتاح بتوسيع معنى التشاكل ليشمل المضمون والتركيب اللغوي كليهما، ويتفق مع براستي في أن التشاكل هو "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"، ليصل من ذلك إلى أن "التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، ومعنى هذا أنه ينتج عن التباين! فالتشاكل والتباين إذن لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. وأنه هو الذي يحصل به الفهم الموحَّد والموحِّد للنص المقروء وهو الضامن لانسجام أجزائه وارتباط أقواله، وأنه يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة والكلام، وأنه هو الذي يبعد الغموض والإبهام اللذين يكونان في بعض

اللفظ للفظ ومجانسته له ولسياقه[١]، وموافقة الكلام؛ معنى ومبنى، للمقام، ولغرض قائله، ولطبقات المستمعين، وأخيرًا موافقته لكلام العرب ولطريقتهم فيه، وبالمجمل أن يكون الكلام "ملائمًا لذاته، وفي انسجام مع الأشياء الأخرى"[٢]. وأما **الانزياح** فهو العدول بالكلام عن موارده المعتادة المألوفة، و"إخراج القول غير مخرج العادة"[٣]، لإحداث الإدهاش وتحقيق الصدمة الجمالية، استئثارًا بالانتباه، وتأثيرًا في الأشهاد، وانتهاءً بالكلام إلى أقصى غاياته في الإبلاغ والتوصيل[٤]، ويكون الانزياح في اللفظ والمعنى، كما يكون في النظم. وطريقة العرب في شعرها أن تجمع بين المطابقة والانزياح كليهما لتحقق مقاصدها فيه، وتبلغ أقصى غايات التوصيل من خلال أقصى طاقات التأثير، أو هو "شدة ائتلاف في شدة اختلاف"[٥]؛ كما يقول الجرجاني، ولا يغني طرف عن طرف[٦]. فما وقف من الشعر عند حدّ المطابقة انحطّ عن رتبة الإبداع، وأورث الإملال، وفرّط في قوة التأثير، ومن ثم في أداء المعنى. وكذلك ما أولع منه بالانزياح متجرّدًا من ضوابط المطابقة المتنوعة تجاوز عتبة الفهم، وفرّط في التوصيل، وانفلت من ح دود الوظيفة، فعدِم الفائدة، وضيّع المنفعة، وتحوّل إلى هذيان يعاب[٧]. وقد كان للعرب في تصوّر مفهوم التخييل أفق رحب، فلم يحصروه بالصورة أو بالمحاكاة الخيالية، بل أدخلوا فيه كل انزياح في اللغة يحقق الصدمة الجمالية، ويولّد عنصر الإدهاش، ويحدِثُ التأثيرَ النفسي المطلوب في المتلقي، فـ"التخييل المحرّك من القول متعلّق بالتعجب منه"[٨]، وانطلاقًا من هذا التصور استطاع الجرجاني أن يصل إلى نظرية النظم، وقرّر أن "الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسمٌ تُعزى المزيّة والحسنُ فيه إلى اللفظ، وقسمٌ يُعزى ذلك فيه إلى النظم"[٩]، فالنظم قسيم اللفظ في الانزياح والمطابقة مصدرًا للجمالية اللغوية، وإذا كان ما يعزى منه إلى اللفظ هو – بحسب تحديد الجرجاني أيضًا – "«الكناية» و«الاستعارة» و«التمثيل الكائن على حدّ الاستعارة»، وكل ما كان فيه، على الجملة، **مجازٌ واتساعٌ وعُدولٌ باللفظ** عن **الظاهر**، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على **الصواب** وعلى ما ينبغي، أوجبَ

النصوص التي تحتمل قراءات متعددة.."، مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، ص٢١، وينظر: ص١٩ وما بعد.

(١) ينظر: ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس (في الشعر)، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة، ١٩٧١، ص١٤٥ وما بعد.

(٢) العبارة هي تعريف القديس أوغسطين للجميل، ووجدنا أنه ينطبق تمامًا على ما نريد أن نجمله هنا، ينظر: عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مجلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٦٧، مارس٢٠٠١، ص١٥.

(٣) ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس (في الشعر)، ص١٥١.

(٤) ينظر: ويس، أحمد محمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ص٥.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٣٢.

(٦) ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٣٠.

(٧) ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٢.

(٨) ابن سينا، أبو علي: الإشارات والتنبيهات، ٣٦٣/١.

(٩) ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/٥، ٢٠٠٤، ص٤٢٩.

الفضل والمزية"[١]، أما النظم فيعرّفه الجرجاني بأنه: "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[٢]، وذلك بـ"توخّي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه، والعمل بقوانينه وأصوله"[٣]، وتوخّي معاني النحو هو التزامها والانزياح عنها في آن، لأن الانزياح عن القاعدة الطبيعية البسيطة، وخرقها، يساعد في إبرازها؛ كما يقول البنيويون، ليحقق الانزياح من خلال ذلك عنصر الادهاش. إن الاستخدام الجمالي للغة هو عملية تنظيم، أو ترتيب وتأليف؛ كما شاء الجرجاني أن يختار: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب... يقع في الألفاظ مرتبًا على المعاني المرتّبة في النفس، **المنتظمة فيها على قضية العقل**"[٤]، ووجود الألفاظ في بناء نحوي، وعلاقتها فيما بينها، وتبادلها الإشعاع، واكتسابها دلالتها من سياقها ومن موقعها فيه[٥]، هو في الأكثر[٦] موضوع علم المعاني في البلاغة العربية الذي أهمل إهمالاً كليًا حين جعلت الحداثة الصورة جوهر الشعرية، وابتذلت المباشرة والتقرير والخطابية، بل طمح بعض روّادها إلى القضاء عليه، وإنشاء علم آخر للمعاني يتجاوز المقاييس والمصطلحات الماضية، ويتراجع فيه "المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف. وتحل محل المعنى المحدد الواضح، الحالة الشعورية والروحية، وهي بطبيعتها قفزة خارج المنطق وحدوده، أي خارج المعنى المحدد الواضح"[٧]!

مثّلت الحداثة الشعرية انقلابًا كاملاً على المفاهيم الجمالية المؤسِّسة للشعرية القديمة، وقد تبدّى هذا

---

[١] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٤٣٠.

[٢] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٤.

[٣] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٤٥٢.

[٤] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٢-٣.

[٥] يرصد ياكبسون علاقة المفردات بالسياق، وأثره فيها، من خلال ما أسماه بـ"محور التأليف"؛ ويقصد به بناء المتوالية اللغوية على أساس المجاورة، وهذا قريب من مفهوم الجرجاني للتأليف اللغوي الذي شرحناه أعلاه، في حين يرى ياكبسون أن اختيار الألفاظ تحكمه "قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق"؛ وهو ما أطلق عليه لقب "محور الاختيار"، ووصل من ذلك إلى أن الوظيفة الشعرية تُسقط "مبدأ **التماثل** لمحور الاختيار على محور التأليف"؛ أي التطابق والانسجام بين المحورين، فـ"يُرفَع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوّنة للمتوالية"، ينظر: ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٣٣. والواقع أن الدرس البنيوي الغربي المتكئ على خبرة لغوية عميقة، وتحليل دقيق للعناصر النحوية قاد النظرية الغربية في شقّها البنيوي إلى بعض النتائج المقاربة للمفاهيم التي قامت عليها البلاغة العربية، بيد أن الدراسات البنيوية من هذا النوع لم تقدر أن تترجم نتائجها إلى مفاهيم نقدية كلية لأنها كانت محكومة بتصورات المدارس الفكرية والنقدية الغربية السائدة، ووظّفت نتائجها في فهم البنية اللغوية، وحصرت اهتمامها في تحليل بنية الخطاب الأدبي تحديدًا، من غير طموح إلى أن تخرج خارج أفق النص، فجاءت بعض نتائجها غريبة ومتناقضة مع الأسس النقدية للنظرية الشعرية الغربية، ولذلك أيضًا حكمت الصياغات النقدية والنظرية التي خرجت من رحم البنوية الشروط الفكرية والاجتماعية الكلية التي حكمت الخطاب النقدي الغربي عامة، وانعكست عليها مشكلة الصراع بين الفردي والجماعي؛ ويبرز هذا الصراع في دراسات لاكان في علم النفس اللغوي، وفوكو في علم الاجتماع اللغوي.

[٦] لأن النحو هو – كما وضح الجرجاني – موضوع لعلم البيان كذلك، ومدخل إلى الكشف عن علاقاته وانزياحته، إلا أن أثره الجمالي أظهر وأبرز في علم المعاني.

[٧] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٣٨.

الانقلاب في مجموعة أسس بديلة قام كثير منها على نقض الأسس التراثية وإلغائها، يمكن أن نوجزها في النقاط الآتية:

– التحوّل من بلاغة اللغة إلى البلاغة النفسية، وإيثار وظيفتي التعبير والتأثير على التوصيل.

– حصر الشعرية بالتصوير والتخييل الحرّ، ورفض التقرير والمباشرة والخطابية؛ مكونًا شعريًا، وإهمال العناصر التي عدت شكلية تزيينية.

– الالتفات عن التماسك في بنية الجملة، إلى التماسك في بنية القصيدة كلاً كاملاً، وعن دلالة الصورة الجزئية إلى دلالة الصورة الكلية.

– رفض سلطة أي شرط خارجي، والتسليم لشروط المبدع، ولخصوصية التجربة وفرادتها.

– التحول من جماعية اللغة إلى ذاتيتها، والقبول بناء على ذلك بالرموز الذاتية، وبالصور الشخصية.

– إذا كانت الشعرية القديمة تقوم على فعلي المطابقة والانزياح معًا، فإن الشعرية الحداثية تقوم على انزياح مطلق يطمح إلى مطابقة التجربة النفسية للمبدع مهما كانت التضحيات.

وبما أنا ناقشنا كثيرًا من هذه القضايا سابقًا، فإن الذي يعنينا هنا أثرها في طبيعة الخيال الشعري، وفي البنية الداخلية للقصيدة، وفي مكوناتها الفنية. عدّت الحداثة الصورة جوهر الشعرية، ومصدر الخيال الشعري، بحيث احتلت "العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين «المتخيل الشعري»، [و] بحيث تعززت بطريقة حاسمة «ثقافة العين» وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر، حتى استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى «كلام الصورة»"[١]، فشُيِّدت القصيدة كلها على "قاعدة صورية تتعانق فيها الوسائط وترتبط، ويؤدي بعضها إلى بعض، وتشكل في النهاية كلاً واحدًا هو الصورة العامة أو العمل ذاته"[٢]، واستطاعت الحداثة بهذا التصور أن تخطو بالشعرية العربية خطوة واسعة لم تكن مألوفة، حيث أثرت مصادر الخيال الدلالي، ووفّرت له موارد خصبة لا تعرف النفاد، وأعانته على الانفتاح على العالم الداخلي للنفس الإنسانية، ومكّنته من رصد دقائق المشاعر، وتقصّي حركتها العميقة، وهمساتها الخفية، وسكبت على الطبيعة الحياة، وأنبضت الواقع بالأحاسيس، وبثّت في دقائقهما الروح، ووحّدتهما بالتجربة الداخلية، واقتنصت منهما مشاهدها ورموزها المتنوعة المشحونة بطاقة دلالية وانفعالية مركّزة، وصاغت ذلك كله في صورة كلية متكاملة تحرص على أن تنقل الحالة مجسّمة مصوّرة مائجة بالحياة والحركة. ولعل هذا هو الإنجاز الحقيقي للحداثة الذي يمكن أن يعدّ تطويرًا صحّيًا للنظرية الشعرية القديمة ما دامت أهدافه أن يكشف عن المعنى، وأن يبين عن النفس، بوسائل حسية مخيِّلة عدّتها النظرية الشعرية القديمة أقوى الوسائل المؤثرة لتحقيق مقصد التوصيل. وقد قدّم بعض شعراء الحداثة قصائد متميزة في هذا الإطار، حمّلوها تجاربهم، ونقلوا فيها مواقفهم عبر رموز منتزعة من العالم المادي تستحضرها كائناتٍ، لا أفكارًا ومجرّدات، ونذكر على سبيل المثال قصيدتي "أنشودة

---

[١] فضل، صلاح: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩٧، ص٣٤.

[٢] اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٢٦١.

المطر"[١]، و"في المغرب العربي"[٢] للسياب، وقصيدة "طفل"[٣] لصلاح عبد الصبور. بيد أن البناء الصوري لم يكن داخل المنظومة الحداثية من غير ضريبة، ومع أنه يظلّ مدخلاً عريضًا للإبداع والفرادة، ووسيلة خصبة للكشف والإبانة، إلا أنه جرّ على الشعر الحديث آفة الغموض، وابتلاه بالتفكك، وهشاشة الجمل، والرتابة المملّة، وحوّل مهمته من كشف المعنى، والإبانة عن النفس، إلى اللعب الزخرفي بالصور، والتشقيق العبثي لها، والتعاور المجاني للرموز، والحشد التراكمي لها.. ومن دون هذا تفصيل.

وُجد المنطق الصوري في إطار منظومة مفاهيم حداثية متعارضة ينقض بعضها بعضًا، ويعطّل مقاصد بعض، وترافق باشتراطات وافتراضات قبلية تقطع ما اتّصل بالشعرية التراثية، وتحبط الأثر الجمالي للتقنية الصورية. أبرز هذه الشروط تبني مبدأ الانزياح المطلق الذي طلب الجدة بأي ثمن، والغرابة من أقصى الأصقاع، وعلى الرغم من خطورة عنصر الانزياح في تحقيق الصدمة الجمالية، فإن الحداثة لم تقيده بضوابط، ولم ترد ذلك، لأنها اعتقدت أن الإبداع هو ممارسة للحرية، في حين وجدنا البلاغة العربية توازن هذا المطلب العزيز في الفن بمطلب آخر هو المطابقة، وكذلك انتهى إدجار ألان بو من الغربيين إلى أن الشعر "ليس مسكونًا بـ روح السلب فإنه لا ينقض البناء إلا ليُعيد بناءه"[٤]، فالانزياح يمر بزمنين: عرض الانزياح، ونفي الانزياح. الأول سلبي وعلى أهميته "فهو، من حيث الوظيفة، مجرد وسيط يمثل الثاني غايتَه"[٥]، و"ليست العملية في مجموعها، كما هو واضح، عدمًا، إذ ينبثق عنها منتوج صاف... إن المعنى، ضمن الصورة، وبوساطتها، هو في الآن نفسه، ضائع ومكتشف من جديد"[٦]. إلا أن كثيرًا من نماذج الانزياح في الشعر الحديث وقفت عند الزمن الأول السلبي، ولم تعرف أن تتحول منه إلى الزمن الثاني الإيجابي، أو أنها لم ترد ذلك لأن أصحابها ظنّوا أن نفي الانزياح يبدد عنصر الإدهاش فيه، أو أنه يكشف عن إفلاسه!! غلبت على الشعر مع الحداثة وظيفةُ التعبير، وسايرت هذا الغرض مفاهيمُ بلاغية نفسية تعدّ "الاكتشافات التي يتوصل إليها الشاعر في ميدان الدلالات تابعة لفردية الشاعر تبعية مطلقة، ومعنى ذلك القضاء على قيمتها من حيث التوصيل،... [و] أن الشعر غير اجتماعي بطبعه"[٧]، وليس هذا بصحيح، "وفي الحق إننا نستطيع أن

---

[١] السياب، بدر شاكر: الديوان، ص٤٧٤-٤٨١.

[٢] السياب، بدر شاكر: الديوان، ص٣٩٤-٤٠٢.

[٣] عبد الصبور، صلاح: الديوان، ١/٣٣٥-٣٣٨، وقد اختلف النقاد أمام رمز الطفل الميت في القصيدة، فرأى مصطفى ناصف أن الطفل هو طفل الشاعر، والقصيدة واقعية في الرثاء، ينظر: ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس - بيروت، ط/٣، ١٩٨٣، ص٢٠٢ وما بعد. في حين ذهب اليافي إلى تفسيرها تفسيرًا رمزيًا وجعل الطفل الميت رمزًا للحب الوليد المقتول في مهده، لا سيما أن للشاعر قصيدة أخرى يستخدم فيها رمز الطفل للتعبير عن تجربة الحب أيضًا، يريد قصيدة "العائد"، ينظر: اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٢٩٣ وما بعد. والبناء اللغوي للقصيدة يحتمل القراءتين، لولا أن التفسير الرمزي أقرب إلى روحها.

[٤] ينظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١٩٤.

[٥] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١٩٤.

[٦] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١٩٤.

[٧] سويف، مصطفى: الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٣٠٢.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

نعتبر استخدام الشاعر للغة مظهرًا لوظيفتها الأصلية [الاجتماعية] بتمامها، فهي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو «النحن»"[١]، وإذ نميّز عادة بين استعمالين للغة: الاستعمال الرمزي الاصطلاحي، والاستعمال الانفعالي المجازي، فـ"إن هذين الاستعمالين للغة ممتزجان دائمًا ولا يمكن الفصل بينهما فصلاً تامًا، وإن كنا نستطيع التمييز بينهما إلى حد ما"[٢]، ولا يمكن للغة الشعرية أن تكون انزياحًا مطلقًا يأنف من الحقيقة، و"كل ما يأتي به المبدع لا بد أن يكون ذا صلة بالإطار الذي يحمله والذي هو من أهم الأسس الدينامية التي تقوم عليها النحن"[٣]، والإطار متعدد المستويات: لغوي، واجتماعي، وفني، وعقلي،..[٤] ولكن الفردانية التي استبدت بالميول الحداثية، ومشاعر الاغتراب التي سيطرت على الشعراء، ساعدت في إهمال الأثر الاجتماعي للشعر، ويسرّت فصل الصورة عن أساسها الرمزي الاصطلاحي، بل سمحت بتحرير العلاقات الخيالية من الشروط العقلية التي رأينا الجرجاني وابن سينا يلحّان عليها، وليس إلحاحهما عليها إنكارًا للصورة النفسية، أو إهمالاً لدورها، لأن الغرض النهائي من فن القول عند العرب أن ينقل المعنى بلغة مؤثرة، ولا يأبى أن يستعين بالطاقة النفسية، أو بالمنطق العقلي إذا ما ضمن تحقيق هذا الغرض، ولذلك ترى الجيوسي أنه "لا يمكن تسويغ الهجوم القطعي الشامل" الذي شنّه نقاد الحداثة على الخيال الشعري القديم، واتهامه بالحسية والرياضية الجافة غير المؤثرة في النفس.. لأن أقل ما يقال فيه هو أنه يطابق تصور المذهب الصوري الذي تتبناه الحداثة[٥]، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنها تؤكد أن "العلاقة بين اللغة المجازية والعواطف، مما يؤكده النقد الحديث، لم تكن غائبة بحال عن كثير من الصور القديمة"[٦]، وإلا كيف يمكن تأويل قول قس بن ساعدة الإيادي في وصف الشمس[٧]:

تجري على كبد السماء كما يجري حمام الموت في النفس

وكيف يمكن تأويل إسنادهم "المجرد" إلى معنى الكلمة القائم في النفس لا إلى دلالتها الحسية المباشرة، كمثل قول حاتم الطائي[٨]:

خلقت أحب السيف والضيف والقرى وورد حياض الموت والموت أحمر

وقول شوقي من الإحيائيين[٩]:

---

[١] سويف، مصطفى: الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٣٠٣.

[٢] والرأي لرتشاردز، ينظر: سويف، مصطفى: الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٣٠٤.

[٣] سويف، مصطفى: الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٣٠٢.

[٤] ينظر: سويف، مصطفى: الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٣٠١ وما بعد.

[٥] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٤٥. وهي تقصد من النقاد عز الدين إسماعيل، وخليل حاوي، ونضيف إليهم نعيم اليافي..

[٦] الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٤٥.

[٧] أدونيس: ديوان الشعر العربي، منشورات المكتبة العصرية – بيروت، ط/١، ١٩٦٤، ٩٥/١، وينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٤٦.

[٨] ديوان حاتم الطائي

[٩] شوقي، أحمد: الأعمال الكاملة – الشوقيات، ٧٧/٢.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

وللحرّية الحمراءِ بابٌ بكل يد مضرَّجة يدقُّ

فالمراد باللون الأحمر في البيتين أثره المرتبط في الطباع بالحرارة ولون الدم، وتداعياته النفسية العميقة الملازمة للسجل السياقي المألوف لهذه الكلمة. ولكن الحدّ في قبول الخيال النفسي عند العرب هو أن تنزل الرابطة النفسية من النفس منزلة اليقين، وتحلّ محلّ المألوف المطبوع، أو أن تمتلك "على أقل تقدير قرينة على أن حدس الشاعر يطابق حدس الجمهور"[١]، فتكون بمثابة المحسوس في القدرة على تقريب الدلالة، كمثل قوله تعالى في ثمر شجرة الزقوم: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين"[٢]، ويفسّر الألوسي الآية بقوله: "أي في تناهي الكراهة وقبح المنظر والعرب تشبه القبيح الصورة بالشيطان فيقولون كأنه وجه شيطان أو رأس شيطان وإن لم يروه لما أنه **مستقبح جدًا في طباعهم** لاعتقادهم أنه شرّ محض لا يخلطه خير فيرتسم **في خيالهم** بأقبح صورة... وبهذا يرد على بعض الملاحدة حيث طعن في هذا التشبيه بأنه تشبيه بما لا يعرف، وحاصله أنه **لا يشترط** أن يكون **معروفًا في الخارج** بل **يكفي كونه مركوزًا في الذهن والخيال**"[٣]، لأن الخيال عند العرب وسيلة للمعرفة، فلا بد في معادلته، وإنشاء علاقاته، من وجود طرف واحد معلوم على أقل تقدير، وإلا فكيف يمكن أن يعرّف المجهول بالمجهول؟ وقد تجسّدت عناية العرب بالغرض المعرفي في عنايتهم بطبيعة العملية التخييلية ووضوح ضوابطها، فكلما كان المخيَّل، أو المخيِّل "أوغل في كونه **عقليًا محضًا** كانت الحاجة إلى الجملة أكثر"[٤]، ولعل الجرجاني يريد بالعقلي المحض ما كان أكثر منطقية أو أكثر تجريدًا، وحينئذ تدخل فيه المحرّضات النفسية والشعورية، وتغدو الحاجة إلى التشبيه التمثيلي أقوى، والتشبيه التمثيلي الذي خصّه الجرجاني باهتمام لافت يقترب في مفهومه من تصور الحداثة لمفهوم الصورة الشعرية الكلية، إذ لا يقصد به أن ينقل صورة بسيطة، أو يقايس بين شكلين، بل أن ينقل حالة منتزعة من مجموع صور "من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض وإفراد شطر من شطر حتى إنك لو حذفت منها جملة واحدة من أي موضع كان أخل ذلك بالمغزى من التشبيه... فإن ما كان من هذا الجنس لم تترتب فيه الجمل ترتيبًا مخصوصًا حتى يجب أن تكون هذه سابقة تلك وتلك تالية لها والثالثة بعدها"[٥]. بيد أن الحداثة التي تصوّرت مفهوم الشعر من خلال الشروط التي ذكرناها قبل قليل، واعتنقت البلاغة النفسية، ورضيت أن يكون الخيال ذا أصول نفسية، وذا أثر نفسي، قدّمت في الوقت نفسه مبدأين حرّرا الخيال من أية ضوابط لازمة لتحقيق غرض التوصيل؛ الأول هو المصدر الذاتي للغة الشعرية؛ معنى ومبنى وجوهرًا. والثاني مقصد الانزياح المطلق والولع بالجدّة والإدهاش. وقد أنجب حاضن بهذه الشروط صورًا لا تُدرَك فيها الرابطة ولا تُحَسّ، ورموزًا ذاتية تفتقر إلى مشترك إنساني أو ثقافي أو سياقي محدِّد، وتنافس الشعراء في تشقيق الصور، وتفتيق

---

[١] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٣.

[٢] الصافات/٦٥.

[٣] الألوسي، شهاب الدين محمود: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ٩٥/٢٣.

[٤] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٨٧.

[٥] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٨٧.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الأخيلة، ونعم كثير من الشعر بالفوضى والتفكك والهذيان. ومن ذلك قول محمد عمران[١]:

حين يُقال: نخلة الرياح أثمرتْ
رمانة البحار أزهرتْ،
وازرقَّ وردُ الضوء،
حين الأرض كلمة خضراءُ،
والسماءْ
تفاحة زرقاءُ،
والهواءْ
قصيدة بيضاءُ،
والأمطار سنبلةْ
حبيبتي،
تكون عيناك هما اللتان مرّتا هناك

فالعلاقات بين أطراف الصور المحشودة كُرهًا مفتعلة لأغراض تزيينية للتعبير عن فرح غامر أحبط بسبب اضطراب علاقات الإسناد كما يقول الجرجاني[٢]، وإرباك الإدراك، وتعارض الانطباعات النفسية التي يسببها الجمع الاعتباطي بين الكلمات في: "رمانة البحار أزهرت"، "وازرقّ ورد الضوء"، "الأرض كلمة خضراء"،.. فما حصدنا إلا احتفالية بصرية صاخبة، وبهرجًا لونيًا مسرفًا، وتظاهرة زخرفية لعناصر الطبيعة المستدعاة، ولعبًا لفظيًا وتصنّعًا يكشف عنهما تجريد هذه الجمل من الكلمات المعترضة التي كسرت دلالتها الطبيعية لتحولها قصدًا إلى صيغة مجازية، فالأرض خضراء، وازرق الضوء، والرمانة أزهرت..!! وقد حذّر سيسيل دي لويس من هذا النوع من الصور التي "تدور رحاها في فراغ شعري... فهي منشغلة بذاتها"[٣]. وقد حاول أحمد بسام ساعي أن يوضّح أبرز العلاقات الممكنة التي تُنظَّم بها لعبة الاحتمالات هذه في شعر أدونيس تحديدًا، وهي تقوم أساسًا على الربط العشوائي بين طرفين أحدهما طبيعي وثانيهما بشري، مع وضع وسيلة ربط طبيعية أو بشرية[٤]، فحين تكون العلاقة من الذات إلى الخارج، يقول أدونيس[٥]:

يمسكُ بالمحراث في صدرهِ
غيمٌ، وفي كفَّيهِ أمطارُ

---

(١) عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٨٩/١، ٢٩٣، ٦٤/٢.

(٢) ينظر: عبد اللطيف، محمد حماسة: النحو والدلالة – مدخل لدراسة المعنى النحوي – الدلالي، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ٢٠٠٠، ص١٦٣ وما بعد.

(٣) ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٥٢.

(٤) ينظر: ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية، ص٣٢٩-٣٣٢.

(٥) أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧١، ص٣٥.

وهذه هي العلاقة المألوفة في الشعر، وحين تكون معكوسة من الخارج إلى الداخل، يقول[١]:

دائمًا هذه المغاورُ تحتَ الجلدِ
هذي السدودُ والأنقاض
....
دائمًا هذه المقابرُ تحت الهُدْبِ

وقد أولع الحداثيون بهذه العلاقة، وكثرت في أشعارهم. وقد تمرّ من الخارج إلى الذات عبر الخارج، من مثل قوله[٢]:

لكنني أحيا وكلُّ غُصنٍ
في شجر الأعماق والسنينِ
نارٌ على جبيني

ومن الذات إلى الذات مباشرة، وقد جاء على أساسها كثير من أعاجيب الشعر الحديث، واتخذت طريقًا هينًا إلى الأحلام وعوالم السريال:

وأعيش ووجهي رفيق لوجهي[٣]
ورحت أبحث محمولاً على رئتي[٤]

...وبعد أن يكمل لعبة الاحتمالات، يعلق ساعي على ذلك بقوله: "وحين «يصنع» الشاعر صورته من عناصر الطبيعة الخارجية – دون إشراك الذات – يختار هذه العناصر من نقاط متباعدة، حتى يستطيع هذا التباعد أن يحقق «التفجير» في الصورة، ذلك التفجير الذي يخترق به الشاعر سماء الواقع إلى «ما فوق الواقع»"[٥]. ولكن شعراء الحداثة لا يكتفون، فينزاحون في الجملة الواحدة انزياحات عدة، ويخلقون متوالية مجازية لا تستقر معها النفس على أثر أو حال، كقول محمد عمران[٦]:

ينخبزُ النهارْ
زوادة لصوتنا

---

[١] أدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ١٩٥/١.

[٢] أدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ١٩٧/١.

[٣] أدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ١٩٦/١.

[٤] أدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ٢٠٦/١.

[٥] ينظر: ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية، ص٣٣٢.

[٦] عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٢٢/١، وفي الصفحة أكثر من صورة من هذا النمط. وكقول أدونيس:

خالقًا لليالي الحُبالى
وطنًا من رماد الجذورْ

أدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ١٨٥/١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

في هجرة الذاكرة الجديدة

وقول فايز خضور، إلا أنه أكثر وضوحًا وتماسكًا لأن الجملة تنزاح تحت سلطان المعنى، ويستدعي عناصر المتوالية بعضها بعضًا[١]:

سيثمر زيزفونُ وعودكم، بَلَحًا ألذَّ من الغِواية:

ولكن المشكلة تغدو أعقد حين تتراكم هذه الصور المنزاحة، ويصير المشهد مثقلاً بإيحاءات متعاقبة متناقضة يمحو بعضها بعضًا، يقول أدونيس[٢]:

في فجوة المدينةِ والناس نيامٌ دخلتُ في شَرَك الضوء

نقيًا كالعنف أسطع كالتيه خفيفًا أطرافيَ البرق أطرافي رياحٌ

منحوتةٌ ليس عظمي طعمَ تاجٍ أو فضَّةٍ لستُ مُلكًا ودمي هجرة

السماء وعيناي طيورٌ يُقال جلدكَ شوكٌ لتمتْ ولتكن

سمائيَ من جلدكَ صفراء قيل جلدك دهرٌ راسبٌ في قرارة

الحلْمِ

ولتُولدْ حِرابُ الوقيعة الأبديّه

وأمام مثل هذه اللغة الذاتية المنزاحة لا نملك إلا أن نقطع حبل الرجاء من أن نفهم أو أن نعلم أو أن نحسّ! إنه لمن الطبيعي داخل الإطار القيمي للحداثة الشعرية، المشحون بالتنافس وهاجس السبق والفرادة، والمحرَّر من سلطة القوانين والضوابط، أن يصل الشعراء إلى لغة ذاتية مغلقة على نفسها، ومصنوعة داخليًا، ومقصودة لذاتها، لا على مستوى الصور فقد، بل على مستوى الألفاظ المفردة التي تحولت بين يدي الشعراء إلى رموز، أو علامات، يعبئونها بالدلالات النفسية والمعنوية التي يريدون، من غير اشتراط قرينة، أو احترام رابطة. من ذلك رمز الغبار الذي يلح أدونيس على استخدامه، ولا يبدو له معنى واضح في سياقاته المتعددة، يقول في مهيار[٣]:

لأنه يَحارْ

علَّمنا أن نقرأ الغبارْ

وفي نص آخر بعنوان "الضياع"، يقول[٤]:

أضيع أرمي للضحى وجهي وللغبارْ

أُولد في نهاية الطريقْ

---

[١] خضور، فايز: الديوان، ص١٧١.

[٢] أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، ص٣٣.

[٣] أدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص١٥٩.

[٤] أدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص١٧٤.

أصرخ – فليصرخْ معي الطريقُ والغبارْ:

الله، ما أجمل ما يضيع بي وجهي وأن أضيعْ
ممتلئًا بالنارْ،
يا قبر يا نهايتي في أول الربيعْ.

ومما كتبه "إلى سيزيف"[١]:
أقسمتُ أن أظلّ مع سيزيفْ
أخضعُ للحُمّى وللشرارْ
أبحثُ في المحاجر الضريره
عن ريشةٍ أخيره
تكتبُ للعشب وللخريفْ
قصيدةَ الغبارْ.

ويحار المرء أمام هذا اللفظ الملحاح، فلا يدري متى يغوص في الرمز، ومتى يطفو على سطح اللغة معتدًّا بدلالته المعجمية؟ إن رمزي "الظل" و"الصليب" يفقدان دلالتهما وعمقهما في قصيدة عبد الصبور "الظل والصليب"[٢]، بسبب عدم التحامهما ببنية القصيدة، ما قاد عز الدين إسماعيل إلى تحميلهما ما لا يحتملان، فوظّفهما في القصيدة بما انحرف بها عن غايتها، فالقصيدة تتكلم على وضعية اجتماعية وروحية سلبية غلبت على جيل كامل فتركته بلا قضية ولا هدف، يعيش حياة الضرورة والحاجة التي تصل حدّ الآلية عديمة المعنى والرجاء، ولتغدو لذّاته وآلامه، وموته وحياته، أحداثًا خاوية من القيمة والمغزى. وقد عبّر الشاعر عن هذه الحالة بكلمة "سأم":

إنسان هذا العصر سيّد الحياه
لأنه يعيشُها سأم...
يزني بها سأم...
يموتها سأم...

وكلمة "سأم" نفسها غير دالة ولا وافية بمعناها، لأن السأم حالة نفسية تتولد عن الوفرة والإشباع، فهي تصدق على النفس الغربية أكثر مما تصدق على النفس العربية التي تعيش القلة والسلبية والوهن والعجز والتواكل.. وقد تكون كلمة "القرف" أمسّ بمعاناتها، وعلى أية حال فالقصيدة مليئة بالاختيارات اللغوية غير الدالّة، والمجازات المضلِّلة، أما رمزا الظل والصليب في قوله:

أنا الذي أحيا بلا ظلٍ... بلا صليبْ
الظلُ لصٌ يسرقُ السعادهْ

---

[١] أدونيس: الأعمال الشعرية – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص٢٣٦.

[٢] عبد الصبور، صلاح: الديوان، ١٤٨/١–١٥٤.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

ومن يعِشْ بظلِّهِ يمشي إلى الصليبِ، في نهاية
الطريقْ

فالظل هو الهدف الذي يعيش الإنسان لأجله ويحارب في سبيله، والإنجاز الذي يتركه بعد زواله، والأثر الذي يخلّفه لمن بعده، ولكن الظل ليس بلا ضريبة، فهو لصّ يسرق السعادة لأنه مسؤولية ووعي والتزام، بل إنه يقود إلى التضحية ويحمل على الفداء، ومن يعيش بظله يحمل صليبه ويمشي برجله إليه، ولذلك تعالق الظل والصليب في القصيدة، بيد أنهما لم يقدرا أن يوصلا هذا المعنى، بله أن يحافظا عليه على مدى القصيدة. ولذلك فسّرهما عز الدين إسماعيل في ضوء حالة السأم التي ظَنّ أنه يُقصد بها عبثية روحية، بأنهما رمزان للحياة والموت، وتجسيد للصراع بينهما[١]، وليس الأمر كذلك. وأمام غموض كثير من رموز الشعر الحديث طولب المتلقي بأن يتحمل مسؤوليته الإبداعية، ويستعين لتفسير الشعر بالشعر، لأن الرمز "الخاص ألصق بوجهة النظر التي توضح جوانبها نماذج الفنان مجتمعة، ولذلك فإن الحكم على الرمز بحسب خصوصيته أو عموميته يحدده استقراء كامل لأعمال الشاعر أولاً وللتراث الفني من قبله ثانيًا"[٢]، وهذه مغالطة حداثية كبرى، لأن هذه المهمة مسؤولية الناقد المحقّق لا القارئ المتذوّق، ولأنه لا ينسجم أن تحيل الحداثة القارئ إلى خارج النصّ، وهي التي أغلقت النص على نفسه، وقطعته عن قائله وعن سياقه ومناسبته، وشعر الشاعر هو قصديّته التي صارت خرافة! وتعجّ النصوص الشعرية الحداثية بنظائر هذه الرموز المغلقة، وتشيع على ألسنة الشعراء يتداولونها فيما بينهم، وتخضع لدى معظمهم لمنطق الاستخدام الذاتي الاعتباطي نفسه، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الحجر والماء والمطر والصليب والنار والرماد والجرح والجنون والمرآة..[٣]، وتكرار الرموز في أعمال الشاعر الواحد، وتعاورها فيما بين مجموعة من الشعراء، يقلّص الطاقة الإيحائية للرمز، ويحوّله إلى مجرّد استعارة، أو علامة لغوية متخشّبة، ولهذا عدّ اليافي من عيوب الرمز: الحرفية، والتبييت الخارجي، والتكرار[٤]، والإفراد، والتداول[٥]، وهي كثيرة في شعر الحداثة. إن الرمز هو حامل لغوي ذو طبيعة حسية أو ثقافية، لدلالة مجردة مقصودة؛ فكرية أو شعورية، تقدّم نفسها من خلال تراث الكلمة الرامزة في النفس الإنسانية، أو في العقل الثقافي للجماعة. ولن يحتفظ الرمز بقوته الإشارية، وطاقته الجمالية الخلاقة إلا إذا ظلّ محتفظًا بالرابطة السببية بين طرفيه؛ الدال والمدلول[٦]، وبـ"إشارة ثنائية أو مزدوجة"[٧]

---

[١] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٠.

[٢] اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٢٨٤.

[٣] ينظر تفسير هذه الرموز وغيرها في: اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٢٩١، وكذلك: الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٧٨٢-٧٨٣، وينظر أيضًا: ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية، ص٣٦٥ وما بعد.

[٤] ينظر: اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٢٩٢.

[٥] ينظر: اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٢٨٢.

[٦] فالماء رمز الصفاء والتجدد والحياة، كما يقول فضل، ينظر: فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٢٩.

[٧] اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٢٧٩.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

لمعنييه؛ الحقيقي والمجازي، وصان في الوقت نفسه الوحدة بينهما؛ إذ إن من مهمة الشاعر أن يجسد "فكرته في رموز تعادل الفكرة بدقة بحيث لا يكاد يمكن الفصل بين الرموز والفكرة التي ترمز إليها"؛ كما يرى كولردج[١]، فاللغة المخيّلة هي "علاقة اتصال وانفصال في الوقت ذاته"[٢]، وتأتي القرينة للحفاظ على هذا التوتر بين طرفي العلاقة الرمزية، وإثارة التردّد بين المعنيين؛ الحقيقي والمجازي. ولنأخذ مثلاً للرمز الناجح رمز "المطر" في قصيدة "أنشودة المطر" للسياب، فقد تفاعل الرمز تفاعلاً خلاّقًا مع المحتوى الفكري للقصيدة، وشحنها بطاقة شعورية ودلالية متفجرة، لأن وهج المشاعر، والإسقاطات الدلالية التي حمّلها الشاعر للرمز، مركوزة في أصل خصائصه اللغوية، وتتغذى من تراثه النفسي البعيد في الذات الإنسانية التي لا تملك أمام المطر أن تمنع تلك المشاعر الغامضة المختلطة التي تجمع بين نقائض الحزن والفرح، والرهبة والخصب، وهذا ما جعل بناء القصيدة الدرامي باستغلال النقائض التي يختزنها رمز المطر ممكنًا ولمّاحًا وقادرًا على حمل المعنى الرمزي الكلي للقصيدة، والكشف عن التناقض العضوي الحيوي المسيطر على حركة الوجود، وتداول الثنائيات، والصراع الحتمي بين الموت والحياة، وتعاقب الجفاف والخصب، ليخلص من ذلك كله إلى أن العدالة منتصرة بعد الظلم لا محالة. لم يتقيد كثير من شعراء الحداثة بأي من هذه الضوابط، فاجترحوا رموزًا ذاتية تعدم الرابطة الإشارية، وتهمل القرينة المخصِّصة، حتى صارت كل كلمة رمزًا، وتداول الشعراء عناصر الطبيعة على أنها وحدات دلالية خاصة، ورموز مكثّفة يحار المتلقي أمامها بين غربة دلالتها المباشرة عن سياقها، وافتقارها إلى إشارة موضّحة لأبعادها الدلالية. ولما كانت الحداثة قد تطلعت إلى تحقيق وحدة عضوية تتآلف فيها الصور الجزئية، وتتعاون، لبناء صورة كلية تحمل رؤيا القصيدة، فإن درجة الانزياح الحادة في الصور الجزئية لم تسمح بقيام مثل هذه الوحدة، لأن الغموض في الجزء، وانقطاع دلالته، وتعطل إحالته الإشارية أو الرمزية، وانطماس معالم الصور الصغرى، ذلك جميعه أحبط المقصد التوصيلي للقصيدة كلها، وأضرّ بوحدتها من حيث طُمح إلى ترسيخها، ونصّ أدونيس السابق[٣] خير شاهد على ما نقول، فإنك لو حذفت، وقدّمت وأخّرت، لما انتهكت حرمة، ولما أحدثت فرقًا في الكلّ، لأنك من الأجزاء كباسط كفيه إلى الماء أصلاً! وفي المقابل ساعدت وحدة القصيدة، والتطلع إلى الأثر الكلّي لها، على إهمال دور الأجزاء، وحشدها اعتباطيًا، اتكاءً على الأثر الكلي للمجموع الذي تضيع فيه القوة الوظيفية المتحكمة في الأجزاء، فتترهّل القصيدة بالألفاظ، وتهزل دلالتها، وقد ادّعي أنها تُكثِّف بالرموز والصور معاني عميقة ممتدة، وتجارب عظيمة. وهذا في مجمله جعل اللغة الشعرية الحداثية حالة من الانزياح المطلق، في اللفظ والمعنى، والجزء والكل، وهذا عينه ما تخوّف منه ابن رشد، ومن قبله أرسطو، وحذّرا من خطره على وظيفة التوصيل: "لأنه متى تعرّى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزًا ولغزًا... والرمز واللغز: هو القول الذي يشتمل على معان لا يمكن، أو يعسر، اتصال تلك المعاني التي يشتمل عليها بعضًا ببعض حتى يطابق أحد

---

[١] لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٨٣، ٢/٢٥٧.

[٢] المسيري، عبد الوهاب: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ٢٠٠٢، ص١٦.

[٣] نقصد النص في المرجع: أدونيس: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، ص٣٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

الموجودات"[١]. وقد رفض عبد القاهر نظير هذا القول الذي تكون معه "كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز فالأمر بالضدّ مما بدأتُ به. ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذمّ ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك،... أو كالذي لا يؤيسك من خيره في أول الأمر فتستريح إلى اليأس، ولكنه يطمعك ويسحب على المواعيد الكاذبة، حتى إذا طال العناء وكثر الجهد تكشف عن غير طائل، وحصلت منه على ندم لتعبك في غير حاصل"[٢]. وتأتي أهمية نصّ الجرجاني في هذا السياق من أن قبوله للمجاز البعيد الذي يتطلب الروية والتفكير قد استُغلّ ذريعة لتأصيل مقولات الحداثة، ومنح الغموضِ الشرعيةَ، والواجب أن يؤخذ رأي الجرجاني في كليته لا أن يبتسر وتقطّع أوصاله لتحقيق هذا الغرض[٣]، والرجل أبدًا لن يقول بما تقول به الحداثة. وكان عبد الرحمن شكري قد نبّه على مفاسد فيضان اللغة الرامزة التي أخذت تغمر أشعار الرمزيين الأوائل، ولغتهم لا تقارن بما نحتمله اليوم منها، وقد عاب لديهم "إحلال المشبه به مكان المشبه وحذف المشبه في كثير من المواضع، ومنها إدخال تشبيه في تشبيه واستعارة في استعارة وخيال في خيال، وثالثها الاسترسال في وصف الهواجس النفسية من غير تمهيد أو شرح ويرمزون لهذه الهواجس بأشياء تذكرهم بها، ورابعها أنهم قد يشبهون شيئًا بشيء آخر وهذا الشيء الثاني يشبهونه بثالث والثالث برابع إلخ. ثم يحذفون كل هذه الأشياء ما عدا المشبه به الرابع فإنهم يبقون لفظه كي يكون رمزًا للمشبه به الأول"[٤]، والعلة في قبح هذا المذهب أن أصحابه "نسوا قول بندار الشاعر الإغريقي القديم (على ما أذكر) وقد أراد أن ينصح شعراء عصره: "ابذروا البذر باليد لا بالزمبيل" يعني أن الزارع إذا رمى بذرًا كثيرًا في مكان واحد فإن النبات الذي ينبت قد يقتل بعضه بعضًا، وكذلك الشاعر إذا أدخل الصور الشعرية بعضها في بعض في جملة واحدة أفسد بعضها بعضًا... فالاستكثار من الصور الفنية في الجملة الواحدة باستعمال رموز الشبه يؤدي إلى غموض الصورة العامة كما يؤدي إلى قتل الصور الجزئية بعضها بعضًا كما يقتل النبات النبات في المكان الواحد"[٥]، هذا فضلاً عما قد يجرّ إليه الولع بالإغراب من ضعف لغوي يفصّل شكري في توضيح مزالقه[٦].

لما حصرت الحداثة الشعرية أو التخييل في المحاكاة أو الصورة، ورفضت في مقابل ذلك ما سمي باللغة الإنشائية والمباشرة والخطابية، خسرت نصفَ إمكانات اللغة التي وجدت لتستوعب أغراض الخطاب اللغوي المختلفة، ومستوياته المتعددة، ومقاماته المتباينة، فالأسلوب الإخباري لا يلبي وحده مقتضيات المعاني

---

[١] ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص١٤٣، وتنظر حاشية الصفحة لتوضيح مقصد أرسطو الدقيق، وهو لا يخرج عن مقصدنا ههنا.

[٢] الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٢٠-١٢١.

[٣] ينظر: أدونيس: الشعرية العربية، ص٤٢ وما بعد، وينظر تفنيد عبد العزيز حمودة لبعض الآراء الحداثية المغرضة التي تناولت نص الجرجاني وبنت عليه مقولات خاطئة، المرايا المقعرة، ص١٧٣ وما بعد.

[٤] ينظر: الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر - مرحلة مدرسة أبولو، ٥٦٤/٢.

[٥] ينظر: الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر - مرحلة مدرسة أبولو، ٥٦٤/٢-٥٦٥.

[٦] ينظر: الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر - مرحلة مدرسة أبولو، ٥٦٥/٢.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

كلها، وبعض السياقات أحوج إلى الخطابة والإنشاء من الخبر، على الأخص في المقامات التي يتوقع فيها الإنكار، أو التي تقصد إلى نقل معرفة يقينية لا تقبل النقاش، فالخبر يحتمل التصديق والتكذيب، أما الإنشاء الأقدر على حمل الزخم الانفعالي، وشحن الفكرة بالمشاعر، فلا[١]. وإذا كانت الصورة جوهرًا شعريًا لا غنى عنه، فإنها ليست كل الشعر، ولا أثرى إمكانات اللغة؛ لأنها تكتسب قيمتها من ملاءمتها لمقامها، ولأن إحكام البناء النحوي للجملة الشعرية هو الذي يمنح العلاقة المجازية طقسها السحري، وقد يقع الشعر خاليًا من الصور متكئًا على النظم؛ بحسب الجرجاني[٢]، أو على الصور النحوية وحدها؛ كما يقول ياكبسون: "لقد اعترف الكاتب الروسي فيريزائيف... بأن الصور كانت تبدو له في بعض الأحيان مجرد «تزوير للشعر الحقيقي». وكقاعدة عامة، فإن «صورة النحو»، في قصيدة بلا صور، هي التي تصير مهيمنة وهي التي تحل محل المجازات"[٣]، "وتعوّض، بالفعل، الفقر الموجود في المجازات المعجمية. إن الأدوات الشعرية الخفية في البنية الصرفية والتركيبية للغة، وباختصار إن شعر النحو، ونتاجه الأدبي، أي نحو الشعر، نادرًا ما اعترف بها النقاد، وقد أهملها اللسانيون إهمالاً كليًا؛ وعلى النقيض من ذلك، فإن الكتّاب المبدعين غالبًا ما عرفوا كيف يستثمرونها"[٤]. ولا يخلو الشعر من الإقناع الخطابي، لأن المجاز نفسه قياس عقلي تقبل فيه مقدّمات الشاعر من غير بيّنة، وعلاقة منطقية مسبَّبة، سواء كان أحد أطرافها نفسيًا أم حسيًا أم معنويًا، ولذلك اشترط الجرجاني في العلاقات البعيدة أن يكون "الشبه صحيحًا معقولاً"[٥]، وعدّ حازم القرطاجني أفضل الشعر ما اجتمع فيه الإقناع الخطابي والتخييل الشعري[٦]؛ "**لأن الغرض في الصناعتين واحد**، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام في النفوس **لتتأثر** لمقتضاه.."[٧]. إذن، فقيمة الأساليب المقصاة عن الشعر الحديث

---

[١] ينظر: عتيق، عبد العزيز: في البلاغة العربية، دار النهضة العربية – بيروت، ص٤٣، ٦٥. وينظر: ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٢٩.

[٢] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٣٠. ويذكرنا هذا بالأبيات المشهورة: ولما قضينا من منى كل حاجة.. التي استحسنها الجرجاني لذكاء الشاعر في صياغة الجمل، وحسن ترتيبها، وسلامة الكلام من الفضول.. ينظر: المصدر نفسه، ص١٦، وقد عدّ ابن قتيبة، وابن جني، الأبيات مما حسن لفظه وحلا، من غير فائدة في المعنى، الشعر والشعراء، ٦٦/١، الخصائص، ٢١٧/١. ويمكن أن نقارن بين بيتين في المعنى نفسه؛ أولهما بني على أساس الصور النحوية، وثانيهما صيغ في صورة مجازية، ولكن المتذوق لهما سرعان ما يجد الأول يساوي الثاني في الحسن، نقصد قول أبي ذؤيب الهذلي:

والنفسُ راغبةٌ إذا رغّبتها وإذا تُردُّ إلى قليل تقنعُ

وقال الأصمعي عن هذا البيت: "إنه أبدع بيت قاله العرب"، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٦٥/١، وقول البوصيري في البردة:

والنفس كالطفل إن تهمله شبّ على حب الرضاع، وإن تفطمه ينفطم

البوصيري، شرف الدين محمد: بردة المديح المباركة، منشورات الدار العالمية – بيروت، ١٩٩٣، ص١٤.

[٣] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٧١.

[٤] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص٥٧.

[٥] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٣٠.

[٦] ينظر: القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص٣٤٧.

[٧] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط٣، ١٩٨٦، ص٣٦١.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

هي معرفية أولاً وجمالية ثانيًا، واستبعادها يعبّر عن موقف معرفي سلبي، وينتج فكرًا عبثيًا، قصده أصحاب هذا الشعر أو لم يقصدوه، وأقل ما يقال فيه إنه ينقل تجربةً على سبيل الاقتراح؛ كما سمعنا عبد الصبور يقول من قبل: "فالفن لا يقرر ولكن يقترح، ولا يقنع ولكنه يثير ويستثير"[١]، وفي هذا مقتل الشعر، وهزال الفكر. إن خير الشعر الذي يستدعي من أساليب اللغة ما تفرضه طبيعة تجربته من غير أن يلغي غيره من الأساليب، وينوّع فيها بما يستجيب لحركة الأفكار والانفعالات واختلاف درجتها وشدتها، و"يمتلك عدد المرات التي يستخدم فيها الكاتب هذا الشكل النحوي أو ذاك أهمية مشروطة ودرجة نسبية بالغة"[٢]، لأن "الحس الأدبي الذي يتمتع به الفنان الحقيقي يضطره إلى التنويع، وتجنب التكرار مهما كان نوعه"[٣]. وعلى العكس، يصيب استمرار الكلام على نمط أسلوبي واحد اللغةَ الشعرية بالرتابة المملة، والجمل بالترهّل والحشو، ويعدي الموسيقى بالبلادة والهمود والعقم. ولن تحقق صورةٌ أثرها الجمالي إذا قُدّمت في قالب لغوي متهالك يوشك أن يتهاوى، فالصياغة النحوية للجملة هي التي تمدّها بالحيوية، وتمنحها الفرادة، وتشدّ اللفظ على قدّ المعنى، ولن تتحقق فجائية الانزياح المجازي إلا في سياق حقيقي يُبرِز الانزياح ويلفت إليه الأنظار، أما الجملة الحديثة المثقلة بالمجازات، والانزياحات الحادة، فإن بعضها يخطف الأبصار من بعض، فيتشتت الانتباه، وتضيع القيمة، وتضعف الصدمة بتوزعها على كثير. في قصيدة صلاح عبد الصبور السالفة؛ الظل والصليب، يبرز قبح اللهجة الإخبارية التي تتوالى في نسق رتيب مزعج، على الرغم من محاولة الشاعر الدؤوبة الانحراف باللغة عن المباشرة إلى المجاز، والتعبير من خلال الصور ما قدر على ذلك، إلا أن تركيب الجمل الذي يعاني من حشو يصل حدّ العيّ والهذَر غير المفيدين، ورتابة علاقاتها الإسنادية، أحبطا تلك المحاولات وشوّهاها، ولم تقدر الأساليب الإنشائية المتوافرة على مجاراة التجربة وشحنها بالمؤثرات اللغوية المنعشة للمعنى، والمعبّرة عن الانفعال وارتفاع النبرة، يقول منها[٤]:

ويهبط السأم
يغسلهمْ من رأسهم إلى القدَمْ
طهارةً بيضاءَ تُنبتُ القبورَ في مَغاوِرِ الندَمْ
نَدْفِنُ فيها جُثَثُ[٥] الأفكار والأحزان، من
تُرابها...
يقومُ هيكلُ الإنسانْ

---

[١] عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة ٧ – أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩١، ص٤٧٠.

[٢] الكلام لـ "تشيتشرين"؛ لغوي غربي مناقض للأسلوبية الإحصائية، ينظر: عبد اللطيف، محمد حماسة: النحو والدلالة، ص١٧٢.

[٣] ينظر: عبد اللطيف، محمد حماسة: النحو والدلالة، ص١٧٢.

[٤] عبد الصبور، صلاح: الديوان، ١٤٨/١-١٥٤.

[٥] لعل الصحيح "جثثَ" بالنصب، ولكنها في الديوان مرفوعة؛ ربما لعلة طباعية!!

شبكة الألوكة - قسم الكتب

إنسانُ هذا العصرِ والأوانْ
"أنا رَجَعْتُ من بحار الفكر دون فِكْر
قابلني الفكرُ، ولكني رجعتُ دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حتى أتاني الموتُ، لم يجد لديّ ما يُميتُهُ،
وعُدتُ دون موت

قد يظنّ المرء أن حالة السأم فرضت على القصيدة هذه الرتابة القاتلة، إلا أن تأمّلنا في المقطع الآتي يبدد هذا الظنّ:

قُلتُم لي:
لا تدسُسْ أنفَكَ فيما يعني جارَكْ
لكني أسألُكم أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجدوعُ الأنف

فهذا مقام اعتراض وثورة يقتضي ارتفاع وتيرة الخطاب، وعلوّ نبرته، ويستدعي تجييش وسائل اللغة الإنشائية، والاستعانة بأدواتها المختزِنة لطاقة انفعالية صاخبة، إلا أنه جاء خبريًا مغسولاً شأن غيره من المقامات، إلا ما جاء حكاية عن الآخرين، فردّ تلهّف المتلقي إلى إحباط وخيبة! وإذا كان عبد الصبور يُتهم عادة بالخطابية والتقرير فذلك لأنه يتكئ عليهما كثيرًا، ولا تشذّ القصيدة هنا عن هذه القاعدة، إذ يختمها بخطاب إنشائي: "فتحسس رأسك!/ فتحسّس رأسك!"، ويفتتحها بتقرير: "هذا زمان السأم"، وتتوسط الطرفين عبارتان للندبة: "وانكبتا... وافرحتا"، بيد أن ما يعطّل أثر الإنشاء والمباشرة في هذه القصيدة، وفي غيرها من القصائد، علّتان: أولاهما محاولة كبت هذين الأسلوبين تهرّبًا منهما، والتزامًا بنواميس الحداثة، ويأبيا إلا أن يطلاّ برأسيهما عن طريق بعض الحيل الأسلوبية حين تقتضيهما التجربة اقتضاء واجبًا؛ كأن يجيئا حوارًا، أو رواية، وناقل الكفر ليس بكافر، وقد رأينا نظير ذلك في نص عبد الصبور[١]. وثانيتهما سوء توظيفهما غالبًا، فيأتيان غريبين عن مقامهما، متملّصين من قبضة الشاعر، نافرين على لسانه في شذوذ؛ كما في قصيدة عبد الصبور أيضًا. وإذ تصدق هاتان العلّتان على كثير من شعر الحداثة فيما يتعلق بهذه الظاهرة، فإن أولاهما تبدو جلية سافرة في قصيدة "حريق الكلمات" التي نكاد نحسّ فيها بأن محمد الماغوط يصارع الجمل ليخنق الخطابية المتحفزّة في سياق يجرّه إليها جرًّا، ثم ما تلبث الكلمات أن تنفجر على لسانه خطابًا مباشرًا للعرب، وتقريعًا حادًا فيه كثير من الانتقاص والتبكيت. في مطلع القصيدة يسرد جملاً خبرية يواري فيها شحنته الغاضبة خلف ضمير المتكلم، معرّضًا من خلاله بالعربي تعريضًا لاذعًا[٢]:

سئمتك أيها الشعر، أيها الجيفة الخالده

---

[١] وتنظر اللغة الخطابية في قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" لدنقل، وقد جاءت على لسان الشيطان المعلق على المشانق كما يقول: دنقل، أمل: الأعمال الكاملة، ص١١٠.

[٢] الماغوط، محمد: الآثار الكاملة، دار العودة – بيروت، ١٩٧٣، ص٦٨..

لبنان يحترق
يثب كفرس جريحة عند مدخل الصحراء
وأنا أبحث عن فتاة سمينه
أحتكُّ بها في الحافله
عن رجل عربي الملامح، أصرعه في مكانٍ ما.
بلادي تنهار
ترتجف عارية كأنثى الشبل
وأنا أبحث عن ركنٍ منعزل
وقروية يائسة، أغرّر بها.

ثم يخرج الشاعر من خلف ستار اللغة، محوّلاً واجهة التكلم الخادعة، ومبدّلاً بين متكلم جديد/الشاعر المقاتل، ومخاطَب غائب/الأمة المحتقرة:

يا ربة الشعر
أيتها الداخلة إلى قلبي كطعنة السكين
عندما أفكر، بأنني أتغزّل بفتاة مجهوله
ببلاد خرساء
تأكل وتضاجع من أذنيها
أستطيع أن أضحك، حتى يسيل الدم من شفتيّ
أنا الزهرة المحاربة،
والنسر الذي يضرب فريسته بلا شفقه.

ولكن الغيبة لا تحمل الشحنة المختزنة، فيتخلّى الشاعر عن القواعد، ويترك المواراة والإخبار، ويجهز على فريسته بنداء مباشر، وخطاب مقصود يصبّ به الزيت عليها، ويحرقها بجرّة نار، ولهيب احتقار:

أيها العرب، يا جبالاً من الطحين واللذّه
يا حقول الرصاص الأعمى
تريدون قصيدة عن فلسطين،
عن الفتح والدماء؟
أنا رجل غريب لي نهدان من المطر
وفي عينيّ البليدتين
أربعة شعوب جريحة، تبحث عن موتاها.
...
يا إخوتي
لقد نسيت حتى ملامحكم

أيتها العيون المثيرة للشهوة
أيها الله...
أربع قارات جريحة بين نهديّ
كنت أفكر بأنني سأكتسح العالم
بعيني الزرقاوين، ونظراتي الشاعره.

فالشاعر هو مصدر الخصب والعطاء، والجماعة كتلة من الفجيعة والنقيصة، إلا أن الشاعر البطل ينتهي كالعادة إلى يأس وعجز، ومع ارتفاع درجة التوتر يتحول إلى خطابية انفجارية مطلقة هي بديل العجز الواقعي والفني:

لبنان.. يا امرأة بيضاء تحت المياه
يا جبالاً من النهود والأظافر
اصرخ أيها الأبكم
وارفع ذراعك عاليًا
حتى ينفجر الإبط، واتبعني
أنا السفينة الفارغه
والريح المسقوفة بالأجراس
على وجوه الأمهات والسبايا
على رفات القوافي والأوزان
سأطلق نوافير العسل
سأكتب عن شجرة أو حذاء
عن وردة أو غلام
ارحل أيها الشقاء
أيها الطفل الأحدب الجميل
أصابعي طويلة كالإبر
وعيناي فارسان جريحان
لا أشعار بعد اليوم

وواضح أن حالة انفعالية هستيرية استبدّت بالشاعر حتى صارت تقود المعاني محمولة على أساليب الإنشاء والخطاب الأنسب لمثل هذه الانفعالات، فإذا بالشاعر يختم القصيدة بوعد بانتحار فني أو واقعي:

إذا صرعوك يا لبنان
وانتهت ليالي الشعر والتسكع
سأطلق الرصاص على حنجرتي.

فحركة الضمائر في القصيدة تعود بنا إلى ما كنا ذكرناه عن وضعية المواجهة بين الفرد والجماعة، التي عبّر

www.alukah.net
شبكة الألوكة

عنها عبد الصبور قبلاً بمواجهة مماثلة في علاقة الضمائر داخل القصيدة، وهنا أيضًا الأنا تأتي للتعبير عن الفخر والتباهي أو "التوحد" والخيبة، في حين يستخدم الخطاب للانتقاص من الجماعة وهجائها، وتوزيع الضمائر بهذه الوضعية التناظرية يغيب أو يضعف عند الشعراء الأكثر قربًا من البلاغة القديمة إلا بحسب ضرورة السياق[١]، ما يعني أن هذا الاستخدام اللغوي تحول من وسيلة فنية إلى موقف حضاري فرضه من الناحية الفنية ترفّع بعض الشعراء عما عُدّ آفة الشعر الحديث؛ الإنشائية والخطاب، هذا فضلاً عن الدوافع الاجتماعية؛ كالنخبوية والإحساس بالعزلة والاغتراب[٢]. كما أن حركة الضمائر في قصيدة الماغوط ترشدنا إلى قيمة أخرى، وهي أن الشاعر يحتاج في بعض السياقات إلى استغلال طاقات الإنشاء والخطابة للتعبير عن تجربته، وتوصيل رسالته، فالخبر لا يقدر أن يحتوي إمكانات الخطاب كلها، ولا أن يلبي حاجاتها، ولذلك التفت الماغوط من التكلم الذي جاء في غير محله إلا أن يكون التزامًا بوصية الحداثة، واعتناء بالإخبار، إلى الخطاب الإنشائي الذي جاء تصعيدًا للتكلم السابق، وتوضيحًا له، وحسمًا لاحتمالات تبريره وتوظيفه الممكنة، لأن الشاعر اضطر إلى هذا الالتفات استجابة لطبيعة التجربة، ثم أطلق لغريزته اللغوية العنان ضاربًا بالقواعد الحداثية عرض الحائط. هذا الكبت اللغوي الذي تلجئ الحداثة الشعراء إليه لا معنى له ولا مسوغ ما دامت إمكانات اللغة تسمح بأكثر من حدوده، وهي على الدوام تجتهد أن تقدّم عطاياها الثمينة للكائن البشري المتطلع إلى التعبير عن حالاته المتباينة. ولما كان الإنشاء أقدر من الخبر على امتصاص الحالات الانفعالية والتعبير عنها، فإن الحداثة التي طالبت بأن يكون الشعر تعبيرًا عن تجربة شعورية عطّلت الوسائل إلى هذا الهدف، وكفّت الغريزة الفنية عن أن تحقق نفسها تحقيقًا كاملاً في الشعر، وأجدر بالحداثة أن تحتوي الإنشاء في منظومتها، وتوسّع أفقها، وتخرج من عصاب الحدّية الذي يستولي عليها، ويقلّص إمكانات الوجود وفرصه في عينيها.

يكشف تباين التجارب الشعرية عند شعراء الحداثة عن احتكامها إلى تصورين نظريين، ومستويين من الممارسة: **الأول** قدّم قيمًا إيجابية لإثراء الشعرية العربية بتقنيات جديدة، ولم يكن المقصد أن تنقلب القيم إلى نقيضها، بيد أن هذا التصور لم يلملم أطرافها، ولم يضبطها بضوابط، لأنه اعتقد بأن الحرية شرط الإبداع، فانقلبت تلك القيم في الممارسة، وتحت ضغط هواجس التفرد والحرية والتجديد، إلى عيوب فنية مهلكة، فرّطت في التوصيل؛ عتبة الأدب القصوى. **والثاني** قدّم مفاهيم متطرفة شاذة تعتنق عقيدة التدمير، وتطمح إلى أن تبني على أنقاض الشعرية العربية القديمة شعرية جديدة تقدس الحرية والغموض، وتلتذّ بلعبة اللغة.. ولكن بعض الشعراء بحسهم الفني الأصيل، وبإخلاصهم لتجربتهم الإبداعية، ولتأثّرهم بالبلاغة القديمة غالبًا، خفّفوا

---

[١] عيب على عبد المعطي حجازي احتفاظه بشيء من الطرائق التقليدية وخضوعه للبلاغة القديمة، ولذلك نجد لديه قوانين مختلفة تحكم لعبة الضمائر يكون الخطاب فيها ثناء على الجماعة، والتكلم فخرًا على لسانها بضمير "نحن"، وهذا شيء قلما وجد في الشعر الحديث، تنظر قصيدة "الندم والصمت" في: الأعمال الكاملة، ص٢١٣ ما بعد، ٢٤٩ وما بعد، وينظر: قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، ٣/٢٣٠، وينظر: الحيدري، بلند: الأعمال الكاملة، ص٦٣٩-٦٤٠، ٦٠٥ وما بعد.

[٢] لفايز خضور موقف مماثل، وتناول لغوي مشابه، ينظر: الديوان، ص٧٣-٧٤، وينظر: دنقل، أمل: الأعمال الكاملة، ص٢١٠-٢١٢.

من تبعات هذه المفاهيم، وقلّصوا من اندفاعتها وتطرّفها في تطبيقهم الشعري. وإذا ما حاولنا أن نمحّص العلل التي حكمت هذين التصورين، وخلقت أزمة الشعر الحديث، وانحرفت ببعض طموحاته المشروعة إلى إفراط أو تفريط، وجدنا أنها الحرية؛ حرية فنية استبدّت بالتصور الأول، وحرية فكرية استبدت بالثاني. فطموح الحرية المطلقة التي لا تعرف الضوابط، وتدين لأهواء الفرد، ونزواته، وقصوره في بعض الأحيان، هو العلة الجوهرية التي هوت بالشعر الحديث، وقلّصت إمكانات الإفادة من القيم الإيجابية التي دعى إليها، فاستطارت من غير حدود، وتعارضت وتصادمت ونقض بعضها بعضًا، ويؤكد أدونيس هذا بقوله: "إن القصيدة الجديدة، نثرًا أو وزنًا، خطرة لأنها حرة"[١]، والعجيب أن تكون حريتها مصدر شعريتها، وأن تصير "شعرية الحرية"[٢] معيارًا شائعًا للتقويم الجمالي، وقد صحّ ذلك حين عُدّ الانزياح المطلق جوهرًا للشعرية. وسوف نحاول في هذه الفقرة الختامية أن نبرهن على هذه النتيجة من خلال شعر أكثر شعراء الحداثة تطرّفًا وجنونًا بالحرية، لنجد أن استناد الشاعر إلى أسس فكرية تعترف بالحدود والقوانين والمحرمات تظهر في بنية الشعر ولغته، وتخلّصه من كثير من الكوارث التي جرّها عليه هاجس الحرية، وعصاب التمرد. هذا الشاعر هو أنسي الحاج الذي وصف "الشاعر الحرّ" في مقدمة باكورة أعماله "لن" بأنه: "النبي، العراف، والإله. الشاعر الحر مطلق، ولغة الشاعر الحر يجب أن تظل تلحقه"[٣]، واعتقد بأن قصيدة النثر "عمل شاعر ملعون... يضيق بعالم نقيّ... إنه غاز. وحاجته إلى الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية. إنه يستبيح كل المحرمات ليتحرر"[٤]. وقد عبّر عن تمرده في هذه المجموعة لا عن طريق تفكيك اللغة، وتشويهها، والتحول بها إلى الهذيان فقط، ولكن فوق ذلك عن طريق تدنيس المحرمات، والعبث بالمقدسات، والتمرد الثائر على الإله، وتعمّد مضارعة منزلته، وقذفه بأشنع النقائص، يقول، والمعذرة إلى إله العرش والسموات: "يسوع/ ديكك لا يصيح/ .../ يسوع أنقذ نفسك إني/ أرضع/ ريقَ/ التماسيح"[٥]، ويقول: "أهزّ الله/ أضربُهُ!"[٦]. هذه اللغة المهتاجة تتحول في مجموعته "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" إلى تعبير عن تجربة حب وتوبة تتميز لغتها بالتماسك والرقيّ والجمال في كثير من مقاطعها، فالحب أعاده إلى الله، وعلمه الخضوع، حتى نقض في هذه المجموعة كثيرًا من مبادئه ومنطلقاته الثورية، ننقل من ذلك، على سبيل المثال لا الحصر، هذا المقطع الجامع[٧]:

أصغِ يا ربُّ إليّ
من حبّها أجيء

---

[١] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١١٧.

[٢] ينظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص١١.

[٣] الحاج، أنسي: لن، ص٢٠.

[٤] الحاج، أنسي: لن، ص٢١.

[٥] الحاج، أنسي: لن، ص٤٩.

[٦] الحاج، أنسي: لن، ص٧١.

[٧] الحاج، أنسي: الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار النهار للنشر – بيروت، ص٧٧–٨١.

هُم أعطوني[١] عدوًّا فنشبتُ كالرمح
وحبيبتي نَشَبَتْني قوسَ قُزَح
هم دفعوني كانحدارٍ في العتم
وحبيبتي حَطَّتْ رحالي في الغابة
...
من حنانها آخذُ رباطًا إلى الجميع
فيصيرون إخوة
أنا رعيتُ السوء وحبيبتي ردّتني
أنا تبعتُ الجوارح وأبراج بابل
ولاحت حبيبتي فأصبحتُ صلاة
وحفظتْني فظهرتَ لي يا ربّ
...
أقسمُ أن أنسى قصائدي لأحفظكِ
...
أقسم أن أحمل بلادي في حبّك وأن
أحمل العالم في بلادي

ولكن ما الذي لفت أنسي الحاج هذه الالتفاتة المعاكسة، حتى صرنا نسمع صوت الجماعة، ونشهد معاني الأخوة، والولاء، والإيمان؟؟ إنه القبول بعبودية ما، بعبودية الأحرار؛ كما يقول[٢]:

لأني أصير عبدًا بقلبٍ واحد
حُرًّا دون انشقاق
أصير عبدًا لسعادتها
بقلب واحد
قلبِ عبدٍ يخدمها بقلوب الأحرار.

ويقول[٣]:

أحبكِ فكيف لا أحبّ صانعكِ
...

---

[١] يشير أنسي الحاج إلى أنه كان في مواقفه التمردية السابقة موجَّهًا من قبل جماعة ما، ففرّغ من خلال مقولاتها وغاياتها شحنة التمرد المختزنة في داخله، وفجّر عبر تقنياتها طوفان الثورة المدمر، فلما استعاد توازنه، فقدت هذه التقنيات معناها، فنبذها وانعكس توازنه على لغته وبنية شعره.

[٢] الحاج، أنسي: الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ص٦٧.

[٣] الحاج، أنسي: الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ص٥٨.

فالتي تعيدني إلى سيّدي تعيد العالم

وما هي وظيفة الشعر الجديدة لديه؛ هذا الشاعر الذي أمل أن يـ"سرطن العافية"، ويـ"هتك الستر عن غد السرطان"[١]؟ إنها[٢]:

أغنّيكِ يا حبيبتي
من أجل أن أُلامس حياتهم شيئًا
مما تلامسين حياتي
من أجل أن أغمرهم بالأسرار التي تضيء
القلب وبالقلب الذي يضيء الأسرار
بعض ما تغمرين قلبي وأسراري

لقد انعكس أثر هذا الموقف الذي يتسم بالسيطرة، والتصعيد، على البنية اللغوية لأنسي الحاج، وبون شاسع بين لغته في مجموعة "الرسولة"، ومجموعته الأولى "لن" التي نقتطف منها على سبيل المقارنة، قوله من قصيدة "مجيء النقاب"[٣]:

جاءت الصورة؟ لماذا تتأخر! كلا. لم تجئ. لم تجئ؟ وغْد. الشتمُ مقفَلٌ وعليّ اليباب. الضباب. الذباب. العذاب! أين؟ وراء. في الوراء. في وراء. وراء الصوت. الليفة، اللُّب، الصُلب. هل أتخلّى؟ متأخر؛ أرفعُ الجلسة، أؤجل. لم أكلَّف. لِمَ أنا؟ فليدفعوا. فلأطمحْ للصورة!

إن المشكلة في هذا النص ليست اللغة، ولكنها الموقف الفكري الباعث عليها، وتوافق سوزان برنار على هذا الحكم حين تقول: "وبهذا فإن قصيدة النثر – وهي نوع من التمرد والحرية – تعني ثورة الفكر، ومظهرًا من مظاهر النضال المتواصل للإنسان ضد مصيره أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعري"[٤]، وقد كان دافع التمرد الذاتي، والتوق المسرف إلى الحرية، وراء كثير من الخصائص البنائية في الشعر العربي الحديث، ليحقق الشعر من ثم مفهومًا جديدًا للجمالية الفنية هو "شعرية الحرية"!

---

[١] الحاج، أنسي: لن، ص١١٢.

[٢] الحاج، أنسي: الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ص٥٣.

[٣] الحاج، أنسي: لن، ص٥٣.

[٤] برنار، سوزان: قصيدة النثر، ص٢٥٨.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

خلاصات وآفاق:

لم تكن قضية الوظيفة في الشعر بسيطة ولا مغلقة، لأن وظيفة الشيء تحدد طبيعته كما يقول المناطقة؛ "فهو ما يفعله"[١]، ولأن الوظيفة تعكس موقفًا فكريًا معينًا لا يتشكل ولا يختمر إلا في ظل ظروف موضوعية غاية في التعقيد، ولذلك آثرنا عرض هذه القضية من خلال أربعة محرّكات: الظروف الموضوعية، والأسس الفكرية، والمبادئ النقدية، والتحقق الشعري. وهذا بدوره أملى علينا الاستعانة بمنهج يستوعب العام والخاص، والمضمون والشكل، في وحدة كلية تكشف عن العلاقات الوشيجة المتبادلة بين هذه الأطراف، والروح المختزنة في أصولها. واخترنا أن يكون المنهج حضاريًا شاملاً ينظر إلى الأشكال على أنها رموز حيوية لإرادة فكرية ما، والفكر نفسه متغير تاريخي يخضع لقانون تجاذب القوى، ولشروط العرض والطلب.

عالجت الدراسة قضيتها بإبراز وجود نظريتين شعريتين؛ هما: نظرية الأصالة، ونظرية الحداثة. ولما كانت النظرية الحداثية قد استبدّت اليوم بالساحة النقدية والإبداعية، واحتكرت وسائل الإعلام ودور النشر، فقد كان من مهمة هذا البحث أن يبرهن على وجود نظرية أخرى، وأن يذكي التنافس بينهما من جديد بعد أن همد من زمن، وظُن أن المعركة بين الطرفين حسمت لصالح الحداثة، وليس ذلك انحيازًا عاطفيًا للنظرية القديمة، وحُقّ أن نفعل، ولا تلذذًا بالصراع نفسه، ولكن لأن انسحاب نظرية الأصالة من المواجهة، وعدم قدرتها على البرهنة على قضيتها، أخلى الساحة للطرف الآخر ليصير كأنه الحق المطلق، والخيار الأوحد، ثم إن وجود منافس أو ندّ يسمح للأطراف كلها بإبراز أفضل ما لديها، ولعله يعين على إنقاذ الحداثة وأدبها من مأزقهما.

تكفّلت الحداثة بنقد نظرية الأصالة وتفكيكها؛ بحق وبباطل، وإننا إذ نردّ لهذه النظرية دينها، لا ندّعي أنها صيغة نهائية وكاملة، وليس لنا أن نفعل، بل إننا نؤكد أن النظرية القديمة تاريخية ومتغيرة. ولكن التحدي الذي كان على هذا البحث مواجهته، ومن قبل واجهته نظرية الأصالة، هو القبول بنظرية أدبية هي نتاج عاملين؛ أحلاهما مرّ: الاقتباس الأعمى عن الغرب، والخضوع لظروف الانحلال الحضاري المحبطة؛ الغربية أو العربية. في الوقت الذي نملك فيه نظرية أدبية هي نتاج ظرف حضاري أكثر معافاة، وتعبير عن الخصوصية الحضارية والثقافية، ونحن نخوض معركة النهوض والوجود والهوية، والأدب مكوّن ثقافي عظيم الأثر، وليس أداة جمالية حيادية أو سلبية!

قصد البحث إلى اختبار النظرية الحداثية في الأدب من الداخل، وقياس مدى التطابق بين غاياتها وأدواتها، ونعلم أن الحداثة رفعت شعارًا مقاومًا للتخلف، وحملت مشروعًا ثوريًا طموحًا للنهوض الحضاري الشامل؛ ثقافيًا وأدبيًا واجتماعيًا، فهؤلاء الثوريون "يحاربون اليمين وأقصى اليسار بغير تملق ولا تسليم، لأنهم يؤمنون حتى النخاع أن الشعر العربي الحديث هو "رسالتهم" الأولى إن لم تكن الوحيدة، هو سلاحهم في

---

[١] ويليك: نظرية الأدب، ص٣١.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

معركة الإنسان بين الحضارة والتاريخ"[١]، ويهدفون إلى أن "نكون أنفسنا في الزمان والمكان، أن نكون أصلاء ومعاصرين.."[٢]!! فهل كنّاه ضمن الأفق الآتية..

- استلهام التجربة الغربية مطلقًا دون قيود أو حدود ظاهرة.
- قيمة الحديث/التقدمي زمنية وليس لديها معيار واضح ومستقل تقاس إليه.
- هدم التراث، أو التشكيك في قيمته؛ باعتباره قديمًا رجعيًا، أو أساطير خرافية.
- تعزيز الوعي الفردي، وتقديس الحرية التي لا تملك الأسس الضابطة، واعتبار كل ضابط قيدًا ينبغي أن يكسر.
- التمزّق بين إيثار التعبير والبلاغة النفسية، وبين إيثار التأثير واللعب المجاني باللغة، على حساب المضمون الذي جاء شعر الحداثة ليخدمه وينصفه، وعلى حساب جمالية الشعر التي تعبّدتها الحداثة.
- نكران المنطق والعقل، وابتذال شعر الفكرة، والولع بالصور والمجاز والرمز، وتقديس التجربة الذاتية، وملاحقة سرابات اللاشعور وأوهامه وهلاوسه.
- تفكيك اللغة، وكسر بنية الجملة النحوية، والاتكاء على الكلمة المفردة غير المعجمية أو ذاتية الدلالة، مع إهمال الجزء في سبيل وحدة الكل.
- غموض اللغة، وسوداوية المضمون، وتقديم نموذج اللامنتمي، وتكريس اليأس والسلبية والعجز.

ويمكن اعتبار الحداثة بهذه المقومات حركة تفكّك نفسها من الداخل، كما يقال في عباراتها المفضلة، وأن الأدوات فيها تناقض الغايات، فالحرية غير المضبوطة، وتحريض الأنانيات الفردية، وهدم الثقافة المكونة للهوية، ومحاولة إحلال ثقافة مناقضة قسرًا محلها، والثورة على اللغة، وتعطيل دور الأدب بإيثار الغموض، وتفضيل الشكل على المضمون، والتعبير على التوصيل.. كلها عوامل مَرَضية تنتهك أي مشروع حضاري بنّاء، وتبدد القوة الجماعية للأمة، وتعطّل فاعليتها، وتهدم ثقافتها، وتهمّش أدبها.. ولا تقوم حركات النهوض إلا على إرادة جماعية جبارة قادرة على مواجهة العقبات والتحديات، وعلى أفكار يقينية تجتمع عليها الأمة، مستغلة الإمكانات المتاحة والقوى الممكنة جميعها، وإن لم تكن هذه القوى متوافرة، فيجب خلقها، فكيف بمن يحطمها ويبددها في مجتمع توافرت فيه كثير من شروطها؟ إن ما تقوم به الحداثة فعليًا هو ربط الأمة بدور انحلال تحاول أن تهرب منه، أو بدور انحلال لأمة أخرى لا تستطيع أن تقاومه، وكأنها ضمان بالتخلف الدائم، وتكريس لعوامل موت الأمم وفنائها، وزرع لأمراض الحضارات حين تنهك ويغتالها الترف أو الانحلال! إذن فمشكلة الأدب العربي المعاصر اليوم هي مشكلة ثقافة مأزومة، وإنسان مهزوم، فـ"عندما كان الإنسان العربي عظيمًا، كتب شعرًا عظيمًا. وعندما صار هابطًا، كتب شعرًا هابطًا"[٣]، وإذا عايرنا كثيرًا مما ينتجه

---

[١] شكري، غالي: شعرنا الحديث، إلى أين؟ ص٣٠.

[٢] اليافي، نعيم: في الشعر والشعراء – حركة الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان، ص٢١٥.

[٣] قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ١٧/٨.

شعراء الحداثة اليوم، فإننا لن نجده بعيدًا عن اللعب اللغوي وشعر الألغاز الذي خلفته عصور الانحطاط، وإن تبعية الحداثة للغرب المنتحر الذي تصالح مع موت حضارته[١] تجعل من هذه النتيجة أمرًا مبررًا.

لا يمكن نكران أن الحداثة قدّمت في مجال الأدب والشعر إمكانات أدبية طموحة يمكن الإفادة منها في إثراء النظرية التقليدية، وفتحت العيون على شيء من مواطن ضعف في هذه، وكشفت عن عدم قدرة بعض الأشكال، أو التقنيات الفنية، على الاستجابة للحياة المعاصرة. ولكن الحداثة الشعرية علقت في أزمة اعترف بها أكابر سدنتها، ولم تعرف طريقًا للخروج منها أو تجاوزها، يقول نزار: "الشعر العربي واقع في أزمة ثقة مع الناس.. فقد رمى نفسه من الطابق التاسع والتسعين للقصيدة القديمة.. ولا يزال عالقًا بين السماء السابعة.. والأرض. أفلت رجليه عن حافة الشرفة العتيقة.. ولم يجد أية شرفة بديلة يتعلق بها.."[٢]. والحداثة بالوصف المتقدم لا يمكن القبول بها على علاتها أو بكليتها، ولا بد لها من غربلة ومراجعة في إطار نسق قيمي ثابت وواضح وأصيل، "ولكننا نطلب من الشاعر ان يكون متفاهمًا معنا على الحد الأدنى المطلوب في فن الشعر"[٣]، هذا الأساس الفني البسيط معدوم، فكيف بالأسس الفكرية والقيمية؟! وافتقاد مثل هذا الأساس هو الذي جعل تيارات الحداثة، وشعراءها، ينفي بعضهم بعضًا، ويتهم واحدهم غيره، حتى صحّ أن نتكلم على حداثات لا على حداثة واحدة، فهذا عبد الصبور لا يقبل بدعاة الغموض، ولا هو راضٍ بمبدأ تقريب الشعر من الذوق العام، مع أن عبد الصبور نفسه من أنصار أدب الحياة، ودعاة تقريبه من اللغة الدارجة! يقول: "والآن يمتلئ الجو الأدبي بألفاظ، مثل كيمياء اللفظ، وتفجير اللغة، وما إلى ذلك. وهذا في رأيي لون من العبث بالقيمة الحقيقية للشعر، وهي أنه فن مكاشفة. والتيار الثاني: هو تصور بعض الشعراء أن الشعر هو خبز يومي، وأنه يجب أن يكون ساخنًا وملائمًا للذوق العام في يوم استعماله مثل رغيف الخبز، فإذا مضى عليه يوم أو بعض يوم، أو عام أو بعض عام تحول إلى قرص بارد من التراب"[٤]!! لقد قدّمت الحداثة بديلاً لما هدمته اللانظام واللاقاعدة، وإن "أية حركة ليس لها نظامها الخاص ستنتهي لا محالة إلى السقوط.. وليس صحيحًا أن الحركة الشعرية العربية هي ثورة، ووظيفة الثورات هي إلغاء كل الأنظمة.. إن أية ثورة حقيقية تحمل نظامها معها.. وإلا كانت ثورة سائبة.. وفالتة.."؛ بحسب تعبير نزار[٥].

مهما اختلف النقاد حول علاقة الأدب بالوظيفة، فإن الأدب الذي يروم التأثير في الواقع، أو تغييره، لن يحقق مبتغاه إلا إذا استعان بـ"التأثير" للوصول إلى أعلى درجات "التوصيل"؛ أي بالإمكانات الجمالية للغة المضبوطة ضبطًا محكمًا بالتوصيل؛ وظيفةِ اللغة الأساسية. ما يعني أن "التوصيل" عتبة قصوى لا يجوز لـ"التأثير" تخطّيها، و"التأثير" عتبة دنيا لا يجوز لـ"التوصيل" الانحطاط دونها، هذا إن قُصد من الشعر أن

---

[١] ينظر: بوكانن، باتريك: موت الغرب، ص٣٩٢.

[٢] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٣٨.

[٣] والقول لنزار، ينظر: فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٣٨.

[٤] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٦٧.

[٥] فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص٢٣٩.

يكون فعّالاً موجّهًا لحركة التاريخ، وصائغًا لوعي الناس، محفّزًا لأفعالهم. ولا فرق إن توسل الشعر بتقنيات جديدة أو قديمة شرط ضمان تحقيق هذه المعادلة، وهذا هو الجوهر الذي صاغ النظرية الشعرية العربية القديمة، ولأجله لن تجافي أية إضافة لا تخل به، أو تطعيم يتناغم معه، وهذا ما افتقد في معظم تقنيات شعر الحداثة التي ضحت بالتوصيل لأجل التأثير، أو انصاعت لـ"التعبير" الذاتي المتمرد على شروط التأثير نفسها!

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، جودت: نظرية الأدب والمتغيرات، الناشر: إبراهيم جودت – حمص، ط/١، ١٩٩٦.
٢. إبراهيم، حافظ: الديوان، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٣٧.
٣. إبراهيم، زكريا: مشكلة الحرية، مكتبة مصر – القاهرة، ط/٢، ١٩٦٣.
٤. ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم: الكامل في التاريخ، تح: عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط/١، ١٩٨٧.
٥. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ١٩٣٩.
٦. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تع: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر – القاهرة.
٧. أدونيس، علي أحمد سعيد: الآثار الكاملة، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧١.
٨. أدونيس، علي أحمد سعيد: ديوان الشعر العربي، منشورات المكتبة العصرية – بيروت، ط/١، ١٩٦٤.
٩. أدونيس، علي أحمد سعيد: فاتحة لنهايات القرن – بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٨٠.
١٠. أدونيس: الأعمال الشعرية ٣ – مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى – بيروت، ١٩٩٦.
١١. أدونيس، علي أحمد سعيد: هذا هو اسمي – صياغة نهائية، دار الآداب – بيروت، ١٩٨٨.
١٢. أدونيس، علي أحمد سعيد: الأعمال الشعرية ١ – أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر – دمشق، ١٩٩٦.
١٣. أدونيس، علي أحمد سعيد: الأعمال الشعرية ٢ – هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر – دمشق، ١٩٩٦.
١٤. أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول – بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت – لبنان، ط/١، ١٩٧٨.
١٥. أدونيس، علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب – بيروت، ط/٢، ١٩٨٩.
١٦. أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧٢.
١٧. أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧١.
١٨. أرسطو طاليس: فنّ الشعر (تلخيص ابن سينا)، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ١٩٥٣.
١٩. إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي – القاهرة، ١٩٩٢.
٢٠. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٦٧.

٢١. إشبنجلر، أسوالد: تدهور الحضارة الغربية، تر: أحمد الشيباني، منشورات دار الحياة – بيروت، ١٩٦٤.

٢٢. الأصفر، عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ١٩٩٩.

٢٣. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة، ١٩٣٥.

٢٤. الأصفهاني، أبو فرج: الأغاني، تصحيح أحمد الشنقيطي، مطبعة التقدم – مصر، ١٩١٦.

٢٥. أفاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة – نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق – بيروت، ط/٢، ١٩٩٨.

٢٦. الألوسي، شهاب الدين محمود: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي – بيروت.

٢٧. إليوت، ت.س: فائدة الشعر وفائدة النقد، تر: يوسف نور عوض، دار القلم – بيروت، ط/١، ١٩٨٢.

٢٨. إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق، ط/١، ١٩٩١.

٢٩. أوغلي، عائشة عثمان: والدي السلطان عبد الحميد الثاني، تر: صالح سعداوي صالح، دار البشير – عمان، ط/١، ١٩٩١.

٣٠. أونج، والتر.ج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ع/١٨٢، فبراير ١٩٩٤.

٣١. إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٥، سلسلة دراسات نقدية عالمية (٢٩).

٣٢. بارت، رولان: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط/١، ١٩٩٥.

٣٣. البارودي، محمود سامي: الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف – مصر، ١٩٧١.

٣٤. البارودي، محمود سامي: الديوان، تح: محمد شفيق معروف، دار المعارف – مصر، ١٩٧٢.

٣٥. بحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي – محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩٣.

٣٦. بتول، جندية: على عتبات الحضارة – بحث في السنن وعوامل التخلق والانهيار، دار الملتقى – سورية، ط/١، ٢٠١١م.

٣٧. بختي، سليمان: إشارات النص والإبداع – حوارات في الفكر والأدب والفن، دار نلسن – السويد، ط/١، بيروت، ١٩٩٥.

٣٨. بدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد): ديوان بدوي الجبل، دار العودة – بيروت، ط١، ١٩٧٨.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

٣٩. بركات، حليم: المجتمع العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/١، ٢٠٠٠.
٤٠. برنار، سوزان: قصيدة النثر، تر: زهير مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ط/٢.
٤١. بغدادي، شوقي: أكثر من قلب واحد، دار الفكر الجديد – بيروت، ط/١، ١٩٥٥.
٤٢. بغدادي، شوقي: بين الوسادة والعنق، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ١٩٧٤.
٤٣. بغدادي، شوقي: عودة الطفل الجميل، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ط/١، ١٩٨٥.
٤٤. البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/٢، ١٩٨٤.
٤٥. بن نبي، مالك: شروط النهضة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر – دمشق، ١٩٨٦.
٤٦. البوصيري، شرف الدين محمد: بردة المديح المباركة، منشورات الدار العالمية – بيروت، ١٩٩٣.
٤٧. بوكانن، باتريك: موت الغرب، تر: محمود محمود التوبة، مكتبة العبيكان – الرياض، ٢٠٠٥.
٤٨. البياتي، عبد الوهاب: الديوان، دار العودة – بيروت، ط/٤، ١٩٩٠.
٤٩. البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ١٩٦٨.
٥٠. البياتي، عبد الوهاب: كنت أشكو إلى الحجر – حوارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط/١، ١٩٩٣.
٥١. البياتي، عبد الوهاب: ينابيع الشمس – السيرة الشعرية، دار الفرقد – دمشق، ط/١، ١٩٩٩.
٥٢. البيطار، نديم: الإيديولوجية الثورية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط/٢، ١٩٨٢.
٥٣. تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٧٣.
٥٤. التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، شرح: أحمد أمين، وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، ١٩٤٢.
٥٥. توفلر، ألفين وهيدي: إنشاء حضارة جديدة، سياسة الموجة الثالثة، تر: حافظ الجمالي، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.
٥٦. توينبي، أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، تر: فؤاد محمد شبل، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، ط/١، ١٩٦٠.
٥٧. الجابري، محمد عابد: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/٢، ١٩٩٠.
٥٨. الجابري، محمد عابد: الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/٥، ١٩٩٤.
٥٩. الجابري، محمد عابد: المسألة الثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ١٩٩٤.
٦٠. الجابري، محمد عابد: نحن والتراث – قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط/٦، ١٩٩٣.

٦١. الجابري، محمد عابد: وجهة نظر.. نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط/١، ١٩٩٢.
٦٢. الجاحظ، عثمان بن بحر: البيان التبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/٧، ١٩٩٨.
٦٣. الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي – بيروت، ط/٣، ١٩٦٩.
٦٤. جارودي، روجيه: كيف صنعنا القرن العشرين، تر: ليلى حافظ، دار الشروق – القاهرة، ط/٢، ٢٠٠١.
٦٥. جاكوبي، راسل: نهاية اليوتوبيا السياسية والثقافة في زمن اللامبالاة، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٦٩، مايو ٢٠٠١.
٦٦. جبرا، جبرا إبراهيم: السفينة، دار الآداب للنشر والتوزيع – بيروت، ط/٥، ٢٠٠٨.
٦٧. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة – في علم البيان، تعليق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط/١، ١٩٨٨.
٦٨. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/٥، ٢٠٠٤.
٦٩. الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية – بيروت، ط/١، ٢٠٠٦.
٧٠. جعفر، عبد الوهاب: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دار المعارف – مصر، ١٩٨٩.
٧١. الجمحي، أبو سلام: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف – مصر، ١٩٥٢.
٧٢. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.
٧٣. الجواهري، محمد مهدي: الديوان، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، ١٩٧٩.
٧٤. جودت، صالح: الهمشري شاعر أبولو، دار الجيل – بيروت، ط/١، ١٩٩١.
٧٥. الجيوسي، سلمى خضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/١، ٢٠٠١.
٧٦. الحاج، أنسي: الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار النهار للنشر – بيروت.
٧٧. الحاج، أنسي: لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط/٢، ١٩٨٢.
٧٨. حاطوم، نور الدين: تاريخ الحركات القومية، دار الفكر – دمشق، ط/١، ١٩٦٩.
٧٩. حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة، ط/١، ١٩٩٦.
٨٠. حبيب، رفيق: المقدس والحرية، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩٨.
٨١. حجازي، أحمد عبد المعطي: أسئلة الشعر، منشورات الخزندار – جدة ، ط/١، ١٩٩٢.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

٨٢. حجازي، أحمد عبد المعطي: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح – الكويت، ١٩٩٣.

٨٣. ابن حجر، أحمد بن علي العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، تصحيح: عبد العزيز بن باز، دار المعرفة – بيروت، ١٣٧٩.

٨٤. الحريري، محمد عيسى: تاريخ المغرب الإسلامي والأندلس في العصر المريني، دار القلم – الكويت، ط/٢، ١٩٨٧.

٨٥. حسين، طه: حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي – القاهرة.

٨٦. حسين، طه: في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق محمد عبد الرحمن محمد – القاهرة، ط/٣، ١٩٣٣.

٨٧. حسين، محمد محمد: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، المطبعة النموذجية – مصر، ١٩٥٤.

٨٨. حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٣٢، نيسان١٩٩٨.

٨٩. حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٧٢، أغسطس٢٠٠١.

٩٠. حنفي، حسن: في فكرنا المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٨٣.

٩١. الحيدري، بلند: إشارات على الطريق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط/١، ١٩٨٠.

٩٢. الحيدري، بلند: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح – الكويت، القاهرة، ط/١، ١٩٩٢.

٩٣. الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، دار الطليعة – بيروت، ط/١، ١٩٧٨.

٩٤. الخال، يوسف: دفاتر الأيام، رياض الريس للكتب والنشر – لندن، ١٩٨٧.

٩٥. خضور، فايز: الديوان (قصائد ما بين ١٩٥٨–٢٠٠٠)، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠٠٣.

٩٦. الخطيب، محمد كامل: نظرية الشعر، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٦.

٩٧. الخطيب، محمد: بدوي الجبل – حياته وشعره (مع منتخبات من قصائده)، مطابع ابن زيدون – دمشق، ١٩٦٢.

٩٨. الخطيبي، عبد الكريم: النقد المزدوج، تر: محمد بنيس، دار العودة – بيروت، ، ١٩٨٠.

٩٩. ابن خلدون، عبد الرحمن: تاريخ ابن خلدون – المقدمة، تح: خليل شحادة، دار الفكر – بيروت، ٢٠٠١.

١٠٠. دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي – القاهرة، ط/٣، ١٩٨٧.

١٠١. الدواي، عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر – هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة – بيروت، ط/١، ١٩٩٢.

١٠٢. أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت، ط/١، ١٩٨٧.

١٠٣. الديدي، عبد الفتاح: الأسس المعنوية للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ط/٢، ١٩٩٤.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

١٠٤. ديورانت، ول: قصة الحضارة، تر: مجموعة، دار الجيل – بيروت، ١٩٨٨.
١٠٥. راسل، برتران: السلطة والفرد، تر: شاهر الحمود، دار الطليعة – بيروت، ط/١، ١٩٦١.
١٠٦. الرافعي، مصطفى صادق: وحي القلم، المكتبة العصرية – بيروت، ٢٠٠٢.
١٠٧. الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين – من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ط/١، ١٩٨٣.
١٠٨. رؤوف، وفيق: إشكاليات النهوض العربي من التردي إلى التحدي، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط/١، ٢٠٠٥.
١٠٩. ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس (في الشعر)، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة، ١٩٧١.
١١٠. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى – مصر، ط/٣، ١٩٦٣.
١١١. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى – مصر، ط/٢، ١٩٥٥.
١١٢. ريد، هربرت: طبيعة الشعر، تر: عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٧.
١١٣. أبو ريشة، عمر: الديوان، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧١.
١١٤. رينان، إرنست: ابن رشد والرشدية، تر: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة، ١٩٥٧.
١١٥. الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، ، تح: مصطفى حجازي، مطبوعات وزارة الإعلام – الكويت، ط/٢، ١٩٨٧.
١١٦. زيدان، جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية. دار الهلال – القاهرة.
١١٧. ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث – دمشق، ط/١، ١٩٧٨.
١١٨. السامرائي، ماجد: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٩٤.
١١٩. ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٦، ع ٢٠٦.
١٢٠. سرحان، سمير، ومحمد عناني: أجمل ما كتب شاعر الجندول علي محمود طه، مطبوعات مهرجان القراءة للجميع ٩٦ – مكتبة الأسرة – مصر.
١٢١. سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف – القاهرة، ط/٤.
١٢٢. السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧٣.
١٢٣. ابن سينا، أبو علي: الإشارات والتنبيهات، شرح: نصر الدين الطوسي، تح: سليمان دنيا، دار المعارف – القاهرة، ط/٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

١٢٤. ابن سينا، أبو علي: البرهان من كتاب الشفاء، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ١٩٥٤.
١٢٥. الشابي، أبو القاسم: الديوان، دار العودة – بيروت، ١٩٧٢.
١٢٦. شايغان، داريوش: أوهام الهوية، تر: محمد علي مقيد، دار الساقي – بيروت، ط/١، ١٩٩٢.
١٢٧. أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، دار الحضارة – بيروت، ط/٣، ١٩٦٢.
١٢٨. أبو شبكة، إلياس: المجموعة الكاملة في الشعر (المجلد الأول)، جمع وتقديم: وليد نديم عبود، دار رواد النهضة، ط/١، ١٩٨٥.
١٢٩. شرابي، هشام: المثقفون العرب والغرب، دار النهار للنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٧٨.
١٣٠. شرابي، هشام: النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ١٩٩٠.
١٣١. شرف، عبد العزيز، ومحمد خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ – الرياض.
١٣٢. شكري، غالي: برج بابل – النقد والحداثة الشريدة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ط/٢، ١٩٩٤.
١٣٣. شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩١.
١٣٤. شمتز، باول: الإسلام قوة الغد العالمية. تر: محمد شامة، مكتبة وهبة – القاهرة.
١٣٥. الشناوي، عبد العزيز: صور من دور الأزهر في مقاومة الاحتلال الفرنسي لمصر في أواخر القرن الثامن عشر. مطبعة دار الكتب – مصر، ١٩٧١.
١٣٦. شوقي، أحمد: الشوقيات (الأعمال الشعرية الكاملة)، دار العودة – بيروت، ١٩٨٨.
١٣٧. شيفير، جان ماري: ما الجنس الأدبي؟ تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب – دمشق.
١٣٨. صابر، نجوى: النقد الأخلاقي – أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربية – بيروت، ط/١، ١٩٩٠.
١٣٩. الصلابي، علي: الدولة العثمانية عوامل النهوض وأسباب السقوط، دار التوزيع والنشر الإسلامية، مصر، ط/١، ٢٠٠١م.
١٤٠. الصوفي، عبد الباسط: الآثار الشعرية والنثرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق.
١٤١. ضاهر، عادل: الشعر والوجود – دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر – دمشق، ط/١، ٢٠٠٠.
١٤٢. ضاهر، مسعود: النهضة العربية والنهضة اليابانية – تشابه المقدمات واختلاف النتائج، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٥٢، ديسمبر ١٩٩٩.
١٤٣. ضيف، شوقي: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط/١٠.
١٤٤. ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، دار المعارف – مصر، ط/٦، ١٩٦٦.
١٤٥. طبانة، بدوي: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر – الرياض، ١٩٨٤.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

١٤٦. ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية – القاهرة، ١٩٥٦.

١٤٧. طرابيشي، جورج: هرطقات عن الديموقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، دار الساقي ورابطة العقلانيين العرب – بيروت، ط/١، ٢٠٠٦.

١٤٨. طه، علي محمود: الديوان، دار العودة – بيروت، ١٩٧٢.

١٤٩. طودوروف، تزفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط/٢، ١٩٩٠.

١٥٠. العالم، محمود أمين: الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، دار المستقبل العربي – القاهرة، ط/٢، ١٩٩٨.

١٥١. عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع – الأردن، ط/٢، ١٩٩٢.

١٥٢. عباس، إحسان: بدر شاكر السياب – دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة – بيروت، ط/٤، ١٩٧٨.

١٥٣. عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٦٧، مارس٢٠٠١، النسخة الإلكترونية.

١٥٤. عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة ٧ – أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩١.

١٥٥. عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة ٨ – أقول لكم عن الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩٢.

١٥٦. عبد الصبور، صلاح: الديوان، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٧٢.

١٥٧. عبد الصبور، صلاح: الديوان، دار العودة – بيروت، ١٩٨٣.

١٥٨. عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، دار العودة – بيروت، ط/١، ١٩٦٩.

١٥٩. عبد اللطيف، محمد حماسة: النحو والدلالة – مدخل لدراسة المعنى النحوي – الدلالي، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ٢٠٠٠.

١٦٠. عبد الله بن الزبعرى: شعر عبد الله بن الزبعرى، تح: يحيى جبوري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط/٢، ١٩٨١.

١٦١. عبد المحسن، محمد حسن: جماليات الشعر في سورية ١٩٠٠–١٩٥٠، شراع للدراسات والنشر والتوزيع – دمشق، ٢٠٠٠.

١٦٢. عتيق، عبد العزيز: في البلاغة العربية، دار النهضة العربية – بيروت.

١٦٣. العروي، عبد الله: مفهوم الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط/٥، ١٩٩٣.

١٦٤. العروي، عبد الله: مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط/٥، ١٩٩٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

١٦٥. عساف، عبد الله: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا – تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينيات في سورية، دار دجلة – القامشلي، سورية، ط/١، ١٩٩٦.

١٦٦. العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية – مصر، ط/١، ١٩٥٢.

١٦٧. العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله: كتاب الصناعتين، مطبعة محمود بك، ط/١، ١٣١٩هـ.

١٦٨. العطار، أنور: ظلال الأيام، دون دار – دمشق، ١٩٤٨.

١٦٩. عطية، عبد الهادي عبد الله: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، منشورات كلية التربية – جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٢.

١٧٠. العظم، صادق جلال: النقد الذاتي بعد الهزيمة، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٦٩.

١٧١. العقاد، عباس محمود: حياة قلم، دار الكتاب العربي – بيروت، ط/٢، ١٩٦٩.

١٧٢. العقاد، عباس محمود: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، مكتبة غريب – مصر.

١٧٣. العقاد، عباس محمود: ديوان من دواوين العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة، ط/١، ١٩٩٦.

١٧٤. العقاد، عباس محمود: ساعات بين الكتب – المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، (٢٦) الأدب والنقد٣، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط/١، ١٩٨٤.

١٧٥. العقاد، عباس محمود، وإبراهيم المازني: الديوان في الأدب والنقد، مطبعة الشعب – القاهرة، ط/٣.

١٧٦. عقل، سعيد: أجمل منك؟ لا، المكتب التجاري، ط/١، ١٩٦٠.

١٧٧. عقل، سعيد: دلزي، مؤسسة نوفل – بيروت، ط/١، ١٩٧٣.

١٧٨. عقل، سعيد: رندلي، المكتب التجاري، ط/٣، ١٩٦٠.

١٧٩. عقل، سعيد: كما الأعمدة، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط/١، ١٩٧٤.

١٨٠. علاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠٥، النسخة الإلكترونية.

١٨١. علوش، سعيد: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي – دراسة مقارنة، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء.

١٨٢. عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٦٣–١٩٨٣، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠٠٠.

١٨٣. عوض، يوسف نور: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين – القاهرة، ط/١، ١٩٩٤.

١٨٤. عياد، شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ع١٧٧، أيلول١٩٩٣.

١٨٥. العيدروس، محمد حسن: الحياة الإدارية في سنجق الإحساء العثماني، دار المتنبي للطباعة والنشر – أبو ظبي، ط/١، ١٩٩٢.

١٨٦. العيني، بدر الدين بن أحمد: عمدة القاري شرح صحيح البخاري، دار الكتب العلمية – بيروت، ط/١، ٢٠٠١.

١٨٧. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ط/٤، ١٩٩٨.

١٨٨. غليون، برهان: مجتمع النخبة، معهد الإنماء العربي – بيروت، ط/١، ١٩٨٦.

١٨٩. فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق – بيروت، ط/١، ١٩٨٤، (لقاءات وحوارات مع أعلام الشعر العربي الحديث).

١٩٠. فراي، نورثروب: الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٥.

١٩١. فرويد، سيجموند: الحلم وتأويله، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، ط/٤، ١٩٨٢.

١٩٢. فريد، محمد: تاريخ الدولة العلية العثمانية. تح: إحسان حقي، الطبعة الأولى، دار النفائس – بيروت، ط/١، ١٩٨١.

١٩٣. فضل، صلاح: أشكال التخيل – من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – القاهرة، ط/١، ١٩٩٦.

١٩٤. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ع١٦٤، أغسطس ١٩٩٢.

١٩٥. فضل، صلاح: علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩٨.

١٩٦. فضل، صلاح: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩٧.

١٩٧. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩٨.

١٩٨. فوكوياما، فرانسيس: نهاية التاريخ، تر: حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر. القاهرة، ط/١، ١٩٩٣.

١٩٩. الفيروزبادي: القاموس المحيط، ، المطبعة الحسينية المصرية – مصر، ط/١، ١٣٣٠هـ.

٢٠٠. القاسم، سميح: الديوان، دار العودة – بيروت، ١٩٧٠.

٢٠١. قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/٥، ١٩٩٣، الجزء الثالث.

٢٠٢. قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/٢، ١٩٩٩، الجزء السادس.

٢٠٣. قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/٢، ١٩٩٨، الجزء الخامس.

٢٠٤. قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ٢٠٠٢، الجزء التاسع.

٢٠٥. قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني – بيروت، ط/١، ١٩٩٣.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

٢٠٦. ابن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف – مصر، ١٩٦٦.

٢٠٧. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، ط/١، مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة، ١٩٧٨.

٢٠٨. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – مصر، ط/١، ١٩٤٩.

٢٠٩. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

٢١٠. القزويني، الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: التلخيص في علوم البلاغة، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط/٢، ١٩٣٢.

٢١١. الكحلاني، حسن: الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي – القاهرة، ط/١، ٢٠٠٤.

٢١٢. كليب، سعد الدين: وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتا العرب – دمشق، ١٩٩٧.

٢١٣. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط/١، ١٩٨٦.

٢١٤. الكيلاني، ماجد عرسان: هكذا ظهر جيل صلاح الدين وهكذا عادت القدس، دار القلم للنشر والتوزيع – دبي، ط/٣، ٢٠٠٢.

٢١٥. لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط/٢، ١٩٨٣.

٢١٦. ليفين، ز. ل: الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث (في لبنان وسوريا ومصر)، تر: بشير السباعي، دار ابن خلدون – بيروت، ط/١، ١٩٧٨.

٢١٧. ليوتار، جان فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثي، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة، ط/١، ١٩٩٤.

٢١٨. المازني، عبد القادر: الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللبناني – بيروت، ط/٢، ١٩٩٠.

٢١٩. الماغوط، محمد: الآثار الكاملة، دار العودة – بيروت، ١٩٧٣.

٢٢٠. مبارك، زكي: رسالة الأديب، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٩.

٢٢١. المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت والأردن، ط/١، ١٩٩٩.

٢٢٢. المبرد: الكامل، تح: زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ط/١، ١٩٣٦.

٢٢٣. مجموعة: الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق، ط/١، ١٩٨٥.

٢٢٤. محرم، أحمد: ديوان مجد الإسلام (الإلياذة الإسلامية)، مكتبة دار العروبة – القاهرة، ١٩٦٣.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

٢٢٥. محرم، أحمد: ديوان محرم (السياسيات)، مكتبة الفلاح – الكويت، ط/١، ١٩٨٤.
٢٢٦. درويش، محمود: الديوان، دار العودة – بيروت.
٢٢٧. محمود، زكي نجيب: فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ١٩٦٣.
٢٢٨. محمود، زكي نجيب: من زاوية فلسفية، دار الشروق – القاهرة، ط/٤، ١٩٩٣.
٢٢٩. المراكشي، محيي الدين بن علي التميمي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح: ر. دوزي، مطبعة بريل – ليدن، ١٨٨١.
٢٣٠. مروة، حسين: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف – بيروت، ١٩٨٨.
٢٣١. المسيري، عبد الوهاب: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ٢٠٠٢.
٢٣٢. مطر، محمد عفيفي: الأعمال الشعرية – ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، دار الشروق – القاهرة، ط/١، ١٩٩٨.
٢٣٣. مطران، خليل: ديوان الخليل، مطبعة دار الهلال – مصر، ١٩٤٩.
٢٣٤. المعري، أبو العلاء: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف – مصر، ط/٢، ١٩٩٢.
٢٣٥. مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت، ط/٣، ١٩٩٢.
٢٣٦. المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة (دراسة ومناقشات)، دار الحداثة – صنعاء، ط/١، ١٩٨١.
٢٣٧. الملائكة، نازك: التجزيئية في المجتمع العربي، دار العلم للملايين – بيروت، ط/١، ١٩٧٤.
٢٣٨. الملائكة، نازك: ديوان نازك الملائكة، دار العودة – بيروت، ط/٢، ١٩٧٩.
٢٣٩. الملائكة، نازك: شعر علي محمود طه – دراسة ونقد، معهد الدراسات العربية العالية – جامعة الدول العربية، ١٩٦٤–١٩٦٥.
٢٤٠. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط/٣.
٢٤١. مندور، محمد: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – مصر، ١٩٩٧.
٢٤٢. ابن منظور، جمال الدين محمد بن جلال الدين: لسان العرب، دار المعارف – مصر.
٢٤٣. موافي، عثمان: في نظرية الأدب – من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية – مصر، ط/٢، ٢٠٠٠.
٢٤٤. ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس – بيروت، ط/٣، ١٩٨٣.
٢٤٥. ناصف، مصطفى: النقد العربي – نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٥٥، الكويت – آذار ٢٠٠٠.

www.alukah.net
شبكة الألوكة

٢٤٦. النجار، عبد المجيد: تجربة الإصلاح في حركة المهدي بن تومرت، المعهد العالمي للفكر الإسلامي – فرجينيا، ١٩٩٥.

٢٤٧. نعيسة، يوسف جميل: مجتمع مدينة دمشق ١ – في الفترة ما بين ١١٨٦-١٢٥٦هـ١٧٧٢-١٨٤٠م، دار طلاس – دمشق، ط/١، ١٩٨٦.

٢٤٨. نعيمة، ميخائيل: الغربال، نوفل، ط/١، ١٩٢٣.

٢٤٩. النقاش، رجاء: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط/٢.

٢٥٠. النواب، مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، دون معلومات.

٢٥١. نوريس، كريستوفر: نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة – المثقفون وحرب الخليج، تر: عابد إسماعيل، دار الكنور الأدبية – بيروت، ط/١، ١٩٩٩.

٢٥٢. النويهي، محمد: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية – مطبعة الرسالة، ١٩٦٦-١٩٦٧.

٢٥٣. هاشم، سهام: الالتزام عند الكتاب المصريين، مصر العربية للنشر والتوزيع – القاهرة، ط/١، ١٩٩٣.

٢٥٤. الوردي، علي: لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، مطبعة الإرشاد – بغداد، ١٩٧١.

٢٥٥. ويس، أحمد محمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب – دمشق.

٢٥٦. ويس، أحمد محمد: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي – بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠٠٢.

٢٥٧. ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ع٢٤٦، يونيو ١٩٩٩، النسخة الإلكترونية.

٢٥٨. ويليك، رينيه، وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق، ١٩٧٢.

٢٥٩. ياغي، إسماعيل أحمد: الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث، مكتبة العبيكان – الرياض، ١٩٩٥.

٢٦٠. اليافي، نعيم: الشعر والتلقي – دراسة في الرؤى والمكونات، دار بترا للنشر والتوزيع – دمشق، ط/١، ١٩٩٩.

٢٦١. اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق.

٢٦٢. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال – الدار البيضاء، ط/١، ١٩٨٨.

٢٦٣. يسين، السيد: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، مكتبة مدبولي – القاهرة، ط/١، ١٩٩٣.

٢٦٤. يوسف، سعدي: الأعمال الشعرية ١٩٥٢-١٩٧٧، دار العودة – بيروت، ط/٣، ١٩٨٨.

شبكة الألوكة - قسم الكتب

٢٦٥. يونس، شريف: سؤال الهوية، ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة، ط/١، ١٩٩٩.

مقالات:

١. سعادة، أنطون: النزعة الفردية في شعبنا، الزوبعة، ع/٤٩، أول آب ١٩٤٢.
٢. عبد المحسن، محمد حسن: الشثر ما ليس بشعر ولا نثر، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع١٤، ١٩٨٩.
٣. قرني، محمود: محمود درويش تحت سماء القاهرة، مقال في الملحق الخاص بمحمود درويش لصحيفة القدس العربي اللندنية، عدد ٢٠ أيلول ٢٠٠٨.
٤. ناصـــر، أمجد: جدل الوطني والذاتي والجمالي عند محمود درويش، مقال في الملحق الخاص بمحمود درويش لصحيفة القدس العربي اللندنية، عدد ٢٠ أيلول ٢٠٠٨.

هذا الكتاب منشور في