الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

أطروحة مقّدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: الشعرية العربية

موسومة بـ:

الحداثة الشعرية بين التنظير والإبداع

أدونيس أنموذجا

إعداد الطالبة:

عياد أسماء

إشراف الأستاذة:

أ.د. أحمد الحاج أنيسة

1446-1445هـ

2025-2024م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

أطروحة مقّدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: الشعرية العربية

موسومة بـ:

الحداثة الشعرية بين التنظير والإبداع
أدونيس أنموذجا

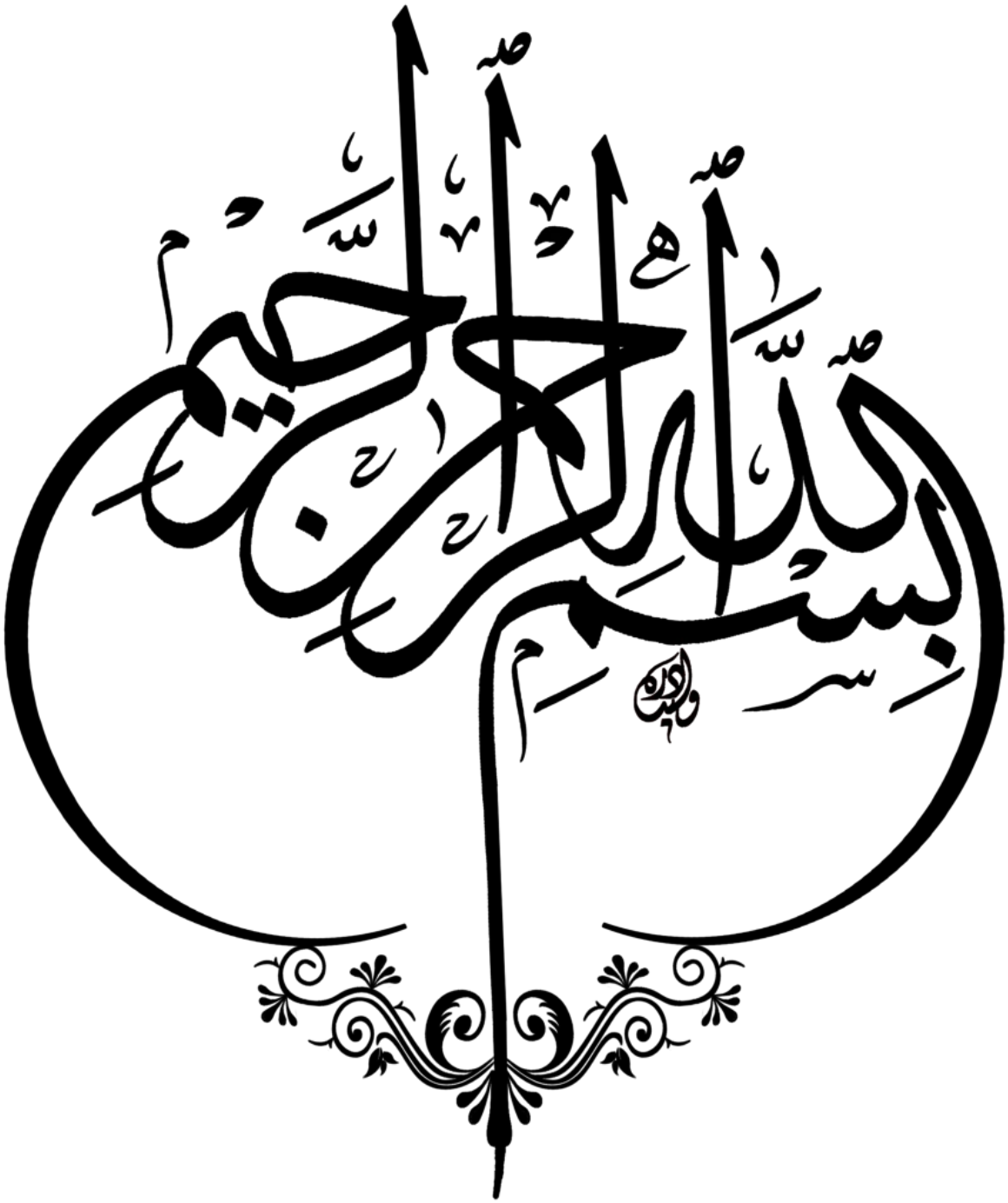
إعداد الطالبة:
عياد أسماء

إشراف الأستاذة:
أ.د. أحمد الحاج أنيسة

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	مؤسسة الارتباط
01	شريفي فاطمة	أ.ت.عالي	رئيساً	ابن خلدون –تيارت–
02	أحمد الحاج أنيسة	أ.ت.عالي	مشرفاً ومقرراً	ابن خلدون –تيارت–
03	بوزيان أحمد	أ.ت.عالي	ممتحنا	ابن خلدون –تيارت–
04	معازيز بوبكر	أ.ت.عالي	ممتحنا	ابن خلدون –تيارت–
05	سعدي مليكة	أ.ت.عالي	ممتحنا	أحمد بن بلة –وهران–
06	عطار خالد	أ.ت.عالي	ممتحنا	أحمد بن يحي الونشريسي–تيسمسيلت–

1446-1445هـ
2025-2024م


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى صاحب السيرة العطرة، والفكر المستنير؛

فلقد كان له الفضل الأول في بلوغي التعليم العالي

والدي الحبيب، أطال الله في عُمره.

إلى من وجهتني على طريق الحياة، وجعلتني رابطة الجأش،

ورعتني حتى صرت كبيرة ... (أمي الغالية)، حفظها الله .

إلى من كان لهم بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب ... إخوتي

إلى أختي ووحيدتي حنان.

إلى فراشاتي آلاء و إبتهال

إلى سندي و رفيق دربي ... زوجي الغالي

إلى جميع أساتذتي الكرام؛ ممن لم يتوانوا في مد يد العون لي.

أُهدي إليكم هذا العمل المتواضع

شكر وعرفان

الحمد لله على إحسانه، والشكر له على توفيقه وامتنانه، ونشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له تعظيما لشأنه، ونشهد أن سيدنا ونبينا محمد عبده ورسوله، الداعي إلى رضوانه صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وأتباعه وسلم.

بعد شكر الله سبحانه وتعالى على تحقيقه لي ما أصبو إليه في استكمال درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية "الشعرية العربية" بجامعة ابن خلدون تيارت،

أتقدم بخالص الشكر والتّقدير للأستاذين الموقرين

"**أ.د. حميداني عيسى** " و "**أ.د. أحمد الحاج أنيسة** "

على حسن تعاونهما، إذ أمداني لما احتجت إليه من توجيهات ونصائح وإرشادات وكان لهما الأثر الأكبر في إنجاز هذه الدراسة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لرئيسة المشروع الدكتورة **شريفي فاطمة** على حرصها ودعمها ووقوفها معي خلال مساري البحثي.

كما لا أنسى أستاذتي و أختي الدكتورة **باقل دنيا** التي مدت لي يد العون في أوقات شدتي،

و الشكر موصول إلى أخواتي **نصيرة، رقية، سمية** و كل عمال مكتبة كلية الآداب.

و إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد

لإتمام هذا البحث المتواضع.

مقدمة

تعد الحداثة الفكرية من المشاريع المعربة التي غزت العالم العربي في جميع ميادينه وفنونه وعلومه – بدءا من العمران ثم الفلسفة إلى الأدب– و امتد تأثيرها إلى مختلف الميادين، فكان لها حضور قوي في مجال الأدب، حيث شكلت حركة تجديدية ونقلة نوعية في الأدب العربي عموما، ولها إستراتيجية جمالية وفنية في الشعر خصوصا، لكن هذا الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والقفز على الثابت والتأكيد على مبدأ الاستقلالية أدى إلى صراعات ونقاشات حادة بين المفكرين والنقاد، فتداخلت الرؤى والأيديولوجيات حول ماهيتها وطروحاتها من جهة، وخضوعها للغرب وثقافته من جهة أخرى، مما جعل تيار المتطرفين ينكرها ويتهمها بأنها إفساد وتخريب للشعر العربي أولا، وللقيم ثانيا، لأنها تنطوي على توجهات فكرية وأيديولوجية تضرب القيم والموروثات العربية، لذلك ثار أصحاب هذا التيار على هذه الحركة، وكانوا أشد حرصا على استمرارية الماضي بكل محمولاته وتجلياته.

هذا الرفض والنبذ لم يمنع مدافعي ومناصري الحداثة من الدخول في عباءتها والخوض في غمارها باعتبارها حركة جديدة هادفة، حررت الإنسان من القيود والثوابت وهيمنة الأسلاف، فهي دائما تسعى إلى التجدد والاستمرار والتجاوز والتخطي لما سلف، وإعادة النظر في القيم والأحكام والمناهج، وأصبحت استجابة حضارية وفنية تتوافق مع روح العصر.

لقد غرست الحداثة العربية بذورها الأولى في العصر العباسي الذي عرف تحولات عديدة على مستويات مختلفة، وهذا ما انعكس على بنية القصيدة، فكانت البداية مع بشار بن برد، أول الشعراء الذين خالفوا الأصول، والوجه الأكثر بروزا في هذه المرحلة، ويعد أول المحدثين الذين غيروا في شكل القصيدة و معماريتها وأغرب في التصوير.

كما خرج 'أبو تمام' هو الآخر عن عصره وجدد في اللغة الشعرية، فنسجها بطريقة مغايرة ومختلفة عن المعتاد، وأصبحت ذات أبعاد مجازية، وتخلى 'أبو نواس' عن المقدمة الطللية ونوّع في الموضوعات، كما

عرف أيضا العصر الأندلسي الموشحات والأزجال الأندلسية التي كانت تتويجا لهذا التغيير والتجديد الأدبي.

وتجاوز الشعر الوظيفة التقليدية باعتبار أن الشكل التقليدي له يمثل عائقا أمام التجديد، فلا بد من توسيع دائرة الرؤيا فيه، فانتهت السطحية والتكلف، وتوهج الشعر العربي في العصر الحديث خاصة مع جيل الرّواد أو ما يعرف بمدرسة الشعر الحر أمثال 'نازك الملائكة' و'بدر شاكر السياب' ... فكانت الانطلاقة الفعلية للحداثة الشعرية والخروج عن القواعد المعيارية، فحل السطر عوض البيت، وتنوعت القوافي، واستبدلوا إيقاع البحر بنظام التفعيلة، وجددوا في اللغة وموضوعات القصيدة.

ثم واصل الشعراء لواء التغيير والتحديث وحملوا مشعل التجديد مدركين فعل المغايرة والاختلاف عن السائد المألوف، فقدموا مقاربة جديدة للمخزون العربي من خلال إعادة قراءته قراءة جديدة في ضوء المعطيات النقدية الحديثة، متسلحين بأدوات وإجراءات الثورة والتمرد، انطلاقا من لغة الخرق ومنطق التجاوز والانتهاك والخروج من رتابة الوزن والقافية إلى رحاب الإيقاع، واستعمال الرموز والإشارات والتأويلات والغموض...

و يعد 'أحمد علي سعيد' الملقب بـ 'أدونيس'، أحد عمالقة الحداثة وفارسها الأشهر، والمستثمر لهذه الأدوات والتقنيات، و يرتكز أساس التجديد عنده على البناء و التأسيس لا الهدم و التخريب، فكان التركيز على بناء اللغة وما يجعل النص نصا شعريا باعتبار أن الوزن والقافية لا يحققان شعرية النص، فلم يعد مفهوم الشعرية مقتصرا على الشعر وحده، بل تعداه إلى النثر، فتولدت قصيدة النثر عنده وعند أتباعه كـ ' أنسي الحاج' و'يوسف الخال' ...

فلا قدسية للنص عند أدونيس إلا إذا حفزنا على البحث و السؤال ، فالشعر عنده فوق القواعد والأشكال ، لذا تماهى الشعر والنثر، وتهدمت الفواصل والحدود بينهما، وأصبحت مجسدة في نوع واحد هو الكتابة أو كما يسميها أدونيس الكتابة الجديدة باعتبارها شعلة جديدة في فكره التجاوزي، وتغيرت الرغبة لديه وأصبحت مسألة الكتابة بعدما كانت مسألة القصيدة.

ليس هذا وحسب ، بل اخترق أدونيس قلعة الماضي بذائقة ورؤيا جديدة واستعار اللغة الصوفية وأعاد قراءتها ، على أنها إبداع فني جميل فاخترق لغتها و سلط الضوء على المدهش و المفاجئ منها ،فتقاطع الفكر الصوفي الذي يقوم على الفكر والتجاوز مع منحاه التجاوزي و الحداثي، و بنفس الرؤية و الوعي المنهجي جمع أدونيس في خطابه التنظيري بين الثابت و المتحول ، والتراث والحداثة ، فتصادمت الأفكار والرؤى و التيارات والتجارب في مشروعه الفني و النقدي، فجمع بين الإبداع والنقد والتنظير ،ومن هنا جاءت صياغتنا لعنوان أطروحتنا على الشكل الآتي :

الحداثة الشعرية بين التنظير والإبداع

أدونيس أنموذجا

رغبةً في الغوص في مضمار هذا المشروع وامتدادا لموضوع مذكرتنا في الماستر، ومحاولة منا للإجابة عن الإشكال الآتي:

- إلى أي مدى استطاع أدونيس أن يجمع بين التنظير والإبداع في حداثته الشعرية، ويؤسس خطابًا شعريًا متفردًا يعكس تفاعله العميق مع منتجه، مستعينًا بالمقومات التي مكنته من العبور إلى عالم الكتابة الجديدة وتجسيد ملامحها في ضوء تجربته الشعرية؟

تطرح تجربة أدونيس الشعرية الحداثية تساؤلات جوهرية حول قدرته على التوفيق بين التنظير الجمالي والفكري من جهة، والممارسة الإبداعية من جهة أخرى، وهو ما يثير إشكالًا حول مدى انسجام مشروعه الشعري مع رؤيته النقدية، وحول الكيفية التي تجسدت بها مفاهيم الحداثة في شعره على مستوى الشكل والمضمون.

إن الإشكالية السابقة قادتنا إلى وضع خطة منهجية ، تضطلع بمحاولة البحث عن إجابات اقتضت مدخلا وثلاثة فصول، خصصنا المدخل لدراسة إشكالية الحداثة– المصطلح و المفهوم – وتناولنا أصولها و جذورها .

وجاء الفصل الأول موسوما بـ "الشعرية العربية من الدلالة الثابتة إلى الدلالة المنفتحة"، تحدثنا فيه عن أصول الشعرية المفاهيم والأبعاد في الموروث النقدي الغربي فكانت البداية مع أعلام الفلسفة و الفكر اليوناني و الروماني "أفلاطون –أرسطو– هوراس"، ثم تناولنا بعد ذلك مفاهيم الشعرية في التراث العربي بداية من الشفوية و مرورا بمرحلة التدوين أو الوعي الكتابي بدءا مع الجاحظ كأول محاولة لتأسيس نظرية للشعرية العربية وغيره من النقاد والبلاغيين (ابن قتيبة– قدامة بن جعفر– بن طباطبا)، ثم تحدثنا بعدها عن قوانين الصناعة الشعرية (عمود الشعر عند المرزوقي، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، التخييل عند حازم القرطاجني) كجانب تطبيقي للتأسيس الشعري.

وبعدها تحدثنا عن الشعرية عند النقاد المعاصرين (أدونيس، كمال أبو ديب) و تتبعنا تحول مفهوم الشعرية من الثابت إلى المتحول. ثم تطرقنا إلى "تجليات الحداثة الشعرية"، فكان الحديث في البدء عن اللغة الشعرية التي شهدت تحولا وتغيرا من خلال إعادة العلاقة بين الدال والمدلول وإعادة شحنه من جديد، كما شمل أيضا تجديد الصورة الشعرية باعتبارها مكونا جوهريا من مكونات التجربة الشعرية ، و آخر عنصر تطرقنا إليه في هذا الفصل هو شعرية الإيقاع، تناولنا فيه قضية الوزن والقافية في الشعر القديم، ثم الإيقاع الشعري والموسيقي الداخلية في الشعر الحديث.

أما الفصل الثاني فعنوناه بـ " الحداثة الشعرية في الخطاب النقدي الأدونيسي " ،تناولنا فيه مفهوم الحداثة و الرؤيا الشعرية عند أدونيس عبر آليات الكشف والخلق والتجاوز والإبداع ، وتطرقنا فيه كذلك للفكر الأدونيسي الذي تغذى على مرجعيات النظريات النقدية بمختلف أصولها ، فطرحه للحداثة يتأتى من خلال مرجعيتين؛ مرجعية غربية من خلال تأثره بالمذاهب الغربية (الرمزية – الدادية –السريالية) ، ومرجعية عربية شكلت بالنسبة له قطيعة مع الجاهلية سواء على مستوى المعرفة أو على مستوى الشكل ، و تمثلت في المصادر التراثية (القرآن الكريم –الشعر العربي القديم – التصوف) و المصادر الحداثية (جبران خليل جبران – أنطوان سعادة – سعيد عقل).

ولأن الأدونيسية تشتغل على فضاء الحداثة الشعرية في أفقها اللامحدود و اللامنتهي ، جاء الفصل الثالث و الأخير معنونا بـ "الأجناس الأدبية و مشروع الكتابة الجديدة عند أدونيس" تناولنا فيه مفهوم الأجناس الأدبية في التنظير الغربي و الطرح العربي، وعالجنا فيه مفهوم الكتابة الجديدة وهدم الحدود الأجناسية؛ أين اتضحت لنا معالم التجربة الأدونيسية في قصيدة النثر التي اعتبرها أدونيس ثورة جذرية على ما سبقها من الأشكال الشعرية ، و ممارسة نصية تبحث عن أفق مغاير عبر إبدالات فنية و قيم جمالية مختلفة ، تجلت لنا في اللغة الكشفية و المجاز البصري وعبر آلية السرد والبناء الدرامي و ثنائية الزمان و المكان . وفي الخاتمة أجملنا أهم النتائج التي توصلنا إليها عبر هذه الدراسة.

تندرج دراستنا هذه في إطار نقد النقد الذي اعتمدنا من خلاله على المنهج التاريخي والمقارن التاريخي في رصد أصول و مرجعيات الحداثة الشعرية عبر مسارات تاريخية مختلفة، والمقارن لابراز خصوصية تجربة أدونيس وموقعها ضمن حركة الحداثة الشعرية العربية، كما استعنا بأدوات الوصف والتحليل والاستقراء التي أتاحت لنا تتبع التقاطعات والتوافقات والاختلافات بين الضفتين العربية والغربية ، و دورهما في تأطير و تشكيل الفكر النقدي الأدونيسي.

كما اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع التي أثرت بحثنا ،و لعل أبرزها مصادر أدونيس ، الذي يعد من أكثر الشعراء و النقاد عطاء و إنتاجا ، و نذكر منها: الأعمال الشعرية الكاملة، الثابت والمتحول بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب بأجزائه، الشعرية العربية، مقدمة للشعر العربي، زمن الشعر، ، فاتحة لنهايات القرن، موسيقى الحوت الأزرق، الصوفية والسوريالية.

أما أهم المراجع التي رافقتنا في إنجاز هذه الأطروحة ، نذكر منها: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس لـ 'بشير تاوريريت'، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث لـ 'خالدة سعيد'، في بنية الشعر العربي المعاصر لـ 'محمد لطفي اليوسفي'، لغة الشعر العربي الحديث لـ 'سعيد الورقي'، الإبهام في شعر الحداثة لـ 'عبد الرحمان محمد القعود، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى) لـ 'صقر أبو فخر.

إضافة إلى بعض المقالات والرسائل الجامعية التي استفدنا منها هي الأخرى في هذا البحث.

ولا ندعي أننا أصبنا في كل ما وصلنا إليه أثناء البحث والتحليل، لأن لكل باحث عقبات وصعوبات تواجهه في مسيرة البحث، لعلها كثرة الدراسات والموضوعات المتقاربة المدلولات، والتي كانت إحداها تستدعي الأخرى وتحفزها، وضعنا أمام معّدات هائلة بطبيعتها وحجمها، صعبت علينا استنطاقها وطريقة تحليلها والتحاور معها، وهذا يتطلب وعيا بالتاريخ والحاضر والمستقبل، فلم يكن يسيرا الانتقاء في الأخذ والترك منها.

ولا يسعنا في الأخير ، إلا أن نحمد الله على فضله وتوفيقه، كما نشكر أستاذتنا المشرفة الدكتورة أحمد الحاج أنيسة على سعة الصدر ورحابة النفس وعلى كل مجهود قيم قدمته ، فلم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها ومتابعتها للموضوع ،وصبرها ودعمها لنا في كل الأوقات والظروف ، نسأل الله العظيم أن يسدد خطاها لما تعمل و يجزيها عنا خير الجزاء، ولا يسعنا أيضا في هذا المقام إلا أن نتقدّم بأسمى ألفاظ وعبارات الشكر والتقدير إلى اللجنة المناقشة التي تجشمت عناء قراءة هذه الأطروحة وتصويبها، فإليهم جميعا خالص الشكر والتقدير.

ولله الحمد و الشكر أولا و أخيرا وعليه التوكل .

الطالبة : عياد أسماء.

يوم: 2024/04/19

مدخل

الحداثة المصطلح و المفهوم

تعد الحداثة من المفاهيم المستعصية على التعريف والتحديد ، فهي تعارض كل سائد وتقليدي، هاجسة ولاهثة في الكشف والتجديد والإبداع، إنها الرؤيا التي تتوافق مع كل تفاعل جديد. لقد أحدثت الحداثة ضجة ورجّة في النقد الأدبي خاصة، والحياة الإنسانية عامة، في البحث عن معناها الوجودي ومغزاها المعرفي.

ولرصد هذه الحركة لا بد لنا أن نقف عند مدلولها اللغوي و الاصطلاحي.

1- الحداثة عند الغرب:

إذا أردنا البحث عن مصطلح الحداثة في المعاجم الغربية، فنجده دائما ما ينشد التجديد والتغيير.

لقد وردت عبارة الحداثة Modernisme* في قاموس «Le robert» للغة الفرنسية، وهي تحمل معنيين، الأول يشير إلى الذوق أو التذوق لكل ما هو حديث، أما المعنى الثاني فيشير إلى "حركة دينية تهدف إلى تفسير جديد للعقائد والمذاهب التراثية لتتماشى مع اكتشافات التفسير الحديث"[1]

أما قاموس «لاروس Larousse» فيقول: "إنها تعني من يقوم بتقدير الأزمنة العصرية أكثر من الأزمنة الحديثة، أو أنها تشير إلى فيلسوف أو مؤرخ ينكر الأزمنة القديمة للحضارات الصينية والهندية والمصرية، بينما ينظر إلى اليونانيين على أنهم المؤسسون الحقيقيون للحضارة العامة."[2]

وهناك من يرى أن Modernisme – Modernité – Moderne هي في الأصل تتفرع كلها من الجذر اللغوي Moderne والتي تعني حديث، وModernisme كما أوردها المعجم الفلسفي الذي أصدره مجمع اللغة العربية في مصر، على أنها ترجمة لكلمة (تجديد)، وعرّف المصطلح بأنه "نزعة تأخذ بأساليب جديدة

(*) modernisme :
1- gout de qui est moderne, recherche de la modernité.
2- mouvement chrétien préconisant une nouvelle interprétation des croyances et des doctrines traditionnelles.
Dictionnaire le robert quotidien, le robert, paris-France, 1996.

[1] زينب عبد العزيز، هدم الإسلام بالمصطلحات المستوردة (الحداثة والأصولية)، دار الفكر العربي، دمشق، ط1، 2004، ص: 35.

[2] المرجع نفسه، ص: 35.

في نواحي الحياة الفكرية والعلمية."[1] فهي بذلك تأخذ كل النزاعات والميولات قصد التنوع والتجديد في الحياة.

أما modernité – modernity فهي تحمل معنى "التجاوز وخرق مراحل التاريخ وتخطي الزمن"[2]

ولقد أرجع بعض الدارسين هذا المصطلح إلى "بلزاك سنة 1822 بمعنى العصر الحديث أيما نتج عن النهضة الأوربية."[3] شهدت هذه الأخيرة تيارات فكرية جديدة سعت إلى إحياء الدراسات اللاتينية والرومانية القديمة، لذلك ربط 'بلزاك Balzac' الحداثة بالنهضة التي تعني الإحياء والبعث.

والحداثة كمصطلح ظهرت في النقد والأدب تحديدا في منتصف القرن التاسع عشر وبعبارة أصحابه هو مصطلح يصعب علينا أن نمسك بالمعنى فيه لأنه يتغير ويتبدل ويظهر في كل مرة بشكل جديد"[4] فلا يمكن القبض على مفهوم الحداثة لأنه مصطلح شكس وشرس يستعصي تحديده، ويظل ذلك المفهوم الساعي إلى معنى الجدة ومتابعة كل ما هو جديد ومبتكر.

لذا يقول 'جان بودريار Jean Baudrillard ': "ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى وإنما هي صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية، فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات، تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة، متجانسة، مشعة عالميا، انطلاقا من الغرب. ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا غامضا يتضمن في دلالته إجمالا الإشارة إلى تطوير تاريخي بأكمله، وإلى تبدل في الذهنية."[5] يعكس هذا القول فهم بودريار للحداثة باعتبارها ليست مجرد فترة زمنية أو نظاما اجتماعيا أو ظاهرة سياسية، وإنما هي رؤية للعالم ونقلة نوعية في طريقة الوجود والتفكير والمعنى.

فالحداثة بهذا المعنى لم تكن حكرا على مجال دون آخر، لقد شملت حقولا وميادين عديدة سياسيا واقتصاديا وتاريخيا.

---

[1] إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة–مصر، دط، 1983، مادة تجديد، ص: 38.

[2] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي–أدونيس أنموذجا–، أبحاث للترجمة والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص: 30.

[3] جمال شحيذ ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص: 15.

[4] سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص: 315.

[5] بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة، مصر، دط، 2005، ص: 16،15.

فمصطلح الحداثة في بدايته الأولى ظهر في الحقل الأدبي ثم "استثمر ووُظف في حقول معرفية أخرى كالاجتماع والسياسة والتحليل النفسي والتقنية والألسنية والاقتصاد واللاهوت ليشير إلى فترة زمنية تاريخية مر بها الغرب."[1]

ولا سيما إذا علمنا أن بعضهم يذكر أن مصطلح "الحداثة" كان أول استخدام له في اللغة الإنجليزية من خلال كتاب «A Survey of modernist poetry» لمؤلفيه 'لورا رايدينغ Laura Riding' و 'روبرت جريفز Robert Graves' واللذان لهما نظرة محايدة، فهما يشيران "إلى الفن كتعبير أو كأسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره."[2]

لا يكاد يجمع ويتفق الباحثون والمفكرون على تاريخ محدد لبداية الحداثة، لكن أغلب الدراسات والأبحاث تشير إلى أن الشاعر الفرنسي 'بودلير Baudelaire' صاحب ديوان «أزهار الشر»، وأحد أعمدة الحداثة الأدبية عند الغربيين، وأول من ساق وبلور مفهوما نظريا لمصطلح الحداثة، "وظل هذا المصطلح يكتسب لديه دلالات مغايرة تنصهر فيها ثنائية الطبيعي والمصطنع"[3]

ولقد كتب عام 1958 عن مصطلح الحداثة لتحديد ماهية هذه الاتجاهات فقال: "ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أزليا وثابتا"[4]

يضع بودلير مفهوما للحداثة من منظور جمالي يكشف من خلاله نصرته للفن القائم على الخلق لا على التقليد، ويركز على اللحظة الراهنة التي تفصل بين الماضي والمستقبل، للهروب والانقلاب على الواقع والتمرد عليه.

ومن هنا جاءت الحداثة لتخلص الانسان من أوهامه وتحرره من قيوده، وتفسر الكون تفسيرا عقلانيا، وهو موقف يوضح لنا التمرد على الواقع بالسعي والخرق لكل ما هو أزلي وثابت، والبحث عن كل ما هو جديد وغير متوقع.

---

[1] رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة–ما بعد الحداثة في زمنها القادم–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2003، ، ص: 19.

[2] المرجع نفسه، ص:18،19.

[3] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي الحديث (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص: 31.

[4] بتول قاسم ناصر، محاضرات في النقد الأدبي (المحاضرة الأولى: النقد الأدبي)، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، دط، دت، ص:50.

فالحداثة مفهوم اتفقت فيه الناحية الدلالية والاصطلاحية ليشير إلى "مجموعة من التجارب الفنية، التشكيلية والشعرية التي تكشف عن موقف فلسفي ومعرفي إزاء الواقع والفن"[1]. وهذا ما أبداه بودلير في نصرة الفن القائم على الخلق والخرق لا على الاتباع.

لقد ارتبطت الحداثة بمجموعة من المفاهيم والتصورات التي تصُبُ كلها في قالب فلسفة التاريخ، واستمدت هذه الفلسفة جذورها من فلسفة الأنوار في القرن الثامن عشر (ق18).فلقد اكتشف فلاسفة الأنوار "بأن للبشرية تطورا مرحليا يصبغ تاريخها الطويل، مؤكدين أن تحررها وانعتاقها سوف يكونان نتيجة أساسية لاستعمال العقل من حيث أنه إقرار للشأن المنطقي ورفض لكل حكم مسبق ولكل سلطان مهيمن"[2]

فالحداثة وفق المنظور الفلسفي العقلي هي خروج المبدع من وضعيته وأوهامه وتخلصه من أي سلطة معرفية، ودفعه وبعثه وتوجيهه إلى قيم جديدة بالتركيز على النزعة العقلانية التي كانت تجسد للتقدم والتحرر وهي مفتاح الحداثة وروح الإنسان الغربي الحديث.

ومن هنا أصبح مفهوم العقل أو العقلانية عند 'ديكارت Descartes' "أساس الحقيقة والمعرفة إنها القيمة المطلقة، والخط الفاصل بين عالم الآلهة وعالم الإنسان الحديث، مركز الكون، ففكرة الحداثة إذا مقترنة اقترانا وثيقا بفكرة العقلانية."[3]

بهذا المعنى يقطع ديكارت الصلة بين عالم التصورات الغيبية وتخليصه من هيمنة الدين ورجال الكنيسة والاعتماد على العقل البرهاني والتجريب كمقياس ومنهجية لتحصيل المعرفة العلمية، ولهذا تتجسّد فكرة الحداثة عند ديكارت على أساس عقلي محض.

ومن هنا نجد 'ألان تورين Alain Touraine' يحذو حذو ديكارت حيث يقول: "إذا تمكنا من العثور على تعريف جديد للحداثة، وعلى تأويل جديد لتاريخنا «الحديث» الذي قُصِرَ في الغالب على صعود العقل والدنيوة، وتماهت الحداثة مع منطق السلطة وحدث انفصال متزايد بين العالم الموضوعي الذي خلقه العقل المنسجم مع قوانين الطبيعة، وبين عالم الذاتية الذي هو قبل كل شيء عالم الفردية أو عالم

[1] بتول قاسم ناصر، محاضرات في النقد الأدبي، ص: 52.

[2] عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، حوارات لقرن جديد الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003 ص: 209.

[3] رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم، ص: 35.

الدعوة إلى الحرية الشخصية"[1] من خلال هذا التعريف نرى انحياز العقل إلى الذات وإلى الفردية التي تعتبر مرجعا لكل حقيقة، ومن خلالها يثبت الإنسان نفسه كذات مستقلة ومتميزة عن الطبيعة ، وهذا ما يتوافق مع الفكر الديكارتي الذي وجه الفلسفة الحديثة نحو الذاتية.

لذلك فالأساس الأول لمعرفة الحداثة هو العقل باعتباره السلطة المتحكمة في كل التحولات الفكرية، وإذا كانت الحداثة قد أرست قواعدها الفكرية مع عقلانية ديكارت ، فإن 'هابرماس Habermas' قد أعاد الحداثة إلى عصر الأنوار معتبرا "أنها مشروع لم يكتمل بعد"[2].

يوعز هابرماس أفكار الحداثة إلى عصر التنوير الذي شكّل حقبة من الوعي والتطور والتجديد في بعض المفاهيم السائدة، خاصة تلك التي تتعلق بالميتافيزيقا، وأن مشروع الحداثة لم ينته أي الحداثة مسلك ومسار متواصل ولا نهائي في التغيير والتجدد، غير ذلك إن هذا المشروع لم يستنفد أغراضه بعد التي لا رجعة فيها بهدف مسائلة النقد الذي يعطي للعقلانية وعيا واستيعابا جديدا ومغايرا عما سبق.

وفي ضوء ما أوردناه من أقوال حول تحديد فترة الحداثة فإن المتفق عليه هو أن "بودلير و مالارميه ورامبو تمثلوا الحداثة الشعرية ورسموا معالمها بدقة متناهية للأجيال التي أتت بعدهم، إذ يعتبر بودلير الأب الروحي للحداثة في الغرب وتابع المسيرة كل من رامبو و مالارميه."[3]باعتبارهما رموزا للحداثة الشعرية، حيث أرسوا في تأسيس معالم الحداثة وتجاوز كل ثابت وتمردا على كل مألوف بابتكار أساليب جديدة ومغايرة.

والحداثة في حقيقتها كما بلورها الرمزيون الفرنسيون "بودلير و مالارميه وغيرهما إحتجاج على التقدم العلمي ومحاولة للخروج من قبضته، لأن الأوربيين ذاقوا ذرعا بالماديات التي تحكمت في حياتهم وقننتها على نحو جعلهم أسرى للآلة وأصحابها."[4]

هذه الحداثة التي تشكلت واتضحت معالمها عند الرمزيين، سعت إلى تشييد نفسها من خلال البحث عن بديل جديد وغير متوقع، وقطع الصلة بالبائد والنفور منه وهدم كل الأشكال القارة والساكنة قصد

[1] رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم، ص: 23.

[2] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مرا: جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي أبو ظبي، ط1، 1995، ص: 197.

[3] جمال شحيذ ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، ص: 15.

[4] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص: 50.

التغيير والتجديد والوصول إلى المجهول ،والخروج عن النمطية والتقليد والغوص في عالم الإبداع والإبتكار لذا تميزت شعرية 'مالارميه Mallarmé' بالإبتكار.

كما تميز 'رامبو Arthur Rimbaud' هو الآخر بتمرده على المألوف فأكد على انفصال الذات الشعرية عن الذات الشخصية، وهي ذات فاعلة وايمانه المطلق بالإبداع والخلق الفني ولعل هذا هو أهم مظاهر الحداثة في شعره. "والواقع أن الذات تواقة إلى الإشعاع الذي جاء على أنقاض التمركز والانضباط، كما نزعت إلى الانفصال بعد سأمها من الاتصال وأن المرء في حاجة دائمة إلى التجديد والتطلع وإلى المرغوب فيه، غير المألوف، فلا غرابة إذن أن تجيء الحداثة وفق هذا المنظور لتحرر الفكر من حبس موضوع الشيء والخروج من أسر العلاقات الارتباطية إلى عالم تقوية الشعور بالارتداد إلى النزعة الفردانية."[1]

كذلك نجد الشاعر 'توماس ستيرنز إليوت Tomas steans Eliot' ، أبرز شعراء الحداثة الغربية، صاحب قصيدة «الأرض اليباب» والتي "أسهمت قويا في انتعاش الحداثة بعد الحرب العالمية الأولى، وكانت تطبيقا لتنظيرات الحداثة وارساءً لدعائمها كما يرى أحد الدارسين، وكانت بداية مهمة ومعلما بارزا في طريق الحداثة كما يرى دارس آخر."[2] كما تبدو ملامح الحداثة واضحة في الكتابات النظرية والإبداعية لـ "إليوت في ذلك من خلال تمرده على العالم الحديث.

كما وظف إليوت الأسطورة، ودعا إلى التمرد على الوزن والقافية، و امتاز شعره بالغموض والتساؤل.

كانت هذه لمحة مختصرة عن مفهوم الحداثة عند بعض الفلاسفة والشعراء التي تصب معظمها في مبدأ التجديد والتغيير والتحرر من قيود الماضي.

2- الحداثة عند العرب:

قبل أن نتحدث عن الحداثة في المجتمع العربي، لا بد أن نعرج على بعض الدلالات التي يحملها المصطلح.

أ- في القرآن الكريم: لقد وردت كلمة «الحداثة» في القرآن الكريم في عدة صيغ منها: حدث، يحدث، محدث، تحدث.

[1] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص: 30.

[2] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، ص: 74.

قال الله تعالى:﴿قَالَ فَإِنِ ٱتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْـَٔلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّىٰٓ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا ﴿٧٠﴾﴾ [1] أي حتى أوجد لك منه ذكرا وتذكرا.

وفي قوله تعالى:﴿مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلَّا ٱسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ ﴿٢﴾﴾ [2]، محدث بمعنى خبر ونبأ جديد أو آية جديدة.

وفي قوله تعالى:﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ إِذَا طَلَّقْتُمُ ٱلنِّسَآءَ فَطَلِّقُوهُنَّ لِعِدَّتِهِنَّ وَأَحْصُوا۟ ٱلْعِدَّةَ ۖ وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ رَبَّكُمْ ۖ لَا تُخْرِجُوهُنَّ مِنۢ بُيُوتِهِنَّ وَلَا يَخْرُجْنَ إِلَّآ أَن يَأْتِينَ بِفَٰحِشَةٍ مُّبَيِّنَةٍ ۚ وَتِلْكَ حُدُودُ ٱللَّهِ ۚ وَمَن يَتَعَدَّ حُدُودَ ٱللَّهِ فَقَدْ ظَلَمَ نَفْسَهُۥ ۚ لَا تَدْرِى لَعَلَّ ٱللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَٰلِكَ أَمْرًا ﴿١﴾﴾ [3] يُحْدِثُ أي قد يغير الله الأمر أو ينشئ أمرا جديدا .

وأيضا في قوله تعالى:﴿يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا ﴿٤﴾﴾ [4] أي تعلن أخبارها وأنباءها.

ب- الدلالة اللغوية للمصطلح:

جاء جذر "حدث" في كتاب «العين» للخليل بن أحمد الفراهيدي: "يقال: صَار فلان أُحدوثة أي كَثَّروا فيه الأحاديث، شابٌ حَدَثٌ، وشابَّة حَدَثة: [فتيّة] في السِّنّ. والحَدَث من أحداث الدهر شِبْه النازلة، والأُحدوثة: الحديث نفسه. والحديث: الجديد من الأشياء. و رجل حِدْث: كثير الحديث. والحَدَث: الإبْداء."[5]

وجاء في «لسان العرب» لابن منظور " الحَدِيثُ: نقيضُ الْقَدِيمِ .والحُدُوث :نقيضُ القُدْمةِ. حَدَثَ الشيءُ يَحْدُثُ حُدُوثاً وحَداثةً، وأَحْدَثه هُوَ، فَهُوَ مُحْدَثٌ وحَديث، وَكَذَلِكَ اسْتَحدثه"[6]

وفي «تهذيب اللغة» لمحمد بن أحمد الأزهري يقول " و مُحْدَثاتُ الأمور: ما ابتدعَه أهلُ الأهواء من

---

[1] سورة الكهف، الأية: 70.

[2] سورة الأنبياء، الأية: 02.

[3] سورة الطلاق، الأية: 01.

[4] سورة الزلزلة، الأية: 04.

[5] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين،ج1، تح و تر عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص: 292، 293.

[6] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ص: 131.

الأشياء التي كان السلفُ الصالح على غيرها"[1]

بناءً على ذلك إن كلمة "حداثة "في اللغة العربية مشتقة من "حدث "والتي تدل على التجديد، وهي نقيض القديم.

ج– مفاهيم الحداثة عند النقاد والشعراء العرب:

أما اصطلاحا فقد تعددت مفاهيم الحداثة بتعدد مجالاتها، وأصبح لكل حقل مفهومه الخاص به، وهذا ما جعل عبد السلام المسدي يرى أن: "الحداثة تجري مجرى الدال المتعدّد الوجهات طبع تعدد صوره اللغوية القائمة في أذهان المستعملين."[2]

فالحداثة من منظوره هي مفهوم متغير ومتحرك ومتعدّد لا يتحدد في مجال واحد، فهي (الحداثة) تلبس معنى جديد كلما تغير المجال.

وفي هذا الصدد يرجع عبد الله الغذامي التنوع والتعدّد في المفاهيم إلى جهود فردية ورؤية ذاتية، هذه الرؤية "هي بمثابة الموقف الخاص أكثر مما هي تصوّر معرفي مشترك."[3]

يرى عبد الله الغذامي أن المشكلة ليس في تعدد المفاهيم، وإنما في التداخل والتناقض بينها، وانقلابها على المضامين، فحينما تصبح المواقف الذاتية أو الآراء الشخصية على طرفي نقيض، هذا التصّور الشخصي وغياب التطلع الجماعي أو التعاون المشترك كمفهوم الحداثة، حول هذا المصطلح في الأدب العربي إلى إشكالية فكرية وليست قضية نقدية إبداعية في رأيه.

ثم نجده يطرح مفهوما للحداثة انطلاقا من معادلة إبداعية بين ثنائية الثابت والمتغير حيث يقول: "أنها معادلة إبداعية بين الثابت والمتغيّر، أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دائما إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهري منه، فترفعه إلى الزماني، بعد أن تزيح كل ما هو وقتي؛ لأنه متغير ومرحلي، وهو ضرورة ظرفية

[1] محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد الكريم العرباوي مر: محمد علي النجار، مطابع سجل العرب، القاهرة، دط، دت، ص: 406.
[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1983، ص: 07.
[3] عبد الله الغذامي، تشريح النص (مقاربة تشريحية للنصوص الشعرية المعاصرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2006، ص: 10.

تزول بزوال ظرفها، وتصبح طورا يسهم في نمو الموروث ، لكنه لا يكبل الموروث، أو يقيده ... فالحداثة إذاً هي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد ..."[1]

فالحداثة لا تعبر عن مرحلة آنية، أو مدة زمنية، ولا ترتبط بوقت معين، وإنما هي حركة مستمرة تسعى دائما إلى التساؤل والكشف، فهي تقفز على جبهات العصور، وفي الوقت نفسه لا ترفض الموروث وتكبله، بل على العكس، تكشف جوانبه المضيئة.

ويذهب محمد عابد الجابري في تصوره لمعنى الحداثة بأنها "رسالة ونزوع من أجل التحديث، تحديث الذهنية، تحديث المعايير العقلية والوجدانية. وعندما تكون الثقافة السائدة ثقافة تراثية فإن خطاب الحداثة فيها يجب أن يتجه، أولا وقبل كل شيء، إلى «التراث» بهدف قراءته وتقديم رؤية عصرية عنه"[2].

يدعو الجابري من خلال رؤيته السابقة إلى تحديث التراث والنهوض به من خلال قراءته وإعادة كتابته برؤية مواكبة لروح العصر.

ونجد أيضا عدنان حسين قاسم يتطرق إلى مصطلح الحداثة بقوله "لم يكن مصطلح "الحداثة" غريبا على نقدنا العربي القديم، فقد استخدم بعض النقاد واللغويين والرواة لفض (المحدثين) وصفا للشعراء الذين خرجوا على السائد المألوف؛ عندما احتدم الصراع بين المجدّدين والمقلدين حول الشعر المحدث في العصر العباسي."[3]

يرى عدنان حسين قاسم أن الحداثة كانت موجودة عند نقادنا القدامى والرواة، حيث أطلقوا هذه التسمية على الشعراء الذين خرجوا على المنوال.

ولقد عرف العصر العباسي أول حركة تجديدية في الشعر العربي وهي حركة زعزعت النظام التقليدي وخرجت على منواله واستحدثت بعض القيم الشكلية كمقابل للقيم القديمة كالمدينة والحياة مقابل البدو وغيرها من القيم، فكانت البداية في النهضة والتغيير نحو اتجاه جديد مع الشعراء المولدين والمحدثين.

ويرى إبراهيم السامرائي أن الحداثة التي كثر الحديث عنها في أدبنا المعاصر لم تكن فتحا جديدا، بل هي ما سبق وما مضى إليه بحداثات فيقول: "لقد كانت لنا حداثات في تأريخنا الأدبي طوال العصور،

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص (مقاربة تشريحية للنصوص الشعرية المعاصرة)، ص:13،14.

[2] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1991، ص: 17.

[3] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 45.

وليس لي إلا أن أعد الجديد في الشعر العربي في عصر المسلمين الأوائل لونا من حداثة خرجت إلي بشيء من المألوف في شعر شعراء ما قبل «الإسلام» وهذا يعني أن الحداثة هي كل جديد، صاحب تطور أدبنا منذ بداياته حتى العصر الحديث"[1].

فلا نقدر أن نفهم الحداثة الشعرية فهما صحيحا إلا إذا نظرنا إلى جذورها "فلقد اقترن نشوؤها في القرن الثاني للهجرة (الثامن ميلادي) بالحركات الثورية التي كانت تطالب سياسيا واجتماعيا بالمساواة والعدالة وعدم التفريق بين المسلم والمسلم على أساس من جنس أو لون. واقترن ذلك بنشوء الحركات الفكرية التي تعيد النظر، بشكل أو آخر، في المفهومات الثقافية الموروثة، والدينية على الأخص."[2]

كما يرى أدونيس أن جذور الحداثة الشعرية العربية خاصة والكتابية بعامة "كامنة في النص القرآني، من حيث أن الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، ومثلت تلك في الوقت نفسه حداثة عصرها حفظه لنا التراث."[3]

أكّد أدونيس على أهمية النص القرآني ودوره في تأسيس الحداثة العربية باعتبار أن الشعر العربي في العصر الجاهلي كان شفويا يعتمد على الشعر الغنائي في قول الشعر لأنه مسموع لا مقروء، لذا غلبت عليه الشفوية لغياب عنصر الكتابة، وبمجيء الإسلام كانت القفزة على اللامقروء من خلال الدراسات القرآنية التي كان لها الفضل الكبير في التدوين، فحلت الكتابة والتأليف محل الرواية الشفوية.

ومن هذا الباب عدّ أدونيس الحداثة الشعرية كامنة في النص القرآني لأنه يمثل حداثة عصرنا. "فليست مشكلة التجديد في الشعر العربي حديثة العهد، بل هي قديمة ترجع إلى القرن الثامن؛ فكان النقاد آنذاك يعتبرون الشعر العربي من هذه الناحية، عهدين: يبدأ الأول قبل الإسلام بنحو مائة سنة، أي أوائل القرن السادس، وينتهي بعد الإسلام بنحو مائة سنة كذلك، وتسمى هذه الفترة فترة الشعر القديم، أما العهد الثاني فيبدأ بقيام الدولة العباسية في أوساط القرن الثامن حيث بدأت فترة الشعر المحدث."[4]

[1] عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة-دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص: 47.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص: 79.

[3] المصدر نفسه، ص: 50،51.

[4] ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص: 27.

إن الحداثة في المجتمع العربي بدأت كموقف يمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر، لذا يرى أدونيس أن الحداثة تأسست في العهدين الأموي والعباسي من خلال بعدين: سياسي فكري وفني.

يتمثل البعد الأول في ثورة الزنج والخوارج والحركات الإلحادية والصوفية، فبدأت الحداثة من هذا الاتجاه وهو الصراع القائم بين النظام السلفي، والرغبة العاملة إلى تغيير هذا النظام.

أما البعد الثاني: فني، يهدف إلى الخلق لأعلى المثال، بحيث يخلق عالم تجاوزي للعالم الواقعي، وإبدال الثابت بالمتغير، كما عند أبي نواس و أبي تمام باعتبار أن القديم أصل للإتباع ولا يتوفر فيه الإبداع والتغيير.

وهكذا تولدت الحداثة تاريخيا، من التفاعل والتصادم بين عقليتين، ونشأت ظروف وأوضاع جديدة. "فكان المبّرد على الصعيد النظري أول من تعاطف مع الشعر المحدث. فقد اعتمده أصلا من أصوله التي يدرسها لطلابه وأورد منه نماذج في كتابه «الكامل» و«الفاضل» وخصص له كتابا هو «الروضة» حيث يقول: «وليس لقدم العهد يفضل القائل، ولحدثان عهد يهتضم المصيبُ، لكن يعطى كل ما يستحقه» فهو بهذه الكلمة يجعل من النص الشعري بذاته أساسا لتقويم، دون اعتبار للزمن الذي كتب فيه"[1]

فهو لا ينظر إلى الزمن باعتباره معيارا تقاس به النصوص، فكل قديم كان حديثا في عصره، فلذلك هو يلغي مبدأ الزمنية في شروطه.

ونرى أن الشعر المحدث أكثر التصاقا بالحياة من الشعر القديم فهو يقول: "هذه الأشعار أخذناها من أشعار المولدين، حكيمة مستحسنة، يحتاج إليها للتمثيل، لأنها أشكل بالدهر."[2]

ويقف ابن قتيبة من الشعر المحدث موقفا أكثر وضوحاً ودقة، فهو يقول في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء»: "ولا نظرتُ إلى المتقدِّم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأَخِّر (منهم) بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرتُ بعينِ العدل على الفريقين، وأعطيت كلاًّ حظَّهُ ووفَّرْتُ عليه حقَّه"[3] ... "وجعل كلَّ قديم حديثاً في عصره، وكلَّ شرفٍ خارجيَّةً في أَوَّله"[4]

[1] أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص: 12.

[2] المصدر نفسه، ص: 12.

[3] ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967، ص: 62.

[4] المرجع نفسه، ص: 63.

حدّد ابن قتيبة موقفه النقدي في نصفه وعدله بين القديم والحديث، ففي نظره لا يوجد قديم مطلق ولا حديث مطلق، فالقديم كان حديثا في عصره، كما كان الماضي حاضرا، وأن هذا الحاضر سيكون ماضيا في يوم ما، ولقد كان الكثير من الشعراء محدثين في زمانهم كجرير والفرزدق والأخطل وغيرهم، "وكان أبو عمر بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته"[1]

وتبعهم في هذا النهج المتنبي، وهو شاعر عتيق الطراز رصين، من كوفيته وطبيعته، كان ينتصر للحديث حيث يقول:

"فَمَا الحَدَاثَةُ من حِلْمٍ بمَانِعَةٍ قد يُوجَدُ الحِلمُ في الشبّانِ والشِّيَبِ"[2]

فالحداثة في شعر المتنبي متأصلة، واكتست ملامح النضج معه وراحت قصائده تؤسس مفهوما جديدا لمختلف القضايا التي كان يعيشها الإنسان في البيئة العباسية.

ولهذا كانت الحداثة نتيجة لتغير الأزمنة، وهي من هذه الناحية ظاهرة ضرورية وطبيعية، وأن مسألة تقويم الشعر كنصوص قائمة بذاتها دون النظر إلى الزمن الذي كتبت فيه "فالشعر سواء كان قديما أو محدثا يحمل في ذاته وضمن ذاته محاسنه أو مساوئه."[3]

أمّا على صعيد الكتابة الشعرية، كان بشار بن برد (168هـ/785م) الوجه الأول الأكثر بروزا لهذه الحداثة، يعتبر أول المحدثين بالمعنى الإبداعي ممن خرجوا على ما يسمى بعمود الشعر العربي، وقيل عن بشار بن برد أنه: "أستاذ المحدثين الذي عنه أخذوا، ومن بحره اغترفوا، و أثره اقتفوا ."[4] وفي رواية لـ أبي حاتم السجستاني أنه سأل الأصمعي عن أي الشاعرين أشعر: بشار أم مروان بن أبي حفصة، فقال الأصمعي: بشار، وعلل الأصمعي ذلك بقوله: "لأن مروان اتخذ مسالك الأوائل ... سلك طريقا كثر سلاكه، فلم يلحق بم تقدمه، وأن بشارً سلك طريقا لم يسلكه أحد، فانفرد به وأحسن فيه."[5]

---

[1] ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة)، الشعر والشعراء، ص: 63.

[2] المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، دط، 1983، ص: 450.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)، ص: 14.

[4] أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1995، ص:290.

[5] المرجع نفسه، ص: 292.

فكان بشار بن برد في أساس الخروج على أساليب الشعرية القديمة، وابتكار لغة الشعرية الكتابية، أو لغة الحاضرة بديلا للغة البادية. ويعد أول من هدم نظام القصيدة وأطاح بالمقدمة الطلالية.

وقد أوصل أبو نواس (195هـ) هذه اللغة إلى أوج فني لا سابق له، وتحولت اللغة الشعرية، انطلاقا منه، تحولا شبه كلي. ففي شعره البداية الأكثر غنى وشمولا وتنوعا في الحداثة الشعرية الكتابية، فهو مقاربة معرفية للأشياء والعالم والإنسان بحساسية جديدة، وجمالية جديدة."[1]

ويعتبر أبو تمام (231هـ) رمزا للخروج عن عمود الشعر، فقد سلك اتجاها جديدا يخالف الطريقة القديمة التقليدية المعروفة، حيث يقول أبو هلال العسكري في شرحه لديوان أبي محجن الثقفي: "من حق الشعر أن تكون ألفاظه كالوحي ومعانيه كالسحر"[2] ولهذا يؤكد أدونيس "على أن الصورة الشعرية يجب أن تكون غير مألوفة ومن مجال غير مألوف."[3]

فالخروج عن المألوف هو انتماء حتمي لمنطق الغرابة والغموض. "فلقد تحول الشعر في العصر العباسي إلى بحث مستمر عن نص مدهش لأن الشاعر لا ينشئ شعره على مثال سابق، وإنما هو مأخوذ بالرؤيا، ويكشف عن عوالم غامضة لم تكن معروفة من قبل."[4]

فلذلك كان شعر أبي تمام تأسيسا: تجاوزا لما سبقه وبداية جديدة "كان شعره نوعا من كتابة الغياب، كتابة الحضور–الغائب، والغياب الحاضر، ومن هنا كان خطرا، فكل تأسيس خطر، ومن هنا نفهم ثورة التقليد عليه، فشعره «ضد ما نطقت به العرب» ولقد «أفسد الشعر ولئن كان ما يقوله شعرا، فكلام العرب باطل»"[5]

على الرغم أن شعره ذاع صيته، إلا أنه رفض من قبل بعض النقاد والشعراء باعتباره قد خرج على عمود الشعر العربي، وأنه فاسد.

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 52.

[2] أبو محجن الثقفي، ديوان، شر: أبي هلال الحسن عبد الله بن سهل، مكتبة لسان العرب، دط، دت، ص: 09.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص: 31.

[4] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2011، ص:82.

[5] أدونيس، الثابت والمتحول، ص: 20.

إنّ "الشعر المحدث الذي اعتبره النقد التقليدي «فاسدا» هو الذي «صح» في السياق الأخير، والشعراء والقراء يتداولونه الآن أكثر مما يتداولون الشعر القديم ... في حين أن النقد القديم هو الذي يستمر في حياتنا وفي ثقافتنا ويسيطر بشكل أو آخر."[1]

إنّ ما اعتبره هذا النقد في الشعر المحدث خروجا على عمود الشعر العربي وانفصالا عنه، اعتبره أدونيس انسجاما معه وتكملة له.

وما يمكن قوله أن الحداثة الشعرية التي شهدت بوادرها في العصر العباسي لم يكتمل عودها بعد، بل استمرت وواصلت دربها في حركة تجديدية ثانية كان لها الأثر في الشعر العربي ألا وهي الحركة الأندلسية التي أخذت منحى خاصا ومميزا، اتسم به الموشح باعتباره فنا أنيقا وجديدا، وشعرية مغايرة في حركة الشعر العربي.

لكن لم تستمر هذه الحركة في التطور والتجديد، بل أصابها الجمود والركود والانحطاط خاصة بعدما استولت قبائل المغول والتتار على البلاد العربية، فأسقط الشعر وأصبح مجرد اقتباس وتقليد.

وبعد الضعف والانحطاط الذي شهدهما الشعر العربي، ظهرت حركة الانتفاض والبعث والتحرر من طغيان الجمود، وسمي هذا التيار بالكلاسيكي أو المدرسة الكلاسيكية، وحرصت على محاكاة القديم.

ولقد تربع على عرش هذه المدرسة محمود سامي البارودي وأحمد شوقي، وعلى الرغم من إحياء التراث ووصل الماضي بالحاضر، إلا أن طريقتهم التقليدية فندت وتراجعت لعجزهم عن تقديم رؤية جديدة للشعر العربي، واستدعت الضرورة إلى شن حملات جديدة استعجالية ثارت على هذه الكلاسيكية فحلت على أنقاضها الرومانسية كتيار بديل ومناسب للشعر العربي.

ولقد تجسد هذا التيار في جماعات أدبية كـ 'جماعة الديوان' بقيادة عباس محمود العقاد وعبد القادر المازني، وجماعة 'أبولو' التي مثلها كل من أحمد زكي أبو شادي و إبراهيم ناجي بريادة جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، و'العصبة الأندلسية' مثلها رشيد الخوري وشفيق معلوف وآخرون.

لقد نادت هذه الجماعات بضرورة التجديد في الأدب العربي بأسس جديدة تنافي المرتكزات التي قامت عليها الكلاسيكية. وكانت رؤيتهم للإبداع لا للإتباع.

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص: 34.

لكن هذا التيار فقد هو أيضا حيويته وتفاعله مع الواقع العربي فدخله الزيف.

فمن مرحلة الإحياء والبعث إلى مرحلة الانتقال ثم التجديد في الشكل والمضمون وهي حركة الشعر الحر التي شكلت إرهاصا حقيقيا للحداثة الشعرية مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

فكان التأسيس الحقيقي للحداثة الشعرية حيث استمرت في التجديد والتحرر وكسر الرتابة الموجودة في الشعر العربي والمتمثلة في نظام الشطرين وتعويضه بنظام السطر. فكان التجديد العروضي في هدم البيت وكسر الوزن والقافية.

وبعد هذه المرحلة جاءت مرحلة التجاوز والتخطي في الشعر العربي المعاصر.

ولقد عرفت الحداثة في العصر الحديث بعدا آخر وخاصة في المجال النقدي حيث تجسدت كفكرة عند طه حسين الذي تسلح بمناهج العلم الأوربي الحديث فقلدهم ورسم على منوالهم ورأى بأنه "يقتضي ذلك بالضرورة أن نتعلم كما يتعلم الأوربي، لنشعر كما يشعر الأوربي، ولنحكم كما يحكم الأوربي، ثم نعمل كما يعمل الأوربي، ونصرف الحياة كما يصرفها."[1]

نفهم من خلال ذلك أن طه حسين كان متأثرا بالغرب، فأراد أن يسير على خطاهم، بغية التغيير والتجديد مسايرة لروح العصر.

لذلك يرى وهب أحمد رومية أن الحداثة تدخل ضمن الأشياء المجلوبة من الغرب حيث يقول "لقد أخفقت الحداثة العربية، أن تكون عربية حقا حين بهرتها الحداثة الغربية وعجزت عن محاورتها، فاستسلمت لها وتبنت مفاهيمها، وجاهدت جهادا محموما للالتحاق بها"[2] فهو يرجع الحداثة العربية إلى الغرب، لذا دخل مصطلح الحداثة في الأوساط النقدية الأدبية نتيجة للمثاقفة مع الغرب.

و في السياق نفسه يعتبر يوسف الخال الحداثة بأنها "حركة ثورية تطورية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهو حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها، فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة ... فهي قديم يتجدد مع الحياة، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة"[3]. ومهما قيل في الحداثة يظل القول الأهم فيها هو أن "الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي

[1] عبد العزيز شرف، طه حسين و زوال المجتمع التقليدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1988، ص:139.

[2] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص:16.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها، 3- الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2001، ص: 37.

حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم ولا تكون وقفا على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ التغيير على الحياة نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف."[1]

يرى يوسف الخال أن الشعر يساير الحياة، فهو يخضع للتغيرات التي تطرأ على الحياة، فهي لا تبقى تسير على وتيرة واحدة، وإنما يعتريها التغيير والتبدل، لذا يستمد الشعر مفهومه ووجوده من الحياة، فإذا تغيرت سارع الشعر إلى التغير بطريقة مغايرة عن المألوف، وهذا ما نلمحه في مفهوم الشعر الجديد، فلقد تجاوزت القصيدة المفهوم التقليدي شكلا ومضمونا.

أما الحداثة عند أدونيس (علي أحمد سعيد)، "فهي ليست خروجا فقط عما هو نموذجي وثابت ومتكون، بل هي حركة ذات أبعاد مزدوجة فمن ناحية تسعى إلى خلخلة البناءات القائمة، ومن ناحية أخرى تقدم بدائلها عن تلك النماذج التي هدمتها."[2]

ومن هنا يرى أدونيس أن الحداثة خرجت وانزاحت عن عمود الشعر بمعايير جديدة كبدائل عن تلك النماذج السابقة، بغية التأسيس لنظرة جديدة ومغايرة، فهي "التجاوز السائد، والرغبة الدائمة في خلق المغاير. فهي تسعى دائما إلى التجديد والتغيير باستمرارية، في حين يرى كمال أبو ديب أن الحداثة هي "وعي الزمن بوصفه حركة تغيير ... والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس ومع العالم، وطرح الأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل وحمّى البحث، الحداثة جرثومة الاكتناه الدائب القلق المتوتر، إنها حمّى الانفتاح."[3]

ينقلنا كمال أبو ديب إلى عالم الغموض والشك من خلال مفهومه للحداثة، فهي تساؤل مستمر ومتجدد وبحث لا نهائي يعارض منطق الثبوت.

ويعرّفها عبد العزيز حمودة بأنها "حالة وعي تنبثق في اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المضادة في الإدراك"[4] فالإبداع حالة وعي أكيدة، لكن المبدع في عالم المثل يعيش حالة اللاشعور

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها، 3- الشعر المعاصر)، ص: 37.

[2] عبد العليم محمد إسماعيل، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011،ص:110.

[3] عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الإسلام منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط2، 1994، ص:36.

[4] عبد العزيز حمودة (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص: 20.

أثناء لحظة إبداعه، ففي أثناء هذه اللحظة تتمرد الأنا الفاعلة على كل القيود الموروثة التي يجب أن يحقق معها المبدع قطيعة معرفية لكي يتم الإبداع فهذا شرط من شروط الحداثة.

ويضيف على ذلك في مفهومه للحداثة قوله: "رفضا قاطعا للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضا أيضا لفكرة التقاليد نفسها، وتأكيدا للحركة المستمرة في الفن. "[1]

و يرى سامي سويدان أن الحداثة هي تمرد دائم على المألوف وسعي مستمر لكشف الآتي، "إنها تحول وخروج عن السائد والمألوف، انعطاف وانحراف في اتجاه لم يكن قد طرق من بعد، تفرع وامتداد نحو أفق كان حتى حينه مجهولا، قد يبلغ هذا التفرع مدى ويعرف ذلك الانحراف حدا، يبدو معهما العمل الحديث في تأسيسه لنموذج جديد ومعايير طارئة ابتداعا من غير أصل."[2] وهذا ما عمل به الشعراء المعاصرون الذين كسروا رتابة البنية الإيقاعية من كل المراحل السائدة محققين في ذلك تجاوزا آخر ألا وهو قصيدة النثر كآخر خطوة مست قدسية القصيدة، حيث حققت هذه الأخيرة وأنجزت إبداعا شعريا في الشعرية المعاصرة.

"و من هنا يتضح مفهوم التجاوز، شعريا ،لا يتضمن ،كما استخدمه، نفيا للماضي أو تجزيئا له، وإنما أعني به تجاوز طرق في الرؤية والكتابة واستخدام لغة لم تعد قادرة على الاستجابة لحياة الشاعر وتجربته ... لذلك يمكن القول بنوع من المفارقة: لا شيء أكثر تأصيلا من تجاوز البنى الكلامية التقليدية. هكذا تضيء الحداثة ماضينا، وتظهره في صورة جديدة."[3]

فالحداثة بهذا المعنى لا تنفي الماضي، وإنما تنفي طرق وأساليب الكتابة وخاصة اللغة التي كانت طيعة سهلة المنال، حيث لم يستجب لها الشعراء المعاصرون فمن الوضوح والحسية إلى الغموض الذي يعطيها جانبا من الإبداع والتميز.

فخلاصة القول أنه مهما تعددت مفاهيم مصطلح الحداثة، سواء على الساحة العربية أو الغربية، فهناك قاسم مشترك بينها، هو الرغبة في البحث المستمر اللانهائي في التغيير والتجديد.

---

[1] عبد العزيز حمودة (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك)، ص: 25.

[2] سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة: من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1997، ص: 10.

[3] أدونيس، كلام بدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص:151.

الفصل الأول

الشعرية العربية من الدلالة الثابتة إلى الدلالة المنفتحة

المبحث الأول: أصول الشعرية المفاهيم والأبعاد

أ-الشعرية في الموروث النقدي الغربي .

ب-الشعرية في النقد الغربي الحديث.

ج-الشعرية في الموروث النقدي العربي .

د-الشعرية في النقد العربي الحديث .

المبحث الثاني: تجليات الحداثة الشعرية

أ-اللغة الشعرية

ب-الصورة الشعرية

ج-الإيقاع الشعري

1- أصول الشعرية المفاهيم والأبعاد:

تعد الشعرية من المصطلحات النقدية التي تمّ تناولها في الساحة الأدبية باعتبارها نظرية تهتم بقوانين الإبداع الفني، تمظهرت حركتها منذ القديم إلى حدّ الآن في استقصاء تلك القوانين التي استطاع المبدع التحكم فيها في إنتاج وتمييز نصه لمنحه الفرادة الأدبية. و لقد نظر النقاد إلى هذه القضية وسعوا إلى تأصيل وتأسيس نظرياتهم وفق رؤاهم ومعطياتهم اللغوية والفكرية.

إن البحث عن أصول الشعرية مصطلحا ومفهوما يقتضي بنا التنقيب في المراجع والمصادر والإسهامات التي راحت تؤسس لهذه القضية، والوقوف في مركز تصادم الأفكار والرؤى.

فالشعرية كمصطلح مشتق من الكلمة الاغريقية poétiks "فن الشعر" وpoétique بالفرنسية أو poetics بالإنجليزية كمصطلح عرف منذ أفلاطون وكتاب أرسطو «فن الشعر» باعتباره النموذج والمرجع الأول للباحثين.

فحينما أراد أفلاطون أن يعّرف طبيعة الشعر قرّر أن الشعر تقليد أو محاكاة للمحاكاة، يعدّ أرسطو هو أول من استخدم مصطلح "فن الشعر" حيث جعل الشعر "صنعة فنية وأن فن الشاعر إنما يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسب الصفة الشعرية، مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر"[1].

وللبحث عن الأصول المعرفية أو الفلسفية للشعرية، نرجع إلى المصدر الأساسي الذي انبثقت منه.

[1] رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر– دراسة جمالية، دار الوفاء لطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002، ص:27.

أ- الشعرية في الموروث النقدي الغربي:

أ-1- أفلاطون:

إن البحث عن أصول الشعرية في المدونة النقدية الغربية يستوجب الوقوف عند قطب من أقطابها ألا وهو 'أفلاطون Platon' باعتباره أول من أثار قضية الشعر والشعراء، حيث أقرّ أنّ مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي، "وأن الناقد والشاعر لا يصدران عن العقل، بل عن الالهام الإلهي ... فالشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم، ويفقد هذا الكائن الإلهام إحساسه وعقله..."[1].

يرى أفلاطون أن الشعر لا يصدر عن عقل بل إنه إلهام إلاهي وليس هدفه الشرح العلمي للأشياء. فهو يقصد أن قدرة الشاعر في تأليف شعره تختلف غير قدرة المرء على شرح نفس الشيء عقليا.

إنّ الشعر عند أفلاطون ذو صلة وثيقة بالإلهام الإلهي ولا قيمة له إلا إذا كان صادرا عن ذلك الإلهام.

يرى أفلاطون أنّ الشعر تقليد ومحاكاة لذلك أبعد الشعراء من جمهوريته الفاضلة لأنهم يفسدون أخلاق الشباب واعتبر الشعر نموذجا للمحاكاة السيئة، حيث يقول في جمهوريته "والشاعر التراجيدي محاك، وهو كغيره من المقلدين يبتعد ثلاث مرات عن الملك ومثال الحقيقة"[2].

كذلك يرى أن الشعر يصف النقائض، ومن هذا الجانب يحمل أفلاطون هوميروس في ملحمته لأنه "عرض فيها نقائص الأبطال، ولأنه كان من هذه الناحية —مصدرا لشعراء المآسي فيما بعد، وهم الذين صوروا الخيرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة، وهذا عيب خطير عند افلاطون لأنه مثل أستاذه سقراط يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هي وحدها التي تجعل المرء سعيدا"[3].

هذا ما أدى إلى هجوم أفلاطون على الشعر التمثيلي والتراجيدي والكوميدي لأن الشاعر يخرج عن طبيعته، لأن المحاكاة هي الحقيقة وهي موضوع العلم، "فهي ليست في الظاهرات الخاصة العابرة،

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، مصر- القاهرة- دط، 1998، ص: 28.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط3، دت، ص:14.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 33.

ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الحقيقي، ولكن لا ندرك الا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل"[1]. فالمحاكاة عنده هي العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه.

وبناء على رؤيته السابقة يرتب أفلاطون أجناس الشعر حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة فيستثني الشعر الغنائي والملحمي لأنهما أصدق تعبيرا عن الحقيقة. "فيفضل نسبيا –الشعر الغنائي، لأنه يشيد مباشرة لأمجاد الأبطال يلي بعد ذلك شعر الملاحم، لأن النقائص المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل، ولا تقل كثيرا من إعجابنا به بوصفه بطلا، ويأتي بعد ذلك المأساة والملهاة، فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق."[2]

أ-2- أرسطو:

لقد تأثر 'أرسطوAristote' بأستاذه أفلاطون واتفق معه في النظرة الى رسالة الشعر الاجتماعية التربوية وفي الاعتداد بالمحاكاة في الشعر. غير أن أرسطو "قصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولم يعممها في كل شيء، كما أنه فصل بين أنواع الفنون على حسب أسسها الفنية وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء وميزها بذلك عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى."[3]

كما عني أرسطو –بصفة خاصة– الشعر على أنه يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية. فقد غير مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تمامًا وقد انقسم النقاد بإزائه الى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى، "أصبحت الشعرية مستقلة عن الرغبات ومتطلبات المنظر، وشددت على ماهية الشعر، ومن وجهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقاً من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون."[4]

ففي هذا المنظور أخذ أرسطو الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي الى تصور آخر فني، له طبيعته وميزته وخصائصه الفنية، وهو أن المحاكاة تمنح للشعر جمالية خاصة.

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 30.

[2] المرجع نفسه، ص: 33.

[3] المرجع نفسه، ص:38.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص: 21.

وينحصر مفهوم الشعر عند أرسطو في المحاكاة، والشعر الحق عنده يتجلى في المأساة والملهاة على عكس أستاذه أفلاطون، حيث يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا "للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل وتختلف المحاكاة ذاتها –حسب أرسطو– على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة، فتنصب على شخصيات تتسم بالفضيلة كما هو الأمر في تشابه محاكاة سوفوكليس وهوميروس..."[1].

إنّ ما يميز الشعر عند أرسطو هو المحاكاة وليس الوزن، فالمحاكاة عنده لا تعني نسخ وتقليد الشاعر للواقع دون أي مجهود، فالمحاكاة عكس ذلك، هي تجاوز للواقع واحتمال ما يمكن وقوعه.

إن الشعر عند أرسطو هو صنعة فنية لأن الناس يتمتعون بالمشاهدة والتعرف على الأشياء من جديد لهذا نجده اهتم بالناحية الشكلية للفن الشعر وأيضا لم يهمل شخصية الشاعر، إذ يطلب إليه – وبشكل غير مباشر–" أن يكون ملتزما بمواقف أخلاقية تدعو إلى الفضيلة، وتشجع على محاكاة الفضلاء من الناس، وتجنب محاكاة الأدنياء من البشر."[2]

ومن هنا يمكن القول أنَّ المحاكاة الأرسطية لا تضع الشاعر في حيّز التقليد والنسج كما كان في عهد سابقيه. ولكن على الشاعر أن يقدم رؤية فنية جمالية إبداعية.

كما اهتم أرسطو بالجوانب الجمالية في الشعر، ومهمة الشعر دون الشاعر، فإذا كان أفلاطون قد نقد الشعر باسم الحقيقية وباسم الخلق، وأخرج الشعراء من دائرة الإبداع وجعلهم مجرد أدواته، ورأى أنهم يتلفون الشعر بأفكارهم ويصورون الآلهة فريسة لأهواء الإنسان فبالنسبة اليه انحلال وانحراف أخلاقي. فإن أرسطو "قد أوضح الصلة بين الشعر والواقع والمعاني الإنسانية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر، فالشعر بهذا أوفر حظاً من الفلسفة والتاريخ."[3] لأن مهمة الشاعر، هي رواية ما يمكن أن يقع، فهو ليس مؤرخاً يروي الأحداث كما حدثت، لهذا كان الشعر أوفر حظاً من التاريخ.

وبهذا أصبح أفلاطون وأرسطو ممثلين لاتجاهين عامّين في نقد الشعر وهما: "الاعتداد بالإلهام والطبع

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 21.

[2] رمضان الصبّاغ، في النقد الشعر العربي المعاصر" دراسة جمالية"، ص: 27.

[3] المرجع نفسه، ص: 28.

في نتائج الشاعر، أو الاعتداد بالعمل والصنعة."[1]

وما يمكن قوله أن التصّور الأرسطي لمفهوم الشعر يقوم على مبدأ المحاكاة، التي جاء بها أفلاطون لكن، بعيدا وخارجا عن عالم المثل. وتبقى المفاهيم التي نادى بها أرسطو هي المنبع والممهد الأول للنقد الغربي المعاصر.

أ-3- هوراس:

'هوراس Horace' من أبرز الشعراء الغربيين الذين حاولوا البحث عن طبيعة الشعر، حيث قرأ مدونات أفلاطون عن سقراط، ودرس كتاب" فن الشعر" لأرسطو. ولقد أثبت هوراس أن للشعر ثلاث قيم: عرفانية وجمالية وعرفانية جمالية. "إن غاية الشعراء إما الإفادة أو الإمتاع، أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد."[2]

لقد ذهب هوراس على خلاف أفلاطون وأرسطو في مفهومه للشعر حيث يعد المحاكاة الناتجة عن التقليد ويحيله إلى مفهوم خاضع "لحرية الشاعر واختياراته، وليس ضروريا أن تكون تلك المحاكاة انعكاسا لما هو خارجي، بل إنّ الشعر الجيّد هو الذي تكون فيه المحاكاة غير مألوفة ومثيرة للدهشة"[3]

وبهذا نجد هوراس يهتم بحرية الشاعر وعدم تقييده، مما يضفي على النص إبداعا ودهشة على عكس التقليد الذي يكبل ويحصر الشاعر في المألوف والنسج على السائد.

هذا التجديد في الشعر والشعرية يضيف هوراس أمرا هاما يسميه "مبدأ اللياقة الأدبية"، أي توخي الشعر للانسجام والملائمة بين الموضوع والأسلوب والشخصيات والوزن الشعري.[4] وهذا ما يميز هوراس حيث يتسم الشعر عنده بالانسجام والوضوح والبساطة.

---

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية–مصر، دط، 2004، ص: 18.

[2] هوراس، فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط3، 1988، ص: 55.

[3] المرجع نفسه، ص: 109،110.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 111،112.

ب- الشعرية في النقد الغربي الحديث

ب-1- رومان ياكوبسون:

يعد 'رومان ياكوبسون Roman Jakobson' معلم الشعرية الحديثة، و التي قادته إلى اللسانيات، فقد كان يود التخصص في تاريخ الأدب، إلا أن القضايا التي كانت تشغله استعصى عليه حلها خارج منظور لساني، فانكب على ربط اللسانيات بعلوم أخرى. فاللسانيات عنده هي العالم الذي يمثل الأنساق والبنيات اللفظية.

تختلف الشعرية عند رومان ياكوبسون على سابقيه بأنها إحدى الوظائف الأساسية للغة، وهي لا تقصر على الشعر وحده، وإنما تضم كل الفنون التي تحمل نظرة جمالية شعرية.

حيث ينطلق في تحديد مفهومه للشعرية بدءًا من السؤال الذي طرحه في كتابه "قضايا الشعرية " في قوله: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنّياً ؟"[1]. أي البحث في الخصائص والمميزات التي تمنح الخطاب الأدبي الجمالية. لذلك يرى أن للشعرية الحق بأن تحتل موقع الريادة من بين الدراسات في الأدبية.

وبما أن الشعرية فرع من فروع اللسانيات فهي تهتم بقضايا البنية اللسانية لذلك نجده يربط بينها وبين اللسانيات، وهذا ما نجده في قوله "إن تحليل النّظم يعود كلّياً إلى كفاءة الشّعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشّعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأُخرى للّغة، وإنّها تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تُعطَى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية."[2]

حاول ياكوبسون أن يُكسب الشعرية علمية حينما ربطها باللسانيات، وأنها إحدى وظائف اللغة، ولا تقتصر على الشعر وحده، بل تعم الخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية.

[1] رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص: 24.
[2] المرجع نفسه، ص: 35.

يتطرق ياكوبسون إلى الوظيفة الشعرية ويحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للّغة، يقول: "لكي تقدّم فكرة عن هذه الوظائف، من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي. إنّ المرسِل يوجّه رسالة إلى المرسَل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، سِيَاقاً تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضا «المرجع» باصطلاح غامض نسبياً)، سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسَل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة، بعد ذلك سَنَناً مشتركا، كلياً أو جزئياً، بين المرسِل والمرسَل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسَّننْ ومفكك سنَنَ الرسالة)؛ وتقتضي الرسالة، أخيراً، اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسِل والمرسَل إليه، اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه."[1]

لقد شخّص رومان ياكوبسون ستة عوامل أو نقاط تجعل الخطاب تاماً وهي:

إنّ العملية التواصلية تقوم من مرسِل يرسل رسالة إلى المرسَل إليه، ولكي يكون ذلك عمليا فإنه يحتاج للسياق وهو الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول، وتقتضي بعد ذلك الرسالة شفرة (سننا code) بين المرسِل والمرسَل إليه لتكون في الأخير وسيلة اتصال بين المرسل والمرسل إليه.

وللتوضيح إليك الخطاطة الآتية:

	سياق context	
مرسل addresser	رسالة message	.....مرسل إليه addressee
	اتصال contact	
	سنن code [2]	

إنّ كل عامل من هذه العوامل المكونة للحدث اللساني يولد وظيفة لسانية، وفي خطاطة ياكوبسون ميزت ستة عوامل ترتبط بها وظائف لسانية مختلفة، وبديهي أن تتعلق البنية اللفظية للرسالة بالوسيلة المهيمنة، بيد أن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى لابد من أن ينظر إليها كونها مهمة أيضا"[3].

[1] رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص: 27.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 90.

[3] المرجع نفسه، ص: 91.

إن لكل عامل من العوامل المكونة للحدث اللساني يولد وظيفة لسانية وهي كالآتي:

مرسل.....وظيفة انفعالية.

مرسل إليه..... وظيفة إفهامية.

الرسالة..... وظيفة شعرية.

سياق..... وظيفة مرجعية.

اتصال..... وظيفة ميتالسانية.

سنن..... وظيفة انتباهية.

وهذا ما يوضحه ياكوبسون في الخطاطة الآتية:

مرجعية referential

Emotive إنفعالية..... شعرية poetic .....إفهامية conative

إنتباهية phatic

ميتالسانية

metalinguistic[1]

يرى حسن ناظم أنّ ثمة تطابقا هندسيا بين خطاطة العوامل المكونة للحدث اللساني، وخطاطة الوظائف اللسانية، فكل عامل من العوامل الستة يولد وظيفة لسانية، وهكذا فإن التوجه نحو السياق يولد الوظيفة المرجعية، وفي الوظيفة الانفعالية المركزة على المرسل نجد التعبير المباشر عن موقف المتكلم «و تمثل صيغ التعجب، في اللغة، الطبقة الانفعالية الخالصة»[2]، وتتجلى الوظيفة الإفهامية في التوجه نحو المرسل إليه، ويجد هذا التوجه خلوصة في النداء والأمر أن الوظائف اللسانية الثلاث (المرجعية، الانفعالية، الإفهامية) تمثل النموذج التقليدي للغة الذي يتناسب مع المثلث الذي يتضمن السياق

[1] رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص: 33.

[2] المرجع نفسه، ص: 28.

والمرسل إليه، بيد أن ياكوبسون يستثمر العوامل المكونة الأخرى للحدث اللساني (الاتصال-السنن-الرسالة) ليولد منها وظائف لسانية أخرى محطما بذلك المثلث التقليدي للوظائف اللغوية"[1].

إنّ النموذج الذي سبق ياكوبسون في الوظائف اللسانية هو 'بوهلر Bühler' وهي ثلاث وظائف: الإشارية، والتعبيرية والندائية، بعدها أكمل ياكوبسون وظائف شاملة لعوامل الحدث اللساني. محطما بذلك المثلث التقليدي للوظائف اللغوية بنظام جديد تواصلي يستوعب كل أنواع الخطاب.

ثم يظهر ياكوبسون ملاحظة أخرى وهي "خصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة ومدى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة في شكل هرمي متنوع. فالوظيفة الانفعالية تساهم في الشعر الغنائي إلى جانب الوظيفة الشعرية لأنه يركز على ضمير المتكلم، أما الشعر الملحمي فإنه يفتح المجال أمام الوظيفة المرجعية للمساهمة إلى جانب الوظيفة الشعرية لأنه يركز على ضمير الغائب، وشعر ضمير المخاطب يتميز بمساهمة الوظيفة الإفهامية"[2].

للإجابة عن السؤال المطروح سابقا (ما هو الشيء الذي يجعل من رسالة لغوية عملا فنيا؟) أي ما الأدب؟

ينطلق ياكوبسون من أهداف البحث والدراسة التي قام بها في مفهومه للأدبية فاستعان في تحقيق ذلك بشيئين وهما:

- إعادة النظر في النظام التواصلي عند بوهلر بنظام تواصلي جديد الذي تحدثنا عنه سابقا.

- بعض المفاهيم الإجرائية في استجلاء مفهوم الأدبية ومن أهمها ثنائية الاختيار والتأليف التي سوف أتطرق لها.

يتساءل ياكوبسون عن أي معيار لساني نتعرف تجريبيا على الوظيفة الشعرية؟ وما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضروريا في كل أثر شعري؟

وللإجابة عن ذلك عاد ياكوبسون إلى نمطين أساسيين لترتيب المستعملين في السلوك اللفظي: الاختيار والتأليف، الذي عرضه 'دي سوسير' قبله، بحيث يرى أن هناك طريقتين متكاملتين للتحليل

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 91.

[2] ينظر: رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص: 32،33.

اللغوي الأولى اختيارية والثانية سياقية.

لهذا استثمر ياكوبسون هذه الثنائية واعتبر أن "أساس هذه العلاقة الاختيارية هو التشابه أو التماثل... وأن أساس العلاقة السياقة هو المجاورة. أما الوظيفة الشعرية فإنها تحدد من خلال إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية"[1].

من هنا ينطلق ياكوبسون من ثنائية الشكلين: اللغة اليومية –اللغة الشعرية "ففي اللغة اليومية المستعملة للأغراض العملية –ويتركز الاهتمام عادة على السياق ... ويركز الاهتمام على الشفرة المستعملة في إرسال رسالة، أي على اللغة نفسها، وفي حالة الفن اللفظي يتركز الاهتمام على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها وليس فقط وسيلة–على شكلها بوصفه أثرا ثابتا وغير قابل للتغيير ومستقلا – أبدا– عن الظروف الخارجية وطبقا لهذه المقومات افترض ياكوبسون صيغة عامة تتلخص في محوري الاختيار sélection والتأليف combination من حيث هما مبدآن أساسيان للخطاب (...) ويحدد ياكوبسون البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف"[2].

وللإجابة عن السؤال يعلق حسن ناظم "إن الوظيفة الشعرية–بإيجاز شديد تخلق بنية التوازي من خلال خلق التماثلات بين المقاطع وذلك بإسقاطها على مبدأ التماثل على محور التأليف"[3].

إن تصور ياكوبسون للشعرية هو تطبيق الإجراءات اللسانية على الوظيفة الشعرية للخطاب، وخاصة عند تحديده لوظائف اللغة وأطلق عليها مصطلح الأدب وأكد أن موضوعها هو الأدبية وليس الأدب.

وقد بحث في اللسان والكلام، أيضا انتقل من علم اللغة إلى الشعرية الوظيفية اللغوية عنده قائمة على أساس التجاور وليس التشابه.

كما اعتمد أيضا على مبدأ الاختيار والتأليف، و تطرق إلى التوازي في الشعر، القائم على التشابه (بنية استعارية)، والتوازي في نشر القوائم على التجاور (بنية كنائية).

[1] رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص: 33.

[2] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص: 99.

[3] المرجع نفسه، ص: 100.

ب-2- جون كوهين:

ينطلق 'جون كوهين Jean Cohen' في شعريته من دائرة البلاغة القديمة إلى دائرة الأسلوبية، حيث يرى بأنّ دراسته تدخل ضمن مشروع تجديد البلاغة القديمة.

إن الشعرية في منظور كوهين هي "علم موضوعه الشعر"[1] وبهذا المعنى تكون الشعرية متعلقة بجنس أدبي واحد هو القصيدة التي تتميز باستعمال النظم. كما تجاوزت الشعرية المعنى الكلاسيكي الذي يتعلق بجنس الشعر فقط، ثم يرى أن هذه الكلمة اكتسبت عند جمهور المثقفين معنى أوسع وأعمق خاصة مع الرومانسية، حيث يقول: "استعملت هذه الكلمة توسعا في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس، استعملت أولا في شأن الفنون الأخرى (شعر الموسيقى، شعر الرسم...) ثم إلى الأشياء الموجودة في الطبيعة... ومنذئذ لم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع، حيث أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود"[2].

نفهم من خلال هذا القول أن كلمة «شعر» توسعت وأخذت بعدا خاصا بعد ما كانت متعلقة بجنس واحد فقط، لكن اكتسبت معنى آخر بدءا من العصر الرومانسي فأصبح لها بعد جمالي خاص.

كما يرى جون كوهين أن كلمة قصيدة فيها لبس وغموض وذلك أن وجود عبارة "قصيدة نثرية" التي أصبحت شائعة الاستعمال يسلب كلمة قصيدة، في الواقع، ذلك التحديد التام الوضوح الذي كان لها يوم كانت تتميز بمظهرها النظمي"[3].

لذلك كانت القصيدة ما طابق قواعد النظم، وأن النثر هو ما لم يطابق هذه القواعد وهو الذي أدى وفرض إلى إعادة تعريف بقصيدة النثر.

ولإزالة اللبس والغموض فيما يخص علاقة قصيدة النثر وبالقصيدة الموزونة يعرض كوهين في تصوره في التمييز بين الشعر والنثر منطلقا في ذلك من تقسيمه للغة إلى مستويين: مستوى صوتي، مستوى دلالي (معنوي).

"فالشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا، أما المستوى الصوتي: فخصوصياته مقننة

[1] جون كوهين، في بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2014، ص: 09.
[2] المرجع نفسه، ص: 09.
[3] المرجع نفسه، ص: 10.

بصرامة ومرئية، وتتجلى أساسا في النظم. أما المستوى الدلالي: فخصوصياته مميزة بمثابة المصدر الثاني للقصيدة بعد الوزن. وعلى كل فقد بدا القانون البلاغي اختياريا، في حين بقي النظم إلزاميا، وذلك راجع لأسباب وكون الكلمة "شعرية" قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر، والنظم شعر وحده، بالمقابلة مع البلاغة يشهد حقا بالخطوة التي تعمد بها الوسائل الصوتية الخالصة في الفن الشعري"[1].

يبين كوهين أن اللغة لها مستويين للأداء الشعري: صوتي ودلالي، وأن للكاتب الحرية في الجمع بينهما، وتبعا لذلك يميز كوهين ثلاثة أنماط للقصيدة:

الأول: قصيدة النثر: يمكن أن تدعى "القصيدة الدلالية"، إذ لا يعتمد في الواقع، إلا على هذا الجانب من اللغة، تاركا الجانب الصوتي، مبررا قوله أن العناصر الدلالية تكفي وحدها لخلق الجمال المطلوب.

أما الصنف الثاني "قصائد صوتية" لأنه يعتمد من اللغة إلا عناصرها الصوتية، فلا يمكن أن ندرج فيه على خلاف الأول أي عمل مهم أدبيا، بل كل ما ينسب إليه، هو إنتاج النظامين من الهواة الذين يقنعون بإضافة القافية والوزن إلى كلام يظل نثرا من الناحية الدلالية، ومن هنا جاء اللقب القدحي "نثر منظوم" الذي أطلق على هذا الإنتاج.

أما النمط الثالث: الشعر هو الجمع بين المستويين الصوتي والدلالي وأطلق عليه الشعر الكامل[2].

وضح جون كوهين هذه الأنماط في الجدول[3] الآتي:

الجنس	السمات الشعرية	
	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية.....	−	+
نثر منظوم.....	+	−
شعر كامل.....	+	+
نثر كامل.....	−	−

[1] جون كوهين، في بنية اللغة الشعرية، ص: 11.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 12.

[3] المرجع نفسه، ص:12

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن تسمية جون كوهين القصيدة النثرية (قصيدة دلالية) لتوفر العنصر الدلالي، باعتبار هذه القصيدة موجودة شعريا، إلا أنها بتراء لإهمال الجانب الصوتي فيها (–) (+).

ويطلق على الصنف الثاني (قصيدة صوتية) لأنها تتضمن الوزن و القافية وينعدم فيها المستوى الدلالي، لذا فالشعر المنظوم ليس له وجود شعري، وإنما موسيقي فقط(+) (–).

أما الشعر الكامل جمع بين المستويين الدلالي و الصوتي (+) (+) في خلق النص وهذا ما اعتد به كوهين في بناء نظريته.

يصرح كوهين أنه أدرج النثر الكامل(–) (–) لأنه يستهل اسم النثر وحده للدلالة على اللغة غير المنظومة حتى ولو كانت شعرية دلاليا معتمد في ذلك على المطابقة السياقية نثر/نظم، ونثر /شعر حتى لا نقع في الالتباس.

يصنف كوهين بحثه في إطار علم الجمال العلمي دون علم الجمال الفلسفي فهو منهج يسعى إلى رصد الوقائع، فإذا كانت اللغة المكتوبة تقسم إلى نثر وشعر فإن الغاية من الشعرية هي "البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر، وغائبه في كل ما صنف ضمن النثر"[1].

فيرى إذا كان الجواب بالإيجاب فما هي؟ ثم يقول: "إن ذلك هو السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى إلى أن تكون علمية"[2].

لأجل ذلك اعتمد كوهين منهجا مقارنا، يواجه الشعر بالنثر ويعتبر القصيدة هي انزياح لمعيار النثر، حيث ركز على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل بينهما "الأولى: هي الوظيفة الذهنية أو العقلية، والثانية: عاطفية أو انفعالية"[3].

تسمى الأولى بدلالة المطابقة dénotation موجودة في النثر، واصطلح على الثانية بدلالة الإيحاء connotation موجودة في الشعر ويؤكد لهما نفس المرجع لكن يختلفان في الجانب النفسي.

[1] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص: 115.

[2] جون كوهين، في بنية اللغة الشعرية، ص: 15،14.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 115.

يقدم كوهين تعريفا للأسلوب فيرى أنه هو "كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمة جمالية، أنه انزياح بالنسبة إلى المعيار أي أنه خطأ، ولكنه خطأ مقصود، أن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا"[1].

إن الانزياح هو وسيلة فنية يتخذها المبدع في الخروج عن السائد المألوف ليحدث قوة جمالية ذات مميزات إبداعية تميزه عن غيره لذلك تلجأ الشعرية الحديثة إلى الانزياح، مخالفة للمألوف والقواعد المعيارية المعمول بها في اللغة، فتكتسب هذه اللغة طاقات فنية في تفجير المعنى، وتزيد للنص الشعري متعة فنية وجمالية.

عّد الانزياح مظهرا بارزا من مظاهر الحداثة الشعرية، لذلك سلك الشعراء المجددون في كتاباتهم مسلك البحث فيما ليس مطابقا للمعيار فجاءت كتاباتهم تعج بالانزياحات للتغيير والتحرر من القيود والخروج من دائرة الابتذال.

ولعل هذا ما أكده رمضان الصبّاغ في قوله "إن الشعر هو انحراف عن مسار اللغة في التعبير المباشر، فالكلام عندما ينحرف انحرافا معينا عن التعبير المباشر، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة ونشعر أننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على النمو والتطور ... وهو إذا تطوّر فعلا ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني"[2].

أي ما يميز الشعر هو الاستعمال اللغوي من خلال خرق قانون اللغة بمخالفة المألوف، وبقدر ما تتصل اللغة من التجاوز بقدر ما تتحقق الشعرية.

يركز كوهين في شعريته على الانزياح، قصد العمل على توسيع مجال اشتغاله طامحا من وراء ذلك إلى تجديد البلاغة الغربية القديمة ولذا تتحدد مظاهر الانزياح عنده فيما يلي:

1. تعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط، والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية.

[1] جون كوهين، في بنية اللغة الشعرية، ص: 15.

[2] رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 136.

2. تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.
3. تُسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء غير معهودة فيها كـ (السماء ميتة).
4. تحدد اللغة الأشياء وتعرفها اعتمادا على صفات تفرق بين الأنواع وتميزها عن أجناسه، ويتجه الشعر اتجاها يخرق هذه القاعدة.

فيعرف النوع ويميزه بالصفات التي تختص بالجنس مثل: (الفيلة الحرشاء) فالحرشة لا تضيف شيئا لأنها صفة عامة لجنس الفيل[1].

لذلك انفصل الشعر عن اللغة العادية عن طريق انحرافه وهدمه للأنماط التعبيرية العادية، وإعادة بنائه لها وتصحيحها.

فلغة الشعر هي انحراف وانزياح عن اللغة العادية –أو اللغة اليومية– لغة النثر. "إنها تعتمد نظاما يباين النظام المألوف في اللغة العادية. ويقوم هذا النظام على عمليات غير متوقعة، وتجمعها وحدة عضوية تختلف عن اللغة العادية التي يمكن أن تكون عشوائية، أو لغة النثر التي يمكن أن تكون وحدتها منطقية. الشعر هو خروج على النظام المعتاد في اللغة النثرية، هو انفتاح على عالم بكر، متوهج تتألق فيه الكلمة بضوء غير ما نألفه ونعيشه"[2].

لذا تتجلى نظرية الانزياح في خرق قوانين الشعر وقانون اللغة، يتمثل الأول في الخروج عن القواعد المفروضة التي كانت عائقا أمام التجديد والإبداع والدعوة إلى الحرية والتحرر من هذه السلطة والحرية للمبدع بهدف إثارة المتعة واللذة الجمالية. وتكمن الثانية في الانزياح الذي يعتبر خرقا لقانون الكلام.

في الأخير يمكن القول أن الشعرية عند كوهين تجلت من خلال قوله "علم موضوعه الشعر" أي مختصة بالشعر دون سواه، واعتبرها نظرية تبحث عن السمات الكبرى التي يمكن من خلالها توضيح الفروق بين الشعر والنثر.

[1] ينظر: عبد الرحيم أبطي، الانزياح واللغة الشعرية، مجلة علامات، ج 54، ديسمبر 2004، ص: 475،474.
[2] رمضان الصبّاغ، في النقد الشعر العربي المعاصر، ص: 137.

واعتماده على الانزياح كملمح من ملامح الشعرية الحديثة حيث يشكل أثرا مهما في ارتقاء القصيدة جماليا، كما يساهم في بلورة رؤيا جديدة للشعرية الحديثة.

ج- الشعرية في الموروث النقدي العربي:

إن التأسيس الفعلي للشعرية العربية من خلال ضبط الأسس والمفاهيم، تفرض علينا البحث في الزخم المعرفي الذي تركه النقاد وغيرهم في رصد محاولاتهم لتحديد موضوع الشعر ومفهومه. فكانت المواجهة الأولى: الشعر الجاهلي أو ما يسمى بالمرحلة الشفوية لأنه نشأ ضمن ثقافة سماعية ووصل إلينا عن طريق الذاكرة والحفظ والرواية.

بحيث لعبت الشفوية دورا كبيرا في إلحاق وإيصال الشعر في أوج صورة يريدها الشاعر، لذلك كانت أشعارهم عن إنشاد وإيقاع فلا يوجد شعر بدون موسيقى، فكانت آذان السامعين معيارا يقاس به جودة الشعر من رديئه، وهذا ما ظهر جليّا في المجالس الأدبية.

و لهذا يولي الشاعر اهتماما كبيرا للسامع فيحرص على تجويد شعره حتى يترك أثرا وواقعا في نفس السامع.

فلم يخل الشعر الجاهلي من معايير وقواعد تضبطه حيث تقاس قيمة القصيدة بالفصاحة والوقوف على الأطلال والبكاء على الديار والغزل بالمرأة والرحلة والصيد، فلا يمكن الخروج على هذا المنوال.

لكن مع مجيء الإسلام، انبهر العرب بالنص القرآني، على الرغم أنهم قوم توفرت لديهم دواعي اللسان وقوة البيان وتأججت في نفوسهم الحمية والكّبر، فلم يجد مسلكا لمحاكاته أو منفذا لمعارضته، فتحداهم في لغتهم مصداقا لقوله تعالى:﴿قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأْتُوا۟ بِمِثْلِ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِۦ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴿٨٨﴾﴾[1].

فمع هذا التحدي الصارخ، على وجه ما نبغوا فيه من شعر ونثر، إلّا أنهم عجزوا أن يأتوا بمثله، مما أدى إلى البحث والتفحص في ألفاظه ومعانيه والبحث عن مواطن الاعجاز فيه، وهنا ظهرت مرحلة "التدوين".

[1] سورة الإسراء، الأية 88.

و منذ ذلك الوقت بدأت جهود العلماء والمفكرين والنقاد في تدوين الشعر وتأليف الكتب في مختلف المجالات، خاصة اللغوية والنقدية. ومن بين هؤلاء:

ج-1- الجاحظ (ت255هـ):

واحد من أوائل الذين حاولوا، في التراث النقدي، تحديد مفهوم الشعر حيث يرى أنّ الشعر هو "صناعة وضربٌ من النّسج، وجنس من التصوير."[1]

إنّ الشعر –في منظوره– هو صناعة الصياغة وفن تركيب الكلام وسبكه في تعابير وأوزان، ومن هنا جاء تشبيهه بالنسيج لأنه يعتمد على الخيال الكبير الذي يبدع الصورة. فالشعر لا يخلو من التصوير والتشبيه والاستعارة، لذلك رأى أن الشعر يقع على "إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك."[2]

يرى إحسان عباس في كتابه «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» أن الجاحظ "لو تخطى حدود التعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنين: الشعر والرسم– وهو ما يشبه قول هوراس «الشعر والرسم». "[3] لكن كل ما أراده في قوله تأكيد نظريته في الشكل والتقليل من قيمة المحتوى. وقال الجاحظ مقولته "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، العاصي والداني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحة الطبع وجودة السبك."[4]

يتضح من هذا الكلام أن الجاحظ ميّز اللفظ عن المعنى من باب التفضيل، لأن الألفاظ من حيث القيمة البلاغية هي الأهم. بينما المعاني، في رأيه، يعرفها عامة الناس، لذا وجب اختيار الألفاظ وحسن صياغتها وجودة سبكها للمعنى المراد، لأن المسألة مرتبطة هنا بأذن السامع وما ينتظره من المتكلم.

و بهذا يكون الشعر عند الجاحظ قائما على أربعة أركان: الطبع والصياغة اللفظية والوزن والتصوير.

و على إثر هذا التعريف، قدّم الجاحظ تعريفا شاملا للشعر مميزا إياه عن غيره من الفنون القولية.

---

[1] الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ)، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، شركة مصطفى البابلي، مصر، ط2، 1965، ص: 132.

[2] المرجع نفسه، ص: 131،132.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري)، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط4، 1983، ص: 98.

[4] الجاحظ، الحيوان، ص: 131.

ج-2- قدامة بن جعفر (ت337هـ):

أما قدامة، من خلال كتابه «نقد الشعر»، فقد عرّف الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[1] وأنّ الشعر قد يكون جيدا أو رديئا، أو بين الأمرين وأنه صنعة كباقي الصناعات، يقوم على أربع محدثات ثابتة لا يمكنها التغيير: اللفظ/ المعنى/ الوزن/ القافية.

و ميّز الشعر الجيد من الرديء حيث يرى أن سابقيه لم يضعوا كتابا مقنعا في نقد الشعر وتخليص جيّده من رديئه مع أن هذا القسم أهم من باقي الأقسام وأقربها إلى جوهر العلم بالشعر، "لقد كان عدم وجود «نقد الشعر» هو السبب الأساسي في وضع قدامة بن جعفر لكتابه، وذلك اعتمادا على أن هذا المجال «النقد» هو الأقرب إلى جوهر العلم بالشعر."[2]

فمن خلال تعريفه للشعر، أراد التفريق بين الشعر والنثر وجعل الشعر ينحصر في جانب الموسيقى (الوزن / القافية) واللفظ والمعنى.

و يتألف من هذه العناصر الأربعة عناصر أخرى هي: ائتلاف اللفظ مع المعنى أو الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن أو القافية.

يرى جابر عصفور أن الشاعر يحاول الوصول إلى الطرف الأجود من الشعر، ولا يعجز عن ذلك إلّا إذا ضعفت صناعته، أو انعدمت، فينتهي إلى غاية الرداءة أو يقع بين الغايتين أو النقيضين وفي كل حال من الأحوال يظل يقول كلاما موزونا مقفى يدل على معنى، حيث يرى أن مصطلح الصناعة الذي استخدمه قدامة بن جعفر "لا يبعدنا كثيرا عن مصطلح العلم بمعناه القديم، فالصناعة هي العِلمُ المتعلق بكيفية العمل"[3]

و لقد اعتبر قدامة بن جعفر من أوائل النقاد الذين قدموا لنا عناصر جمالية للشعر وعدّ صناعة الشعر والشعرية هي التي تميّز جيّد هذه الصناعة من رديئها.

و لقد سار على منواله الكثيرون كـ 'ابن رشيق' في كتابه «العمدة» وأبو هلال العسكري في كتابه «الصناعتين» وغيرهم.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزيرة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006، ص: 03.

[2] رمضان الصبّاغ، في النقد العربي المعاصر، ص: 46.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص:94 .

ج-3- ابن قتيبة (ت276هـ):

تعد قضية تقويم الشعر فنيا من حيث اللفظ والمعنى ، من أهم القضايا التي أثارها ابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» حيث قسم الشعر إلى أربعة أضرب:"

فضرب حسن لفظه وجاد معناه، مثل قول أوس بن حجر:

أَيَّتُها النَفسُ أَجمِلي جَزَعا إِنَّ الَّذي تَحذَرينَ قَد وَقَعا

و ضرب حسن لفظه ولم يجد معناه، مثل قول كعب بن زهير:

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجةٍ ومَسَّحَ بِالأَرْكانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وشُدَّت على حُدْبِ المَهَارِى رحَالُنَا ولا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هُوَ رَائحُ

وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه كقول "لبيد بن ربيعة:

ما عَاتَبَ المَرْءَ الكَرِيمَ كَنَفْسِهِ و المَرْءُ يُصْلِحُهُ الجَلِيسُ الصَّالِحُ

و ضرب تأخر لفظه وتأخر معناه كقول الأعشى :

وفُوها كَأَقَاحِيَّ غَذَاهُ دَائِمُ الهَطْلِ

كما شِيبَ برَاحٍ بَا ردٍ مِنْ عَسَل النَّحْل"[1]

يرى عثمان موافي في كتابه «دراسات في النقد العربي» أن ابن قتيبة على صواب لأن الشعر عند العالم غير الشعر عند الشاعر، فالأول يمتاز بالفهم والتعليل فتغلب عليه النزعة العقلية، بينما الثاني عاطفي وجداني فيعلل ان الشعر ليس لغة عقلية، بل لغة وجدانية لأن "الشاعر الصادق هو الذي يحسن التعبير عما يحس ويشعر خلال وجدانه، فتأتي صياغته الشعرية معبرة بصدق عن عواطفه وانفعالاته في لغة ايحائية."[2]

إذن تتحقق الشعرية عند ابن قتيبة عن طريق الجمع بين اللفظ والمعنى، وتفاعلهما مع بعض، أو على حد سواء.

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص:64،66،68،69.(بتصرف)

[2] عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الأزراطية، ط3، 2000، ص: 94.

ج-4- ابن طباطبا (ت322هـ):

حاول ابن طباطبا، في كتابه «عيار الشعر»، تحديد الشعرية على أساس عيار أو قياس للشعر يميز به بين الشعر واللاشعر؛ أي بين الكلام المنظوم والكلام المنثور وهذا ما يتضح في قوله: "الشعر-أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق..."[1]

يتبين لنا من خلال هذا التعريف أن ابن طباطبا ميّز بين الشعر والنثر في الوزن فقط دون أن يولي اهتماما بالقافية، ثم يرى أن للشعر أدوات يجب اعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمن لم يعمل بها أو تعصت له أداة من أدواته الخلل في نظمه وتلحقه العيوب من كل جهة.

و من هذه الأدوات "التوَسعُ في علم اللغة، والبراعةُ في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفةُ بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم(*) ..."[2].

يناشد ابن طباطبا الشاعر بمهارة وحذق هذه الأدوات دون التقصير منها، لذلك يرى أن نقصان جودة الشعر يكون بحسب ما يخل من هذه الأدوات لأن في رأيه من نقصت عليه آلية من الآليات لم ينته ما يتحمله منه، ويتضح النقص فيما ينظمه، هنا تدركه العيوب.

لذلك اهتم ابن طباطبا بمسألة الإبداع الشعري في بناء القصيدة وضرورة التماسك العرضي والانسجام الداخلي للكتابة كأساس لتقويم الآثار الشعرية.

و حتى يتأسس الشعر لا بدّ أن يلجأ الشاعر إلى إختيار العناصر الأولية التي تتحكم في بناء قصيدته، وهذا الاختيار ينحصر في النقاط الآتية:"

- اللغة: وتتجسد بالمقابلة بين لغة من نمط بدوي وآخر من نمط حضري مولد.
- المعجم: ويتجسد بالمقابلة بين لفظ سهل من جهة ولفظ غريب ووحشي ونافر صعب من جهة أخرى.
- مراتب القول ... في فن بعد فن.

---

[1] ابن طباطبا (محمد أحمد ابن طباطبا العلوي)، عيار الشعر، شر وتح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 2005، ص: 09.

[2] المرجع نفسه، ص: 10.

(*) مثالبهم: العيوب والنقائص.

- وضع الكلام مواضعه ليؤثر في المتلقي.
- التصرف في المعاني بشكل ينبغي أن يفهم بها مجموع مقومات عرض المعنى."[1]

هذه النقاط الخمس، في نظره، يلجأ إليها الشاعر في بناء قصيدته وصنع شعره صناعة متقنة "لطيفةً مقبولةً حسنةً، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعِية لعشق المتأمِّل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه، فيحسه جسماً ويحققه روحاً، أي يتيقنه لفظاً، ويُبدِعُهُ معنًى"[2] وعليه يرى أن الشعرية تقوم على سلامة اللفظ وصحة المعنى وصحة الوزن.

لقد عرف التأسيس الشعري في المدونة النقدية العربية جانبين: جانب نظري والآخر تطبيقي، فكان هذا الجانب النظري لبعض النقاد الذين سعّوا إلى تحقيق شعريتهم وفق رؤاهم ومعطياتهم وتصوراتهم. أما الجانب التطبيقي لهذا التأسيس، فاعتمد على وضع أسس ومعايير في تطبيقها ودراستها، وعلى رأس هؤلاء نجد:

ج-5- المرزوقي (ت421هـ):

إنّ قضية عمود الشعر قضية أثيرت من قبل نقادنا القدامى كـ: ابن طباطبا و قدامة بن جعفر ... وصولا إلى الآمدي و القاضي الجرجاني، لتأتي فيما بعد عند المرزوقي.

حدّد المرزوقي في مقدمة كتابه «شرح ديوان الحماسة» عمود الشعر تحديدا دقيقا مستفيدا ما ذكره الآمدي و الجرجاني. كما تعتبر مقدمته وثيقة هامة في تاريخ النقد العربي، لما تحمله من قضايا نقدية (كاللفظ والمعنى، الموازنة بين الشعر والنثر، وغيرها.

يحدّد المرزوقي عمود الشعر عند العرب "ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضًا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمح على الأبي الصعب ... إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ

[1] جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996، ص: 23.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص: 126.

الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى، وشده اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار."[1]

حصر المرزوقي عمود الشعر في سبعة أبواب هي:

1. شرف المعنى وصحته.
2. جزالة اللفظ واستقامته.
3. الإصابة في الوصف.
4. المقاربة في التشبيه.
5. التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.
6. مناسبة المستعار منه للمستعار له.
7. مشاكلة اللفظ وشدة اقتضاؤها للقافية حتى لا منافرة بينهما.

"كانت صياغته لعمود الشعر هي خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع، على نحو لم يسبق إليه ولا تجاوزه أحد من بعده، فلو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التي اختارها شعراء العربية، لكان في أقل تقدير هو الصورة التي اتفق عليها النقاد."[2]

و بعد ذلك جعل لهذه القواعد معايير، لكل باب منها معيار يتميز بها، فعيار المعنى: هو أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فالعقل هو العيار الذي يقاس به صحة المعنى وجودته. وعيار اللفظ: الطبع والرواية والاستعمال، فما تسلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم. وعيار الإصابة في الوصف: الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق مازجا في اللصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه فذاك سيماء الإصابة فيه. هذا راجع إلى ذكاء الشاعر في الانتقاء الجيّد. وعيار المقاربة في التشبيه: الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس وأحسنه ما وقع في شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس، وقد تقبل «أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة. عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن؛ الطبع واللسان، أما تخيير من لذيذ الوزن،

[1] المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي)، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص:8،9.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:405.

يطرب الطبع لإيقاعه، يمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه. كما يجب عيار الاستعارة: الذهن والفطنة وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه منقول عمّا كان له في الوضع المستعار له. وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية: طول الدربة ودوام المدارسة.[1] يعني به الدربة والممارسة.

فالعبارات التي استعملها المرزوقي:

- العقل الصحيح.
- الطبع.
- الرواية.
- الاستعمال.
- الذكاء الحسن.
- الفطنة وحسن التقدير.
- الذهن والفطنة
- الدربة والممارسة.

استطاع المرزوقي وضع قواعد ومعايير يلتزم بها الشاعر نحو شعره فمنها ما يعود إلى اللفظ، ومنها ما يعود إلى الأسلوب، ومنها ما يرجع إلى التصوير (الخيال).

وعليه يمكن القول أن القواعد والقوانين التي وضعها المرزوقي في تحديد شعريته، ومتجاوزا بها غيره وفق معايير جديدة مستحدثة مخالفة لسابقيه حتى يبرز جماليات الشعر العربي ومدى تحقيق هذه المعايير في أشعار الحماسة.

ج-6- عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ):

تناول عبد القاهر الجرجاني نظرية النظم لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما، والإعجاز القرآني خصوصا، كما ساهم في معالجة الكثير من القضايا النقدية بمعّدات جديدة كدفاعه عن الشعر الذي مهّد له السبيل لمعرفة الإعجاز، فقد اعتمد على منهج عقلي ومنطقي ليوضح مقاصده ويثبت أقواله.

[1] ينظر: المرزوقي، ديوان الحماسة لأبي تمام، ص:10،11.

حاول الجرجاني في النظر إلى ثنائية اللفظ والمعنى وإخراجها من دائرة الجدل القائم بينها كطرفي نقيض من خلال نظريته النظمية، ونظر إلى النص الشعري نظرة شمولية من حيث كونه ألفاظا ومعاني يجمع بينها النظم الذي يحققه النحو، لذلك يقول: "النظم توخي معاني النحو في معاني الكلم."[1]

هو يقصد أن نظرية النظم تنظر إلى العلاقة التي تنشأ بين اللفظ والمعنى لذلك لم "يستطع الجرجاني أن يتصور الفصاحة في اللفظة وإنّما هي في تلك العملية الفكرية التي تصنع تركيبا من عدة ألفاظ."[2]

ولهذا أحس عبد القاهر الجرجاني أن أخذه بتلك النظرية يخدم فكرة الاعجاز، "و يقلل من الانحياز إلى اللفظة المفردة ، ويمنح المعنى _من داخل الصورة المركبة_ قيمة كبرى"[3].

لذلك كانت نظريته تنكر تلك الثنائية وتدعو إلى الوحدة والتأليف وعدم الفصل بينهما.

كما اهتم عبد القاهر الجرجاني أهمية كبيرة بـ (معنى المعنى) في النص الشعري وذلك في قوله "نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر."[4]

يُبين عبد القاهر الجرجاني في هذا القول معنيين: معنى عقلي ويكون فيه المعنى حقيقي، ومعنى تخيلي ويكون فيه معنى غير حقيقي مجازي.

إن المقصود "بمعنى المعنى" عند الجرجاني هو المستوى الفني من الكناية والتشبيه والاستعارة، وهذا ما نلمحه مثلا في حديثه عن التمثيل يقول: "التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبَّهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها وضاعف قُواها في تحريك النفوس لها ... فإن كان مدحاً، كان أبهى وأفخم ... وإن كان ذماً، كان مسه أوجع وميسمه ألذع، وإن كان حجاجاً، كان برهانه أنور،/ وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر ..."[5]

---

[1] الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن محمد الجرجاني)، دلائل الإعجاز، قر: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص: 362.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:422.

[3] المرجع نفسه، ص:427.

[4] عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص: 263.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قر: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ، ط1، 1991، ص: 115.

نجد إحسان عباس يعلق على هذا المستوى الفني أن التمثيل الذي يحوج القارئ إلى طلب معناه بالفكرة، ويحرك الهمة والخاطر لطلبه لا يقل إمتاعا عن التمثيل الذي ينتقل بالقارئ من مطقة العقل إلى منطقة الحس."[1]

"و من المركوز في الطبع، أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كأن نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه في النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأشْغَف، لذلك ضُرب المثل لكل ما لَطُف موقعه ببرد الماء على الظمأ."[2]

يعلّل عبد القاهر الجرجاني هذه المسألة بأهمية الغموض في النص الشعري، وهو الغموض الذي ينجلي بعد أن يحوج القارئ إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، فيقر الجرجاني أن هذا الغموض لا يبلغ "هذا الحدّ من الفِكْرِ والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه ... نحو قول امرؤ القيس:

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوابدِ هَيْكَلِ"[3]

و لهذا نجد الجرجاني يفرق بين الغموض المحمود والتعقيد الذي يكد الذهن ويرهق الفكر، فيرى أن الغموض المحمود "كالجوهر في الصدق لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه"[4]

و إنّ سّر هذا الغموض هو ما كان في النفس ألطف وكانت به أظن وأشغف أي المتعة الحقيقية واللّذّة حينما يستشعرها الإنسان بعد الجهد والفكر لاكتشاف المجهول، لذا وجب على المتلقي أن يكون له زاد وفير من المعرفة التي تؤهله في التجاوب مع النص والتحاور معه.

لعب عبد القاهر الجرجاني دورا كبيرا في المجال النقدي والإبداعي حيث ساهم في إخراج مفهوم الشعرية من الدائرة الشفوية إلى دائرة الكتابة التي استمدها من نظرية الإعجاز القرآني.

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:431.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 139.
[3] المرجع نفسه، ص: 141.
[4] المرجع نفسه، ص: 141.

و بذلك استطاع الجرجاني أن يؤسس للشعرية العربية في ضوء نظرية الإعجاز القرآني من منظور مفارق ومغاير لنظرية النقد السائدة، هذا ما جعل أدونيس يستخلص مبادئ تلك القراءة التي انتقلت من مفهوم الشفوية إلى شعرية الكتابة موجزا إياها في النقاط التالية:"

أولا: مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق، فعلى الشاعر أن يبتدئ شعره ابتداءً لا على مثال.

ثانيا: اشتراط الثقافة الواسعة لكل من الشاعر والناقد.

ثالثا: النظر إلى كل من النص الشعري القديم، والنص الشعري المحدث في معزل عن السبق الزمني والتأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته.

رابعا: نشوء نظرية جمالية جديدة، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يعد على العكس، نقيضا للشعرية كما يراها عبد القاهر، فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحمل تأويلات مختلفة.

خامسا: إعطاء الأولوية لحركية الإبداع والتجربة، بحيث يبدو الشعر تجاوزا دائما للعادي."[1]

استطاع أدونيس من خلال قراءته للجرجاني «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» أن يستنبط جملة من القواعد والقوانين والمبادئ التي تبدو أنها ليست مبادئ معيارية، قارة، ثابتة، التي تحصر المبدع في زاوية الانغلاق، بل مبادئ تبقي المجال مفتوحا قابلا للتعدد.

ج-7- حازم القرطاجني (ت684هـ):

إنّ نظرة حازم للشعرية هي نظرة جدية ، حيث يرى أن الشعر "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصده تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضن من حس وتخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها من الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها."[2]

[1] أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص: 53،54،55.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر الدراسة في التراث النقدي، ص:193.

حاول حازم القرطاجني من خلال نظرية المحاكاة أن يقدم طرحًا جديداً يحقق به شعرية الشعر عندما كشف عن رؤية جديدة حين أضاف العنصر الإبداعي-الاستغراب والتعجب- للشعر بوصفه ركنا هاما من أركان الشعرية.

و لهذا نجد جابر عصفور يعلق على مفهوم حازم القرطاجني بقول: "يمكن أن نصف تعريف حازم بالدقة من حيث أدائه لمهمة محددة ينكشف فيها العنصر الشكلي في الشعر من ناحية وزنه وقافيته، كما يتكشف فيها العنصر الشكلي في الشعر من ناحية وزنه و قافيته، كما يتكشف فيها العنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجيب والاستغراب، ويباعد بينه وبين التقليد الساذج، وأخيراً عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخييل، وما ينطوي عليه من أبعاد نسبية. قد يتميز تعريف حازم بطول نسبي، لكنه طول صادر عن الحرص على الدقة."[1]

فمن خلال هذا التعليق يرى جابر عصفور أن الشعر عند حازم يقوم على التخييل والوزن والقافية وبهما تتشكل حقيقة الشعر.

إذا كانت بعض الشعريات قد أهملت عملية التلقي ولا سيما البنيوية، فإن القرطاجني أخضع المتلقي دورا أساسيا في مقاربته للشعر ليبحث عن عنصر التأثير فيه من خلال التخييل، "ولم يكن التخييل منحصرا في عملية التلقي، بل إنه مع المحاكاة شكل الفرضية الأرسطية التي انطلق منها القرطاجني والمتمثلة في أن الشعر تخييل ومحاكاة، والتخييل هو أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صورة ينفعل لتخيلها انفعالا من غير رؤية إلى جهة الاستنباط أو الانقباض"[2]

إضافة إلى التخييل يوجد التخيُل، "فللمحاكاة الشعرية جانبان: التخيل الذي يرتبط بشكل المحاكاة في مخيلة المبدع أي أنه «فعل المحاكاة في تشكله»، والتخييل الذي يرتبط بآثار المحاكاة في المتلقي أي أنه الأثر المصاحب لهذا الفعل (= فعل التخيل) بعد تشكله"[3]

يرى رمضان الصبّاغ أن حازم القرطاجني حينما يتحدث عن علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده يميل

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر الدراسة في التراث النقدي، ص: 193.

[2] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص: 32،31.

[3] المرجع نفسه، ص: 32.

إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده. وإذا تحدث عن طاقات الشاعر الإبداعية، وقواه الابتكارية فإنه "يستخدم مصطلح التخيل والمتخيلة على أساس أن العمل الفني ينتج عن القوة الإبداعية، ويرى أن حازم القرطاجني قد اكتملت على يديه النظرية النقدية، والرؤية الشعرية."[1]

إن أهم ما نستخلصه مما سبق من خلال أن الشعرية العربية عرفت تسميات عديدة كالصناعة (قدامة بن جعفر والجاحظ ...)، وعمود الشعر (المرزوقي وغيره) والنظم (عبد القاهر الجرجاني)، والتخييل (حازم القرطاجني)، فكلها تمثل جوهر الشعر، وتعد مرجعا أساسيا للنقاد الحداثيين، ونقطة انطلاق للإبداع والاكتشاف.

د- الشعرية في النقد العربي الحديث:

مما لا شك فيه أن الحياة لا تسير على وتيرة واحدة. وإنما يعتريها التغيير والتبدل فهو نظام الحياة. فإذا كانت الشعرية العربية القديمة تهتم بضاعة الشعر وقوانينه، فإن الشعرية العربية الحديثة تتجاوز تلك القوانين التي تهيمن وتسيطر على حرية المبدع.

لذلك ثارت الشعرية العربية الحديثة على السائد المألوف وحررت المبدع من تلك القيود في إنتاج نصه وتحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية ومنحه الفرادة الأدبية.

ولهذا كان إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة المسيطرة في الموروث العربي. وإعلان الثورة على هذه القوالب القديمة ببنى وهياكل وأنظمة تتجاوز البنى التقليدية الموروثة، ببنى جديدة مخالفة لها في الطبيعة البشرية و طرق التعبير قصد إضفاء المتعة الفنية والجمالية للنص.

ومن بين النقاد الذين ساهموا في فتح آفاق جديدة في الممارسة الإبداعية وأحدثوا ثورة في مفاهيم الشعرية أدونيس.

د-1- أدونيس:

تجلت الشعرية عند أدونيس من خلال مؤلفاته التي كرسها في البحث والتساؤل عن الشعرية، وفي إظهاره الرؤيا الجديدة للشعر.

[1] رمضان الصبّاغ، في النقد العربي المعاصر، ص: 48.

إن مفهوم الشعرية عند أدونيس له أبعاد تعود إلى بدايات الشعر عند العرب بدءا من الشعر الشفوي الذي بين فيه أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها الشعرية (السماع/الإعراب/الوزن) باعتبارها قواعد ثابتة وأصولا لا ينبغي انتهاكها من أجل الحفاظ على الشعر من الخلط واللحن، لذا يرى أدونيس أن هذا التعقيد والتقنين هو الذي قيد حركية الشعر العربي وأثر سلبا على اللغة الشعرية وعفويتها وإبداعها، وطبيعة الكتابة الشعرية التي تخالف خصائص الشعرية الشفوية.

يرى أدونيس أن هذا التعقيد أساء إلى النقد والشعر العربي حيث يقول: "نحن اليوم إذ قرأنا ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون وحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم ولم يروه نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، خصوصا أن التقنين والتعقيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية ... إنها البحث عن الذات والعودة إليها، لكن عبر هجرة دائمة خارج الذات"[1]

إن ذلك الخطاب التقعيدي الواحد المتواصل يخفي وراءه صمتا وغيابا ونقصا ولذا وجب علينا تقديم قراءة جديدة لتراثنا النقدي الشعري. يرى أدونيس أن ضرورة العودة إلى تراثنا النقدي الشعري للكشف عن الأسباب والمبررات لهذا الغياب والصمت مرجعا إياه إلى القواعد المسنة والمفروضة التي تناقض طبيعة اللغة الشعرية. ثم بمجيء العصر الإسلامي والنص القرآني الذي كان بلاغة محكمة وبيان من لدن حكيم خبير، فكان تحولا جذريا وشاملا، ومرحلة انتقال من الشفوية إلى الكتابة، "لم يكن القرآن الكريم رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة ... هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا، به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، ومن ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة والتأمل"[2].

لقد فتح النص القرآني آفاقا في القراءة والكتابة لا حدود ولا مثيل لها فظهرت دراسات وكتب حول الإعجاز، فحاول البعض أن يقارن بين القرآن الكريم والشعر، فألف الدارسون كتبا في الإعجاز القرآني ككتاب «بيان إعجاز القرآن» للخطابي، «إعجاز القرآن» للبقلاني، «معاني القرآن» للفرّاء وغيرها من الدراسات.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 31،32.

[2] المصدر نفسه، ص:35.

كما نجد أن اللغويين والنقاد قد قاموا بدراسة النظم القرآني والنظم الشعري الموجود في الشعر الجاهلي ككتاب «الصناعتين» لأبي هلال العسكري و«جمهرة أشعر العرب» لأبي زيد القرشي...

ويخلص أدونيس إلى "أن النص القرآني قرئ، بيانيا، قراءتين تمت القراءة الأولى في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية تمسكا بالفطرة، والقديم الأصلي في ضوء بلاغة الشعر الجاهلي (النص الأرضي)، وإلى الشعر الجاهلي في ضوء بلاغة القرآن (النص السماوي) ومن هنا أضفوا على الشعر الجاهلي خاصية النموذج والمثال"[1]. وقد أعطوا للأسلوب الجاهلي الشعري اسما يرمز إلى ما يفرد الشعرية العربية، عن غيرها هو طريقة العرب ،أي أن هذه القراءة مهما كانت تطوراتها فإن القرآن الكريم يتفوق عليها، وأنه بأكثر بكثير من النص الشعري.

أما القراءة الثانية فهي التي "أسست لما يمكن أن نسميه بـ "شعرية الكتابة" انطلاقا من الشعرية الشفوية ذاتها"[2].

لقد كان النص القرآني في القراءتين السابقتين "أساس الحركية الثقافية الإبداعية، في المجتمع العربي الإسلامي، وينبوعها ومدارها، غير أن القراءة الثانية هي التي مهدت، كما أرى، للنقلة من الشفوية الشعرية الجاهلية إلى شعرية الكتابة"[3].

وفي ظل هذه القراءة نجد عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية "النظم" أو طريقة التأليف استطاع أن يؤسس للشعرية العربية من منظور مغاير للنظرية النقدية السائدة. ومن هنا استخلص أدونيس مبادئ تلك القراءة التي انتقلت من مفهوم الشفوية إلى شعرية الكتابة التي تحدث عنها سابقا.

وصولا إلى مرحلة التحول ورفض الثابت والبحث عن المتغير تمثل هذا التحول في الخروج على عمود الشعر العربي.

لقد عرف العصر العباسي تغييرا كبيرا على مستويات عديدة وسمي بالعصر الذهبي، فكان على الصعيد الاجتماعي، رفضا للقيم المألوفة أما على الصعيد الفني تمثل في الخروج على مقومات عمود الشعر، وعلى الصعيد الإبداعي حاجة الشاعر إلى التجديد، فقد شهد هذا العصر نبوغ عدد كبير من

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 41.

[2] المصدر نفسه، ص: 41،42.

[3] المصدر نفسه، ص:42.

الشعراء المبدعين أمثال بشار بن برد، وأبي نواس، أبي العتاهية الذي قال كلمته الشهيرة "أنا أكبر من العروض"، وأبي تمام والبحتري، وابن الرومي... وغيرهم.

يعد بشار بن برد أول من وصف على الصعيد الفني "التحول في الحساسية الشعرية العربية. سئل مرة: بم فقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري. فنظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد..."[1].

من خلال هذا الجواب استخلص أدونيس بعض علامات التحول التي تتضح لنا في قوله:

"إن الشعر صار فنا، أي أصبح لدى الشاعر، بالإضافة إلى هاجس التعبير، هاجس جديد هو كيفية التعبير. فلم يعد الشاعر يقبل كل ما يناجيه به طبعه، ومنها أن الشعر صار نظرا في الحقائق، أي صار موقفا. ومنها أن للشعر باعتباره فنا، خاصية جوهرية هي التجاوز المستمر والتطلع إلى آفاق أكثر اتساعا وجدّة "[2].

إن شعراء هذا الاتجاه الجديد رفضوا القديم وتمردوا عليه ودعوا إلى الثورة للخروج على النموذج وأصوله من أجل الإبداع وإعطاء الحرية للشاعر في طريقة التعبير عن تجربته وحياته بلغته وأسلوبه الخاص.

وفي هذا الاتجاه نجد أبا تمام رمزا للخروج عن السائد المألوف.

"لقد خلق أبو تمام لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشعرية السائدة. هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة، وجاءت صوره وتعابيره مغايرة للمألوف كذلك، ومن هنا غموضه. لكن الغموض عند أبي تمام صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته وعن بعده التأملي، لا عن تشوشه الروحي، أو ضعف تعبيره"[3].

لذلك يتمثل اتجاهه في النقاط التالية:

- المعنى غير المألوف.
- الغموض.

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 41.

[2] المصدر نفسه، ص:42.

[3] المصدر نفسه، ص:45.

- الصورة الشعرية غير المألوفة.
- استخدام الكلمات العربية بطريقة غير مألوفة، أي "نقل اللفظ عن معناه المعروف"[1].

لذا فالشعر عنده عالم غريب من المعاني يفاجئ ويهدم الصور التي كانت في الذهن لأنه يستخدم الكلمة استخداما جديدا، فالغموض عنده غير معتم بل صادر عن صفاء وشفافية.

ومن ثم أدرك الشعراء المجددون السيطرة من القديم وأشكاله وحاولوا أن يكتبوا الشعر بطريقتهم الخاصة وبأسلوبهم الخاص ورفضوا التكرار في الشعر.

غير أن النقاد التقليديين رفضوا التجديد في الشعر واعتبروه دخيلا على الشعر العربي، وأكدوا على أن الشعر الجاهلي هو النموذج الفني والمثالي، "له جماله المكتمل، وله قيمته المطلقة الثابتة، هو إذن مقياس والقاعدة، وأصوله نهائية وراسخة لا يجوز الانحراف عنها أو العبث بها أو تخطيها"[2].

فلهذا اشترط النقاد في كل تجديد أن يكون متماشيا مع النموذج، وأن كل خروج عن هذا الأصل يعتبر بدعة، وسرعان ما يزول ،غير أن الشعراء هذا الاتجاه، لم يأخذوا هذه الأحكام بعين الاعتبار وفتحوا آفاقا شعرية جديدة دون انقطاعهم عن الماضي وهذا ما أكده أدونيس في قوله: أن "تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق، وإنما يعني تجاوز لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه التي أنشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع الثقافية والإنسانية والماضية، والتي يتوجب أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها"[3]، لذا فعلى الشاعر العربي الجديد أن يأخذ ما يتوافق مع واقعه وفكره وحاضره لتأسيس فكره في المستقبل.

إن التجديد عند أدونيس هو التخطي لكل موروث، وكل ما هو قديم فالشعر عنده رؤيا "ولا يقبل أي عالم مغلق نهائي وأن لا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له"[4].

إن الشعر عند أدونيس لا يقف عند حد نهائي بل هو البحث في اللانهائي، فهو مغامرة في الكشف

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص: 30.
[2] المصدر نفسه، ص: 29.
[3] المصدر نفسه، ص: 60.
[4] المصدر نفسه، ص: 43.

والإبداع والتفجير والتغيّير، و"التغير هنا كلي أفقي وعمقي في آن: تغير في البناء والعبارة والتركيب، وتغير في النظر والرؤيا. ويبدو لي أن البعد الأساسي الذي يتخذه هذا التغيير في الشعر العربي المعاصر وهو ما يمكن أن أسميه التخييل. وأعني بالتخييل القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع. أي التي تطل على الغيب وتعانقه وتتمازج معه فيما تنغرس في الحضور. الشعر هنا رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، الحضور والغيب، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع"[1].

وفي سياق حديثه عن الجديد نجده يميز بين "الحديث" و"الجديد" فيرى أن للجديد معنيين: "زمني هو آخر ما استجد، وفني: أي ليس ما آتى قبله ما يماثله، أما الحديث: ذو دلالة زمنية ويعني كل ما يصبح عتيقا كل جديد، بهذا المعنى حديث"[2].

هذا يعني ليس كل حديث جديد، فالجديد يتضمن معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث بضرورة، فمعيار الجدة يكمن في الإبداع والتجاوز والتخطي، لذا يرى أدونيس أن الشعر الجديد باعتباره كشفا ورؤيا، غامض متردد، لا منطقي. ولهذا لابد له من العلو على الشروط الشكلية، لأنه بحاجة إلى المزيد من الحرية... فإنه يبحث في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد وكشف[3] ففي رأيه أن الحداثة الشعرية هي تفجير هذا الشكل الثابت بمتغيّرات وآليات جديدة.

فسّر الشعرية عند أدونيس هو أن "تظل دائما كلاما ضد كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر"[4]. بمعنى أن شعريته: شعرية التجاوز والتخطي، شعرية الحداثة والرؤيا والفكر وشعرية البحث والتساؤل.

لذلك يعتبر الشعر الحداثوي وهو شعر الخلق والتغيير لا صناعة ووصف، ومن هنا اتجه نحو الشكل المتحرك، لا الثابت، حيث تصبح لكل قصيدة شكلها الخاص، وأصبح التحرر من سلطة الوزن والقافية باعتبارهما لا يحققان شعرية النص.

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص: 59.
[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 99.
[3] ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص: 14.
[4] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 78.

فلم يعد مفهوم الشعرية يقتصر على الشعر وحده، بل تعداه إلى النثر. فالوزن والقافية ليسا معيارا وافيا للتمييز بين النثر والشعر، وإنما أصبح المعيار هو التغيير والإبداع لذا يرى أدونيس أن شكل القصيدة "هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن يكون إيقاعاً أو وزنا. ولا تُقوَّم هذه الوحدة العضوية، بشكل تجريدي، لأننا حين نفصلها عن القصيدة، تصبح وهْما. ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية، إلا في حياة القصيدة —في حضورها كوحدة وكل"[1].

إن الشعر– في منظور أدونيس– يختلف اختلافا كبيرا عن الشعر العربي القديم من حيث الرؤيا، الكتابة وكيفية استخدام اللغة باعتبارها "لم تعد قادرة على الاستجابة لحياة الشاعر وتجربته. إنه تجاوز لمستوى معين من الكلام الشعري القديم ... لذلك يمكن القول بنوع من المفارقة: لا شيء أكثر تأصلا من تجاوز البنى الكلامية التقليدية، هكذا تضيء الحداثة ماضينا، وتظهره في صورة جديدة"[2].

وتستند حركة التجديد عند أدونيس إلى أسس هي:

- التمرد على الذهنية التقليدية.
- تخطي المفهوم القديم للشعر العربي.
- تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر القديم وتوثيقة جمالية[3].

استندت حركة التجديد عند أدونيس على الأسس السابقة والتي يمكن تفصيلها من خلال المقارنة بين الشعريتين العربيتين: القديمة والحديثة في الجدول الآتي:

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص: 15.

[2] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، 1989، ص: 151.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص: 38.

القيم الشعرية	الشعرية العربية القديمة	الشعرية العربية الحديثة
النموذج	الشعر القديم شعر نموذج، ويضع شعره على مثاله (عمود الشعر).	الشعر الجديد يرفض ذلك النموذج بخرق القوانين والإبداع والخلق[1].
معنى الشعر	غناء وتأمل، وضمن لإطار جزئي وإطار ثابت من التعبير يقوم على أساس الشكل فهو شعر صناعة ووصف.	الشعر الجديد هو تجربة شاملة، ومعناه اليوم مقترن بـ الخلق والتغيير[2].
شكل الشعر	الشكل ثابت: للشعر العربي القديم شكل بنائي ثابت.	الشكل متحرك، يتجه ، نحو الشكل المتحرك فأصبح لكل قصيدة شكلها الخاص دون أن تتحدد بوزن أو نثر[3].
لغة الشعر	لغة ذوق عام وقواعد نحوية وبيانية. -الكلمة لها معنى مباشر.	لغة شخصية، لغة غموض وتساؤل، لغة إيحائية متميزة. -الكلمة لها معنى أعمق وأوسع[4].
القصيدة	-مجموعة أبيات، أي وحدات مستقلة، متكررة، لا يربط بينهما نظام داخلي، إنما تربط بينهما القافية وهي قائمة على الوزن والإيجاز طابعها العام. -القصيدة القديمة صناعة ومعاني. -تقوم على الوزن السهل، المحدد المفروض من خارج.	-تقوم على وحدة متماسكة حية متنوعة، وهي تنقد ككل لا يتجزأ شكلا ومضمونا. -القصيدة الجديدة تجربة متميزة. -تقوم على الإيقاع، الإيقاع نابع من الداخل، وهذا ما يتطلب قوة ومهارة وابتكار[5].

[1] ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:129.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 130.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص: 129.

[4] ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص:39،40 وينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:127.

[5] ينظر، أدونيس، زمن الشعر، ص: 39.

استطاع أدونيس بهذه الرؤية للشعر الحديث والمعاصر أن يجعل الثابت فيه موجة من الحركة والاستمرارية التي تنفي قيود وكوابل الماضي للبحث عن الحقيقة الغائبة والصامتة، وسد هذا الفراغ من خلال قراءته الكشفية والتجاوزية للمنجز النقدي.

لذلك كان شعره متفتحا على ثقافات كثيرة ولغات ومذاهب جمالية وفلسفية، منطلقا من مرجعيات معرفية مختلفة، لذا جاء شعره رافضا للرؤية الواحدية المغلقة، داعيا للانفتاح والتواصل، أي شعريته تقوم على المغايرة والاختلاف و البحث المستمر عن نظام جديد للكتابة الشعرية.

د-2- كمال أبو ديب:

طور أبو ديب أوسع وأشمل نظرية عربية في الشعرية مستفيدا من الناقد الغربي الحديث جون كوهين، حيث جسد من خلال نظريته رؤية شخصية للشعرية متجاوزا الدراسات القديمة المطروحة قبله.

يرى كمال أبو ديب أنه لا يمكن تحديد الشعرية إلا من خلال شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية " فالشعرية إذن: خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1].

يصف أبو ديب الشعرية بأنها ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في حيز من العلاقات حيث يجسد النص علاقات بين مكونات الإبداع الأدبي، لذلك يرى النص بنية متناسقة من مجموعة أجزاء متجانسة فيما بينها، تساهم من خلال ترابطها بقية الأقسام في انتاج الشعرية وهنا تكمن الخلفية البنيوية للشعرية.

إن البحث في الشعرية حسب أبو ديب هو التفتيش في الروابط المتشابهة بين اجزاء النص على مستوياته، وعلى الرغم من هذا التصور السابق الذي يحصر كشف الشعرية في مجال البنيات اللغوية، إلا أن أبو ديب "يؤكد في تطبيقاته بالذات، أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية مقتصرة على البنيات اللغوية، فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 14.

أو التجربة أو البنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[1].

أما الجديد في رؤية أبو ديب للشعرية فهو ربطها بالفجوة: مسافة التوتر، فهو ينظر إليها أنها الفاعل الأساس في التجربة الإنسانية بوصفها "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات اللجوء، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون "نظام الترميز (codé)"في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة. لكنها

2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعة، أي أن العلاقات هي: تحديدا-لا متجانسة، لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس"[2].

يظهر من ذلك أن الفجوة —مسافة التوتر- فضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة التجانس والتلاؤم داخل سياق معين.

وانطلاقا من مفاهيم جون كوهين يؤكد كمال أبو ديب على أن مفهوم الشعرية يقوم على مبدأ الانزياح الذي يكون داخل بنية النص أي في لغته، كما يتقاطع مع تودوروف في إلغائه لفكرة الفصل بين الشعر والنثر، وفي نقد جون كوهين "الذي ميز بين الشعر والنثر طبقا لمفهوم الانحراف، ولم يميز بين الشعر واللاشعر، ذلك أن كلا من الشعر والنثر ينضويان تحت خيمة الأدب"[3].

إن ما يؤكد عليه أبو ديب من خلال مفهومه للفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر، فالفجوة تميز الشعرية تميزا موضوعيا لا قيميا، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، وانحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم. و ما يعنيه أبو ديب بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق بنيات فكرية أو رؤى متميزة[4].

[1] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص: 123.
[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 21.
[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 124.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 124.

لقد تأثر أبو ديب بمبدأ جون كوهين في الشعرية ويتمثل هذا الملمح في الانزياح هو خروج باللغة عما هو مألوف، فهو ملمح من ملامح الشعرية وهو الأسلوب الأدبي ذاته فمن أبرز أهدافه، لفت انتباه القارئ ومفاجآته بخاصية جديدة من خصائص اللغة بهدف تقوية التفاعل بين النص ومتلقيه.

يعد الانزياح وسيلة فنية يتخذها الشاعر بخرق المألوف وإحداث قوة جمالية ذات مميزات راقية وجمالية، نميز بها الشاعر من دونه ولهذا يختلف أبو ديب عن جون كوهين في مفهومه للانزياح كونه لا يفاضل بين الشعر والنثر فهو ينفي الامتياز الذي يناله الشعر من النثر لذلك نجده يساوي بينهما. فوظيفة اللغة الشعرية هي أيضا خلق هذه الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين الإبداع الفردي.[1]

إضافة إلى كوهين نجده كذلك يستثمر "مفهوم الوظيفة الشعرية peotic function لياكوبسون، ويتأكد ذلك من خلال تكون الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار sélection –وهو المحور الذي بنى عليه ياكوبسون، مع محور التأليف، نظريته في الشعرية– اختيار المحور الاستبدالي واختيار على المحور السياقي"[2].

كما لا يخرج أبو ديب عما يقوله 'موكاروفسكي Mukařovský' "بأن اللغة الشعرية دائما تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة وعلاقة اللغة بالواقع وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلاقة اللغوية، وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها"[3].

إن استخدام الكلمات بأوضاعها المتجمدة لا ينتج أي شعرية وإنما ينتجها الخروج بهذه الكلمات إلى معنى مغاير لها، كما يرى كمال أبو ديب، فهو بالنسبة إليه خرق وإبداع وتغيير.

ويستدل بقصيدة "الجرح" لأدونيس حيث يرى "حينما يستخدم أدونيس مثلا «الجرح» فإنه، في آن واحد، يمتاح من التراث العربي اللغوي، حيث تعني الجرح شيئاً محدداً، ويخلق بنية لغوية جديدة للجرح فيها دور وطبيعة مغايران للتراث؛ أي أنه في استخدامه للجرح يخلق الشعري عبر خلق الفجوة:

[1] ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 38.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 125.

[3] عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، دط، 2005، ص: 12.

مسافة التوتر بين الجرح في دلالته التراثية والجرح في بنية الرؤيا الشعرية الجديدة لديه"[1].

يقول أدونيس في قصيدته "الجرح":

"ألورقُ النائم تحت الريحْ
سفينةٌ للجرحْ
والزّمَنُ الهالك مجدُ الجرحْ
والشّجر الطالع في أهدابنا
بحيرةٌ للجرْح.
والجرحُ في الجسورْ
حين يطول القبْرْ
حين يطول الصَّبرْ
بين ضِفافِ حبّنا وموتِنا، والجرْحْ
إيماءةٌ والجرحُ في العبورْ.

للّغة المخنوقة الأجراسْ
أمنح صوت الجُرحْ
للحَجر المقبل من بعيدْ
للعالم اليابسِ لِليباسْ
لِلزمن المحمول في نقّالة الجليدْ
أُشعل نار الجرحْ؛"[2]

يرى أبو ديب أنه "لا يقتصر الخروج على الدلالة السياقية المترسخة للمكون اللغوي على الألفاظ المفردة، بل إنه يتناول كذلك صيغا كلية، أو مواقف فكرية، أو ظواهر ثقافية كاملة"[3].

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 39.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق-سوريا، دط، 1996، ص: 169، 170.

[3] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 39،40.

كما تطرق أبو ديب في شعريته لـ الفجوة: مسافة التوتر باعتبارها إحدى الوظائف الشعرية التي تتحقق على مستويين:

"1-المستوى الرؤيوي: الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصورية أو الإيديولوجية أي كل ما يشكل رؤيا العالم.

2-المستوى اللساني: الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"[1].

يرى حسن ناظم أن هذا التقسيم يساعدنا في كشف الانزياح الذي يتحقق على المستوى اللساني في أحد تمظهرات الفجوة: مسافة التوتر، وللتدليل على ذلك يورد أبو ديب مقالا تطبيقيا يكفل به تمظهرات هذه الفجوة و أخذ كمثال "مقطع للشاعر الإنجليزي ستيفن سبيندرS.Sepanoder ليبرهن به لا نهائية الاختيارات :

تحت أشجار الزيتون، من الأرض

تنمو هذه الزهرة التي هي جرح"[2].

يقول أبو ديب في هذا الصدد "أن ما يخلق الشعرية هنا ليس الصورة الشعرية فحسب، أي ليس تشبيه الزهرة بالجرح، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال من الزهرة إلى الجرح بالطريقة الواردة في العبارة، إذ بجعل الجرح خبر (للمبتدأ الزهرة – ما يحقق الشعرية هو الفجوة الفعلية العميقة بين الزهرة والجرح من جهة ثم وضع هذين العنصرين في بنية لغوية لها صفة الطبيعة (مبتدأ + خبر) كأننا نقول (التي هي نبتة حمراء) ثم الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي (الاستبدالي) التي لم تتحقق. وهذه الفجوة هي علاقة بين المتجانس واللامتجانس ... هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هو ما يولد الشعرية"[3].

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 132.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 27.

[3] المرجع نفسه، ص: 28.

و عليه إنّ الشعرية ناتجة عن فعل الخلق الذي يكمن في اللاتجانس أو الفجوة كما يسميها أبو ديب. فالفجوة التي كشف عنها في المقطع هي انزياح استبدالي(*)، حيث جعل المدلول الأول الكلمة (جرح، يخرج من المعنى الأول إلى معنى ثاني أو مدلول ثاني وهو ما يسميه عبد القاهر الجرجاني في نظريته النظم بـ "معنى المعنى" ينتج نوعا من المجاز وهو الاستعارة "إن العلاقة بين (الزهرة —الجرح) منافرة إسنادية في مدلولها الأول، فالمنافرة تعد خرقا لقانون الكلام وهي تتحقق على المستوى السياقي، والمقطع الشعري —هنا- يقتضي انزياحه في (الزهرة التي هي الجرح -بنفسه الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني لاستعادة الملائمة، وهذا ما تضطلع به الاستعارة إنها تقوم بنفي الانزياح الذي أحدثته المنافرة، والاستعارة خرق لقانون اللغة تتحقق على المستوى الاستبدالي"[1].

وفي الأخير يمكن القول أن الشعرية عند كمال أبو ديب هي نظرة جديدة، أو رؤية نقدية عربية جديدة تكشف لنا الشعرية باعتبارها إحدى وظائف الفجوة: مسافة التوتر فهي رؤية فجر بها أبو ديب طاقات جديدة بناءة في الفكر النقدي الحداثي، وبهذا يقدم لنا مفهوما جديدا للشعرية ينزاح فيه عن الدلالة القديمة ليعبر عن مجموعة من المبادئ الجمالية التي يعتمد عليها المبدع في إبداعه الأدبي.

2- تجليات الحداثة الشعرية

أ- اللغة الشعرية:

الشعر فن ميدانه اللغة، فهي مادته التي يتكلم بها، ووسيلته التي يكتب بها، منها يغترف الشاعر وإليها يعود، تعد جسرا يبني الذات والموضوع فهي التي تنقلنا من الخيال إلى الواقع ومن الحسي إلى المدرك. "إنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق، إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقّن. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده هذه اللغة، فعل، نواة حركة، خزّان طاقات"[2].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 133.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 79.

*الانزياح الاستبدالي: هو نوع من الانزياح وهو الأشهر والأكثر دلالة وتأثيرا في القارئ، يقول عنه صلاح فضل رغم أنه يسميه انحراف: "الانحراف الاستبدالي يخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية، كمثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم أو اللفظ الغريب بدل المألوف"، صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص: 211،212.

أما الانزياح التركيبي فهو ما يتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"، المرجع نفسه، ص: 211.

فاللغة هي متكئ وركيزة للشعر فهي التي تصنع من الشعر شعرا "فالشعر هو أولا: لغة وإن العناصر التي تكون مفهوم الشعر من غير اللغة. ليس لها وجود إلا بها، فالصورة والخيال والإيقاع والشكل والمضمون وكل ما في الشعر مكونها –مادتها– اللغة الأولى وإلّا كيف تتجسد الصورة. وكيف يتكون الإيقاع من دون اللغة"[1].

فاللغة بالنسبة للشاعر المرجع الذي يستقي منه شعره من خيال وصور وإيقاع. فهي التي تجعل المبدع يقول أكثر مما يقول ولذلك مهمة اللغة "أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه. صحيح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه، لكن ذلك لا يعود إلى وجود اللغة ، كمفردات، وإنما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء"[2]. وعلى إثر هذا، إن تعامل الشاعر مع اللغة جعلته بمثابة الساحر، حيث يتلاعب بها كما يشاء وهذا ما دفع بالخليل بن أحمد الفراهيدي الاعتراف بأن "الشعراء أمراء الكلام يُصرّفونه أنّى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم..."[3].

وبهذا يكون الخليل بن أحمد على دراية ووعي كبير بثنائية (اللغة والكلام) فهو أعطى" للشاعر إمارة الكلام دون اللغة، لأن إتقان اللغة وحفظها لا يجعل من المرء شاعرا، وإنما ذلك يكون للنحاة واللغويين لأنهم يمتلكون اللغة لا الكلام، في حين أن الشعراء يمتلكون الكلام لا اللغة"[4].

وبفضل الشعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء. فعلى اللفظ أو الكلمة أن تؤدي معناها إلى أقصى بعد ممكن، وأن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه. فلقد "انتهى عهد الكلمة–الغاية وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كمياء لفظية، أصبحت القصيدة كمياء شعورية"[5].

---

[1] فارس الرحاوي، مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني– دراسة في نقد النقد، دار العربية للموسوعات، ط1، 2013، ص: 146.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 126.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص: 127.

[4] أحمد بوزيان، شعرية الانزياح– قراءة في المنجز النقدي العربي القديم، مجلة آفاق التراث و الحداثة، دبي– الإمارات العربية المتحدة، العدد 84، ديسمبر 2013، ص: 107.

[5] أدونيس، زمن الشعر، ص: 18.

فاللغة هنا تتجاوز التعبير لتعطي معنى أعمق وأوسع، فلابد للكلمة في الشعر "أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به وأن تشير إلى أكثر مما تقول"[1].

فالكلمة هنا ليست صورا للأشياء أو محاكاة لها بقدر ما هي إيحاء على عكس ما كانت عليه في القديم حيث كانت لغة معيارية فالكلمة لها معنى مباشر تصريحي لا تلميحي.

وفي هذا الصدد نجد نقادنا القدامى أولو اهتماما بالغا لهذه القضية. نظرا لأهميتها وقيمتها، كونها لغة مباشرة، وواضحة بريئة من الغموض والتساؤل. وظيفتها الإخبار والإفهام والتواصل لا الانفعال والتأثر.

فاللغة عند القدامى كانت لغة وصف وتصوير تحكي الواقع بما فيه "لم تكن غاية الشاعر العربي أن يغير العالم أو يتخطاه أو يخلق عالما آخر –كانت غايته أن يتحدث مع الواقع ويصفه، ويشهد له"[2].

فالشاعر هنا يحاكي الواقع بما فيه، فهو يصور الأشياء كما يراها، لذلك اتسم الشعر آنذاك "بالوضوح والحسية، لأن الشاعر يستخدم لغة محددة الأبعاد ومنطقية لا يميزها في الغالب عن لغة النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية"[3].

لكن ليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، والعكس صحيح لأن هناك فرقا بين الشعر والنثر "أولا: أن النثر إطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الإطراد ليس ضروريا في الشعر، ثانيها: هو أن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح إلى أن يكون واضحا. أما الشعر فيطمح إلى أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا. ولذلك أسلوبه غامض، بطبيعته وثالثا هو أن النثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية معينة ومحدودة بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه"[4].

فمن خلال هذه الفروق يتبين لنا أن الشعر خاصية مميّزة تتطلب جهدا في نظمه(الوزن والقافية) على عكس النثر يكتفي صاحبه بإيصال فكرة معينة وليست مشاعرا وأحاسيس للقارئ فالشاعر مهمته أصعب من الناثر في نقل التجربة أو الرؤية بأسلوب فني موزون، ولهذا طالب الناقد بحسن إنتقاء الألفاظ

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص: 17.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 24.

[3] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث–مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص: 23.

[4] أدونيس، زمن الشعر، ص: 16.

حتى تتميز عن غيرها من لغة النحوي والمعجمي واللغوي... وعلى هذا ظهر مستويين لبنية اللغة: مستوى الأداء العادي: غايته التواصل والإبلاغ والإفهام حيث تسير فيه وفق قوانين تعبيرية مألوفة. فتتطابق فيه اللغة مع الأشياء في عالم الوجود فيصبح النص شفافا، يطفو فيه المعنى على السطح ولا يحتاج إلى قراءات مختلفة فينتهي النص وينغلق وتبقى فيه الألفاظ محافظة على دلالتها المعجمية.

أما المستوى الثاني هو الأداء الإبداعي: غايته فنية، فيكون فيه الكلام خارجا عن الأداء المثالي، حيث تختلف فيه اللغة مع الأشياء فيصبح النص غامضا، مما يستدعي قرارات مختلفة ويصبح المجال مفتوحا للتعدد.

ترتبط اللغة الشعرية بتصورات وأحاسيس الشاعر وبمرجعيته الفكرية لنقل تجربته الشعرية. ولهذا كانت اللغة الشعرية في القديم لغة معيارية لا تخرج عن القاعدة والمثال. فهي ملزمة بقوانين وقواعد تحكمها ولا تنحرف عنها "ولهذا كانت العرب إنما تتفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وكبده فأغرز، ولمن كثرت أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[1].

هذه المعايير فمن لزمها بحق وبنى شعره عليها، فهو الشاعر الحاذق. ثم ازدادت هذه المعايير إلزاما وضبطا مع المرزوقي الذي حصرها في سبعة أبواب لكل باب منها معيار تحدد بها شعرية القصيدة ويبلغ الشاعر من شعره حذوة من التقدم باعتبارها النموذج الأفضل "فعمود الشعر بالنسبة إلى النقد التقليدي هو المعنى الذي يقبله العقل العام ويفهمه والذي يعبر عنه بطريقة معروفة "باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله"[2].

اتجه النقد العربي التقليدي في الاهتمام بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ، والإصابة في الوصف. فعلى الشاعر أن يلتزم بهذه المعايير ولا يخرج عن نطاقها.

[1] القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشر: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، دط، دت، ص:33،34.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص: 28.

إن نظرية عمود الشعر "رحبة الأكتاف واسعة الجينات وأنه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبدا"[1].

ولهذا تميز الشعر القديم آنذاك بالجودة ولهذا رأوا أن امرأ القيس لم يتقدم لأنه قال لم يقولوا، حيث أنه سبق إلى أشياء لم يعرفوها. يقول في معلقته:

وقَد اغتدي، والطَّيْرُ في وُكنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدَ الأوابِدِ هَيْكَلِ.

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كجُلمودِ صَخرٍ حَطّهُ السيلُ من عَلِ[2].

ففي هذه الأبيات يمدح الشاعر فرسه ويصفه في أحسن وأجود صورة حتى يترك أثرا ووقعا في تفكير المتلقي ويصل تصويره في أوج صورة يريدها وهنا تكمن فرادته وتميزه على شعراء غيره.

لكن الشعر العربي القديم مع ذلك لم يخرج على نطاق المعايير والقواعد التي أصبحت سننا يتبعها الشاعر وهذا ما جعله ينحصر وينغلق أمام دائرة التكرار والنسج على ما قيل.

لقد أصبح هم الشاعر البحث عن بديل يتميز به عن لغة النحوي والمعجمي والخروج من دائرة التكرار والابتذال لأن الشعر "ليس اللغة الجميلة، لكن الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشكل آخر"[3].

ولهذا كانت لغة الشعر في القديم لغة وضوح وإبانة مباشرة لا لغة غموض وتساؤل.

وفي هذا الصدد نجد عز الدين إسماعيل يعلق على اللغة الشعرية حيث يرى أنها "ليست ألفاظا لها دلالة ثابتة جامدة ولكنها لغة انفعال مرنة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائماً بتجدد الانفعالات. فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائما استخداما جديداً "[4].

فاللغة الشعرية من مميزاتها أن تكون مفعمة بالدلالات والإيحاءات لكي تكفي المتعة في نفس المتلقي، فهي لغة إيحاءات وليست لغة إيضاحات.

هذا الخروج عن المألوف وخرق الثابت وهو ما يسمى بالعدول أو الانزياح، وهو الأداة ووسيلة الشاعر في خلق لغة شعرية داخل اللغة العادية متجاوز بذلك القوانين المفروضة التي كانت عائقا أمام

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 416.

[2] ديوان امرؤ القيس، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطفاوي، دار المعرفة، لبنان، ط2، 2004، ص: 54،53.

[3] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص:155.

[4] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، دط، 1992، ص: 286.

التجديد والإبداع لأن "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلق مسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية"[1].

حيث يتعامل الشاعر (المبدع) مع اللغة تعاملا خاصا يخرج اللغة من المعنى القاموسي إلى المعنى الإيحائي، وبهذا تكون اللغة غيّرت قانونها ونعني بذلك إعادة العلاقة بين الدال والمدلول أي إفراغ الدال من المعنى القاموسي وإعادة شحنه من جديد بدلالات جديدة مرجعها الذات وفق أسياق الشعر.

تخرج الألفاظ من المعنى الأول إلى المعنى الثاني وهذا ما تطرق إليه عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز "معنى المعنى" "أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[2].

فيمكن للغة أن تقول أكثر مما تقول أي تقول تلميحا لا تصريحا وبهذا يكون عبد القاهر الجرجاني كشف عن البنية الشعرية التي تتفرد بها بنية اللغة في خصوصيتها، وتميزها لأن "التواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز ويسير من الكلمات إلى الأشياء. أليس فهم نص من النصوص عبارة عن تبين ما يختفي وراء الكلمات"[3].

لهذا يوظف الشاعر الكلمة ويوسع من دلالتها وإيحاءاتها حتى تعطي بعدا دلاليا فتتعمق في المعنى وتعطي للنص متعة جمالية.

لقد أحس الشعراء أنهم يعيشون في عالم غير واضح ومبهم وإن اللغة الطبيعية سهلة المنال لا توفي بالغرض لذا لجأوا إلى المجاز واستخدام الألفاظ الشعرية الموحية التي "تعقد الصلة بين الأشياء في حذر ودقة، وليعرف أنهما وسيلتان لإبانة عن جوهر المعاني، لا لضرب نطاق من الضباب الحالم حولها أو الضباب الغائم فإن ذلك قد ينتهي به إلى خلل في إبانته عن الأسرار والخفايا التي لا نهاية لها في النفس والطبيعة، والتي تكمن فيهما مُنتظرةً الشاعر البارع ليكشف عنها الستار بكلماته"[4].

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 38.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ص: 263.

[3] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص: 33.

[4] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت، ص: 113.

ما يمكن قوله أن اللغة الشعرية تجددت من خلال مبدأين:

1-خرق قوانين الشعر.

2-خرق قانون اللغة.

يتمثل الأول في الخروج عن القواعد الصارمة التي فرضتها شعرية المعيار مما ولد عائقا أمام التجديد والإبداع، ومن هنا كانت الدعوة إلى خيال المبدع بهدف إثارة المتعة واللذة الجمالية في النص الشعري.

ويتمثل الثاني في خرق قانون اللغة عن طريق الانزياح وهو خروج اللغة إلى ما وضعت له، فالانزياح يعمل حينئذ على خرق قانون اللغة وقد اصطلح عليه عبد القاهر الجرجاني بمصطلح العدول في قوله "اعلم أن الكلام الفصيحَ ينقسم قسمين: قسمٌ / تُعْزَى المزيَّة والحسنُ فيه إلى اللفظ، وقسمٌ يُعْزَي ذلك فيه إلى النَّظم، فالقسم الأول: «الكناية» و«الاستعارة» و«التمثيل الكائنُ على حَدِّ الاستعارة»، وكلُّ ما كانَ فيه، على الجملة، مجازٌ واتِّساعٌ وعُدُولٌ باللفظ عن الظاهر"[1]. فهو يقصد خروج اللفظ عن الظاهر المعتاد.

وكذلك نجد كمال أبو ديب في كتابه "الشعرية" و الذي عبر عن هذا وأطلق عليه الفجوة أو مسافة التوتر حيث اعتبرها خصيصة مميزة وشرط ضروري للتجربة الفنية ولهذا وصف الشعرية بأنها "إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أنّ ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[2].

هذه الفجوة أو مسافة التوتر، عبّر عنها عبد القاهر الجرجاني في نظريته النظم وهي طريقة البناء اللغوي أو السياق الذي يقتضي تعالق الألفاظ ببعضها البعض، فيكون ما يسمى باللاتجانس أو الفجوة.

وفي هذا المجال ذهب منظرو اللغة الشعرية بالقول أن كل تجربة جديدة تقتضي لغة جديدة.

فالوعي باللغة الشعرية أصبح محل اهتمام نقاد الأدب المحدثين والمعاصرين، وهذا بفضل ما حققته الدراسات الحديثة من تحولات وانعكاسات في طريقة التعامل مع النص الشعري.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:429،430.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 21.

إن المتتبع لتطور حركة اللغة في الشعر العربي الحديث والمعاصر يجد أن ما حدث في العصر الحديث كان ثورة عنيفة في مواجهة العصر ومتغيراته لهذا وجد الشاعر نفسه في مواجهة مجتمع مشغول بروح العصر.

فكانت صرخته احتجاجا على "العصر وروحه وخروجه على المألوف المتمثل في ماديات العصر وتراثه الذوقي"[1]. مما أدى إلى القصيدة الحديثة إلى نقل الواقع من الكائن إلى الممكن أي "نقل الواقع من حالة المعرفة الوصفية التي كانت مدار الشعر القديم إلى المذهل غير المألوف، فقد تخلص الواقع من نظامه المكاني والزماني والموضوعي والنفسي"[2].

لقد ارتبطت حركة الشعر العربي الحديث بحركة البعث الأدبي التي قادها أحمد شوقي وأتباعه على إحياء التراث الشعري والمحافظة على روحه وخصائصه. وكان من أنصار هذه الدعوة محمود سامي البارودي فلم تكن رسالته تجديد الشعر العربي بل كانت بعث الشعر العربي فاستطاع "أن يحقق نجاحا هائلا في القدرة على إستعارة الإطار الشعري التقليدي، وتحميل خواطره وعقله، بل أكثر من هذا، إستعار هذا الإطار الشعري للتعبير عن مضمون عصره. فامتلأ شعره بالحياء والمزن ورسم المنازل"[3].

يقول محمود سامي البارودي: "

وَتَرَى الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ كَأَنَّهَا حَلَقَاتُ قُرْطٍ بِالْجُمَانِ مُرَصَّعِ

بَيْضَاءُ نَاصِعَةٌ كَبَيْضِ نَعَامَةٍ فِي جَوْفِ أُدْحِيٍّ بِأَرْضٍ بَلْقَعِ

وَكَأَنَّهَا أُكَرٌ تَوَقَّدَ نُورُهَا بِالكَهْرَبَاءَةِ فِي سَمَاوَةِ مَصْنَعِ "[4].

نرى محمود سامي البارودي استعمل لغة وإحساس الشاعر العربي القديم في التعبير عن صورة الحياة العصرية.

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 29.

[2] المرجع نفسه، ص: 30.

[3] المرجع نفسه، ص: 25.

[4] محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ج1، تح و شر: علي الجارم و محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، دط، 1998، ص: 332.

ويكمن دور الشاعر في تجديد الشعر لكن دون الخروج عن إطار المفهوم الكلاسيكي القديم للقصيدة العربية.

استطاع هذا الاتجاه أن يحقق نجاحا في النهضة التعبيرية ولقد عاصرت هذه الحركة حركة أخرى وهي متأثرة بثقافة الغرب، خاصة بعد التوسع في البعثات العلمية والترجمة.

وعلى إثر هذا ظهر اتجاهان:

الأول: اتجاه المحافظة أو أنصار القديم.

الثاني: اتجاه المجددين أو أنصار الجديد.

فكان القديم ممثلا للتراث العربي الإسلامي والجديد ممثلا بالفكر الغربي فالاتجاه الأول بزعامة أحمد شوقي وأتباعه ساهم في إحياء التراث الشعري القديم وحافظ على خصائصه عبر محاكاة النماذج القديمة. وهكذا عاش شعراء المدرسة الكلاسيكية التقليدية عصرهم داخل "عباءات المتنبي وأبي النواس وابن الرومي ونسوا أن لكل من هؤلاء لغته، وإيقاعه ولفتات ذهنه وقدراته الخاصة"[1].

أما التيار الثاني كان بزعامة طه حسين الذي كان متأثرا بثقافة الغرب ومنبهرا بها. حاول هذا التيار اكتشاف قيم جديدة في الشعر لم يلتفت إليها القدماء كدراسة طه حسين للشعر الجاهلي ودراسة العقاد لابن الرومي.

وفي ظل هذا الصراع ظهرت مدرسة أخرى أو حركة أخرى هي مدرسة الديوان* كمدرسة أدبية جديدة "من حيث بلورة الدعوة ووضعها في إطار مضبوط ووضع أساس نظرية جديدة في الفن مغايرة تماما لنظرية التقليدية"[2].

جاءت هذه المدرسة لتثور على المدرسة التقليدية متأثرة بالمفاهيم النقدية الرومانسية الإنجليزية، فاستطاعت أن تثبت ولوج الاتجاه الرومانسي في أدبنا الحديث من خلال تأكيدها على صدق

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 38.

*مدرسة الديوان: هي حركة تجديدية في الشعر العربي ظهرت في الربع الأول من القرن العشرين على يد عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري. سميت بهذا الاسم نسبة إلى كتاب ألّفه العقاد والمازني وضعا فيه مبادئ مدرستهم واسمه «الديوان في الأدب والنقد». مما تدعو إليه المدرسة التمرد على الأساليب القديمة المتبعة في الشعر العربي سواء في الشكل أو المضمون أو البناء أو اللغة.

[2] المرجع نفسه، ص:37.

الأحاسيس والعواطف. حيث يقول العقاد "ليس التجديد أن ننكر فضل العرب أو نتعمد الخروج على الأساليب العربية... وإنما التجديد أن يقول الإنسان لأنه قد يجد في نفسه ما يحسه ويقوله وما يجدر به أن يحس ويقال"[1].

فنادت هذه المدرسة بالتجديد وإعطاء حرية للشاعر والإبداع والتميز والتعبير عما يحسه.

كما كان "لجماعة أبولو" بزعامة أحمد زكي أبو شادي دور في مساهمة ومساندة المبدع وتحريره للنص الشعري.

يصف أحمد زكي شعر الحركة بأنه "يتسم بالقلق العميق وعدم الاستقرار والجرأة النادرة في إبداء الأفكار، وفي طرق المواضيع التي لم تطرق من قبل، وتناول الأشياء البسيطة المألوفة بروح إنسانية وقلب مفعم بالفن فتخرج إلى الوجود غزيرة الرؤى، عميقة الأحلام، لها قيمة الظواهر العلوية والروائع الكونية"[2].

لقد ساهمت هذه الحركة إضافة إلى جماعة الديوان في إرساء مفاهيم الإبداع الشعري. فلقد تشكلت القصيدة العربية على عهدها تشكلات لم تعرفها من قبل.

ومن المسائل النقدية التي شنها أصحاب هذه الحركة (العقاد المازني) على أنصار القديم يمكن حصرها في مسألتين:

"الأولى ذلك البناء التقليدي للقصيدة العربية الذي كان ينصرف عن موضوعات الحياة إلى أغراض الشعر القديمة من غزل ووصف وهجاء ومديح.

و الثانية شعر المناسبات الذي لم يكن يصدر فيه الشعر عن تجربة حية، ولم يكن يستجيب لما يجيش في الصدر من خواطر بقدر ما كان يستجيب إلى الصنعة والزخرف والرنين الخطابي"[3].

وتعد قضية الوحدة العضوية من أبرز القضايا التي أثارتها هذه الجماعة لأن: "من يدعو إلى الوحدة العضوية للقصيدة لابد أن يدعو بالضرورة إلى نبذ البناء التقليدي للقصيدة القديمة، وإلى ضرورة توافر التجربة الشعورية التي يستجيب فيها الشاعر لموقف عاطفي واحد"[4].

---

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص:36،37.

[2] خالدة سعيد، حركية الإبداع-دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص: 39.

[3] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، بيروت، ط1، 1994، ص: 105.

[4] المرجع نفسه، ص: 106.

هذه النقلة التي أثارها الشعر الحديث تقوم على وحدة القصيدة لا البيت، ومن هنا تشكل التجربة الشعرية الحديثة نوعا من الانقطاع عن السائد، فهي نظرة مغايرة تماما للنظرة المألوفة.

فالوحدة العضوية في القصيدة أن تجد القصيدة مترابطة فهي "حالة «فنية» تؤخذ كاملة وتقرأ بوصفها كلا، وأنها إن جزئت ضاع أثرها فهي كاللوحة للرسام، لابدّ أن تراها كاملة حتى وإن تكونت من عناصر أوّلية متعددة، إذ إن هذه العناصر تتحدد أخيرا في شكل فني متكامل هو «القصيدة»"[1].

هذا الانتقال من مفهوم وحدة البيت إلى مفهوم وحدة القصيدة سبّب وشكل للقارئ غموضا وإبهاما، ولقد حدد محمد زكي العشماوي في كتابه «دراسات في النقد الأدبي المعاصر» هذا الأمر وأرجعه إلى أمرين "أولا المازني والعقاد لم يحددا معنى الوحدة الفنية تحديدا علميا يستند إلى نقد تطبيقي وإلى تحليل النماذج المختلفة التي تتضح فيها هذه الوحدة، دون أن يتضح للقارئ مفهوم واضح للوحدة العضوية. وثانيا: اشتغال الناس في ذلك الوقت بالدعوة إلى وحدة الموضوع ومحاولة التخلص من التفكك الذي بليت به القصيدة على مر العصور وهو الانتقال من موضوع إلى آخر دون رابط يربط هذه الأغراض المتباينة." [2].وفي هذه المسألة أشار أدونيس إلى الغموض الذي يطلقه القارئ على النص فهو يرى أن النص لا يتغير يبقى هو نفسه، فتهمة الغموض "دعوة باطلة: قناع يخفي به القارئ ضعف ثقافته وإصراره على أن يفهم ما تغير بذهنية لم تتغير"[3].

فالمقصود من كلام أدونيس أنه أراد أن يوضح لنا أن عقلية القارئ مازالت منحصرة في زاوية محددة فهو يحتج ويخفي ضعف ثقافته لكي يفهم ما تغير وتحدد. ولهذا أصبح الشاعر العربي يسأل ويبحث محاولا أن يخلق معنى جديدا لعالمه، فهنا تكمن الحداثة وتحل محل الغموض.

وعلى العموم ليست هذه الجهود وحدها دعت إلى التجديد في الأدب العربي وإنما هناك تجمعات أخرى ساهم أصحابها في الثورة على القوالب القديمة ،كجماعة المهجر التي هي بدورها حاولت بث روح التجديد في ثنايا القصيدة العربية .

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:143

[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص: 108.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص: 280.

تزعم هذه الجماعة كل من جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي وسار على منوالها شعراء وأدباء المهجر حيث اتخذوها مذهبا للتعبير عن حالاتهم، دعوا إلى الاهتمام بالمضمون دون الشكل وتحطيم قيود الماضي وإطلاق العنان للعاطفة والأحاسيس والمشاعر.

رأت هذه المدرسة بضرورة الاحتكاك بالآداب الأمريكية ومحاكاتها فأصبح الغرب الأمريكي مؤثرا في أذهان الشعراء الأدباء. يقول أدونيس "بالهجرة، أصبح الغرب (الأمريكي هذه المرة) بالنسبة إلى الشاعر العربي، مكان إقامة ومناخ إلهام في آن. وهذا ما تفصح عنه حركة الشعر المهجري، التي نشأت في بؤرة الحداثة الغربية الأمريكية: نيويورك"[1].

وبهذا حققت الحداثة الغربية أهدافها في النص الشعري العربي ومن الإضافات التي جاءت بها هذه المدرسة:

- غلبة الإيحائية على التعبير الفني في القصيدة مما جعلها تقلل من الجهد اللفظي والبعد عن التكلف.
- الاعتماد على الخيال والتصوير اعتمادا مما يجعل القصيدة مذاقا فنيا جميلا.
- الوحدة العضوية.

كما أفاد الشعر العربي الحديث والمعاصر من روافد تراثية عديدة في إعلان خروجه عن الثابت، ويتعلق هذا الأمر بالموشحات الأندلسية والصوفية التي تعتبر رؤيا جديدة للواقع "فهي ثورة على المفاهيم السائدة ودعوة إلى تغيير الواقع المستهلك، رؤيا جديدة للكون والوجود، عبرت عن ذلك بلغة جديدة وتعابير حية غير مألوفة، وتراكيب مولدة تعتمد على الرموز الموحية الدالة والصور المبهمة البعيدة المدى والمعاني العميقة. إن الصوفية لم تؤثر في الشعر العربي المعاصر فقط، بل أثرت في معظم الآداب العالمية القديمة منها والحديثة"[2].

ولهذا كان تأثير الصوفية على شعراء الحداثة أمثال: أدونيس وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وغيرهم.

---

[1] أدونيس، الثابت و المتحول (صدمة الحداثة)، ص: 161.

[2] معزيز بوبكر، الخطاب النقدي عند 'أدونيس' قراءة في الجذور المعرفية والأصول النظرية والإجراءات التطبيقية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2012،2013، ص: 18.

فنجد صلاح عبد الصبور في قصيدته (الخروج) يقول:

أخرج من مدينتي، من موطني القديمْ
مطرحًا أثقالَ عيشيَ الأليمْ
فيها، وتحتَ الثوبِ قد حملتُ سرِّي.
دفنتهُ ببابها، ثم اشتملتُ بالسماءِ والنجومْ
أنسلُّ تحتَ بابها بليلْ

ثم يقول:

أخرجُ كاليتيمْ
لم أتخيَّر واحدًا من الصحابْ
لكي يُفَدّيني بنفسِهِ، فكل ما أريدُ قتلَ نفسيَ الثقيلهْ
و لم أغادِرْ في الفراشِ صاحبي يُظلِّلُ الطلَّابْ
فليسَ من يَطلُبُني سوى «أنا القديم» [1]

يهجو الشاعر في هذا المقطع مدينته ويعلن الخروج والانسلاخ منها.

هذه القصيدة مبنية على مفارقة تاريخية، حيث جعل شخصيته مفارقة لشخصية الرسول عليه السلام. فالرسول يمثل الحقيقة، بينما الشاعر يمثل ظل الحقيقية فهو كاليتيم وليس يتيما، كذلك لا يتخير واحد من الأصحاب لأنه ينسل منهم هاربا. في حين أن الرسول صلى الله عليه وسلم لديه صحابة رضوان الله عليهم ثم أن الرسول لديه رسالة يبلغها، لذا فهو لا يفر ولا يهرب من الماضي وإنما ينهض لمستقبله.

أما الشاعر فمازال يهرب من المدينة وما فيها، فيقول في آخر أبياته من نفس القصيدة:

مدينة الرؤى التي تمجُّ ضوْءا
هل أنت وهمُ واهِم تَقَطعَتْ به السُبُلْ
أم أنتِ حقْ ؟

[1] صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص:235، 236.

أم أنتِ حقْ ؟ [1]

يقصد من مدينة الرؤى أن تمج ضوءًا هي الوحي الذي نزل على رسول الله في المدينة، "وهذا هو مطلب الشاعر، صوره تصويرا، وأوحى به إيحاءً ولم يطلقه خطابه بكلام مجلجل. وهذه واحدة من وسائل التعبير الشعري وطرائقه بجانب ما للشعر من طرائق آخر. فلكل شاعر منهجيته وأسلوبه"[2].

فالشاعر أبدع بلغة رمزية متميزة، مستخدما لغة ايحائية، فهي لغة انفعالية تترك في نفس المتلقي إثارة ودهشة، فالتعبير في الأسلوب هو نقطة الوصول إلى الإبداع الفني الأصيل.

ومن ثمة إن مشكلة الحداثة على مستوى اللغة، تضع الشاعر العربي الحديث في تعارض مع النظام العربي. وكما قلت سابقا إن هذا الصراع ولد موقفين: الموقف الأول هو تقليد للذات والأصول القديمة والثاني هو تقليد الآخر والأخذ بثقافة الغير.

فيرى الأول موقفه من الثاني بالانبهار والتأثر الكلي، ويرى الثاني موقفه من الأول أنه تقليد وإعادة للماضي.

وعليه كانت الرؤيا في إعادة قراءة الموروث بنظرة جديدة، فيعد أدونيس من بين الأوائل الذين اغترفوا من هذه القراءة، حيث يقول :"أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية–التعبيرية "[3].

هذا ما غلب على الشاعر العربي الحديث أنه يعيش في حصار مزدوج: ارتباطه بالماضي الموروث من جهة، والأخذ بثقافة الغير من جهة أخرى.

[1] صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي، ص:237.

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:165.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 87،86.

وهذا ما أثر على اللغة الشعرية فهذا "ينظر إليها بوصفها جوهر الكائن العربي، تبدو في الممارسة العملية ركاما من الألفاظ: هذا لا يتقنها، وذاك يهجرها إلى لغة أخرى عامية أو حديثة، وذلك لا يعرف أن يستخدمها إبداعيا فكأنها "مستودع" ضخم... فهناك مسافة بينها وبين من ينطق بها"[1].

إن مسألة الحداثة اليوم في الثقافة العربية عامة و اللغة خاصة هي مسألة الفكر العربي وحواره مع تاريخ التراث العربي فلا يصح في منظور أدونيس " أن تبحث الحداثة العربية من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي –أصولا وتاريخا، وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية، وفي اطار القضايا التي أثارتها أو نتجت عنها"[2].

نظر أدونيس إلى الفكر الحداثي انطلاقا من إعادة قراءة واعية للماضي والحاضر العربيين للوصول إلى ما سماه بصدمة الحداثة، فهو يرى أن الحداثة في اللغة العربية في فهمها وتقويمها لا يتم في سياق معايير الحداثة الغربية، بل ضمن معطيات ومعايير اللغة الإبداعية العربية وأن التجديد اللغوي الحقيقي يجب "أن يؤسس على أسس سليمة، فلا نلهث وراء معطيات الحداثة الغربية، وننسى إمكاناتنا اللغوية في الماضي والحاضر"[3].

فلا تعني لحداثة – في منظور أدونيس- الخروج أو القطيعة مع الماضي بقدر ما هي نقد الماضي والبحث عن جانب من جوانب أو خاصية من خصائص الحداثية المضيئة فيه، وبهذا تمكن أدونيس من "بلورة منهج جديد في الشعر العربي يقوم على توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الإبداع والتجريب، وكأنه يبتدع لغة جديدة غايتها أن تسمو على الاستخدامات التقليدية دون أن يخرج عن اللغة العربية الفصحى ومقاييسها النحوية"[4] فهو يشير إلى أهمية اللغة الشعرية ودورها الفعال في تحديد الطاقة الإبداعية التي تميز الشاعر عن غيره، فيفجر ذلك من المعنى القاموسي إلى المعنى الرمزي الإيحائي، ومن هنا تكون طبيعة العلاقة بين الماضي والحاضر أو التراث والتجديد علاقة إبداعية. فهذه الثنائية تفرض أمرين:

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 88.

[2] المصدر نفسه، ص: 89.

[3] ماجدة حمود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997، ص: 55.

[4] حبيب بوهرر، الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين 'أدونيس' و نزار قباني نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006، ص: 353.

الأول: يتمثل في الماضي يجب أن يكون مفتوحا لكي يكشف عن أشياء كانت غير واضحة "فإعادة النظر الدائمة في الماضي هي التي تجعل صورته الفنية والثقافية حية باستمرار، وتحوله إلى حضور فعال وتكون الحداثة، في وجه منها، صورة هذا الحضور: تكون الماضي وما يتجاوز في آن. هكذا تكون طاقة الماضي الإبداعية حاضرة في الحداثة، وتكون هذه الطاقة نوعا من تفتح المستقبل"[1].

الثاني: هو التميز بين الزمن الاستمراري التعاقبي المتتابع وبين الزمن الإبداعي، فالزمن الاستمراري يمشي في خط أمامي سهمي يسير على السطح دون العمق. أما الزمن الإبداعي فهو يمشي في حركة في دائرية وعمودية، فهو في العمق لا في السطح ولهذا يفسر أدونيس أن زمن الحداثة هو زمن العمودي" التي تتلاقى فيه الأزمنة وتتآلف في لحظة واحدة هي لحظة الإبداع، هكذا لا تكون القصيدة فضاءا خيطيا واحدا، وإنما تصبح تآلف من فضاءات عديدة"[2]، فالحداثة عند أدونيس تساير العمودي هو الزمن كله زمن الحضارات واللغات لذلك هو "زمن الإبداع، أعني أنه، أولا المستقبل"[3].

فالإبداع الذي يحمل ميزة الخصوصية والفرادة التي تفتح آفاق جديدة، ورؤية مغايرة، وفي هذا المجال نجد النموذج الأول للشاعر والإبداع الشعري جبران خليل جبران.

"فجبران منذ بداياته مأخوذ بهاجس التجديد والتفرد: هاجس أن يبدع أعظم أثر عربي في وقته"[4]، لقد فتح في الشعر مجالا أتاح بدوره "للشاعر أن يشده الشوق إلى معرفة الأسرار، وأن يبدع شكلا جديدا لما يحيط به، في بهاء الحرية وسلطانها الكامل"[5].

فمعيار الجدة يكمن في الإبداع والتجديد والتجاوز "فكل إبداع يتضمن نقد للماضي الذي تجاوزناه، والحاضر الذي نغيره ونبنيه وعلامة الجدة في الأثر الشعري هي طاقاته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة: في مدى اختلافه عن الآثار الماضية، وفي مدى إغنائه الحاضر والمستقبل"[6].

---

[1] أدونيس، كلام البدايات، ص: 152.

[2] المصدر نفسه، ص: 156.

[3] المصدر نفسه، ص: 156.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:80.

[5] المصدر نفسه، ص:84.

[6] المصدر نفسه، ص: 100.

ومن هنا كانت الدعوة إلى التجديد والتفجير والإبداع والخروج عن الأنماط التقليدية الجاهزة، فالإبداع هو عملية تذوق جمالي من المتلقي، يسعى إلى إثارة النفس وإلقاء الدهشة.

ومن هنا كانت مسألة تفجير اللغة الشعرية عند الكثير من الشعراء عن طريق تحرير المفردات من سياقها القديم وإدخالها في سياق جديد وفي هذا الصدد نجد جبرا إبراهيم جبرا يتحدث في قوله "إن الألفاظ بحد ذاتها لا معنى لها، الألفاظ تكتسب معانيها بالقرائن، عندما تقترن لفظة بلفظة أو كلمة بكلمة ... إذا استطعنا بوعي وفهم مقدرة طبعا، أن نبدل بين هذه القرائن ونضع الكلمات بسياقات لم تكن موضوعة منها سابقا، فنحن في الواقع نحقق عملا إيجابيا هاما، وإذا باللغة تعطينا معاني وومضات لم تكن في البال سابقا"[1].

إن تفجير اللغة – في منظوره- هو إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات حتى تعطينا دلالات جديدة لم تكن معروفة سابقا فيتم تحويل اللغة من شيء سكوني إلى شيء حركي "فمحاولة تفجير اللغة إذا لم تؤدي إلى تعميق الإيصال وتوسيعه لا تحقق أي هدف يذكر"[2]، فهو يثير إلى هدف اللغة وتفجيرها يكمن في عمق المعني ولا تتحقق عملية الإيصال إلا يتحقق هذا الغرض.

فالكلمات في الشعر لا تشير إلى المعنى السطحي أو المتواضع عليه، فجمالية اللغة الشعرية تكمن في المعنى الذي توصله إلى القارئ، ومن هنا ندرك دور المبدع الثوري الذي يفجر طاقة هذه اللغة أي إفراغها من وظيفتها القديمة (من القصد العام الموروث) إلى قوة إبداع وتغيير وتجاوز.

فالشعر الحديث هو "فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله. فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة ... ومهمة اللغة إذن: أن تنتقص ما لا يمكن اقتناصه عادة أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه"[3].

فمهمة اللغة الحديثة هي خروجها عن صمتها وسكونها لتتجاوز المعنى إلى معنى أبعد وأوسع وأعمق.

فلغة الإبداع هي اللغة الخارجية عن سلطة قانون اللغة عند الحداثيين مهمتها العبقرية والإبداع في النص الشعري، فالحركة الشعرية سعت لتغيير كل أساس ثابت لأن الإبداع لدى الشاعر يحرك ويزعزع

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص: 193،194.

[2] المرجع نفسه، ص: 195.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص:17،18.

مكبوتاته ليخرج لنا أو ينقل لنا الصورة من عالمها الجواني إلى عالمها البراني في قالب إبداعي فني جمالي، ولهذا تكون الكلمة في لغة الشعر غير الكلمة في لغة النثر، ولقد سمى نقاد الحداثة مسألة تفجير اللغة بـ "لغة الدلالة" لأنها تخرج عن النطاق المتعارف عليها.

فنجد أدونيس في قصيدته "اليوم لي لغتي"، يتمرد على القديم ويدعو إلى هدمه يقول:

هدمتُ مملكتي
هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي
ورحتُ أبحثُ محمولاً على رئتي
أعلّم البحر أمطاري وأمنحُه
ناري ومجمرتي
وأكتب الزمن الآتي على شفتي؛
واليوم لي لغتي [1]

يريد أدونيس في هذه الأبيات التخلي عن التصور القديم للغة، والدعوة إلى لغة جديدة متميزة مفادها أن اللغة ليست "مجموعة دوال محددة المعاني بصفة نهائية، بل هي، مجموعة أشكال تستمد كل إمكاناتها الدلالية وطاقاتها الإيحائية من السياقات، أي من شبكة العلاقات التي تؤسس مجتمعة جوهر النص الشعري"[2].

ب- الصورة الشعرية:

تحتل الصورة الشعرية مكانة مهمة في الخطاب الشعري الحديث، حيث أصبحت تشمل كل الأدوات التعبيرية والأشكال الفنية، كونها الأداة المثلى التي يتصل بها الناقد للكشف عن أصالة تجربته الشعرية "فإذا كان لكل فن واسطة فإن واسطة الشعر هي الصورة التي تتشكل من علاقات داخلية مرتبة على

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 206.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدي يوسف/ درويش/أدونيس نموذجا، دار لسراس للنشر، تونس، ط3، 1996، ص: 141.

نسق خاص أو أسلوب متميز"[1] فهي بذلك الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة الشعرية نقلا صادقا وفنيا.

وبما أن الصورة الشعرية هي جزء من التجربة وجانب من جوانب لغة الشعر فهي بالتالي مسايرة للشعور العام المسيطر في القصيدة، و ما يميز هذه الصورة الشعرية الجديدة "اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة، والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها، لا من عناصر الواقع الحسية"[2].

لقد أصبحت الصورة الشعرية تعبيرا وتصويرا لخلجات النفس وعالم يموج بالحركة والألوان والرؤى المختلفة لذا كان هجوم شعراء الشعر الجديد على الأشكال البلاغية التقليدية لأنها تركيب ذهني يكون جافا ومباشرا وغير قادر على إثارة أي مشاعر وأحاسيس. ولهذا فقدت الصورة القديمة جانب من جوانب الإبداع. مما أدى بالشاعر الجديد إلى إلغاء المعجم الشعري "الذي كان يضم المفردات الشعرية التي حرصت عليها القصيدة العربية التقليدية والرومانسية، فلم يعد أمام هذا الشاعر الجديد ما يمكن أن يسمى باللفظة الشعرية وإنما أصبحت كل لفظة قادرة في إمكانها التعبير"[3].

لذلك يرى محمد غنيمي هلال أن الصورة الشعرية "لابد أن تدرس الصورة في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته. وفي هذه الحالات تكون طرائق التصوير الشعرية وسائل جمال فني"[4] ففي الحقيقة أن الصورة الشعرية قد تنقل إلينا انفعال الشاعر، وتجربته للشعرية كما تنقل إلينا الطريقة التي انفعل بها الشاعر، فحينما نقرأ قصيدة "زيارة الموتى" لصلاح عبد الصبور نجد الشاعر "اعتمد في صوره على تحريك مجموعة الأفعال والأسماء في دلالتها وعلاقتها مع بعض للتعبير عن موقفه الانفعالي"[5].

---

[1] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص: 82.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 125.

[3] المرجع نفسه، ص:133.

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، ص: 387.

[5] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 128.

تبدأ الصورة الأولى في القصيدة على هذا النحو:

زرْنا موتانا في يوم العيد
وقرأنا فاتحة القرآن، ولملمنا أهداب الذكرى
وبسطناهم في حضن المقبرة الريفية
وجلسنا ، كسَّرنا خبزًا وشجونًا
وتساقينا دمعًا وأنينا
وتصافحنا ،
وتواعدنا ، وذوي قربانا
أن نلقى موتانا
في يوم العيد القادم [1]

نرى من خلال هذا النص أن الشاعر قد اعتمد في صورته على "عدد من الأفعال في صيغ الماضي والحالي، وسنجد أن النسبة الغالبة هي للفعل الماضي، وسيعطينا بلا شك إحساسا أكبر بالزمن الماضي، وهذا الإحساس الأولي هو الذي يشكل موقف الشاعر منذ البداية. وهذا الموقف هو محور القصيدة كلحظة انفعالية مثارة وتحاول إعطاء موقفها من خلال الإحساس بالتفاوت في ثنائية الوجود الأزلية، الحياة كصيغة حالية للزمن والموت كصيغة ماضية قد توقفت"[2].

المهم في الصورة الشعرية دورها ووظيفتها في الشعر الحديث فهي "تشع في كل اتجاه وأن تسمح لك باستكناه المزيد من المعاني كلما أوغلت معها بحسك وهي كذلك تتجاوب أصداؤها في كل مكان من القصيدة فهي متساندة مع الصورة الأخرى وهذا الدور الحيوي المتساند يكسبها الحيوية والخصب"[3].

فاعتماد معيار الصورة الشعرية في تحديد مبدأ الحداثة يعود إلى النزوح الملح عن المعايير التقليدية القديمة والدعوة إلى التجديد والإبداع والخلق باعتبارها كيانا ووحدة مستقلة أداتها توسيع اللغة التعبيرية وهدفها الإيحاء والخلق وهذا النزوح ناتج عن "تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لتختلق أسسا جديدة

[1] صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، ص: 314.
[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 129.
[3] أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني منهجا وتطبيقا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000، ص: 155.

للتعبير الشعري، تنزع فيها الصورة إلى أن تحل كليا محل المعايير المعتادة للغة"[1].

فقامت الصورة الشعرية الجديدة على أصول جديدة تناقض تمام المناقضة التي ورثناها منذ قرون وقد تجلت في: الرمز والخيال والأسطورة لذلك "اتجه الشاعر الجديد في صورة الشعرية إلى محاولة إعادة تنسيق الوجود الخارجي على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه"[2].

ب-1- الرمز:

يعتبر الرمز نقطة التقاء بين الظاهر والباطن والمرئي واللامرئي، فالرمز مثل الصورة "يطلعنا الشاعر من خلاله على جوهر العلاقة التي تربطه بينه وبين العالم الموضوعي، أو الحياة من حوله فهي علاقة يطبعها التوتر والتفاعل، والتأثر المتبادل بقصد الوصول إلى الانسجام والتوازن، أو تحقيق قدر من المصالحة بين الذات والموضوع"[3].ولكي يتشكل الرمز الفني في القصيدة لابد له من المرور عبر الصورة التي تعد الممر الحتمي والمفضي إلى اكتشاف هذا الرمز وإدراكه ضمن سياقه الحيوي داخل القصيدة، فالرمز الشعري ينبغي أن يتقيد ببعدين أساسيين "هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص، فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية"[4].

بناءً على ذلك يمكن القول أن الرمز الفني، بأنه صورة الشيء محمولا إلى شيء آخر،" إنه التشابه المجازي، يغدو لكل منهما شرعيته الفنية والجمالية في أن يعلن نفسه في فضاء النص لأن ثمة ثنائية مضمرة في ذلك الرمز، جماليين متماثلين مع الإشارة إلى أن التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع –أي هو الأساس في جعل الثنائية واحدية في الرمز"[5].

---

[1] كمال خير بك، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي، الثقافي، الاتجاهات والبنى الأدبية)، دار الفكر للطباعة والنشر، ط2، 1982، ص: 193.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 135.

[3] عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر- فترة الإستقلال، منشورات الجاحظية، دط، 2000، ص: 05.

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، دت، ص: 199.

[5] خالد مخطاري، الحداثة في الشعر العربي من التأسيس إلى التأصيل، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية اللغات والفنون، جامعة وهران، 2009،2010.

ويرى أدونيس أن الرمز هو "ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص. فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء. إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"[1].

يرى أدونيس أن الرمز الذي ليس قادرا على الذهاب بك بعيدا عن تخوم القصيدة وعن نصها المباشر لا يكون رمزا. لذلك شبهه بالنور في الوجود المظلم المعتم.

فالشعراء الرمزيون اعتمدوا على تحسين ما نقص في الصورة الشعرية عن طريق مسوغات فنية رأوا أنها تحمل الصورة، فعمدوا إلى ما يسمى بتراسل الحواس. أي أن تعمل كل حاسة عمل حاسة أخرى. بحيث "أن اللغة – في أصلها- رموز أصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة. والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير، فكرة أو شعورا ... "[2] هذا ما يستدعي القارئ إلى التأمل وإعمال العقل في فهم العلاقة بين الرمز والصورة.

لذلك يعد الرمز من أهم الظواهر التعبيرية في القصيدة الحديثة، وإن طبيعة التشكيل بينه وبين الصورة متداخلة، فنجاح الرمز مع نجاح الصورة، والعكس صحيح، يقول أدونيس:"

مع ذلك نبدأ الصفحة التالية

نتحاور بالأرجل

بحبر المسامّ وكلماتِها

ونلهو في ممراتها المقنّعة

فجأة

تجيء الحمم تومئ الصاعقة

نستيقظ ويجري كلانا وراء رأسه

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص: 160.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ص: 395.

في حنين السكّن والإقامة وأمواجِ الرّكض.

وراء الوطن الآخر

الضائع الدائم... [1]

فلكي تتوافر الصفات الإيحائية للصور يعمد الرمزيون إلى تصوير الموسوعات بالمبصرات والمبصرات بالمسموعات وما إلى ذلك. وهذا نموذج من أشعار التراسل في شعرنا الجزائري:

ما ظل في صحراء عمري خاطري

أنا في الوجود قصيدة خضراء

وتر الضياء.. إذا ترنم في يدي

يخضر حرف بالهدى وضاء

وأعي.. إذا الكلم المعطر هاتف

والأذن عن رشف الخنى صماء[2]

لقد سيطر على هذه القصيدة الغموض والإبهام والتناقض وأكسبها مقدرة رمزية إيحائية، "أما التناقض الذي يبدو بين هذه الصورة والرموز، فهو لا يعني فساد هذه الصور، بل على العكس ربما أكسبها قوة، فالحالة الشعورية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس"[3]. فكثرة التفصيلات والإيحاء المباشر لا يتركان أثرا، وكلما قلت تفصيلات الصورة الشعرية تركت مجالا للإبداع والإيحاء والخلق الذي تتعمق به لغة الشعر.

واستخدام الرمز في القصيدة يعطي لها بعدا آخرا يقول أدونيس في هذا الصدد:

أدخلْ أدونيس في الرّمز،

لكَ دورتانِ طبيعيّتان، نباتيّة وكوكبيّة.

أدخلْ إذًا في العقل والقلب. [4]

فالبعد الإيحائي لهذه الأسطورة هو إظهار الصراع بين ثنائية الحياة والموت ما بين تحت الأرض وما فوقها هنا يكمن رمز الحياة وسرها. ويقول أيضا:

---

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، دار الأداب، بيروت، دط، 1988، ص: 106.

[2] ينظر: مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1977، ص: 66.

[3] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 139.

[4] أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص: 62.

آدم أدونيس

أنتِ رؤيايَ: حدِّثيني عن أشيائِنا

قبل أن تكون.

الألِفُ الهويّةُ في نَسَب الجسد، -

في كلّ ألِفٍ طريقٌ إلى.

في كلّ ألف جسدٌ آخرُ يبدأ من الياء. [1]

استعمل الشاعر زمن الألف دلالة على البداية (ألف–آدم–أدونيس) رغبة منه في إضافة دلالة جديدة للتركيب وهي دلالة الانبعاث المتجددة فيكون الألف بداية ورمز للهوية وتبعه ياء في كل مرة رامزة للجسد.

لجأ الشعراء المحدثين إلى توظيف الرمز في نصوصهم الشعرية للتعبير عن تجاربهم ومشاعرهم بطريقة ذكية وإعطاءهم بعدا جماليا وفنيا باعتباره المنفذ للترويح عن النفس والتأثير في نفس المتلقي.

وهكذا فإن الأداء الرمزي في القصيدة الحديثة فتح مدخلا للشعر، واكتسبت اللغة دلالات جديدة نفسية وحسية لم تكن عليها من قبل.

ب-2- الأسطورة:

إن الصورة الشعرية جعلت الشاعر الحديث يفضل الواقع الأسطوري على الواقع الخارجي، ولهذا استلهم ووظف أشكالا عديدة من الأساطير.

فالأسطورة هنا "ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان أو بالمجتمعات الأنثروبولوجية المعاصرة، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي إطار أرقى الحضارات"[2]. وهي أيضا بمثابة الفتحة السرية والثغرة التي تنصهر منها طاقات الكون "التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية .فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال

[1] أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص: 177.

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص: 222.

الاجتماعية عند الإنسان البدائي والإنسان التاريخي، والاكتشافات في العالم والصناعة وحتى في الأحلام التي تتأثر في النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة"[1]. أي أن الأسطورة هي انصهار وتلاحم العديد من الوشائج المشتركة لتحلق بها إلى عالم الخيال، وتغوص بها إلى أعماق الغيب والمجهول ولعل الأسطورة كانت المعين الأول للأدب "ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما بالكلمة ثم صدورهما من مصدر واحد هو المتخيل"[2]

تبلورت الأساطير تاريخياً عند العديد من الشعوب لتفسير بعض المظاهر التي تتعلق بالطبيعة والإنسان، وحسب كتاب «الموسوعة الفلسفية»، تعرف الأساطير بأنها "حكايات تولدت في المراحل الأولى للتاريخ لم تكن صورها الخيالية (الآلهة، الأبطال الأسطوريون، الاحداث الجسام إلخ) إلا محاولة لتعميم وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة و المجتمع. ان الأساطير كلها تتغلب على قوى الطبيعة وتجعلها ثانوية وتشكلها في الخيال و بمساعدة الخيال و من ثمة فإن الأساطير تختفي مع بروز سيادة حقيقية على قوى الطبيعة"[3].

ومن هنا برزت أهمية الحاجة المعاصرة إلى خلق عالم أسطوري كان كنتيجة مباشرة لإحساس الفنان الحديث خاصة فيما يتعلق بالجانب النفسي "وأمام هذا العالم أحس الفنان بالحاجة إلى اتخاذ المنهج الأسطوري الذي يمكن بواسطته الإنسان البدائي أن يؤكد وضعه الإنساني من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك عن طريق خلق صور من التعبير تفي حاجته إلى توطيد كيانه الروحي واستقراره الاجتماعي"[4].

ولقد لقي هذا المنهج إقبالا واسعا من طرف النقاد العرب المعاصرين خاصة فيما يتعلق بجانب اللاوعي واللاشعور فاتخذوه المأوى الأول الذي يتكئ عليه الشاعر.

وقد شغلت الأسطورة الكثير من شعراء الحداثة العربية أمثال بدر شاكر السياب في أسطورة "عشتار"، و هي أسطورة تعتبر رمزا لإعادة الحياة أو بعث الحياة في الأرض، و ربط "جيكور" في شعره بمعاني الحياة والخصب، ممثلة في الحقول والنخيل والأنهار، ثم دمج السياب "جيكور" مع رمزية الأساطير،

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 141.

[2] عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا في دراسة النقد العربي الحديث، دار جهينة، عمان، دط، 2006، ص:43.

[3] م. روزنتال و ب. يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، دط، دت، ص: 23.

[4] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 142.

خاصة أسطورة عشتار، ليجعل منها رمزًا للبعث والتجدد، لكن ضمن رؤيته الشخصية المأساوية، حيث البعث قد لا يتحقق أبدًا. يقول الشاعر:"

"جَيْكُورُ سَتُولَدُ جَيْكُورُ
النُّورُ سَيُورِقُ وَالنُّورُ
جَيْكُورُ سَتُولَدُ مِن جُرْحِي
مِنْ غَصَّةِ مَوْتِي، مِنْ نَارِي
سَيَفِيضُ الْبَيْدَرُ بِالْقَمْحِ
وَالْجُرْنُ سَيَضْحَكُ لِلصُّبْحِ" [1]

وكأن هذه الأسطورة هي وطن الشاعر والشاعر يريد إعادة الخصب والحياة إلى وطنه.

لهذا كان السياب واعيا بتوظيفه المنتظم لهذه التقنية التعبيرية التي أجاد استثمارها، حيث نجده يقول "هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث، هو اللُجوء إلى الخرافة والأسطورة؛ إلى الرّموز. ولم تكن الحاجة إلى الرّمز، إلى الأسطورة أمسّ ممّا هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أنَّ القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادّة لا للرّوح ... إذن فالتعبير المباشر عن اللّاشعور لن يكون شعراً، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوامل يتحدّى بها منطق الذهب والحديد"[2].

فالموقف الذي اتخذه السياب من الأسطورة هو دفاعه عنها باعتبارها القلب النابض الذي يعيد الشعر إلى الحياة. ولهذا فهي "مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني بانتشاره مكانيا واستمراره زمانيا، ذلك إن الأسطورة إذا توقفت عند حدود القصة المباشرة التي ترويها تحولت إلى أداة تسلية عابرة تفقد الباعث الأساسي على الاهتمام بها والإبقاء عليها"[3] لذلك تبقى الأسطورة متجددة مع كل نص كأنها تقال لأول مرة.

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، دط، دت، ص: 74.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص: 79.

[3] يحي لطفي عبد الوهاب، الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكا، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، أكتوبر 1985، مج 16، ص: 92.

ب-3- الخيال:

يعتبر الخيال عنصرا هاما من عناصر العمل الأدبي لما له من دور في إثارة العاطفة، فهو الوسيلة التي يستطيع الأدباء بواسطتها أن يؤلفوا صورهم فهو القوة التي تسمح له أن "ينتقل بالقارئ في أودية من المعاني، والألوان من طرائف الحياة ويسبح معه في عالم يرى كل ما فيه جديدا، ويحس بأن حياته قد نهجت نهجا جديدا وأن ما حوله قد اصطبغ بصبغة جديدة"[1].

هذا ما يجعل النص كثيفا ومتشبعا منفتحا على قراءات متعددة وقابلا للتأويل على عكس ما كان عليه سابقا حيث كان النقاد الشعراء من قبل مهتمين بالمجاز وحسن البيان وغيرها فارتبط هذا الفهم لديهم بالخيال، ولم يربطوا بينه وبين الصورة لأن "كليهما ذو مفهوم مستقل عن الآخر فانشغل النقاد الكلاسيكيون بالبحث في القدر الذي فهموه من المحاكاة وكيف أنها مرادفة المجاز، وانتهت النظرية النقدية الكلاسيكية عند العرب إلى ما يسمى بعمود الشعر... فهي إذن نظرية معتدلة تنص كثيرا على روح الاعتدال في التعبير، وعلى الحصر والتقييد، وعدم الايغال في الاستعارة وفي الخيال، وعلى مراعاة المقام واللياقة"[2]، فالشاعر هنا لم يبال بالخيال والبحث عن المجال بقدر ما كان مراعيا الترتيب والصفة والإصابة في الوصف، ثم تغيرت نظرة الخيال مع الفيلسوف الألماني كانط الذي يرى أن لخيال أجمل قوى الإنسان، ثم حقق الخيال مفهوما واسعا مع الفلسفة الرومانسية التي كانت ثورة شاملة على المفاهيم الكلاسيكية فصار عندهم "وسيلة أساسية لإدراك الحقائق فأحلوه محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة"[3].

وكان من أبرز من بحث الخيال وأثره في الصورة الشعرية من الرومانسيين هو 'ويليام ووردزوورث William Wordsworth' و 'صامويل تايلر كولريدج Samuel Taylor Coleridge' بحيث أصبح الخيال في مجال الفني بالنسبة إلى ووردزوورث "مكانة تفوق قوى العقل، على شرط أن تكون الصورة التي ينتجها متسقة متآزرة تتآلف على تصوير الحقيقة"[4]، فترجع هذه العملية إلى دور الخيال

[1] أحمد علي الدهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 145.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 75.

[3] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979 ، ص: 53.

[4] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث ، ص:78.

المهم في تشكيل الصورة الشعرية باعتبارها "أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس من خلالها فاعليته ونشاطه"[1].

وهذا ما يذهب أو يدفع الأديب إلى استحضار المشاهد والذكريات أثناء تعبيره لكي يحلق في عالمه ويخرج تلك الصور الرائعة.

ويقسم كولريدج الخيال الشعري إلى نوعين أولي والآخر ثانوي "فالأولي هو القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق أما الثانوي فهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحكم لكي يخلق من جديد"[2].

يرى كولريدج إن الخيال الأولي هو القوة الحيوية للإدراك الإنساني فهو خيال أقرب من الخيال العلمي في الوظيفة، أما الخيال الثانوي فهو الخيال الشعري الذي يحقق الوحدة العضوية فهو "القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر"[3].

أما القضية الثانية التي يشير إليها كولريدج هي التفرقة بين الخيال والتوهم حيث يرى "التوهم Fancy شكلا للذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، فهو يجمع بين جزئيات باردة جامدة كضرب من النشاط الذي يعتمد على العقل مجردا من حالة الفنان العاطفية"[4].

فالتوهم عنده نقيض الخيال لأن ميدانه محدود نهائي ثابت وهكذا وصل الخيال إلى قمة أهميته في فلسفة كولريدج النقدية وأثره في الصورة الشعرية بالنسبة للشعر الغربي، أما بالنسبة للخيال وموقف القصيدة العربية منه فكان في أغلب الحالات خيال حسن نتج عنه ما يلي:

أولا: إن الشعر تصوير. والمقصود من التصوير هنا أن مهمة الشاعر هي التقاط مجموعة من الصور المتداعية أو المفككة، وأن الشعر بهذا فن تصويري يتجه إلى العين، ووسائله في هذا أدوات مكانية منفصلة.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت، ط3، 1992، ص: 14.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 79.

[3] أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 149.

[4] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 80.

ثانيا: إن الصورة الشعرية التي نتجت عن هذا الخيال صورة زائدة عن المعنى، فالمعنى قائم بدونها، و أما دور الصورة الشعرية هنا فهو الحلية المزركشة التي توضح المعنى وتؤكده.

ثالثا: إن العلاقة بين مجموعة الصور الجزئية في القصيدة الواحدة علاقة إضافة، فعمل الخيال هنا هو التقاط العلاقات الحسية بين الأجزاء وحشدها في مستواها الواقعي المادي. وهذا يؤدي بدوره إلى أن تتحول العلاقات إلى علاقات مقتطعة مبتورة وضامرة.[1]

ولهذا استطاعت الثورة الرومانسية أن تزعزع كيان الشعر في النص العربي، فأصبحت الضرورة تنادي للتغيير، فتأثروا شعراء جيل الجديد بهذا التيار، منهم المازني والعقاد وميخائيل نعيمة وشكري عياد وغيرهم وكان حرصهم في الشعر على التزام نوع من الوحدة الفنية في القصيدة "لهذا رأت أن هذه المدرسة (الرومانسية) في الشعر العربي الحديث، أن الشعر تعبير عن العواطف والخيال والوجدان والذوق السليم"[2].

ويعتبر الخيال عند المحدثين بأنه "معبر يصل المادة بالروح والروح بالمادة ... إنه نقطة الحلولية بين النفس والأشياء وهو الذي يحتضن العالم الخارجي بجموده وثباته ومعطياته الدائمة، ويبدعه من جديد تحت وطأة الانفعال"[3] فهو طاقة وابتكار وإبداع تحت تأثير فعل الانفعال ويعتبر أدونيس الخيال أنه "طاقة ابتكار للأشكال والصور، طاقة تجديد لا تتجلى أبعاد الباطن إلا به إنه ضوء الشاعر إلى العوالم الخفية، وهو ما يفجر طاقاته الكامنة ولهذا يتجاوز الجانب القاعدي المقنن في الحياة والكتابة، ويهبط في حرية التجربة بقوة التخييل"[4]، فالخيال عنصر مهم لدى الشاعر الحديث، حيث يستعين به لإخراج صوره من عالمه الجواني إلى عالمه البراني، فالصورة التي لا يدخل فيها عنصر الخيال فهي صورة جامدة وساكنة لا تلقي فينا حركة أو تفاعل، على عكس الصورة الرمزية الإيحائية التي يشكلها الخيال فهي أساس التجربة الشعرية التي يعتبرها أدونيس الطرف الفعال في إبداعه.

"فالصورة التي لا يشكلها الخيال الشعري هي صورة مفككة بلا حيوية أو تفاعل، أما الصورة

[1] ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 102.

[2] المرجع نفسه، ص:105.

[3] فارس الرحاوي، مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني-دراسة نظرية في نقد النقد، ص:65.

[4] أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، دت، ص:227 .

الموحية التي يشكلها الخيال الشعري فإنها وحي التجربة الشعرية"[1] فهنا يكمن دور الخيال ووظيفة الصورة في مدى أصالة الفنان وقدرته التخيلية في إعادة تركيب وشحن الألفاظ بطرق مجازية. لنتأمل هذه الصورة من قصيدة "فصل المواقف" لأدونيس: "

- **الزّمنُ فخّارٌ، والسماء طحلبٌ . ماذا تفعل؟**
- **أصيرُ الرّعدَ والماء والشيء الحيّ.**
- **وحين تفرغ المسافاتُ حتى من الظلّ؟**

أملؤها أشباحًا تخرج من الوجه والخاصرة

وترشحُ بالحلم وذاكرة الشّجر.

- **وحين لا تواتيك الدنيا؟**

أرى السّماء اثنتين.

الأرض اثنتين.

إلا أنا -

أبقى واحدًا "[2].

ويجد القارئ نفسه هنا "أمام تركيبة وجدانية تنتهي إلى عالم الداخل أكثر من انتمائها إلى الواقع. إنها صورة داخلية تتجه إلى تنسيق الوجود الخارجي وفقا للمشاعر الذاتية الداخلية"[3].

نرى من خلال ما سبق أن الصورة الشعرية حديثة النشأة، لكن العناية بها قديمة تعود إلى بدايات التفكير النقدي العربي، فقد اعتمدت في أساسها على الأنواع البلاغية (التشبيه، الاستعارة، المجاز). أما في الشعر الحديث فقد أصبحت الصورة عضوية في ظل تجربة صادقة كما أصبحت تعبيرية إيحائية لا تقف عند حدود الحس ولا تسلك مسلك الوصف المباشر والبرهنة العقلية.

[1] ينظر: علي أحمد الدهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 179.

[2] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص: 132.

[3] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 125.

ولهذا حملت اللغة الشعرية عبء التفكير الحداثي الذي لا يتحقق إلا بتشكيلها وألفاظها، فحينما عجز أصحاب الحداثة على تغيير الواقع وعادوا إلى اللغة فأحدثوا فيها هدما وإعادة بناء، كما عمدوا إلى التوحيد بين اللغة والعالم الذي تعبر عنه وتتجسد هذه الفكرة في قول أدونيس:

كلّ شيءٍ جديدٌ على الأرض والأبجديّة.

لَهبٌ،

والجنونْ /

سَفَرٌ بينها وبيني.

أُفُقٌ.

يتهجّى الحدودَ الخفيّهْ.

واسمُنا واحِدٌ[1].

ويقول أيضا:

غيّروا صورةَ الطّبيعهْ.

أُمزجوا الصّخرَ بالجناحِ، وبالغبطةِ الفَجيعهْ.

كلّ شيءٍ جديدٌ على الأرض ، وجهي فضاءٌ /

والمدى أوّلُ العيونْ[2].

وهنا تصبح لغة الشعر عالما متفردا، متميزا في الخلق وهكذا يمكننا القول أن الشعر الجديد هو نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، وكان اتجاه الصورة الشعرية الجديدة نحو التخلي عن الأشكال التقليدية والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع الحسية فضلا عن ذلك أن تشكيل الصورة الشعرية في ضوء الفلسفة الجمالية الجديدة لا يأتي بسهولة لكل شاعر، بل تحكمه ثقافته ووعيه بحقيقة التغيير الفني.

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 537.

[2] المصدر نفسه، ص: 535.

وعلى إثر هذا يتبين أن تحديد الصورة الشعرية كونها وسيلة كشف المخزون الشعري والفكري وهي معيار الحكم ذات الطبيعة الإيحائية، بل لا تقف عند الحسي أو الوصف المباشر الذي يفقد عنصر الشعور الوجداني وقدرة الشاعر على تشكيلها وخلقها في نسق معين يظهر طبيعتها وأنواعها.

ج- الإيقاع الشعري:

يلعب الإيقاع الشعري دورا هاما وفعالا في الإبداع النصي فهو "يشكل الأساسيات الأولى لبنية النص الإبداعي كونه من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي، هو أول ما يدخل ميدان الفعل، وإذا ما نظر إليه في علاقته بالشعر خاصة فإنه يعد قوة الشعر الأساسية وطاقته الأساسية"[1] بحيث لا يستغني الشعر عن مكونه الأساسي الذي عدّ طاقة وينبوعا في جوهر العملية الشعرية، ولهذا فوجوده له هدف فني وجمالي وأثر نفسي، ويعتبر وسيلة من وسائل التعبير لأنه "لغة التواتر والانفعال، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقته وعد أهم أركانها التي ترتكز أولاً على الانسجام أو تآلف الأصوات، فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام"[2].

إن مصطلح الإيقاع مأخوذ لغة من الجذر (وقع) " وَقَعَ :وقَع عَلَى الشَّيْءِ وَمِنْهُ يَقَعُ وَقْعاً ووُقُوعاً: سقَطَ، ووَقَعَ الشيءُ مِنْ يَدِي كَذَلِكَ، وأَوْقَعَه غيرُه ووَقَعْتُ مِنْ كَذَا وَعَنْ كَذَا وَقْعاً، ووَقَعَ المطرُ بالأَرض، وَلَا يُقَالُ سَقَطَ؛ هَذَا قَوْلُ أَهل اللُّغَةِ"[3] و" الإِيقاعُ :مِنْ إِيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وَهُوَ أَن يُوقِعَ الأَلحانَ ويبنيها".[4] يتضح من خلال هذا القول أن الإيقاع مرتبط بكل من الموسيقى والطرب والغناء.

ويعد أول من استعمل مصطلح إيقاع عند العرب هو "ابن طباطبا" في كتابه «عيار الشعر» عندما قال: "وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه".[5] فالإيقاع هنا مرتبط بالشعر الموزون المقفى، ويكتمل هذا الإيقاع باعتدال المعنى واللفظ الحسن.

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت، ص: 20.

[2] المرجع نفسه، ص: 16،17.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج8، مادة (وقع)، ص: 402.

[4] المرجع نفسه، ص: 408.

[5] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص: 21.

ولقد شهد هذا المصطلح انتشارا واسعا عند كبار العلماء والفلاسفة كأمثال أبي حيان التوحيدي، وحازم القرطاجني، وأبي هلال العسكري والفرابي.

يرى الفرابي أن موضوع علم الإيقاع "يختص بنظم اللَّحن في طرائق ضابطة لأجزائه على أزمنةٍ معيَّنةٍ تقاس عليها الأصوات في مواضع الشدّة واللين."[1] من خلال هذا التعريف يربط الفرابي الإيقاع بالموسيقى باعتباره شقا للزمن الذي يعتبره حلقة وصل واتصال بين إيقاعين: الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقى.

أما حازم القرطاجني في تحديده لمفهوم الإيقاع، حيث يرى أن الشعر مرتبط بالتخييل وهو على أربعة أوجه: من جهة المعنى والأسلوب واللفظ و النظم والوزن، ثم يقسم التخييل إلى قسمين: تخييل ضروري، وتخييل غير ضروري، حيث يقول: " التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة المستحبَّة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم..."[2].

قدم حازم القرطاجني مفهوما للإيقاع يفرق فيه بين الوزن والنظم، ودور التخييل في رسم ملامح هذا الإيقاع، الذي يرتبط بالموسيقى والوزن العروضي.

إن مفهوم الإيقاع في التصور الشعري القديم مرتبط كل الارتباط بالموسيقى والأوزان العروضية أكثر من أي عنصر آخر.

أما التصور الحديث لشعرية الإيقاع فأخذ طابعا آخر، فلقد تحدثوا عن هذه الظاهرة البالغة الخطورة والأهمية، لكن بصبغة مغايرة ومختلفة عما سبق، فمنهم من أطلق عليه موسيقى الشعر، ومنهم من استعمل الموسيقى الداخلية ومنهم من فضّل تسميته بالموسيقى العروضية.

وما يمكن قوله أنّ الشعراء الحداثيين "استفادوا من عصرهم وما فيه من خبرات جمالية فوعوا جيداً معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع ... فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذب طباعهم ومكنهم من تنظيم قصائدهم تنظيماً رائعاً يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى"[3]، وأحدثوا من خلال

[1] الفرابي (أبو نصر بن محمد بن طرخان)، الموسيقى الكبير، تح: نحطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، دط، دت، ص: 23.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 79.

[3] محمد صابر عبيد، القصيد العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 20.

نماذجهم الشعرية "صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها، لا عهد للقصيدة بها وأخيرا لا عهد للفكر النقدي بها أيضا".[1]

لذلك تعتمد التجربة الشعرية الحديثة إيقاعا جديدا يستمد أغلب مقوماته من "نظام الحركات وطرائق تفاعل العلاقات الداخلة التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته لكن هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم"[2]، بل تستمر القصيدة المعاصرة في الإيقاع الذي ولدته البحور الخليلية لكن بعد مراجعته وتهذيبه، وتتجلى هذه العملية في تفجير هندسة البيت.

في هذا الصدد يمكن رصد بعض آراء النقاد وتصوراتهم لمفهوم الإيقاع، فكانت هناك محاولات ودراسات لعدد منهم في تحديد دقيق لمفهوم الإيقاع على أساس التفريق والتباعد والتباين بين الوزن والإيقاع.

نقف هنا عند محمد مندور كأول من حاول ساعيا لفهم الإيقاع، حيث يرى أن الإيقاع هو عبارة عن "تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت الرابعة أقوى من الثلاث السابقة وكررت عملك هذا تولّد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات."[3]

ثم يميز محمد مندور بين الإيقاع والوزن ويسمي هذا الأخير بالكم حيث يقول: "أما الكم يقصد به هنا: كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما."[4] ثم يتردد في ذلك على أن أساس الكمي غير كاف لكي نحس بمفاصل الشعر، فيحتاج الأمر إلى إلحاق الإيقاع، الذي لا يخرج عن نطاق الظواهر الصوتية المتصلة بالعروض، حيث يرى أن "هذه الظاهرة الصوتية متميّزة تحدث في أثناء نطق كل تفعيل، وتعود إلى الحدوث في التفعيل الذي يليه."[5]

[1] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ،1990، ص:91.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر (السياب، سعدي يوسف، درويش، أدونيس) نموذجا، ص: 146.

[3] محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، دط، 2020، ص: 193.

[4] المرجع نفسه، ص: 193.

[5] المرجع نفسه، ص: 193.

ثم يؤكد الناقد في معادلته بين الوزن والإيقاع ويقرر أن الوزن (الكم) موجود في الشعر لكنه محدود في النثر "و هو محدد بمقدار الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها، ومن الواجب أن تكون هناك نسب بين الجمل المختلفة من حيث كمها عن طريق التساوي والتقابل."[1]

ثم ينتهي في الأخير إلى أن الإيقاع موجود في النثر والشعر مع فارق جوهري واحد هو "أنه في النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية، كثيرا ما تفضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكتمل الجملة."[2]

و إلى جانب محمد مندور نجد شكري عياد الذي يحدد طبيعة الإيقاع الشعري من خلال الخصائص الجمالية التي تتميز بها كل لغة عن أخرى، وفي الوقت نفسه يرى أن الإيقاع الشعري يختلف عموما عن الإيقاع الموسيقي من حيث أن النبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي، بينما الموسيقي أكثر ارتباطا بالجسم وحركاته، الإيقاع الشعري يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر، وقد يؤدي طول المقاطع وقصرها دورا هاما في بعض اللغات تفوق أهمية النبر.[3]

ربط شكري عياد الإيقاع الموسيقي بالنبر، والإيقاع الشعري بالوزن العروضي، واعتبر الإيقاع عنصر أساسيا في التلوين الصوتي وهو ما يميزه عن الوزن الثابت، فطريقة انتظام الأصوات وائتلافها لها تأثير في أذن السامع.

و ينقسم الإيقاع إلى قسمين:

ج-1- الإيقاع الخارجي:

ويطلق عليه تسمية علم العروض لاشتماله على عنصري الوزن والقافية، باعتبارهما الاطار التشكيلي للقصيدة، و الجهاز المحرك للإيقاع.

ولكي ندرس الإيقاع لابد من تتبعنا لتشكله من وزن وقافية.

[1] محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1988، ص: 25.

[2] المرجع نفسه، ص: 25.

[3] ينظر: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص: 62،63.

ج-1-1- الوزن:

يعد الوزن أحد عناصر الإيقاع، ويعتبر الركيزة الأساسية للشعر عند القدامى، ويعد ركنا من أركانه، فهو "القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم، ومقطوعاتهم، وقصائدهم"[1].وللوزن أثر مهم في تأدية المعنى" فلكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفة نغم خاص يوافق لونا من ألوان العواطف الإنسانية، والمعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها."[2]

أما عند الحداثيين فهو مرتبط بالشعور، ولقد ميز أدونيس بين هذين المصطلحين وأشار إلى أن "الوزن نص يتناهى. قواعد محددة. حركة توقفت. علم. تآلف إيقاعي معين وليس الإيقاع كله. أما الإيقاع فطرة. حركة غير محدودة. حياة لا تتناهى. الإيقاع نبع. والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع. والإيقاع. شعريا، هو كل تناوب منتظم. إنه بعبارة ثانية ،تناوب في نسق".[3] يرى أدونيس أن الوزن هو جزء من الكل وأن الإيقاع أوسع منه.

لذلك فالشعر هو صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة، ولقد أشار إلى هذه الظاهرة قدامة بن جعفر من قبل على أنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[4].

ولقد عمد الخليل إلى "تحليل جزئيات هذا الوزن إلى مقاطع، ثم هذه الجزيئات في وحدات أكبر هي التفعيلات، ثم ركب من هذه التفعيلات وحدات إيقاعية أكبر سماها بحوراً".[5]

فالإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر ومقوماته فإذا خلا منه اقترب مرتبة النثر، وأن الشاعر الجديد لم يبلغ الوزن من القصيدة الشعرية، بل طرأ عليه بعض التعديلات حتى يحقق لنفسه توافقا أكبر مع مشاعره، وفي هذا السياق يؤكد أدونيس على أن القصيدة الخليلية مجبرة "على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث، فإن القصيدة الجديدة نثرا أو وزنا حرة في إختيار

---

[1] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1 ، 1991، ص:458.

[2] المرجع نفسه، ص:458.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص: 164.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 03.

[5] عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص: 63،62.

الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر".[1]

يرى أدونيس أن القصيدة العربية القديمة كانت خاضعة لمبدأ الحتمية وهو الحفاظ على الوزن التقليدي، أما القصيدة الحديثة فهي حرة في اتخاذ شكلها الناتج عن صدق التجربة الشعرية.

وعلى إثر هذا لقد مرت القصيدة العربية في دراستها للوزن بمراحل متعددة، بداية مع التيار المحافظ للوزن التقليدي مرورا بالتيار المعارض له وهي مرحلة التغيير والانتقال من سلطة الوزن أو من وحدة عروضية إلى التفاعيل وكانت "بمثابة مرحلة الانتقال وإعداد للذوق العربي، مرحلة تفتيت الوحدة العروضية التقليدية إلى تفاعيل تمثل وحدات تخضع في طولها للانفعال الشعري، وتكتب في سطور شعرية متفاوتة الطول والقصر، هذه المرحلة نجدها عند أغلب الشعراء تقريبا مع تخللها من تجارب التفاعيل المفردة والمركبة".[2]

وصولا إلى مرحلة الموجة الانفعالية فهي مرحلة "الموجة الشعرية أو الدفقة، حيث اعتبر الشاعر هذه الموجة تعبيرا عن الموجة الانفعالية المتكاملة، وقد اتسعت هذه الموجة لتشمل أحيانا حوالي خمسين تفعيلة، كما عند يوسف الخال، وشوقي بوشقرا، ويوسف الخطيب ومحمد جميل شلش".[3]

ومن هنا أصبحت القصيدة الشعرية تكتب بطريقة مختلفة عما كانت عليه فالسطر عوض البيت واستخدام تفاعيل البحور المفردة كالرمل والكامل والزجر والمتقارب ...فمن القصائد التي استخدمت تفعيلة "الرمل" قصيدة نازك الملائكة "أغنية ليالي الصيف". (فاعلاتن)

يا هدوءًا مطمئنّا
يا فضاءً مَرِحًا لدْنَ البريقْ
يشربُ الأنجمَ كأسًا من رحيقِ
يا رؤىً تقطُرُ لونا

* * *

أنتِ عطرٌ و نعومهْ
و حفيفٌ و انحداراتُ أشعّه

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:114.
[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 192،193.
[3] المرجع نفسه، ص: 193.

و نجومٌ عُكِستْ في عُمق تِرْعه [1]

ومن الأمثلة التي استخدمت فيها تفعيلة "الزجر"(مستفعلن) قول صلاح عبد الصبور:

الناس في بلادي جارحونَ كالصقورْ
غناؤُهم كرجفةِ الشتاءِ في ذؤابةِ الشجر
وضحكهمْ يَئزُّ كاللهيبِ في الحطب
خطاهُمُو تريد أن تسوخَ في التُّرَابْ
ويقتلون، يسرقون، يشربونَ، يَجْشُأونْ
لكنَّهمْ بشرْ
وطيبونَ حين يملكونَ قبضتي نقودْ
ومؤمنونَ بالقدر [2]

حاول الشاعر العربي الحديث استخدام بعض التفاعيل المركبة والممزوجة كالبحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) والبحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن) والموسيقى ليعبر عن مشاعره ومواقفه، لذلك اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى "كسر هذا النظام الموسيقي والى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر، وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع ،وأصبحت اللغة كأداة موسيقية ثم أداة زمنية وتشكيلية معا ولم تقتصر على أن تكون أداة زمنية فقط"[3] لأن القصيدة التقليدية كانت تعتمد في تذوقها الشعري على الأذن لذلك راح الشاعر الحديث إلى كسر هذا النظام الموسيقي وجعله مرتبطا بمشاعره وانفعالاته.

هذا التغيير الذي طرأ على القصيدة الجديدة دفع القارئ لطرح تساؤلات عديدة، فالقارئ العربي في الماضي كان يصغي ويستمع لذا استجاب له الشاعر ولب مطالبه. في حين أن القارئ العربي الجديد تجاوز هذا، والشاعر هدم له كل القيود والكوابل حتى يفجر طاقاته الإبداعية فأصبحت القصيدة حرة ترفض كل القوانين والحواجز التي تكتبها.

[1] نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، "أغنية ليالي الصيف"، دار العودة، بيروت، مج2، دط، 1997، ص: 526، 527.
[2] صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور–الناس في بلادي، ص: 29.
[3] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 202.

وهذا الأساس يقول أدونيس أن "اللامحدود واللانهائي، هذا مجال الإبداع والشعر هنا سيّال أبدي المفاجآت والأشكال الشعرية هنا، بلا نموذج: كل شكل كاف بذاته نموذج ذاته. والكائنات هنا تتدافع وتتواكب في المد الخلاق، صوب المجهول"[1]

إن هذا الخروج التي أتت به القصيدة الحديثة هو الخروج عن الأشكال التقليدية الموروثة أدى إلى التوسيع في الدائرة العروضية حتى تصبح أكثر وعيا وتعبيرا عما كانت عليه "فقد حاول الشعراء الخروج على بنية الإيقاع التقليدية حين مزجوا بين أبحر متعددة في القصيدة الواحدة ... فقد مزج المجاطي بين الكامل والرمل والرجز في قصيدته «حين عاد المرجفون» كما أن الخمار جمع بين الخبب والمتقارب في قصيدته «قراءة في شواهد مقبرة القباب» وألف صبري بين الرجز والرمل في قصيدته «قصائد على شرفة الوداع» فهذه النماذج الثلاثة تبين كيف أن الشاعر المعاصر ضاق في بعض الحالات بالتقوقع داخل بحر واحد، فوسع دائرة التركيب الإيقاعي، وأعلن عصيانه للمبدأ القائل بوحدة البحر في النص الشعري المفرد"[2]

هذا الموقف الذي تبناه مجمل الشعراء راجع إلى التمرد على القديم والدخول في مرحلة الحركة والإبداع وكسر القيود والفواصل من أجل إعطاء النص الشعري صبغة فنية جمالية باعتبار أن النص الشعري التقليدي يبعث نوعا من الملل والرتابة

ج-1-2- القافية:

القافية في العروض الخليلي "علامة الإيقاع هي صوت متميز يدل على مكان التوقف"[3]

ولقد اختلف العروضيون في تحديد الأصوات التي تكوّن القافية. فذهب الأخفش إلى أن القافية هي "آخر كلمة في البيت، وكان رأي قطرب أنها حرف الروي، فحين عدها آخرون البيت المفرد، مع أن بعضا آخر جعلها القصيدة برمتها"[4]

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 118.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985، ص: 211.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 114.

[4] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، دار الشروق، عمان، الأردن، دط، 1997، ص: 169.

نرى أن مفهوم القافية في التشكيل الموسيقي التقليدي يختلف باختلاف العلماء الذين عرفوها لكن تبقى تصب في قالب ما يتبعه الشاعر في آخر البيت، وللقافية عدة ألقاب منها المترادف والمتواتر والمتدارك والمتراتب والمتكاوس.

فكانت القافية "تنسيقا معينا لعدد من الحركات والسكنات، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذي للأوزان"[1].وما يمكن قوله أن الشعر العربي القديم أو القصيدة العربية في مجملها "صورة تركيبية تتساوى فيها الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة متلقية دائما عند قافية توثق وحدة النغم."[2]ولهذا أحس الشاعر الحديث بهذا النظام فلجأ إلى التغيير لكن بمفهوم آخر، فقد استخدم نوعا من التقفية "لتنسيق موسيقي جاء في نهاية السطر الشعري وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها في القصائد التي تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية"[3] فنظرة المحدثين سواء للوزن أو القافية لم تكن نظرة تمرد أو انقلاب بل كانت من باب التوازن بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي.

قد أدخل أدونيس "تعديلا جوهريا عليهما، حين مل من رتابة البيت القديم، وسئم من قيود القافية الموحدة، وحرف الروي الموحد فاعتمد إيقاع التفعيلة وما يتيحه هذا الإيقاع أو التفعيلات البحور المركبة وأحيانا استخدم تفعيلات بحور مختلفة في القصيدة الواحدة"[4]

صحيح أن القصيدة الجديدة قد اتخذت مسارا حديثا مقارنة بالمؤسسة الشعرية القديمة، لكن هذا لا يعني أنها تنفي القديم وتتركه "فالشاعر الجديد يأخذ من أصوات الماضي بتلك التي تعانق المستقبل"[5]، ومن هنا استطاعت الحركة الشعرية الجديدة خلق فضاء واسع يدخل في حقل الإبداع تجاه المستقبل "فالإبداعات الشعرية والفنية تتجاوز وتتلاقى وتتقاطع لكن لا شيء فيها ينفي الشيء الآخر، أو يحل محله، أو يعوض ".[6]

إن القافية –في منظور نازك الملائكة – ركن مهم في موسيقى الشعر وفاصلة لتأكيد نهاية البيت

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 113.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 166.

[3] المرجع نفسه، ص: 210.

[4] محمد معلّا الحسن، التجديد في التشكيل الفني للقصيدة عند أدونيس، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مج32، ع5، 2010، ص: 32.

[5] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 134.

[6] المصدر نفسه، ص: 135.

لأنها "تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداءً، وهي فوق ذلك فاصلة قوية وواضحة بين السطر والسطر، والشعر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه في النثرية الباردة".[1]

أما محمد بنيس فيختلف مع نازك الملائكة في موقفها السابق لأنها "ظنت أن القافية حلية تضاف إلى البيت لإثبات نهاياته وفصله عن البيت الموالي له، وهو ظن غير جديد فقد كان بعض النقاد القدامى، ومنهم قدامة بن جعفر يعتقد أن القافية لا تختلف في وظيفتها عن سائر ألفاظ البيت، وليس لها تأثير على إتلاف سائر أبيات النص الشعري"[2].

ولقد تعرض جون كوهين لهذه المسألة فقال "ليست القافية هي التي تميز نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تميز القافية".[3]

فالقافية في البيت الشعري القديم هي ركن أساسي فيه وهي تشكل العزل بين الأبيات، بينما في الشعر المعاصر عامل قاهر للإبداع، فالشاعر يحاول الخروج عن هذه القيود والتحرر من سلطة القوانين التقليدية "فالشاعر في البنية التقليدية للبيت يخضع لقافية تملي عليه كتابة النص الشعري فهو مقهور بوجودها، ومن ثم لا يستطيع أن يتحرر من بنية البيت التقليدية دون التخلص من القافية كعامل قاهر لحرية الكتابة والإبداع ويمكن أن نعطي رسما لهذه العملية في القصيدة التقليدية:

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص:66.

[2] المرجع نفسه، ص:66.

[3] المرجع نفسه، ص:66.

يظهر لنا من خلال هذا الرسم كيف أن البيت خديم القافية، وكيف أن القصيدة مهما طالت تبقى أبياتها خاضعة لنفس بنية البيت الأول. أن القافية صورة تميزها نهاية البيت...ومن ثمة كان الخروج على البيت التقليدي ضرورة للخروج على القافية نفسها".[1]

وفي مجمل القول يتضح لنا أن البنية الإيقاعية في الشعر الحديث كانت على صلة بالالتزام بالوزن والقافية ولكنها ليست موسيقى تخضع للإيقاعات القديمة، بل وفق شكل شعري جديد يرفض المحدود المغلوق والنموذج الثابت لكي يخلق التوازن بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، فالقصيدة الجديدة تحاول أن تصبح صورة موسيقية متكاملة.

ج-2- الإيقاع الداخلي:

استطاع الشعر المعاصر خلق إيقاع خاص به يتماشى مع نمط الكتابة الجديدة حتى يمنح النص أبعاده الإيقاعية خارج الأوزان الخليلة التي تعد شرطا بالنسبة للشاعر الحديث، فكانت دعوة الحداثة التخلي عن الموسيقى الخارجية واستبدالها بالموسيقى الداخلية التي تحمل في طياتها ربط العلاقات بين الذات الكاتبة وبين الكلمة والحياة لتصبح في النهاية الانسجام في حركة القصيدة.

فالإيقاع الداخلي هو ذلك الصوت الخفي والشعور الذي ينتاب الشاعر لاختيار حروفه وألفاظه وصوره ليبرز ذلك النغم الموسيقي، "فالإيقاع انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلف نسيجا مُبتَدعًا، يهبه الشاعر المفّن، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، وهو صدىً مباشر لانفعال الشاعر بتجربته، في صيغة فذة، تضعك أمام الإحساس في تشعُّب موجاته الصوتية في شعاب النفس".[2]

هنا يكمن دور الشاعر في قدرته الأدبية وذوقه الفني لخلق هذا الإيقاع ليرسم في الأخير ذلك النغم المميز في أبهى حلة وأجمل لوحة شعرية.

وفي الحقيقة، لجأت قصيدة النثر إلى هذا الإيقاع وأكدت وجوده، وبرهنت عليه، كونه إيقاعا متملصا لا يمكن القبض عليه، لأنه يتوزع في كل مكان داخل النص.

وقد تتجلى الموسيقى الداخلية لقصيدة النثر في عدة وسائل لغوية لتكثيف النغم الموسيقي نذكر منها:

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص:68.

[2] عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 79.

ج-2-1- التكرار:

يعد التكرار أحد أساليب التعبير الشعري عند القدامى وعامل مهم لدى المعاصرين، كونه يحقق الانسجام الموسيقي في النص كقيمة جمالية إبداعية إيقاعية عند معظم شعراء الحداثة، حيث يعمل الشاعر على هذه التقنية لتقوية المعنى، والأثر الذي يتركه في نفس المتلقي، "فإذا كان التكرار عند القدامى ينحصر في تكرار معنوي، وتكرار لفظي فيما تؤديه المفردة أو المعنى المكرر في البيت الواحد أو البيتين "المحدثون ينظرون إليه يتعاملون معه وفق رؤية أخرى جديدة تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب العقلي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة".[1]

ظاهرة التكرار تتنوع من نص إلى آخر، وقد يكون هذا التكرار إعادة حرف او كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها، "وهذه الظاهرة تحتاج إلى براعة الشاعر، إذ ترتقي بها إلى درجة من الأصالة والإبداع التي تبعد القارئ من الوقوع في الروتين والابتذال ومن ثمة النفور فيكون في أبرع صورة، حيث يتحول إلى صوت يهز إحساس المتلقي السامع ويثير وجدانه إثارة تساعده على فهم مشاعر المبدع والإبحار في ذاكرته وما يجول بخاطره كونه يعمل من خلال هذه الظاهرة على التأكد ولفت النظر وانصهارهما في نغمة إيقاعية ويساعد على الاسترجاع والتذكر".[2]

لذا اعتمد الشاعر المعاصر نظاما تقنيا في عمله لتحقيق الانسجام والتأثير على المتلقي.

من الشعراء الذين تبنوا هذه الظاهرة نجد أدونيس من خلال قصيدته "أسلمت أيامي" فيقول:

"أسلمْتُ أيامي لهاويةٍ
تعلو وتهبط تحت مركبتي
وحفرتُ في عينيّ مقبرتي،
أنا سيّد الأشباح أمنحُها
جِنْسي وأمسِ منحتُها لغتي
وبكيتُ للتاريخ منهزمًا

[1] مختار سويلم، التكرار اللفظي في شعر النقائض جرير والفرزدق نموذجا دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير، قاصدي مرباح، ورقلة، 2009،2010، ص: 19.

[2] صباحي حميدة، جماليات التشكيل الموسيقي في شعر "عبد الله العشي"، مجلة المخبر، جامعة بسكرة_ الجزائر، ع10، 2019، ص: 403.

مُتعثرًا يكبو على شفتي
وبكيت للرعب الذي احترقتْ
أشجارُه الخضراء في رئتي؛
أنا سيّد الأشباح أوقظها
وأسوقها بدمي وحنجرتي
الشّمس قُبّرةٌ رميتُ لها
أُنشوطتي والريح قبّعتي."[1]

نلاحظ في هذا النص أن أدونيس كرر حرفي التاء والياء التي تشكل قوافي الجمل الشعرية في كل من (مركبتي/مقبرتي/لغتي/شفتي/رئتي/حنجرتي/قبعتي) حتى يحقق لونا إيقاعيا يطرب من خلاله أذن السامع ويؤثر فيه.

لذا يشكل التكرار دورا مهما في إبراز القيم الصوتية للحروف، وخلق نوع من التوازن بين الكلمات والأفكار، لهذا حاول الشاعر من خلال قصيدته أن يفجر طاقته الإبداعية داخل لغة إيحائية، ليصنع في الأخير هذا النسيج الصوتي للقصيدة.

وهنا تكمن وظيفة التكرار، ولهذا الأخير أنواع نذكر منها ما يلي:

– تكرار الكلمات:

يعد تكرار الكلمات لونا من ألوان الإيقاع الصوتي، حيث يوظف الشاعر هذه الكلمات المكررة لأداء وظيفة دلالية وصوتية كلازمة في القصيدة، وهذا ما يزيد النص لمسة جمالية وعليه فتكرار بعض الكلمات "تبنى من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة وأصبح هذا التكرار على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة".[2]

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 194.

[2] مصطفى السعدنى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص:38.

و كمثال على ذلك نستدل بقول جبرا إبراهيم جبرا في قصيدته «المدينة»:

"تمعّنْ في الشارع المقفر في الظلام،
وفي أبواب الحوانيت المغلقة،
تمعّن في الشارع المتمطي في الصباح:
هل استرحْتَ بين قَفْل الأبواب وفتحها
في حضن نوم بنفضُ الأحلامَ عنه ؟
نوميَ الأحلامُ تغتصبُه. "[1]

يتجلى التكرار في هذه القصيدة في السطر الأول والسطر الثالث حيث تكرر الفعل (تمعن) والجار والمجرور (في الشارع)، حيث ساهم هذا التكرار في خلق إيقاع داخلي تعمد فيه الشاعر عن قصد ووعي حتى يعطي صورة صادقة عن المدينة ومعطياتها من خلال تجسيد المقاطع المتكررة. ولهذا ينبغي للشاعر عندما يختار الكلمة المكررة أن تكون ذا صلة تامة بالمعنى المراد إيصال، وهنا يكمن دور التكرار.

– تكرار العبارات والمقاطع:

إن هذا اللون من التكرار لا يكاد يخلو من القصائد وهذا راجع إلى عاملين:

- للإثارة والاهتمام برؤية الشاعر وموقفه.
- إيقاف المعنى لبدء معنى جديد والغاية منه تكثيف الحالة النفسية حيث يستخدمها الشاعر لإضاءة تجربته وإحيائها في نفوس المتلقين.

ومن النماذج المألوفة لهذا التكرار قصيدة "رؤيا" لأدونيس:

" هرَبتْ مدينتُنا
فركضتُ أسْتجلي مسالكَها
ونظرتُ - لم ألمحْ سوى الأفُقِ
ورأيتُ أن الهاربين غدًا

[1] جبرا خليل جبرا، المجموعات الشعرية، رياض الرياس للكتب والنشر، ط1، 1990، ص: 22.

والعائدين غدًا
جسَدٌ أمزّقه على ورقي.

ورأيتُ - كان الغيمُ حُنجرةٌ
والماء جُدرانًا من اللّهب
ورأيتُ خيطًا أصغر دَبقًا
خيطًا من التاريخ يَعلقُ بي
تجترّ أيامي وتعقدُها
وتكرّها فيهِ - يدٌ ورثتْ
جنسَ الدُّمى وسُلالة الخِرَقِ.

ودخلتُ في طقس الخليقة في
رَحِم المياه وفِتْنَةِ الشّجَرِ
فرأيتُ أشجارًا تراودني
ورأيت بين غُصونها غُرفًا
وأسرّةٌ وكوىً تُعاندني،
ورأيت أطفالاً قرأتُ لهم
رَمْلي ، قرأت لهم
سُوَرَ الغمام وآيةَ الحَجَرِ؛
ورأيت كيف يسافرون معي
ورأيت كيف تُضيء خلفهمُ
بُرَكُ الدّموع وجُثّةُ المطرِ.

هَربت مدينتُنا-
ماذا أنا، ماذا؟ أسنبلةٌ
تبكي لِقبّرةٍ
ماتت وراء الثلج والبَرِدِ
ماتت ولم تكشف رسائلها
عني ولم تكتب إلى أحدِ،
وسألتُها ورايت جثّتَها

مطروحةً في آخر الزّمنِ
وصرختُ - "ياصمت الجليد أنا
وطَنٌ لغربتها
وأنا الغريبُ وقبرُها وطني."

هربت مدينتُنا
فرأيتُ كيف تحوّلت قدَمي
نهرًا يطوف دمًا
ومراكبًا تنأى وتتّسعُ
ورأيتُ أن شواطئي غَرَقٌ
يُغوي وموجي الريح والبجعُ.

هربت مدينتُنا
والرفضُ لؤلؤةٌ مكسّرةٌ
ترسو بقاياها على سفُني
والرفضُ حطّابٌ يعيش على
وجهي- يلملمني ويُشعلني
والرفض أبعادٌ تشتّتني
فأرى دمي وأرى وراء دمي
موتي يُحاورني ويتبعني.

هربت مدينتُنا
فرأيت كيف يُضيئني كفَني
ورأيت - ليت الموت يُمهلني."[1]

نجد في هذا النص بنية التكرار كأبرز عامل من عوامل الإيقاع الداخلي، حيث استهلها الشاعر بقوله (هربت مدينتنا) وكرّرها في المقاطع (4، 5، 6) المذكورة سابقا، شكل من خلالها انسجاما وتلاحما بين مقاطع القصيدة، وبهذا يصبح التكرار كلازمة ضرورية في النص لا يمكن التخلي عنها.

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 262،263،264.

فالتكرار يدل على نقطة حساسة ومهمة في نفسية مبدعه كي يثير اهتمام المتلقي بها، فتكرار العبارة أو الكلمة يقوم على "الشكل الخارجي للنص الشعري إذ يقوم الشاعر بتكرار كلمة أو عبارة تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة ويهدف من ورائها أن يوجه القصيدة في اتجاه معين أو لتأكيد موقف ما، وإيصال القارئ إلى الكشف عن سر المعاني الدفينة التي أرادها الشاعر".[1]

ج-2-2-قصيدة الومضة:

أحيانا يلجأ الشاعر إلى تحجيم وتقزيم القصيدة وحصرها في أسطر معدودة مثل قصيدة "حيرة" لأدونيس حيث يقول:

"ينشر عينيه ويطويهما
حيران، لا يغفو ولا يستفيقْ
كأنّما يفرُّ من نفسِه
كأنما تجفلُ منه الطريقْ. "[2]

لقد خرج أدونيس من خلال مقطوعته الشعرية التي تتكون من بضع أسطر وكلمات عما ألفناه من طول للقصيدة وكثرة أبياتها، حيث قزّم قصيدته للفت انتباه القارئ واستثمار وقت القراءة لفهم ما تحمله من دلالة بين سطورها القليلة.

ج-2-3- التوازي:

يعد التوازي من العناصر المهمة في صناعة الإيقاع الداخلي، لذا اعتبره رومان ياكوبسون مكون أساسي في النص الأدبي حيث يقول: "التوازي الذي هو عنصر هام، وعنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي."[3]

---

[1] عبد القادر علي زروقي، جمالية التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري (نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار)، مجلة الأثر، ورقلة-الجزائر، ع25، جوان2016، ص: 140.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 57.

[3] رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص: 103.

يرى ياكوبسون أن هذه البنية الصوتية المميّزة هي اللبنة الأولى في العمل الأدبي، ويقصد بالتوازي التماثل مع عدم تساوي الطرفية وإلّا أصبح تطابقا.

لقد استثمرت قصيدة النثر هذه التقنية القائمة على التكرار والتضاد والتشابه لخدمة وصناعة الإيقاع الداخلي. وللتدليل أكثر نذكر قصيدة "جسد" لأدونيس كمثال توضيحي على ذلك، يقول أدونيس في المقطع الثالث لهذه القصيدة:

"يمحو وجهه - يكتشف وجهه
يتقدَّم الخطف تلبسكِ فتنةٌ بفجرها الأول
يتقدّم الوقت أين المكان الذي تُزْمِنُ فيه الحياة؟
تتقدَّم العتمة أيّة رَجَّةٍ أنْ أوزِّعكِ في كريّات دمي
وأقولَ أنتِ المناخُ والدّورة والكُرَة
أيّة زلزلة؟
يتقدّم الضوء يُلَيِلُ في أنحائي
أنقطع أتَّصل
والوقتُ يأخذ هيئة البشَرة
يخرجُ من الوقت"[1]

نلاحظ في هذا النموذج الذي رصد من خلاله أدونيس آلية التوازي القائمة على الثنائيات الضّدية في قوله (يمحو ≠ يكتشف، العتمة ≠ الضوء، انقطع ≠ اتصل) هذه الثنائيات تدل على التفاؤل والأمل وتغيير الأحوال فالعتمة مثلا تدل على الغموض والسكون والظلام ليحل محلها الضوء وهو الفجر والنور والوضوح. أما الانقطاع فدلالة على المحو والفراق والحزن والرحيل والغياب ليحل محله الاتصال دلاة على الأمل والحاضر واللقاء.

هذه الثنائيات لعبت دورا مهما في خلق إيقاع داخلي متنوع، يتفاعل معه القارئ في إعادة قراءته قراءة جديدة وهذا ما يضفي على النص جمالية شعرية.

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 3 (مفرد بصيغة الجمع و قصائد أخرى)، ج3، ص: 290.

وفي الأخير، ما يمكن قوله، أن الإيقاع الداخلي خاصة الصوتي الذي فجر الدلالة السمعية للغة وعمل على إحداث المفارقات في النص كالتكرار والتوازي واستعمال البياض والسواد والتنويع في شكل الأسطر والإفادة من الحروف التي كان لها دافع في البناء الشعري، وأن قصيدة النثر خرجت على قوانين الشعر المعروفة وخلقت لنفسها إيقاعا داخليا مناسبا لها.

الفصل الثاني

الحداثة الشعرية في الخطاب النقدي الأدونيسي

المبحث الأول: الحداثة و الرؤيا الشعرية عند أدونيس .

أ-مفهوم الحداثة الشعرية عند أدونيس.

ب- أوهام الحداثة الشعرية.

ج- الرؤيا الشعرية ووسائلها عند أدونيس .

المبحث الثاني: مرجعيات الفكر الأدونيسي.

- المرجعيات المعرفية الغربية.
- المرجعيات المعرفية العربية.

1- الحداثة و الرؤيا الشعرية عند أدونيس

تعتبر إشكالية الحداثة من أكبر المسائل النقدية التي أثير حولها النقاش في النظرية الشعرية. باعتبار أنها حركة حديثة، ورؤيا جديدة للفكر العربي تدعو إلى التجديد والخروج عن الطرق التعبيرية المألوفة ويعد أدونيس من المنظرين الأوائل لها، حيث اشتغل في فضاءها اللامحدود واللامنتهي محققا في ذلك ثورة تحويلية في الثقافة العربية تنظيرا وإبداعا.

أ- مفهوم الحداثة الشعرية عند أدونيس:

يعد مفهوم الحداثة عند أدونيس مفهوما مركزيا جسده في العديد من دواوينه الشعرية ونادى به في الكثير من تنظيراته النقدية، ومعرفته للحداثة الشعرية كانت من خلال تأثره بالفكر الغربي، وهذا ما يتضح لنا في قوله: "أحب هنا أن أعترف بأنني كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية"[1].

يتضح لنا من خلال المقولة السابقة أن معرفته للحداثة الشعرية كانت من خلال الثقافة الغربية كما أن قراءته للآخر هي التي جعلته يكتشف حداثتنا العربية. "فحداثة الغرب (المتأخرة) هي التي جعلتني أكتشف حداثتنا العربية (المتقدمة) فيما يتجاوز نظامنا الثقافي السياسي (الحديث) الذي نشأ على مثال غربي"[2]. لذلك يذهب أدونيس إلى أن الحداثة الشعرية العربية تكاد تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية، فقراءة أدونيس هي إعادة نظر واستبصار جديد للتراث، فقراءته لأبي تمام وبشار بن برد وأبي نواس وإعجابه بهم أنهم أهل إبداع وفن. لأنهم خرجوا وتجاوزوا عقيدة المألوف ورفضوا التقاليد السائدة ولا تقتصر أهمية بشار على الناحية النفسية في شعره، وإنما تشتمل أيضا موقفه الفكري العام، "فقد رفض التقاليد الاجتماعية و بعض الأفكار الدينية السائدة، فسخر منها و شكك فيها "[3] ، أي سخر من العقائد والسلطة التي تمثلها معلنا عقيدته الخاصة.

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص:86.

[2] المصدر نفسه، ص:87.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ص:17،16.

لقد نظر أدونيس إلى هؤلاء الشعراء و رأى أنهم زعزعوا مفهوم الطريقة الشعرية المعتادة، وتجاوزوا التعود والألفة بالقدرة على المفاجئة والتميز والغرابة والغموض، لهذا نجد حداثته مرتبطة كل الارتباط بالتجاوز والكشف والتمرد والأساس فيها هو الإبداع لأنه يكشف لنا الخصوصية والفرادة التي يتميز بها المبدع عن الآخر.

أ-1- الكشف و الخلق:

يعد من المعاني التي اتخذها أدونيس في مفهومه للحداثة الشعرية باعتبارها حركة فاعلة في تجربته الشعرية وطاقة إشعاعية تتحدد بها جمالية القصيدة بما تكشف عنه، فالكشف الأدونيسي "حركة دينامية اتجاه المجهول للمعلوم، بل إن الطاقة الكشفية في القصيدة هي طاقة تعمل على تمزيق ستائر الوضوح لتزج فيما بعد في خرائط العمق والغموض والقصيدة التي تتوفر على هذه الطاقة والكشفية تبطل من أن تكون شعرًا"[1]

هذا يعني أن الشاعر في ممارسته الإبداعية يحول ذلك المخفي من المجهول إلى معلوم جديد لم يكن من قبل، ثم إن الشاعر "ليس شاعرا إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه غيره، أي يكتشف ويستبق. فهناك تفاوت طبيعي، على مستوى الغنى الداخلي وعلى مستوى التعبير، بينه وبين القارئ. لكن هذا التفاوت لا يعني انغلاق كل منهما على الآخر واستحالة التفاهم فيما بينهما"[2] لأن الاختلاف في نظر أدونيس هو نوع من الائتلاف مما يجعل من المتلقي طرفا فاعلا وخلاقا للنص.

فالكشف هو الذي يخلق غرابة ودهشة في نفس القارئ، لذلك يلجأ الشاعر إلى طرائق تعبيرية خلاقة ترتدي لباس الغموض والخفاء والترميز، وأن يكون هذا الغموض كما يقول أدونيس "غموض غير معتم، بل شفاف يصح وصفه بما قاله **كوكتو** عن **مالارميه** «غامض كالماس». كل شاعر كبير هو، بالضرورة، غامض غموضا ماسيا"[3]. فهو يرى أن الغموض موجود في القارئ وليس في القصيدة، مما يحيله للكشف والبحث عن طرق أخرى للتأويل وهذا ما نلمحه في الشعر الجديد "فقوام الشعر الجديد معنى خلاق

[1] بشير تاوريرت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس: دراسة في المنطق والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009، ص: 153.
[2] أدونيس، زمن الشعر، ص:284.
[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:45.

توليدي، لا معنى سردي وصفي. إنه كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر 'رينه شار R.char' "الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف.""[1]

أدونيس بهذه القراءة حاول أن يضع الشعر الجديد موضع البحث والتساؤل فهو يصدر عن "حاسة ميتا فيزيائية، تحس الأشياء إحساسا كشفيا. فالشعر الجديد، من هذه الوجهة، هو ميتا فيزياء الكيان الإنساني"[2]. فهو يريد تكريس رؤيا جديدة أكثر إبداعا وتجاوزا. يقول أدونيس من قصيدة بعنوان "المهد":

إِنَّهَا مُهْرَةُ الحِبْـــر تَخبُّ فِي سُهُــولِ الحُلْــمِ، لَكِنْ لأَحْلاَمِهِ طَبِيـعَةُ
الجِبَال مَحَارَاتٌ وَقَواقِعُ يلفظُهَا مَوْجُ الذَّاكِرَة الزَّبَدُ يَنْعَقدُ أَسَاوِرَ
فِي مِعْصَمِ الشَّاطىء، وَالصَّخْرُ صَنَّارَةُ الهَواء وَرَأَى أَنَّ لأَيَّامِهِ
جَسَدًا تَمْسَحُهُ الرِّياحُ بِرِيشَةَ، وَأَنّ دَرْبَهُ غَابَاتٌ تَحْتَرِقُ

كيْفَ يُحَرِّرُ هَذَا الأُفُقَ الَّذِي يَلْتَهِمهُ مِنْشَارُ الرُّعْبِ؟ [3].

في هذا النموذج الشعري لأدونيس نرى أنه استخدم لغة شعرية موحية، حيث استخدم كلمات متنافرة، أو تبدو في غاية التعقيد والغواية مما يترك القارئ في تساؤل دائم ودهشة، وهذا ما يجعل النص قابلا للانفتاح والتجاوز والتخطي بما هو جديد ومتطور، وكلما وصلنا إلى دلالة لصورة شعرية تؤدي بك مرة أخرى لتعبر عن صورة متولدة من تأويل لآخر. أو رؤية شعرية قابلة لأكثر من قراءة، فيصبح حينها الشعر حركة توليدية يتوالد من خلالها التأويل إلى مالانهاية مما يؤدي بالنص إلى البوح والكشف بكل أسراره.

وهكذا بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها التي لا تقرأ إلا بطريقة واحدة ولا تفسر إلا بتفسير واحد، ينطلق الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة الزاخرة بمكنات كثيرة من هنا يعارض الشاعر الجديد "الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي"[4].

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص:9.

[2] المصدر نفسه، ص: 10.

[3] أدونيس، الأعمال الشعرية 3 (مفرد بصيغة الجمع و قصائد أخرى)، ج3، ص:473.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:107.

فالكشف في التجربة الشعرية الحداثية له دور فعال في تجسيد بعض القضايا المعرفية التي يطمح الشاعر الوصول إليها. وأدونيس أتقن واستثمر هذه التقنية وكان فارس الساحة في هذا المجال. لذا فالحداثة الشعرية زلزلت وهزت النفوس المقيدة بهدف الكشف والتغيير والتجاوز، وأخذت عند أدونيس نظاما شعريا جديدا بأدوات إجرائية جديدة.

أ-2- التجاوز والتخطي:

كذلك هو من بين المفاهيم التي اختصها البيان الأدونيسي خروجا عن النمط المتداول وعن النموذج حتى يعطي الواقع قالبا إبداعيا، فالتجاوز عند أدونيس لا يعني نفي الماضي أو إلغائه بقدر ما هو إعادة النظر فيه بالتقييم والتحليل والتجاوز وفتحه أمام الفكر الحديث وهذا ما جعله يقول: "إنني لا أرفض التراث جملة وتفصيلا، كما يشاع، بل إن قراءة عنوان الكتاب الذي تثار حوله، بشكل خاص، هذه المشكلة كافية لدحضها. فهذا العنوان هو "الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب" أي أنني أبحث في الإبداع عند العرب، وأتبناه، وأدافع عنه، فكيف يقال، بعد ذلك أنني أرفض التراث؟"[1].

إن فعل التجاوز عند أدونيس لا يرفض التراث كما يعتقد البعض، فهو يقرأ التراث وينطلق منه، لكن بقراءة ورؤية مغايرة له، فتجاوز الواقع وتمرد عليه باحثا عن واقع مغاير ليشكل ويساهم في تحقيق تجربة جديدة تؤهله للمشاركة في إبداع المستقبل البشري.

لذلك أدونيس لا يطالب بضرورة الخروج كليا عن الماضي، فمثل هذا الخروج مستحيل لأنه خروج عن التاريخ، "إنني أرفض الجوانب التي تعجز عن الحضور، وعن مواكبة المستقبل."[2]

يشير أدونيس في هذا السياق إلى قضية الثابت والمتحول، فنظرته للماضي هي الخروج على السائد الذي يمثل المنحى الإتباعي في مقابل المنحى الإبداعي فهو يمجد الإبداع الخارج عن السائد. فهو يرفض أن يمثل تراثنا نوعا من الكتابة الأولى، كما يرفضها أن تكون كل كتابة يكتبها الإنسان شرحا وتفسيرا للكتابة الأولى، ولكنه لا يرفض الصلة بالماضي بتاتا. أليس هو القائل: "من البداهة أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ، بل يكتب وراءه الماضي وأمامه المستقبل"[3].

---

[1] أسامة إسبر، أدونيس: الحوارات الكاملة 1960،1986، ج1، بدايات للنشر و التوزيع، جبلة-سوريا، ط1، 2010، ص:181.

[2] المرجع نفسه ص:86.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص: 45.

فنظرة أدونيس للماضي نظرة تقوم على النقد والاستبصار من أجل غرض واحد هو الاتجاه نحو المستقبل ولهذا "فالحداثة ليست في الشكل بحد ذاته، وإنما هي قيمة داخلية في الشعر، وأنها ليست مرتبطة بالفترة الزمنية الراهنة أو المعاصرة، وإنما تتجاوز الزمن."[1]

فالحداثة في تصور أدونيس تتجاوز الزمن فهي مرتبطة كل الارتباط بالتجاوز والابداع لا الاتباع باعتبارها الحرية المطلقة في اكتشاف المجهول فهي تمرد الدائم على ما هو اتباعي ومرتبط "بغنى التجربة الإبداعية، بمدى كشفها عن أعماق الإنسان، ومدى كونها ضوءا يخترق ويستبق الحياة والعالم، فيما ينبثق منهما"[2] وأن الماضي يضيء الحاضر و استشراف المستقبل يتم من فهم الماضي بطريقة متحررة.

فالحداثة الشعرية التي يتحدث عنها هي "تجربة ورؤيا، والتي تفترض نشوء حقائق عن الإنسان والعالم، جديدة لم يعرفها القدم، ليست بحسب هذا التنظير نقدا للقديم الأصلي وحسب، وإنما هي الخروج عليه.[3] بتعبير آخر، يتضمن القول بالحداثة القول بما لم يكن معروفا في الماضي. الحديث من هذه الناحية، يكشف عن نقص ما، أو عن فراغ ما في القديم والحداثة إذن خروج عن الأصول."[4]

إن هذا الكلام يؤدي بنا إلى تساؤل هو: هل الحداثة خروج على التراث؟

و للإجابة على هذا السؤال يميز أدونيس بين مستويين في التراث الغور والسطح، "السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال. أما الغور فيمثل التفجر، التطلع، التغيير، الثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه، بل أن ننصهر فيه، لكن لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح ... الشاعر الجديد، إذن، منغرس في تراثه أي في الغور، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه، إنه متأصل لكنه ممدود في جميع الآفاق."[5] فهو يرى أن التراث يقوم على مستويين النظام والثقافة التي سادت والذي يمثل السطح، ومستوى التغييرات والثورة على هذا النظام والثقافة، حيث يسمي الأول بالاتباع والمستوى الثاني بالإبداع حيث يقول: "إن ثقافة المستوى الأول لم تعد تجيب عن أية مشكلة نطرحها اليوم ولم تعد تفيدنا في إضاءة الحاضر، أو فهم

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص:170.
[2] المصدر نفسه، ص:170،171.
[3] أدونيس، الشعرية العربية، ص:83.
[4] المصدر نفسه، ص:83.
[5] أدونيس، زمن الشعر، ص:169،170.

المستقبل، بينما ثقافة المستوى الثاني لا تزال تتضمن بعض العناصر التي يمكن أن نفيد منها في تجربتنا الحضارية الحديثة."[1]

و في موضع آخر يعترف أدونيس أن الحداثة هي إشكالية معقدة في المجتمع العربي، وحتى يستطيع العربي فهمها، يحاول أن يبسطها من خلال تقسيمه لها إلى ثلاثة أنواع: الحداثة العلمية والحداثة الثورية وأخيرا الحداثة الفنية فيقول: "علميا: تعني الحداثة إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه الفكرة وتحسينها بإطراد. ثوريا: تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة، ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة. وتعني الحداثة فنيا: تساؤلات جذرية، تستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون."[2]

فمن خلال هذا التعريف والتبسيط لمفهوم الحداثة نرى أن أدونيس قرن الحداثة العلمية بالمعرفة التي تشمل فهم الحقائق وكسب المعلومات عن طريق التجربة أو العلم، وبعلاقة الإنسان بالطبيعة.

أما الحداثة الثورية فهي ترتكز على الثورة كمفهوم يحقق التحول والتغيير بنشوء حركات ونظريات جديدة تحل محل البنى التقليدية القديمة.

أما المستوى الفني فيقصد به الجانب الإبداعي الذي يطلقه المبدع في نصه وهو إبداع اللغة الشعرية لإحداث قوة جمالية خلاقة.

وبهذه المستويات تكون الحداثة فتحا وخلقا وكشفا وتغييرا وتجاوزا.

ثم يشير أدونيس أن هذه المستويات تشترك في خصيصة أساسية هي "أن الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. فلحظة الحداثة هي لحظة توتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع."[3]

---

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص:273،274.

[2] المصدر نفسه، ص: 321.

[3] المصدر نفسه، ص:321.

فالحداثة من هذا المنظور هي صراع دائم بين الحركات التغييرية الجديدة وبين ما كان سائدا من بنى تقليدية، هي جوهريا رؤيا وتساؤل وكشف فهي حركة مستمرة لا تقف عند الثابت بل تتجاوزه، ولا يكون هذا التجاوز إلا بافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية باعتبار أن كل تجربة جديدة تقتضي لغة جديدة، هدفها الخلق والإيحاء وتفجير الدلالة.

بهذا المعنى تكون لغة شعرية "لغة تشويق للبحث، لمعرفة المجهول، ولتحصيل الكمال. وهي إذن أوسع من أن تنحصر في حدود الواقع المعطى: إن فيها بعد اللانهاية، في مجال التعبير، الذي يستجيب لبعد اللانهاية في مجال المعرفة."[1]

و لكي تتجاوز محدودية هذه اللغة "لا بد أن تخترق هذه اللغة حدودها، وتقول ما لا يقال، وأن تتجاوز باللغة محدودية اللغة، يعني أننا نقدم عالما غير عادي، أي نقدم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى وعلوا."[2]

و لهذا تسعى الحداثة الشعرية إلى البحث عن فضائها الرؤيوي المتميز، عكس التصور الكلاسيكي الذي يخضع لمعايير ثابتة جاهزة.

و من هذا المنطلق كان مفهوم أدونيس للحداثة الشعرية أنها تصور جديد وقراءة جديدة لنص أدبي جديد يتميز بالتجاوز والإبداع والرؤيا والغموض. ومن ثمة "حاول الوعي العربي استلهامها وتمثيلها في أبرز سماتها المتجسدة في الفردانية التي أعطت للفرد أولوية كبرى ليس بوصفه شخصا، وإنما من حيث هو إنسان حر التفكير والابداع والتعبير، وأتاحت له فرصة الابتكار والكشف ليختزل بذلك الكون في ذاته ويصير المحور، والمنطلق والغاية."[3] وفي ضوء ذلك اتجهت الحداثة الشعرية على أيدي أسماء كثيرة نحو المغامرة في التجاوز والتغيير من أجل الاكتشاف، فلم يقف أدونيس عند المفهوم الثوري الذي يهدم من أجل الهدم، بل ساهم في التجاوز إلى ثورة فاعلة لأجل البناء والإبداع.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص:77.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)، ص:297.

[3] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي الحديث (دراسة)، ص:75.

أ-3- الإبداع:

يعد الإبداع عند أدونيس أحد المفاتيح الأساسية للحداثة الشعرية، حيث يعتبره عنوانا ومفتاحا لها، فالإبداع "لا عمر له، لا يشيخ، لذلك لا يقيم الشعر بحداثته، بل بإبداعيته، إذ ليست كل حداثة ابداعا، أما الابداع فهو أبديا حديث."[1] أي لا حداثة بدون إبداع فمتى كان الإبداع كانت الحداثة الشعرية، لذلك ربط مفهوم الشعر بالإبداع الذي يعكس أغوار الحياة.

فالإبداع بالمعنى الأدونيسي هو رفض التقليد ورفض الثابت الساكن، هذا الرفض يعني "إعادة الاعتبار للإبداعية الإنسانية والنظر إلى الإبداع على أنه فاعلية أساسية. من هنا أن كل إبداعي بالمعنى العميق والحديث هو محاولة بداية."[2] هذه المحاولة لا تتحقق إلا بالتجاوز والخروج عن المألوف. لأن الإبداع "معركة داخل ساحة اللغة والموروث، محاولة للقفز بعيدا، لقسر اللغة على التجدد. هذه المحاولة تستمر لدى المبدع ولا تتوقف."[3]

لهذا يتخذ الإبداع مسار التجدد والتحول والتطور، وأن من علامته الأولى هي "طريقة التعبير، بقدر ما تكون جديدة يكون الشاعر جديدا، لكنها لا تكون جديدة إلا لأن تجربة الشاعر أو رؤياه الشعرية جديدة."[4]

هذا يعني حينما يكتب الشاعر قصيدة لا يهمنا الموضوع في حد ذاته بقدر ما يهمنا في كيفية القول أو التعبير عن هذا القول بطريقة جديدة ورؤيا جديدة مغايرة للماضي. "فالشعر أفق مفتوح، وكل شاعر مبدع يزيد في سعة هذا الأفق. إذ يضيف إليه مسافة جديدة، وكل إبداع هو في آن، ينبوع وإعادة نظر: إعادة نظر في الماضي، وينبوع تقييم جديد."[5]

فالشعر حسب أدونيس لا يقف عند حد معين، بل هو أفق مفتوح لا نهائي. هذه اللامحدودية واللانهائية هي وليدة فهم جديد للإبداع، والإبداع من هذا المنطلق يتخذ معنى الكشف والبحث والتجاوز لهذا كان "كل إبداع تصورا لطبيعة ثانية، لا وصفا للطبيعة المألوفة. فالفن مستوى خاص من الحضور

---

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص:340.

[2] خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ص: 08،09.

[3] المرجع نفسه، ص: 09.

[4] أدونيس، زمن الشعر، ص:168

[5] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:108.

يضاف إلى مستويات الحضور الأخرى ... فلكي تكتسب الأشياء أو عناصر العالم الموضوعي بحالاته جميعا حضورا فنيا لا بد أن تصبح حركة في اتجاه حضور آخر أبهى وأكثر إنسانية. لا بد أن تفقد سكونيتها وعموميتها وتصبح حرية أي حركة ضد وجودها الشيء الخام المألوف، القابل للتكرار، حركة محاورة وتفاعل وتجاوز."[1]

فالإبداع عند أدونيس هو "دخول في المجهول لا في المعلوم وربما تكون هذه "العتمة" التي يجب أن يبقى في سرها في هذا المجهول الذي يعيد الدخول فيه إبداعا أو ملمحا حداثيا."[2]

يقول أدونيس:

في عَتْمة الأشياء في سرِّها
أحبُّ أن أبقى
أحبُّ أن أسْتبطنَ الخَلْقا
أحبُّ أن أشردَ كالظنِّ
كغربة الفنِّ
كالمبهم الغُفْلِ وغير الأكيدْ
أولَدُ في كلِّ غدٍ من جديدْ [3]

فالإبداع عنده أساس الحداثة الشعرية العربية وهو الغوص في المجهول من خلال تجارب تغييرية جديدة، ولهذا يبقى مفهوم الحداثة في الشعرية العربية عند أدونيس هو:

1- الحداثة: ينبغي أن تكون حرية للفكر والجسد أيضا، إنه انفجار للكون وتحرره.
2- تفكير فيما لا يفكر فيه وما لم يكتب حتى الآن.
3- انخراط في التاريخ، وكتابة تضع التاريخ موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة أيضا في موضع هذا التساؤل.
4- الكتابة غير منقطعة عن أصولها القديمة، لكنها في الوقت نفسه شيء جديد.

[1] خالدة سعيد، حركية الابداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ص:11.
[2] عبد الرحمان محمد القعود، الإيهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص:125.
[3] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي)، ج1، ص:71.

5-تحرير المكبوت وكل ما يزلزل القيم والمعايير الكابتة ويتخطاها.

6- وفي الأخير، الحداثة رؤية إبداعية متجددة باستمرار، وإطار جدلي بين السيرورة والصيرورة.[1]

هذه بعض مفاهيم الحداثة الشعرية ومبادئها عند أدونيس التي تكمن في التجاوز والخلق والإبداع تعد مسوغا من مسوغات الثورة التحويلية في البنى الشكلية والدلالية للشعر تمثلت في التجاوز والخرق والإبداع والبحث اللامتناهي عن المجهول فهي حركة تساير دائما محاولة الكشف عن الجديد، وفي هذا السياق يقول أدونيس أنّ الإنسان:

"يُغيّر اللُّحْمةَ والسَّداةَ والتَلوينْ

كأنّه يدخلُ من جديدٍ

في سفرِ النشأةِ والتكوينْ"[2]

سواء كان هذا الانسان غيره أو هو:

"لا أكتب

أتغيّر

أغيّر ما يغيّرني

غموضًا، حيث الغموض أن تحيا

وضوحًا، حيث الوضوح أن تموت"[3]

هكذا استطاعت الحداثة أن تغير ملامحها وتصنع من الغموض عاملا ساعد على جمالية النص. ولهذا بقي مفهوم الحداثة الشعرية عند أدونيس في نتاجه الإبداعي والنقدي لا يخرج من دائرة الكشف والتطلع والبحث المستمر في ثنايا المستقبل.

[1] ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص: 112،111.

[2] أدونيس، المسرح والمرايا، منشورات دار الآداب، بيروت، دط، 1988، ص: 146.

[3] أدونيس، الأعمال الشعرية 3 (مفرد بصيغة الجمع)، ج3، ص:409.

ب- أوهام الحداثة الشعرية:

لقد أوجز أدونيس أوهام الحداثة الشعرية في خمسة أوهام، توهم بثلاثة منها مقتضيات التطور الثقافي بعامة، والاثنان الآخران يتعلقان بمقتضيات فنية.

ورأى أنها أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية وتكاد، على المستوى الصحفي-الإعلامي، أن تخرج بالحداثة عن مدارها، عدا أنها تفسر الرؤية وتشوه التقييم.

الوهم الأول هو الزمنية: فهناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر، بالراهن من الوقت، من حيث أنه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغيير والتقدم أو الانفصال عن الزمن القديم ... والواقع أن هذه النظرة شكلية تجريدية، تلحق النص الشعري بالزمن فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر لا على حضور قوله. وهي، من هنا تؤكد على السطح، لا على العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقا، على النص القديم.

وخطأ هذه النظرة كامن في تحويل الشعر إلى زي، أعني أنه كامن في إغفالها أمرا جوهريا هو أن حداثة الابداع الشعري غير متساوقة، بالضرورة، مع حداثة الزمن. فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن ... أن ثمة شعرا كتب في زمن ماض ولا يزال مع ذلك حديثا. فالشعر لا يكتسب حداثته بالضرورة، من مجرد زمنيته، وإنما الحداثة خصيصة تكمن في بنيته ذاتها[1]

يرى أدونيس أن الحداثة لا ترتبط بالزمن، وإنما الحكم بالحداثة يرجع إلى بنية النص في ذاته، ويضرب مثالا في هذا المنظور أن امرأ القيس في كثير من شعره أكثر حداثة من شوقي وغيره ليس لأنه ماض وإنما لأن إبداعه يخترق لحظة الزمن، فالإبداع حضور دائم وهو بكونه حضورا دائما، حديث دائما.

الوهم الثاني وهم المغايرة: يفسر أدونيس هذا الوهم قائلا: "يذهب أصحاب هذا القول إلى التغاير مع القديم، موضوعات وأشكالا، هو الحداثة أو الدليل عليها، وينتج عن هذا الوهم القول بآراء حول بنية القصيدة، وحول الوزن ووحدته الإيقاعية، وحول مضموناتها، تغاير آراء النقاد القدامى. ويكفي الشاعر في منظور هذا الوهم أن يصنع قصيدة تغاير، بموضوعها وشكلها القصيدة الجاهلية أو العباسية، لكي يكون حديثا."[2]

[1] ينظر أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 313-314.

[2] المصدر نفسه، ص: 314.

فهو يرى أن هذه الرؤية شأن النظرة السابقة تقوم على إنتاج النقيض وتقتل روح الإبداع التي حولته إلى لعبة في التضاد وهذا ما يجعل الشعر يبتعد عن معناه الحقيقي.

الوهم الثالث وهو ما يسميه "المماثلة": يقول "ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة، وتبعا لهذا الرأي، لا حداثة خارج الشعر الغربي ومعاييره، أي لا حداثة إلا في التماثل معه. ومن هنا ينشأ وهم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب، المنبثقة عن لغة وتجربة معينتين، مقاييس للغة وتجربة من طبيعة مغايرة، وذلك هو الاستلاب الذاتي واللغوي والشعري: ذلك هو الضياع الكامل."[1]

يرى أدونيس أن المماثلة هي شكل من أشكال التقليد من جهة، والاستلاب الكامل أو الانبهار الكامل في الآخر والذوبان فيه حيث يربط أدونيس الشاعر العربي القديم الذي ظل يماثل الموروث التقليدي في مقابل الشاعر العربي الحديث الذي يتخذ من الغرب نموذجا يحتذى به حيث يقول: "ألا تبدو المماثلة هنا استلابا كاملا: أي ضياعا في الآخر حتى الذوبان؟ والحق أن شعر المماثلة مع الخارج المحتذى ليس إلا الوجه الأكثر إغراقا في ضياع الذات لشعر المماثلة مع الموروث التقليدي المحتذى."[2] ففي منظوره أن الشاعر العربي الذي ينتج شعره محاكاة للقديم فهو يعيد أو يماثل الموروث التقليدي القديم ولا يبدع شيئا، والشاعر العربي الحديث لا يكتب شعره الخاص وإنما يعيد إنتاج شعر غريب عنه بألوان الغرب. فهذه الممارسة هي استلاب وهذا ما يتنافى مع الحداثة الشعرية التي تتمركز محوريتها على الإبداع والفردانية.

الوهم الرابع: التشكيل النثري: يتعلق هذا الوهم بمقتضى فني، وهو يرتبط بوهم المماثلة و المغايرة. يسميه أدونيس وهم التشكيل النثري، فهذا الوهم استغراق في المغايرة و المماثلة، حيث يرى " أن بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثرا، أن الكتابة بالنثر، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية، إنما هي ذروة الحداثة، ويذهبون في رأيهم إلى القول بنفي الوزن، ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث."[3]

يرى أدونيس من خلال ذلك أن هؤلاء لا يؤكدون على جسد وإنما يؤكدون على لباسه الخارجي: "لا يعنون بمادة الشعر، بل بشكله الوزني أو النثري، غير أن الشعر لا يحدد بالوزن، وهو كذلك لا يحدد

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص:94.

[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن ص: 315.

[3] المصدر نفسه، ص: 315.

بالنثر. إن استخدام الشكل النثري لا يحقق بحد ذاته الشعرية ولا الشعر."[1]

الوهم الخامس: الاستحداث المضموني: هذا الوهم كذلك هو متعلق بمقتضى فني، و يعرفه أنه استغراق في الزمنية حيث يقول في هذا الصدد: "يزعم بعضهم أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو بالضرورة نص حديث، وهذا زعم متهافت. فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات وهذه القضايا برؤية تقليدية، ومقاربة فنية تقليدية، كما فعل الزهاوي والرصافي وشوقي، تمثيلا لا حصرا، وكما يفعل بعض الشعراء، باسم بعض النظرات المذهبية الايديولوجية، فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته أو مجرد تشكيليته. فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته."[2]

استطاع أدونيس أن يكشف عن جوهر الحداثة في الشعرية العربية من خلال عرضه لأوهام الحداثة قائلا: "تلك هي، في ما يخيل إليّ، أوهام لا يصح الكلام على الشعرية العربية إلّا بدءاً من نقضها وإبطالها. ولا بد، في هذا السياق، من الإشارة إلى ظاهرة شبه مرضية في الوسط الثقافي العربي، هي ظاهرة اتهام الشاعر العربي الحديث بتقليد الحداثة الغربية، وتقليد شعرائها، وبنقل مفهوماتها، والحكم تبعاً لذلك على الحداثة الشعرية العربية، بأنها «أصيلة»، وليست لها قيمة شعرية أو فنية."[3]

تلك هي أهم أوهام الحداثة العربية من منظور أدونيس حيث حارب التقليد بكل أنواعه، فمد دعمه الكامل من أجل أن يؤسس حداثة عربية أساسها الإبداع في الفكر العربي المعاصر، فسعى إلى الكشف عن تلك الأوهام التي تتخبط فيها الحداثة الشعرية، فقدم قراءة جديدة وفهما جديدا يعتمد على النقد والتحليل والتقويم والتجاوز لبناء شعرية عربية.

ج- الرؤيا الشعرية و وسائلها عند أدونيس:

قبل أن نتحدث عن مفهوم الرؤيا الشعرية عند أدونيس، لا بد لنا أن نفرق بين مصطلحين (الرؤيا) و(الرؤية).

فالرؤيا في معظم المعاجم العربية تتفق على ما يراه الإنسان في منامه فنجد على سبيل المثال لا على سبيل الحصر، ابن منظور في لسان العرب، أن الرؤيا "ما رأيته في منامك ... ورأَيتُ عَنْكَ رُؤىً

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 94،95.

[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص:316.

[3] المصدر نفسه، ص:317.

حَسَنَةً :حَلَمتها. وأَرْأَى الرجلُ إِذا كَثُرَتْ رُؤَاهُ، بِوَزْنِ رُعاهُ، وَهِيَ أَحْلامه، جمعُ الرُّؤْيا."[1]

والرؤية هي الإبصار في حال اليقظة، " يُقَالُ :رَأَيْتُه بعَيْني رُؤيَةً ورأَيْتُه رَأْيَ العينِ أَي حَيْثُ يَقَعُ الْبَصَرُ عَلَيْهِ."[2]

فالفرق بين الرؤيا والرؤية من الناحية اللغوية هو أن الرؤيا هي التي تقع في الحلم، والرؤية هي التي تقع في اليقظة. فالأولى رديفة الحلم، والثانية رديفة الإبصار.

أما من الجانب الفلسفي، فقد استخدم الفلاسفة مصطلحا آخر للرؤيا وهو التخييل، وهو مصطلح التقطه الفلاسفة العرب من النقد الغربي (أرسطو) لكن ضمن استراتيجية مغايرة فألفوا مصطلح الخيال بدلا من التخييل وفي مقدمتهم ابن عربي الذي عمل "على تحاشي كلمة حلم، إلا أن هذا التحاشي لم يمنع الرؤيا من أن تخص بأهمية كبرى في مجال الخيال ونشاطه المعرفي بصفة خاصة (عند ابن عربي). وفي مذهبه الصوفي بصفة عامة، ذلك أن الرؤى في منظوره الصوفي من الخيال "[3]، إذ يقول ابن عربي: "الرؤيا للنائم: خيال..."[4]

فهو يربط الرؤيا بعنصر الخيال، وفي هذا الصدد يقول: "فما أوسع حضرة الخيال، وفيها يظهر المحال، بل لا يظهر فيها على التحقيق إلا وجود المحال."[5] فالرؤيا هنا كشف عما يعتبره العقل محالا.

فالمتفق عليه أن الرؤيا والرؤية مصطلحان ينتميان إلى نفس الجذر اللغوي "رأى" لكن يختلفان في الدلالة، فالرؤيا من فعل التخييل في الحلم أما الرؤية فهي من فعل الإبصار في اليقظة.

ولهذا تطور مفهوم الرؤيا وأصبح فضاء واسعا في الأدب، خاصة في كتابات الفلاسفة و الشعراء الغربيين أمثال بودلير، وتوماس إليوت، و مالارميه، وكانط، وديكارت، وهايدجر وغيرهم "قد أثروا مصطلح الرؤيا الشعرية بدلالات غنية تنبئ للعيان من أن الحداثة الشعرية قد بنيت فعلا على مثل هذه المدلولات التي تعج بها الرؤية الشعرية."[6]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج14، مادة (رأي)، ص:297.

[2] المرجع نفسه، ص:295.

[3] بشير تاوريرت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص: 111-112.

[4] محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، ج1، تع: أبو علاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط2، 1980، ص: 159.

[5] أدونيس، الثابت و المتحول، (صدمة الحداثة)، ص: 169.

[6] بشير تاوريرت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص:118.

فمفهوم الرؤيا الشعرية عند الغرب هو نفس المفهوم الذي التقطه النقاد والشعراء العرب متأثرين بهم محاولين إبراز آلية جديدة للشعر الحداثي ومعتقدين أنه لا يمكن الوصول إلى الحقيقة إلا عن طريق الرؤيا التي تحمل معنى الرفض والتجاوز والثورة والكشف، وهي رمز شعري يفتح للشاعر آفاقا واسعة من الحرية ليعبر عن غير الطبيعي، ومن هنا يتأسس مفهوم جديد للشعر يقوم على الهدم من أجل البناء وإعادة النظر فيما سبق.

فمن النقاد والشعراء الذين ساروا على هذا المنوال نجد غالي شكري، أنسي الحاج، محمد الماغوط، خليل حاوي، أدونيس، صلاح عبد الصبور، محمد بنيس، عبد الوهاب البياتي ... وغيرهم.

ومن هنا بدأت الرؤيا الشعرية تتبلور مع الحركة والتغيير الجديد للشعر، فيأتي مفهوم أدونيس للشعر بقوله أنه "رؤيا. والرؤيا، بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذن، تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمرد على الأشكال والطرق الشعرية القديمة. فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية."[1]

فالرؤيا الشعرية عند أدونيس هي تمرد على الأشكال التقليدية الموروثة، فهو يريد أن يغير ويحول الصورة من الشكل الفني المألوف إلى صورة جديدة إبداعية خلاقة. وهذا ما دفع أدونيس بالقول أن "القصيدة حدث أو مجيء، والشعر تأسيس، باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي."[2] وفي موضع آخر يقول أيضا "الشعر نبوّة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق نهائي وأن لا ينحصر فيه، بل يفجّره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له."[3]

حاول أدونيس من خلال مفهومه للشعر أن يؤسس ويخلق عالم جديد معادل للسائد، فجعل الشعر نبوة، أي وسيلة للتطلع على الغيب، لهذا غير وظيفة الشعر وحصره في السؤال وتفجيره لأنه يعتقد أن العادات والحاجة العلمية تحول بيننا وبين الواقع. فالشاعر هو الوحيد الذي يمتاز عن غيره بالخلق والكشف والإبداع في اليقظة من تلك العادات التقليدية والأفكار المهيمنة، فهنا يكمن دور الشاعر في التخطي والتجاوز للوصول إلى اللانهاية.

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص: 09.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:102.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص:43.

فالرؤيا من المنظور الأدونيسي هي تجاوز الواقع إلى ما ورائه بحيث تتجاوز "الزمان والمكان، أعني أن الرائي تتجلي له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني، وخارج المكان المحدود وامتداده."[1]

هذا الموقف يؤكد لنا ثورة أدونيس على الواقع وتجاوزه إلى ما ورائه باعتباره البديل الشعري للعالم المحسوس، وميله للشعر الميتافيزيقي. لذلك نجد خليل حاوي يتفق مع أدونيس في أن الرؤيا الشعرية هي "نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس، وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء."[2]

هذه الآلية الجديدة التي أقر بها أدونيس في سيطرة العالم الما ورائي على العالم الواقعي من أجل التطلع والكشف والخلق والبناء، وإعادة تغيير العالم بالدعوات الثورية التي تقتحم أثاث الماضي لإدراك المستقبل. تقول خالدة سعيد: "الشعر الطامح إلى التغيير والابتكار وإعادة خلق العالم بالدعوات الثورية إلى «تغيير العالم» كما عند ماركس مثلا ... فالشعر لصدوره عن اللاوعي أو منطقة الحلم، يقوم بدور مزدوج:

أ- يلتقط حركة اللاوعي الجماعي ويكشف عن أسطورة العصر غير المتبلورة في صيغة.

ب- وهو من جهة ثانية طاقة تثبت حركة جديدة باعتبار اتجاهه نحو اللاوعي، أي باعتباره التواصل البشري على مستوى الجذور و الماهيات وعلى مستوى البراءة الإنسانية."[3]

ترى خالدة سعيد أن الحركة الجديدة التي يبثها الشعر هي رسالة الشعر الثوري ودور الشاعر في تفجير وتفكيك البنية الثقافية القديمة، وتغيير في بنية اللغة، وكما يقول أدونيس أن الشاعر "يمارس ثوريته باللغة ... عامل من عمال الثورة، لكن مادّته إنما هي اللغة. ولا يستطيع أن يخلق باللغة ثوبا أو كرسيا، وإنما يستطيع أن يخلق أفقا شعريا وفكريا."[4] وهنا يكمن دور الشاعر في التصوير ونقل الشرارة المضيئة المغيرة الخالقة "يبلور أشواق الإنسان حين تكون بعد في قرارة الحلم، يوسع مكتسبات الخيال في أرض المجهول، يوسع أبعاد العقل بما يضمه إليه من أصقاع الحلم واللاوعي، يزرع في الوجدان البشري نارا، يهز فيه أشواقا نائمة، يثير التصوير البشري باستدراجه إلى عوالم جديدة وغريبة."[5]

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ص:167.

[2] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص:112.

[3] خالدة سعيد، حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص:127.

[4] أدونيس، زمن الشعر، ص:123.

[5] خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث ص:88.

وفي هذا الصدد نجد غالي شكري حينما يجعل من الرؤيا الشعرية أداة للتمييز بين شاعر وآخر لأن الشاعر الحقيقي يمتلك الفرادة والتميز، حيث يرى أن "من أهم معالم الرؤيا الحديثة في الشعر، هو كونها تجعل الفروق بين كل شاعر وآخر ولا تمنح الفرصة للجمع بينهما على مائدة واحدة."[1] وهنا تتجلى خاصية الفرادة والخصوصية التي تميز كل مبدع عن غيره. وهذا يتطلب جهدا فكريا ونفسيا حتى يثير الدهشة أو الفجائية التي تصدر أساسا من الشعر الحداثي لأن من دور الشعر الحداثي أن يفتح دربا غير الدروب السابقة ويتيح للشاعر فرصة التخلص من العوائق ليصبح حرا متميزا وهنا يخرج الشاعر ما بداخله من طاقات إشعاعية وإيحائية ليعبر ويفجر ويكشف ما لم ينتظر، فالشعر لا يتقيد بالإشارات الضوئية وإنما يتقد ويتجه نحو المجهول والحدس والمغامرة. وهذا ما عبر عنه نزار قباني بعبارة "انتظار ما لم ينتظر" فالشعر في تصوره هو "ليس انتظار ما هو منتَظَر. وإنما هو انتظارُ ما لم يُنْتَظَر.. إنه موعدٌ مع المجيء الذي لا يجيء، والآتي الذي لا يأتي."[2]

فالشعر الحقيقي عند نزار قباني هو الذي يثير الدهشة والغرابة ولا يتحقق هذا العنصر إلا بواسطة التغيير والخروج عن المنطلقات السابقة لأنه لا قيمة للشعر الذي يعيد اكتشاف ما جيء به.

و هذا ما نلاحظه عند أدونيس من خلال مفهومه للموقف الشعري: "

1- الشعر فن يتطلع ويتخطى.

2- يجب أن ينشأ مع كل شاعر طريقته التي يعبر بها عن تجربته وحياته، لا أن يرث طريقة جاهزة، فلا طريقة عامة نهائية في الشعر.

3- على القارئ، أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع."[3]

و هذا يعني أن للشاعر لغة خاصة، يباغت ويحتال، ويلون ويهدم، ويقدم ويبدع، ويقتحم العالم اللاواقعي إثارة للدهشة ورغبة في التفجير للوصول إلى ما لم يصله لهذا كانت الرؤيا في الشعر المعاصر "منفذ يطل به الشاعر على عالم خفي، عن طرق المعرفة الحدسية معتمدا على الإلهام، كبعد معرفي غير

[1] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991، ص:82.

[2] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، دط، دت، ص: 260.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:43.

خاضع للعقل ومنطقه، عن طريق تحويل ما هو ذاتي إلى موضوعي، والفوضى إلى نظام."[1] لهذا يتلاعب الشاعر بالخيوط والألوان من أجل خلق عمل فني جمالي يتجاوز به ما كان متعارفا عليه.

و من أهم وسائل الرؤية الشعرية عند أدونيس:

ج-1- الغموض:

الغموض هو ملمح من ملامح الحداثة الشعرية، ويعتبر عند الشعراء الحداثيين بمثابة الغطاء الذي ترتديه القصيدة المعاصرة، وهو شرط ضروري في الشعر، فلا وجود للشعر بدونه "فالشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق. الشعر، كذلك ،نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا."[2]

يعد الغموض دعامة أساسية للشعر ومقوم وجودي له، فيه غيّر الشعر مساره، فمن الوضوح والحسية إلى اللاوضوح. والغموض هنا لا يقصد به الإبهام الذي يؤدي إلى الانغلاق، وإنما هو الذي يثير السؤال ويطيل طريقة البحث التي تدعو إلى قراءات مختلفة، وفتح المجال أمام التأويل.

إنّ خروج شعراء الحداثة على السنن المعروفة، وخرقهم للقوانين الشعرية هو الذي جعل الشاعر يبدع ويخلق عالما خاصا به ويتميز به، بلغة مفعمة بالدلالات والرموز، هي لغة لا تمتلك القدرة على التعبير المباشر، فهي لغة الإيحاءات بعيدة عن الوضوح، ومن خلالها يقدم لنا صورة فنية أسمى وأعظم تدهش القارئ وتغريه، هذه الغرابة والدهشة المتولدة من الغموض هي التي تقوي الشعر وتزيد من جماليته.

من هذا المنطلق نرى أدونيس يدافع عن الغموض في الشعر بوصفه "جوهرا أصيلا فيه، ينشأ عن اعتماد الشاعر لغة مجازية، خيالية تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية العادية."[3]

و بلغة الغموض يقول أدونيس: "

أَلخيامُ الخيامْ

غابةٌ تتقلّب أَغصانُها في رياح الكلامْ

[1] أحمد بوزيان، المنحى الصوفي في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 1997- 1998، ص:86.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:124.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1991، ص: 137.

و أنا أَتقلَّبُ في ذاتِ نَفسي ، أردِّدُ:

كلاَّ، لا أحبُّ الضّياءْ

لاَ لِشيءٍ سِوى أنَّه كاشفٌ.

هكذا، كي أُطيلَ الطَّريقَ، السُّؤالَ وأَسْتَنْفِدَ

الأقاصي

كم أُرَدِّدُ في ذات نفسي:

أُحِبَّ الخَفَاءْ. "[1]

و تبقى لغة الإشارة هي التي تجعل الشعر غامضا، فالغموض في الشعر "ليس بذاته نقصا، وأن الوضوح ليس بذاته كمالا. الغموض، على العكس، دليل غنى وعمق. وهذا ما نبه إليه ناقد عربي قديم، فقال: «أفخر الشعر ما غمض». ولو كان الغموض بذاته نقصا لسقط من شعر الإنسانية أعظم ما أنتجه."[2]

يرى أدونيس أن الغموض في الشعر ليس عيبا أو نقصا في الحداثة، وإنما هو حافز من المحفزات التي تدعو إلى القراءة تلو الأخرى، ورافدا من روافد الشعرية في الخطاب الحداثي، وأن الشعر لا يكون إلا بوجوده، "و أن من يحارب هذا الشعر باسم الغموض يحارب الأعماق من أجل أن يبقى على السطح، ويحارب البحر من أجل أن يبقى في الساقية، ويحارب الغابة والرعد والمطر من أجل أن يبقى في الصحراء."[3]

و لذلك تتجلى قيمة الغموض من خلال ما يحمله من فاعلية التأثير والدلالة في نفس المتلقي لإغرائه ودخوله في تجربة قراءة النص ومحاورته، لأن القصيدة المعاصرة "متسربلة بالغموض، يصعب النّفاذ إلي عالمها دون جهد، بل إنها قد تبدو في نظر القارئ المتعجّل طلسما لا يمكن أن يفكّ رموزه إلّا واضعه."[4]

هذا يتطلب الدقة والملاحظة في القراءة وفي فهمه للنص وفي ما وراء السطور للوصول إلى المراد قصده، فإذا كان الشاعر يقوم في عملية إبداعه بتركيب الرموز، فعلى القارئ أن يقوم بعملية عكسية لفك

[1] أدونيس، الكتاب-أمس المكان الآن 1، دار الساقي، بيروت، ط1، 1995، ص:66.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص:276.

[3] المصدر نفسه، ص:284.

[4] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 151.

الشفرات والرموز والبياضات حتى يصل إلى النص وما وراءه.

و لهذا أصبح المتلقي يلعب دورا فعالا في الكشف عن أسرار النص من خلال معارفه وتجاربه وقراءاته المختلفة، وعليه: فعلى القارئ أن يرتقي إلى مستوى الشاعر، ومن هنا تنشأ علاقة بينهما، فالمبدع مطالب بتركيب نصه بالإبداع والخروج عن المباشر، والمتلقي محكوم عليه ببذل الجهد في التحليل والقراءة وفهمه للنص، وهذا ما يجعل النص مفتوحا قابلا لتأويلات وقراءات أخرى.

هذا الغموض الذي سيطر على القصيدة المعاصرة وهيمن على اللغة الشعرية الجديدة هو الذي يبعث المتعة واللذة في نفسية المتلقي، ونجد لهذه الظاهرة في القصيدة المعاصرة عدة عوامل نفسية واجتماعية منها:

"1- الموقف الذاتي أو الموقف الإنساني الخاص بشخصية معينة أو حادثة معينة، أو حالة وجودية تقتضي الفصل فيها والسلوك نحوها مسلكا خاصا يفرد الشخصية عمن سواها، وفي هذه الحالة ينبغي أن تحتكم الشخصية إزاء هذه الحالة إلى الحدس والإحساس والإدراك دون الخضوع للموجهات الخارجية مهما كان نوعها، فالموقف الذاتي يتصف بأن جانب الانفعال غالب على جانب التفكر.

2- التجربة العاطفية الشعرية أو التجربة الذاتية الشعرية تجربة وجودية كونية، لا تتخلف دونها صفة وجودية إنسانية عن المشاركة الإيجابية في تكوينها فهي جميعا في تكامل عضوي تصوري لتجسيد الموقف، يكون فيه الشاعر على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته، ولكل تجربة شعرية عناصرها الفكرية والخيالية والعاطفية.

3- يجنح الموقف الذاتي إلى اصطناع الرمز المادي أيا كانت صفته وطبيعته وعلى أي نحو كانت علاقة الإنسان به، وذلك ليكون تجسيدا للمعاناة الذاتية للشاعر، وقد تجنح الذاتية إلى التطرف في الرمز والإيغال فيه، وهذا ما دعت إليه السوريالية وجسده الخطاب الشعري العربي المعاصر.

4- وقد يكون المجتمع بصورتيه الاجتماعية الخالصة والاجتماعية السياسية من البواعث على ارتداد الشاعر للغموض في نصوصه، وهذه الظاهرة قد كان لها مكان في الشعر العربي القديم وخاصة عند شعراء النماذج أمثال أبي تمام، وابن الرومي، والبحتري، والمعري، والمتنبي، وجرير، والفرزدق، وأبي نواس، وبشار،

ومن شعراء الغموض في العصر الحديث: أدونيس، والفيتوري، والماغوط، وغيرهم كثير."[1]

و عليه يبقى الغموض عاملا مهما في الشعر الحداثي، فيه تحقق القصيدة معادلتها الجمالية التي تهدف إلى تكثيف الدلالات والإيحاءات اللامتناهية، وتخرج اللغة عن نطاقها المحدود إلى التألق وديمومة التجديد، ولهذا استطاع أدونيس أن يخترق ذلك العالم الغامض، فلم تعد لغته استهلاكية بقدر ما هي لغة حداثية حيث أخرجها من المعنى القاموسي وأدخلها في معنى آخر خفيا يصعب الوصول إليه، وهذا ما يجعل القارئ يشارك في الكشف عن طاقاته ومشاركته في العملية الإبداعية.

ج-2- التصوف:

يعد التصوف(*) أحد المرجعيات التي استند إليها أدونيس في تنظيراته وإبداعاته، وبه أضاء على جوانب عدة في تجربته الشعرية. فالتصوف حسب أدونيس هو "طريقة للكشف عن المعرفة، وطريقة للبحث عن المعنى، ووسيلة لبناء الهوية."[2]

يبرز لنا أدونيس من خلال مفهومه للتصوف أن هذا الأخير هو البحث عن اللامعروف أو المجهول كعنصر مهم في التجربة الصوفية باعتبارها "نفي لكل تفسير جاهز وتأسيس لتأويل جديد في تجربة الوجود، فالتصوف برأيه تأسيس للحداثة العربية، لأنه تأويل لعلاقة الحياة، والفكر بالوحي الديني، والكتابة الصوفية كتابة غير معمارية لا تخضع لأي طريقة ثابتة أو مسبقة، فهي كتابة بالأعصاب والانفعالات الجسمية والروحية."[3]

فأدونيس من خلال تجربته الصوفية يحاول الهروب من الواقع إلى اللاواقع وأن الكتابة الصوفية لا تخضع للقاعدة والمنطق بل تتجاوزه، وهذا ما تدعو إليه الحداثة الشعرية.

---

[1] ينظر: محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ط1، 2017، ص: 58،59.

(*) التصوف والصوفية: Soufisme: للتصوف بوجه عام معان ثلاثة في جميع الأديان والفلسفات: **أولا** وهو تعريفه العام: الاعتقاد في إمكان الاتحاد المباشر بين العقل الإنساني والمبدأ الأساسي للوجود أيا كان ذلك المبدأ. وينتج عن هذا الاتحاد أسلوب جديد للحياة من جهة وطريقة جديدة للمعرفة من جهة أخرى ينفرد بها صاحبها عن غيره من الناس. **ثانيا**: هو جميع المعتقدات الرياضات العقلية والخلقية المتعلقة بالاتحاد المتقدم، أي الحالة التي تشعر فيها الروح بقطع علاقتها بالبدن وإشغالها بكائن كامل ولا نهائي هو الله. **ثالثا**: يستعمل التصوف في موقف الذم بمعنى تلك المعتقدات والمذاهب السياسية والفلسفية التي تستند إلى الشعور والإلهام أكثر من اعتمادها على المنطق والتفكير. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية، ص: 106.

[2] عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص:38.

[3] ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص: 59.

يمثل التصوف أيضا "تيار الشطح والأحلام ويعبر عن نزعة مثالية في الإنسان وموقف كل من الكون والحياة، أي أنه يعبر عن واقع الحلم، وقد يكون الجمع بين هذين العالمين: عالم الواقع وعالم الحلم، وهو هدف الشاعر المعاصر بالذات، أعني الوصول إلى تحقيق قدر من المصالحة بين الروح والجسد ... ومن هنا تكون عودة التيار الصوفي وظهوره في شعرنا المعاصر ... تحقيقا للتواصل الفني."[1] فمن خلال فتحه الأبواب للتعبير والكشف والخلق عن نمط جديد في الكتابة. لأن الشاعر في لحظة إبداعه يرحل من عالمه إلى عالم آخر فهو في حالة اغتراب يكاد لا يحس فيه إلا ذاته، فيرى ما لا يراه غيره، "فهو لا يصل إلى الرؤيا إلا بعد صفاء الذات وترق في المقامات وطغيان الجزء السماوي على الترابي والإلاهي على الإنساني، فأدونيس يرى الشاعر رائيا تنزل عليه الرؤى من عالم أعلى."[2] يفسر لنا هذا القول تخلي أدونيس عن عالم الوجود وانتقاله إلى عالم ماورائي وميله إلى الشعر الميتافيزيقي، وربطه الرؤيا بعالم أعلى وأسمى خارج الواقع والتجربة وبعيدا عن الوعي والفهم، لذا تتمثل الصوفية عنده في "اللامعقول واللامرئي واللامعروف."[3]

فالفكرة الأساسية عنده تشتغل على اللغة الجديدة التي دعا إليها مع مجموعة من الشعراء أمثال أنسي الحاج ويوسف الخال، ومحمد الماغوط، وشوقي أبو شقرا، وآخرين من خلال احتفائه بعنصر الدهشة والغرابة، حيث أعجب بهذه اللغة فعبر بها واستوحى صورها فحاكها، حتى يخلق صورا جديدة أسمى وأعظم.

و جعل هذه اللغة خاضعة إلى اللامنطق واللامحدودية لينطلق صوب عالم بديل، مناقض للواقع، فهو يعيش في اللاواقع أكثر مما يعيش في الواقع، وهو ما يسميها أدونيس بـ "اللاعقلانية" "التي تعني في التصوف الثورة على القوانين العقلية وعلى المنطق، وعلى الشريعة من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهر، وعلى الفلسفة، بالمعنى التقليدي أو الأرسطوطاليسي. هذه الثورة تعني بالمقابل التوكيد على الباطن، أي على الحقيقة (مقابل الشريعة). وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية."[4]

[1] عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص:45.

[2] فاتح العلاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص:112.

[3] ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:11.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:131.

هذه الرؤيا الصوفية (السريالية) التي ميزت أدونيس في كتاباته بشقيها النظري والإبداعي وخاصة في كتابه «الصوفية والسوريالية» الذي أثار فيه قضايا عدة "والفكرة الرئيسة من هذا الكتاب هو إبهام المتلقي بأنه ينقل أحداثا واقعية جرت في التاريخ ولكنها تكرس فكرة الخروج على الممنوع والمحرم وتوسيع دائرة المباح، إذ في هذا الفكر فجوة هائلة في تاريخ الثقافة العربية، تصور المسافة الفاصلة بين المتصوفة وغيرهم، ويعتبر الطاقة التي تجري عليها الصوفية في ثقافة ما مجرد صدى للعوامل السياسية التي تشهدها تلك الثقافة."[1]

لذلك نجد أدونيس قد تأثر بالثقافة الغربية والصوفية ، فمزج بين الصوفية والسريالية حيث يقول "تأثرت بالحركة السريالية كنظرة، السريالية هي التي قادتني إلى الصوفية، تأثرت بها أولا، ولكني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي فعدت إلى التصوف."[2]

لذا وجد أدونيس من الصوفية موقفا يدعم تمرده على الشعر العربي القديم، حيث ثارت على المفاهيم السائدة، فهي كما يقول عبد الحميد جيدة "رؤيا جديدة للكون والوجود، عبرت بلغة جديدة وتعابير حية غير مألوفة، وتراكيب مولدة تعتمد على الرموز الموحية الدالة والصور المبهمة البعيدة المدى والمعاني العميقة الغور، إن الصوفية لم تؤثر في الشعر العربي المعاصر فقط، بل أثرت في معظم الآداب العالمية القديمة منها والحديثة."[3]

تبنى أدونيس الاتجاه الصوفي ليتجاوز الواقع حتى يخلق عالما جديدا داخل هذا العالم، من أجل هدف واحد هو الإبداع في الشعر الحديث، لذا أصبح الشاعر المعاصر يطالب بالحرية الفردية التي تجعله يسبح في فضاء غير محدود، بعيدا عن كل شيء يقيده "فتراه يلجأ إلى عالم السريالية والطفولة، الخيال المطلق غير المحدود الذي لا يحكمه عقل، فالعودة إلى الطفولة هي رمز التحرر من كل منطق ونظام."[4]

هذا يعني أن التجربة الشعرية الحديثة أصبحت تتماوج بين السريالية والصوفية، و أدونيس زاوج بينهما، لكن هذا المزج لم يكن غائبا عن الوعي وإنما عمد ذلك لكي يدفعنا للشك. "لكن المشكلة التي تعاني منها الثقافة العربية أنها تخاف من الشك والنفي، ولا تعرف إلا التصديق والإثبات. أدونيس، هنا يقرأ

[1] معزيز بوبكر، الخطاب النقدي لدى أدونيس، ص: 39.

[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص:267.

[3] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت-لبنان، ط1، 1980، ص:98.

[4] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المعاصر، ص:175.

الصوفية والسريالية قراءة جديدة ويقارن بينهما بالرغم من تباعد المسافات الزمانية والمكانية ويعرض ما يتصل بينهما على مستوى الكتابة ورؤية العالم ووحدة الوجود."[1] لذا نجد الخطاب الصوفي عند أدونيس بني أساسا على كثرة السؤال والشك، وربطه بالسريالية كبديل يرتحل إليه من الخارج إلى الداخل.

فكانت غاية أدونيس من الصوفية والسريالية هي معرفة الجانب الخفي وراء ذلك حيث يرى أن الصوفية والسريالية ليس شيئا واحدا ولكن "أن الأولى بوصفها تجربة متقدمة زمنيا، أثرت على الثانية، بشكل مباشر أو مدوار. إن غايتي هي التوكيد على أن للوجود جانبا باطنا. لا مرئيا، مجهولا، وأن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية العقلانية ... فالتجارب الكبرى في معرفة الجانب الخفي من الوجود تتلاقى بشكل أو بآخر فيما وراء اللغات وفيما وراء العصور وفيما وراء الثقافات."[2]

ثم يصف هذا التلاقي بين الصوفية والسريالية أن كلا منهما سلكت نفس النهج المعرفي، لكن بأسماء مغايرة وهدف مختلف. و هذا ما دفعه للقول أن "السوريالية الصوفية وثنية، أو بلا إله، وغايتها التماهي مع المطلق، وبأن الصوفية سوريالية تقوم على البحث عن المطلق والتماهي هي أيضا معه."[3]

و هذا ما انعكس على أعماله الإبداعية وخاصة الشعر، حيث حمله دلالات جديدة وأصبحت الرؤيا الشعرية لديه "تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها."[4]

نرى أن التصوف على الرغم من أن بذوره قديمة إلا أنه يعد مرجعا أساسيا عاد إليه الشعر العربي المعاصر في إثراء لغته وتجربته، وأصبح رؤية ثورية جديدة تسعى إلى التغيير، لذا كان أثر التصوف بارزا في شعر أدونيس مما جعله ينسب مجلته «مواقف» نسبة إلى مواقف النفري وديوانه «مفرد بصيغة الجمع» نسبة إلى موضوع الليلة الثلاثين «الواحد في صيغة الجمع» من كتاب الإمتاع والمؤانسة".[5] لأبي حيان التوحيدي.

كما ردد أسماء بعض المتصوفة في نصوصه مثل ابن عربي، والحلاج، والنفري، والسهروردي وغيرهم، هذا ما جعله يفسر سر ارتباطه بالموروث الصوفي حتى يتجاوز الواقع ويحقق نوعا من التعالق بين التجربتين

---

[1] معزيز بوبكر، الخطاب النقدي لدى أدونيس، ص:39.

[2] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:15.

[3] المصدر نفسه، ص: 16.

[4] أدونيس، زمن الشعر، ص: 09.

[5] ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص:99.

(الصوفية والشعرية).

و من ثمة حل النص الصوفي محل اهتمام لدى القارئ عامة وعند الشعراء خاصة، حيث وظفوه في أشعارهم وكتبوا بلغته قصائدهم ورسموا عليها نقوشهم وطلاسمهم، فالكتابة الصوفية كما يرى أدونيس هي كتابة بالأعصاب والارتعاشات والتوترات الجسمية والروحية. كتابة تدخل في الكلمات نفسها أعصابا فتشعرك كأنها مليئة بالخدوش والجراح والتمزقات. إنها كتابة لا تخضع لأي طريقة ثابتة أو مسبقة، وهي نقيض لكل ما هو مؤسسي. وفي هذا يتمثل جانب من جوانب الكتابة الصوفية: اللامعيارية.[1] أي خروجها من المعيارية فهي كتابة اللامعيارية بامتياز، فهي تأبى الخضوع للقاعدة والمنطق، لذلك وجد أدونيس نفسه أمام لغة تجاوزت الأطر الدينية و أحدثت انقلابا معرفيا في تاريخ الفكر العربي. فكانت نظرته إليها أنها تخطي المرئي إلى المستوى اللامرئي والمجهول إلى اللامجهول، "فاللغة الصوفية هي تحديدا لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، الحبيبة هي نفسها وهي الوردة أو الخمرة أو الماء ... إنها صورة الكون وتجلياته."[2]

و بهذه اللغة تخلق التجربة الصوفية عالما داخل العالم الذي تتعانق فيه الأزمنة في حاضر حي، ويبقى التصوف عند أدونيس راجع إلى السفر والخروج عن الواقع والبحث عن الحقيقة في عالم غير العالم الذي فيه، ويعد التصوف من أهم المرجعيات التي استقى منها أدونيس في تأسيس رؤياه الشعرية حيث أخذه وصبغه بصبغة جديدة ليستثمره في قراءة وإعادة الموروث العربي

إن قراءتي لهذا الجانب هي توضيح عامل التأثير على ثقافة أدونيس التي ساهمت بشكل كبير في توجيه العملية الشعرية والنقدية معا، سأذكر بعض المؤثرات على سبيل المثال لا على سبيل الحصر الغربية والعربية التي استهوت فكره، ومهدت له الطريق في بناء مشروعه الحداثي.

فأدونيس يقر بهذا التأثير، حيث يقول "ما من أحد إلّا وتأثر، لكن هناك تأثرا اتباعيا وآخر تحوليا تفاعليا ... الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس، المهم أن أحدنا ليحول ما تأثر به ويصبح جزءا من شخصيته. لم أتأثر بشاعر بعينه، بل باتجاهات ومواقف ورؤى عامة."[3]

[1] ينظر أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:59.

[2] المصدر نفسه، ص:23.

[3] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص:267.

فأدونيس يشير في هذا التأثير إلى نوعين:

النوع الأول وهو التأثر الاتباعي: وهو التقليد الأعمى وهو تأثير سلبي، لا يتجاوز حدود النسخ والتكرار و لا يأتي بالجديد.

النوع الثاني وهو التأثير التحولي التفاعلي: ويقصد به الإبداع وهو تأثر إيجابي، حيث يتحول التفاعل إلى إبداع.

لذا حاول أدونيس بناء مشروع جديد تكون فيه قراءة جديدة يضاهي بها النموذج الثابت المستقر. فكانت ثورته على الأساليب والقيم الموروثة والدعوة إلى التجديد والإبداع.

لقد لخص أدونيس خمسة مصادر ومؤثرات مست تجربته الشعرية والنقدية: "

- الشعر العربي القديم: مثل المتنبي وأبو العلاء المعري، وأبو نواس، أبو تمام ... إلخ.
- الحركة الصوفية: الكتابة الصوفية لا الشعر الصوفي (ابن عربي والنفري والسهروردي...).
- الفكر اليوناني: مثل هيراقليطس.
- الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه.
- المعرفة العلمية والتفكير العلمي المعاصر (داروين، فرويد)"[1]

[1] ينظر عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 08،09.

2- مرجعيات الفكر الأدونيسي:

أ- المرجعية المعرفية الغربية:

لقد أثر التراث الغربي بشكل كبير فكر أدونيس ، لذا يعد مرجعا أساسيا استقى واستثمر منه في تأسيس حداثته، فجُل آرائه وأفكاره النقدية مستوحاة من الفكر اليوناني الذي أمسى من أهم مصادر تجربته الشعرية، وتأثره بالفلاسفة توكيدا و إضاءة لنزعته الجدلية المتعالية على نفسها، ومن بين الفلاسفة الذين تأثر بهم هيغل*، والقديس توما الأكويني**، وهيراقليطس*** الذي تفاعل معه بقوله "عن واحدية العالم وتعدديته في الآن الواحد لذا فإننا نجد عنوان ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" أكثر أعماله قربا لذلك القول."[1]وترجمة له وتأثيرا به، وأيضا يقول "تأثرت بالفيلسوف اليوناني هيراقليطس ونظرته القائمة على الصيرورة والتطور المستمرين."[2]

ويتضح لنا تأثره بالفكر الغربي في قوله: "تأثرت بالتجارب الشعرية في الغرب، تأثرت بعدد من الشعراء، بوعي أو بلاوعي، غير أنني تأثرت أكثر بالحركات الفكرية نيتشه وهيراقليطس، تمثيلا لا حصرا أكثر مما تأثرت بالشعر بحصر المعنى."[3] فنجد التأثير الماركسي والوجودي واضحا وجليا في أغلب قصائده التي لا زالت تركن إلى هذا الطابع الذي هيمن على النص الشعري العربي المعاصر.

كما أكدت بعض الدراسات تأثر أدونيس بفكر نيتشه ، ويتجلى ذلك في النزعة الثورية التي تتسم بها أغلب آرائه و "لا مراء في أن آراء أدونيس في الحداثة والثورة والتجاوز والهدم، تصدر عن فكر ماركسي، فالثورة التي يدعو إليها الفكر الماركسي تعني تماما كل هذه الأفكار السابقة، فهي تناقض بكل تأكيد مع

(*) فريديريك هيغل: فيلسوف ألماني كان له تأثير هائل في أفكار القرن التاسع عشر، ولد في شتوتغارت سنة 1770، وأقام معمارا نظريا هو الديكالتيك الذي أوقفه كارل ماركس على رأسه، توفي سنة 1831.

(**) توما الأكويني: راهب دومينيكاني ولد في إيطاليا سنة 1225 ويعتبر حجة في اللاهوت، توفي سنة 1274 وله "الخلاصة اللاهوتية".

(***) فيلسوف يوناني في عصر ما قبل سقراط ولد هيراقليطس سنة 576 ق.م، كتب بأسلوب غامض، يغلب طابع الحزن على كتاباته، تأثر في أفكاره بسقراط وأفلاطون و أرسطو. كان مشهورا لإصراره على أن الوجود في تغيير دائم، باعتبار التغيير هو الجوهر الأساسي في الكون.

[1] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس: الطفولة، الشعر، المنفى، دار فارس، الأردن، ط1، 2000، ص:57.

[2] يوسف حلاوي، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملاين، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص:84.

[3] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص:57.

قيم الماضي بكل أشكالها، دينية كانت أو ثقافية أو فنية أو اجتماعية."[1]

و من هنا نرى أن أدونيس اتكأ على هذا الفكر وتأثر به، واستند إليه كمرجعية فكرية، حيث حاول إسقاطه على الفكر العربي، معلنا ثورته على القيم السائدة، وهي في الحقيقة ثورة على الثوابت الدينية حيث وجه انتقادات عن طريق الحداثة إلى التأويل أو ما يسميه النص الثاني الذي يجب الثورة عليه. يقول: "فالحداثة ليست في الأساس مواجهة للنص الأول، وإنما هي مواجهة للنص الثاني، إنها ترفض أن يحصر النص الأول، في تأويل واحد، تخطاه الزمن وتخطته المشكلات التي يواجهها المجتمع العربي الإسلامي."[2]

من هنا نرى أن أدونيس تأثر بالحداثة الغربية التي حررت الإنسان من القيود وفتحت له أبعادا واسعة، وخاصة حينما استثمر الأفكار والمواقف التي استمدها من الفكر النيتشوي الذي أعلن موقفه عن "موت الإله" والثورة على الكنيسة وعلى الدين لكي يحرر الانسان من هذه السيطرة والهيمنة، من هذه الرؤية، هذا الموقف ترسخت جذوره في فكر أدونيس وسار على منواله في دعوته للحداثة وفي فهمه للنص القرآني حيث يرى أن هذا النص أصبح مغلقا حيث يقول: "بدلا من أن يبقى النص القرآني كما هو بدئيا، نصا مفتوحا على الواقع والعالم والإنسان، تحول إلى نص لا مدخل إليه ولا معيار لما يحتويه إلا ذلك التأويل السائد، لقد أصبح النص القرآني نفسه مغلقا وتابعا هو نفسه لهذا التأويل."[3]

يبقى النص القرآني يعلو على كل شيء فهو يختلف عن كل النصوص الأخرى، وأن مواجهته تختلف تماما عن نصوص أخرى، لذا نقول أن النص القرآني نزل ضمن سياق خاص، وأن الحداثة الغربية نشأت ضمن فكر مختلف عن الثقافة العربية الإسلامية، فلا يمكن إسقاط فكر هذه المرجعيات على الفكر العربي لأن لكل مجتمع ثقافته ومعتقداته وعاداته وأعرافه، فلا يمكن أن نطبق فكرة على أمة مرجعها الأول هو الدين الحنيف.

أيضا من المرجعيات التي استند إليها أدونيس في بناء حداثته هو لجوئه إلى عالم الأساطير، حيث وظف الأساطير القديمة في إبداعاته الشعرية، محاولا المزج بين الحاضر والماضي من جهة، وحتى يذهب

[1] عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج19، ع3، 1988، ص:27.

[2] أدونيس، كلام البدايات، ص:188.

[3] المصدر نفسه، ص:188.

بالقارئ إلى البحث عن المجهول، وتحريك ذائقته من جهة ثانية.

و من هنا شكلت المرجعيات الثقافية القديمة عند أدونيس هامشا من الإبداع والتطور ونسيج فني جمالي غير متوقع، ليخلق به عالما جديدا في حداثته، لذا هو الشاعر المهوس بالإبداع الدائم.

تعتبر الأسطورة في شعر الحداثة شكلا من أشكال الوعي، وشكلا من أشكال التصوير الفني، "وإذا ما وضعنا في الاعتبار أن ثمة نوعا من التوحيد بين الوعي الشعري الحداثي والوعي الأسطوري، وبين الصورة الفنية والأسطورة فإن ذلك يعني أن شعر الحداثة لا يمكن عزله عن الأسطورة حتى في تناوله للواقع."[1]

فالأسطورة عند أدونيس هي بحث جديد عن فكر جديد، يتجاوز به الواقع إلى ما ورائه، وبهذا المفهوم يكون أدونيس قد خلق لغة تحمل طابعا رمزيا غير منتهي الدلالة، وخلق عالما خاصا به، لذلك اتكأ أدونيس عليها للتعبير عما يختلج في نفسيته.

و يعد استغلال الأساطير القديمة في الشعر العربي الحديث "من أجرئ المواقف الثورية فيه وأبعدها آثارا حتى اليوم، لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الأنسان العربي في هذا العصر، وهكذا ارتفعت الأسطورة على أعلى مقام"[2] لأنها أضافت للنص الشعري جمالية وباعثا من بواعث الرؤيا.

و لذا وظف أدونيس مجموعة هائلة من الأساطير في إبداعاته الشعرية، وجعلها رمزا يبعث به المعنى عبر شخصياته المختارة منها أورفيوس* وأدونيس**، عشتار والفينيق ... وغيرها، حيث نوع توظيفها مما

---

[1] سعد الدين كليب، وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص: 14.

(*) أورفيوس: أسطورة إغريقية معناها الشافي بالنور، وهو ابن أبولو (إله الموسيقى) عزف بحزنه الحزين على القيثار لفقدانه حبيبته، وأورفيوس تنقسم إلى Aour وتعني النور وRaphal وتعني الشفاء.

(**) أدونيس أو تموز: وهي من الأساطير التي كثر استعمالها في شعر أدونيس، ويعني به الإله (إله الخصب)، تقول الأسطورة أن 'أدونيس' كان يقضي نصف العام في مملكة الموتى في صحبة برسيفوني، ويقضي نصفه الآخر على الأرض في صحبة أفروديت، لكن برسيفوني أوعزت إلى إله الحرب آريس أن يقتله حتى تحتفظ بروحه خالصة لها في عالم الموتى، وتخفى آريس في هيئة خنزير بري واستطاع أن يمزق جسد أدونيس، وما إن خضبت دماء الإله المقتول الأرض حتى انبثقت منها زهور تسمى شقائق النعمان، وقد ارتبطت الأسطورة بدورة الفصول وتجدد خصب الأرض وحياة النبات في كل عام – ينظر: في كتاب "أدونيس أو تموز" لجيمس فريزر، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1982. نقلا عن عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 138.

[2] إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: 129.

أضفى على لغته بعدا فنيا جماليا.

يفيد أدونيس من أساطير الموت والبعث ليصوغ نزعة الحركية والتجدد وجدل الحياة والموت صياغة يتداخل فيها الموقف الفكري والسياسي، وأما النزعة الأورفنية فيها صياغة لمنحاه الصوفي، فأورفيوس الأدونيسي هو السعي الدائم لاقتحام العالم الخفي، "والحق أن أدونيس سلك ثلاثة طرق في توظيفه للأسطورة:

1- نقل الأسطورة بحرفيتها ودون تغيير في بنيتها.
2- استخدام الأسطورة محورة بما يتفق وأغراض الشاعر.
3- ابتداع أسطورة جديدة، يمتزج في حكايتها الخارقة الظواهر الطبيعية مع عالم ما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا)"[1]

فالخلاصة من هذا القول، أن أدونيس أراد الخروج من النمطية السائدة، فقرأ أساطير الحضارات السابقة كالأساطير اليونانية والرومانية وكذلك الأساطير السومرية والبابلية والفينيقية والفرعونية .... "ليشكل من خلالها مجالا واسعا للمقارنة، يمكنه من الاستغلال الأمثل لهذه المعرفة التي برغم بداوتها أمدته بعناصر القوة والتفرد في نقده وشعره وحواره.

و ينبغي أن ننبه هنا أن أدونيس ليس أول من ابتدع هذا الجو، ولكن الوضع الحضاري والثقافي العربي المتردي الذي كان يحلم بمراجعته وتغييره قاده إلى هذا الاستخدام المعقد والغامض للأسطورة، وإذا كان ولا بد من التغيير فقد غير حتى علي سعيد إلى أدونيس الذي يدل في كل الحضارات القديمة دلالات تحتوي الجانب الديني والفكري."[2]

أ-1- المذاهب الغربية:

لعبت التيارات الأجنبية دورا مهما في تشكيل الفكر الأدونيسي، وفي تفاعل أدونيس مع هذه المذاهب التي حملت لواء التجديد والتمرد على كل انموذج سابق.

و من بين هذه المذاهب الأدبية الغربية التي كان لها الأثر في ذات أدونيس هي الرمزية، الدادائية

[1] عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص:155. وينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص:130.
[2] معزيز بوبكر، الخطاب النقدي لدى أدونيس، ص:80.

والسريالية وغيرها من التيارات التي تصارعت في أوروبا، تقول خالدة سعيد : "فإذا كانت الكلاسيكية هي فن تصوير الثابت الراسخ المتماسك المنسجم، والرومانطيقية فن تصوير الهارب الغائب، فإن الفن الحديث الذي هضم الصوفية والسريالية والجدلية هو فن القبض على المتحرك لحظة سفره بين الهوية والهوية، بين التناقض والتأليف."[1]

و تحدد 'سوزان برنار Suzanne Bernard' ثلاث محطات مهمة في بلورة الحداثة الشعرية في أوروبا:"

1- الظهور الأول للفكر الجديد، مع الاتجاهات الحداثية.

2- الهجوم الفوضوي الكبير للدادائية والسريالية الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية، وإعادة بناء الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن واحد.

3- التوجيهات الجديدة التي ترتسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالبا لصالح التحرير الذي قام به السرياليين."[2]

لقد سيطر الفكر الكلاسيكي والرومانسي على الساحة الأدبية فجاءت الرمزية والدادائية والسريالية كرد فعل وثورة على مبادئ الفكرين، حيث حملت هذه الاتجاهات لواء الثورة والتغيير على المعقول متجهة صوب اللامعقول.

أ-1-1- الرمزية Le Symbolisme:

هي في الأصل "كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز، إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزيا، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصويرات حسية مرئية كحروف الكتابة، أو اللوحات الفنية، ويطلق هذا المصطلح عادة على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة (15) سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر."[3]

---

[1] خالدة سعيد، حركية الابداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، ص:118.

[2] برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2 ،ط1، 2000، ص:346.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص:181.

هي مذهب أدبي فلسفي، جاء كرد فعل على الرومانسية والبرناسية[*] واستمرت حتى أوائل القرن العشرين معايشة البرناسية والواقعية والطبيعية، ثم امتدت حتى شملت أمريكا و أوروبا.

"فالرمزية إذن مدرسة جديدة عملت على محورين:

أولهما: محاولة التقاط التجربة الشعرية في أقصى نعومتها وارتعاشها ورهافتها.

ثانيهما: التماس الإطار الفني الحر، المرن الذي يستطيع التعبير عن التجربة الشعرية ونقل أحوالها إلى القارئ بخلق نوع من المغناطيسية التي تسري إليه من الشاعر."[1]

يعتبر الرمز هو المؤشر الأول لهذه المدرسة، لأن الرمزية الجديدة تختلف عن الرمزية التي كانت في السابق، فالرمز كان مألوفا في كثير من الثقافات، لكن هذا الاتجاه الجديد في الرمزية غيره وأصبح منهجا فنيا متكاملا، ذا سمات عديدة "أصبح الرمز فيها قيمة فنية وعضوية دخلت في نطاقه الرموز التاريخية والأسطورية والطبيعية والأشياء ذات الدلالة الموحية كما تميزت بالاستفادة من المقومات الموسيقية واللونية والحسية والمشابكة بينها في لغة تعبيرية جديدة."[2]

و من هنا استمد أدونيس مؤشر الرمز في تعبيراته وإبداعاته الشعرية، متأثرا بالاتجاه الرمزي، فنهج طريقة الرمزيين في أعماله وفي استيعاب تجربته. فكانت لغته لغة إشارة ورمز وخيال، لغة اللمح والومض إن اللغة عند أدونيس تبدأ "حيث تنتهي القصيدة، إنه البريق الذي يتيح للوعي أن يستكشف عالما لا حدود له. لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهري، فالرمز في رؤية أدونيس لا يأتي باعتباره

---

[*] البرناسية (le parnassisme): مذهب شعري جاء في أعقاب الرومانسية، احتجاجا على إمعانها في الذاتية التي وصلت حد اللامبالاة بأي شيء خارج الذات، وعلى تهاون شعرائها في الصياغة الفنية، وتعود هذه التسمية إلى برناس وهو سلسلة جبال في وسط اليونان، شاهقة الارتفاع، ذراها مكللة بالثلوج وتنتشر فيها الكهوف التي تزعم أساطير اليونان أنها مسكونة بالآلهة الريفية والحوريات، والبرناس هو مأوى الإلهين أبولون وديونيزوس وربات الإلهام الشعري والموسيقى، وفي عام 1866 صدرت في باريس مجموعة شعرية باسم "البرناس المعاصر"وفيها مختارات لشعراء عديدين منهم مالارميه ولوكنت دوليل وسولي برودوم وهيريديا وفرانسوا أكوبييه وفيرلين. تقوم هذه المدرسة على العناية بالجمال الشكلي والايقاع والموسيقى وعلى مناهضة الذاتية المفرطة في الفردية. المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، عبد الرزاق الأصفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: 100،101.

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص:113.

[2] المرجع نفسه، ص:113.

محاولة الابتعاد عن المباشر، بل يأتي باعتباره وعيا للعالم، فهو ما يتيح تأمل شيء آخر وراء النص فهو على الدوام معنى خفي وايحائي."[1]

كانت نظرة أدونيس للرمز وفق رؤية جديدة، هي رؤية مغايرة للقديم، فهي إضاءة للوجود المعتم، فتأثر أدونيس بما نهجته الرمزية في التجربة الشعرية "هو البحث عن أسلوب جديد ولغة ذات علاقات جديدة تتيح التعبير عن أرجاء العالم الداخلي ونقل حالاته إلى المتلقي عن طريق إثارة الأحاسيس الكامنة وتحريك القوى التصويرية الانفعالية لإحداث ما يشبه السيالة المغناطيسية التي تشمل المبدع والمتلقي. هذا الأسلوب الجديد يقوم على اللمح والومض ونقل المشاعر جملة بشكل مكثف غير مباشر."[2] وبهذا اكتسب الرمز الأدونيسي فعاليته بوصفه منجما خصبا للطاقات الإيحائية التي تسعى دائما إلى التجدد والتغيير، وهذا ما نجده عند رواد الرمزية خاصة شارل بودلير ورامبو و مالارميه محققين في ذلك أبعادا رؤياوية متميزة.

يعترف أدونيس أن هؤلاء الفلاسفة هم السبب في بلورة الحداثة. وعليه، إن تأثر أدونيس بالشخصيات الغربية ومذاهبها تعد بالنسبة إليه مرجعية ثقافية تراثية، فتوسل بالرموز الأسطورية والدينية متجاوزا في ذلك النموذج ليعيد طرحها من جديد، ويعالجها بعيدا عن التقليد والمحاكاة الببغاوية، فهو يعترف أنه أخذ من الثقافة الغربية لكن دون التبعية المطلقة والانحلال فيها حيث يقول: "أحب أن أعترف بأنني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي."[3]

أ-1-2- الدادائية Dadaïsme :

"هي مدرسة في الفن والأدب أسسها الشاعر الفرنسي تريس تيان تزارا في سويسرا سنة 1917، وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير، وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير

[1] عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص:211.

[2] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص:114.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، ص:86.

والابداع الفنيين، وقد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية الباغة في سبيل الوصول إلى هدفهم هذا."[1]

وقوام هذه الحركة هو "السخط والاحتجاج على العصر والرفض والتهديم لكل ما هو شائع ومتعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين والمذاهب والفلسفات والعلوم والمؤسسات. إنها حركة عدمية Nihiliste تجلت خاصة في حقلي الأدب والفنون التشكيلية لكنها لم تعمر طويلا."[2] حيث أصبحت هذه الحركة ظاهرة فنية سعت إلى قلب الموازين "والأفكار البرجوازية التقليدية في الفن، وفي الغالب كانت تلك الحركة مناوئة بشكل جريء للفن، والأهم من ذلك كله أن المشاركين فيها أمثال: مارسيل دوشامب، وفرانسيس بيكابيا، وتريس تيان تزارا، وهانز آرب، وكورت شفيترز، وراؤول هاوسمن، وضعوا حبهم للمفارقة والوقاحة في مقابل جنون العالم الذي جن جنونه."[3]

هي حركة غالت في الشعور الفردي ومهاجمة المعتقدات، ومن مطالبها العودة إلى البدائية والفوضى الفنية والاجتماعية. وكان من أمر بدئها أن تعارف عدد من الأدباء والفنانين من مختلف الجنسيات في مدينة زيوريخ في سويسرا، حيث وجدوا أنفسهم في منجاة من شرور الحرب، فأخذوا يجتمعون في ملهى فولتيرا يتذكرون مشاعرهم ويتبادلون آرائهم النقدية، ويلتقون عند نقطة من الرفض واليأس والشعور بالعبثية والفرار السلبي من هذا العالم إلى عالم مبهم متخيل.

و قد اختاروا لحركتهم اسم "دادا"، يقال أن 'تزارا Tzara' هو الذي اقترح هذه التسمية، فاشتقوا منها الدادية أو الدادائية لأنه تذكر بالطفولة البريئة التي ليس لها موروث، بل كل ما في عالمها جديد ووديع، ويقال أيضا أنها تسمية عبثية لا معنى لها. وأصدرت هذه المجموعة في عام 1917 مجلة تحمل اسم "دادا" لتكون لسان حالها ومجال أقلامها، وأصدرت سبع بيانات عن منهج الدادائية.[4]

و لقد أيقن متتبعوها أنها حركة فارغة عدمية، لم تفد الواقع بشيء، ووصفوها بأنها حركة تدور حول نفسها وهذا ما عجل بإنطفائها، وأيضا من الأسباب التي عجلت باختفاء الفكر الدادائي:

– رفض المعتقدات الدينية وزعزعة القيم ونبذها من دون أن تؤسس للبديل، خاصة أن المجتمع الأوروبي

[1] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية، ص:165.

[2] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص:166.

[3] ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية: مقدمة قصيرة جدا، تر: أحمد محمد الروبي، مراجعة: محمد فتحي خضر، مؤسسة هنداوي،2016، ص:11.

[4] ينظر، عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص: 166،167.

الخارج لتوه من الحرب العالمية الأولى كان في أمس الحاجة إلى إعادة رصد البدائل القيمية الجديدة.

– أما من الناحية الفنية: فقد هبطوا إلى العبثية والإغراب الفارغ، فاخترعوا مثلا الشعر الصوتي الذي كانوا يلقونه في بعض اجتماعاتهم، وهو مجرد أصوات خيالية من الكلمات والمعاني.

– أن المسرح لديهم قد زاول كل تصرف يبهر ويشعر بالحيرة والذعر والعبثية.[1]

ومن هذا المنطلق عجلت الدادائية بحذف نفسها لأنها لم تقدم البديل المستلزم مما أدى إلى انصراف روادها أمثال أبو لينير وبروتون فتلاشت وحل محلها السريالية التي أعادت القراءة في نظرية الهدم المطلق عند الدادائيين.

أ-1-3- السريالية le surréalisme:

مذهب ما فوق الواقعية، اصطلاح ابتكره الشاعر الفرنسي 'أبولينير Apollinaire' (1880-1918) سنة 1917 في مسرحيته المسماة "ثديا ترزياس les mamelles de Tirésias "ليصف به مسرحيته التي لا تلتزم الواقعية في شيء، وفي سنة 1924 استعمله اندريه بروتون ليدل على مدرسته الجديدة في الإبداع الفني تصورا كان أم أدبا. هذه المدرسة من الشعراء والفنانين أرادت أن تحرر الإبداع الفني من قيود المنطق والاهتمام والنواميس الأخلاقية والجمالية معبرين بذلك الإبداع عن النشاط الحقيقي للفكر سواء كان في حالة شعورية أم غير شعورية."[2]

و تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية "مذهب ما وراء الواقع، والسريالية لا تهمل هذا الواقع، ولا تنكره ولكنها لا تثق به ولا تعول عليه، فهو في رأي بروتون زعيم السريالية معاد لكل إرتقاء فكري وخلقي، ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنه واقع موجود، ولكن في عالم اللاشعور واللاوعي."[3]

فالسريالية هي نزعة أدبية متطرفة أداتها الأولى اللاشعور واللاوعي، نادت بالحرية المطلقة وخروج كل مكبوت، وهذا ما نلمسه عند أدونيس الذي تأثر بالسريالية وراح يكتب في ضوئها في كثير من كتاباته الشعرية والنقدية، وليس أدونيس وحده الذي اتبع منهج السريالية بل الكثير من الشعراء كشوقي أبو شقرا

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص:168.

[2] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:202.

[3] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص: 169.

وأنسي الحاج وغيرهم من الشعراء الذين رددوا مقولاتها وآراءها وتبنوا أفكارها.

فالمذهب السريالي من أكثر المذاهب الغربية تأثيرا في شعراء مجلة «شعر» وكان ذلك التأثر من خلال ترجمة نماذج بعض أشعار السرياليين، وتناولوا عدة دراسات عنهم، واعتمد شعراء قصيدة النثر الكتابة الألية التي تعبر بالكلمة عن حلم اليقظة الإرادي الواقع بين الوعي واللاوعي حيث مارسوا هذه الكتابة في أشعارهم.

فأدونيس يصرح متأثرا بالسريالية أن إبداع الشعر لا يمكن أن يتم إلا في مناخ يكون فيه الشاعر منفصلا عن العالم الخارجي، "كل واقع نتجاوزه يوصلنا إلى واقع آخر أغنى وأسمى، هذا البحث عن الواقع الآخر، عن الممكنات، هو ما يعطي للكشوف الشعرية فرادتها، ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما فوق الواقع."[1]

تجلت السريالية في فكر أدونيس فحاول السير على منوالها حتى يطرح جمالية جديدة في الشعر العربي الحديث ومن تمظهرات هذه المدرسة في شعر أدونيس:

1- الكتابة الآلية:

هي عند بروتون "عفوية الفكر الطليق وهذا ليس مقتصرا على العباقرة بل يشترك فيه كل الناس والمراد بالآلية هنا: تسيير الفرد من قبل قوة داخلية تقهر كل المقومات الواعية اليومية، والكتابة الآلية هذيانات كما في حالات الأحلام والجنون يجري فيها تدفق تيار اللاوعي، وتتخللها صحوات، والذي يدخل في هذه التجربة يطلق نفسه على سجيتها ويملي كل ما يخطر بباله من التداعيات أو يدونه في حالة الصحو، دون تلقيح أو تجميل أو زيادة أو نقص، وهم يرون أن حصيلة هذه الكتابة للكشف عن قرارة اللاشعور الذي يزخر بتيارات فكرية هي أغلى وأعمق مما تتجه الذات الخارجة الواعية."[2]

فالكتابة الآلية هي وسيلة استكشاف اللاشعور وهي الوسيلة الأكثر استخداما عند السرياليين.

هذه الكتابة التي فتحت فضاء واسعا للاشعور، يقول أدونيس هي "الكتابة العفوية، غير المدروسة،

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:120،121.

[2] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص: 173،174.

التي تفلت من الاكراهات، الآتية من العقل الرقيب، والفكر النقدي، والمواضعات. الكتابة الآلية تحرر من اليومي وعوائقه، تدفع الكاتب للخروج من أناه المألوفة إلى فضاء آخر."[1]

يرى أدونيس أن الآلية التي تغذيها السريالية قد تقابل حالة الشطح الصوفي "وهي حالة تجيء في غياب العقل، في حالة من الانخطاف والنشوة."[2] ويعرفه أيضا أنه "تعبير عن حالة الرائي، حينما يكون في حضرة المجهول، أو حين يشعر أنه يتحد به، وفي هذه الحالة ليس الرائي هو من ينطق أو يفكر، وإنما هناك سر، هو الذي ينطق بلسان الرائي لا الأنا، بل المجهول، أي تلك الوحدة الخفية بين الأنا والعالم."[3]

فالكتابة الآلية تعد من أهم تقنيات التعبير عن المكبوت لدى السرياليين، ولقد ربط أدونيس بين مصطلحي الكتابة الآلية والشطح، وهذا راجع إلى الجمع بين السريالية والصوفية حيث يقول: "المظهر الأول للكتابة الآلية هو أنها كمثل الشطح، نقيض للكتابة التقليدية الكلاسيكية، وأنها تصدم العقول التي نشأت في مناخ هذه الكتابة، وهي لا تصدم العقول الأدبية وحدها وإنما تصدم كذلك العقول العادية."[4] ويصرح أيضا إن الكتابة في التجربة السريالية شأن الكتابة الصوفية "تبدو غالبا مليئة بالغرابة، والتناقضات والغموض، وتفكك الصور، مما يجعلها تبدو عصية على الفهم وهكذا يذهب بعضهم إلى اتهامها بالاعتباطية والتخليط."[5]

2- الغموض:

هو الغطاء الذي ترتديه القصيدة، و هو عكس الوضوح، فموقف السرياليين من هذه الظاهرة أن الشعر بالنسبة إليهم "هو شعر الحدس واللامنطق وشعر العتمة والغموض، وقال تزارا رائدهم في حديثه عن الشعر: يكمن الشعر حيث يخيم الغموض."[6]

---

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:133.

[2] المصدر نفسه، ص: 134.

[3] المصدر نفسه، ص: 250.

[4] المصدر نفسه، ص: 135.

[5] المصدر نفسه، ص: 137.

[6] أبو الحسن أمين مقدسي، إدريس أميني، ملامح السريالية في شعر 'أدونيس' "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل "نموذجا، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية، طهران، ع28، 2013، ص: 12.

لجأ السرياليون إلى الكتابة الغامضة في أشعارهم تجنبا للوضوح والمعنى المباشر حتى يحول الصيغ والمفردة من مدلولها المألوف إلى إيحاءات وترميزات، و أدونيس ينظر إلى الغموض بأنه يحيل إلى أشياء لم يعرفها الأوائل. فإذا كان القول الشعري عند تزارا يكمن في الغموض، فإن أدونيس ينظر إليه أنه الشعر وقوامه حيث يرى أن "الغموض ليس ستارا خارجيا يغلف القصيدة، بحيث يتوجب تمزيقه لكي نفهمها، يكون الغموض هو نفسه قلب العالم الذي يتحرك فيه النص وسر هذا العالم وهو ما لا يكون للشعر قيمة إلا بالإيغال فيه."[1]

فالغموض عند أدونيس أصبح من عناصر شعرية القصيدة المعاصرة، لذا اتسم شعره بالغموض المندرج تحت باب الإبهام، فالغموض الذي ينادي به أدونيس ، وينظر له، والذي يختزل الجوهر الشعري في حشد تراكيب ليس لها أقل ترابط، هو نفس الغموض عند السرياليين والأجدر أن نسمي هذا الغموض بالإبهام والدخول في المجهول كما يقول جورج باتاي(*) "أدخل في مجهول غامض، أسقط في هذا المجهول الغامض، أصبح أنا نفسي هذا المجهول الغامض"[2].

3- الجنون والحلم:

يعرف أدونيس الجنون أنه "نوع من رؤيا الغيب وهو من حيث أنه رمز شعري، يمنح الشاعر مزيدا من الحرية ليعبر عن غير الطبيعي، وغير المادي، بدءا من الطبيعي–المادي."[3]، وفي نفس السياق يبين أدونيس أهمية الحلم حينما قارنه بالعقل الذي يعطي للإنسان مجالا لإدراك الواقع، وفي نفس الوقت يحجبه ويكبت العالم الكامن وراءه، والحلم هو الذي يحرر هذا الواقع ويكشفه "فالحلم كالجنون، يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنى وجمالا من الواقع المباشر."[4] وبتعبير آخر "نقطة التقاء وتماس بين الإنسان والمجهول، وشكل من أشكال العلاقة بين الإنسان والعالم غير المرئي، وليس بين الحلم والنبوة فرق في النوع، بل في الدرجة، فالنبوة كمال يحصل بالحلم والرؤيا."[5]

---

[1] أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق(الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002، ص:27.

(*) جورج باتاي George bataille (1962/1897): فيلسوف فرنسي تأثر في كتاباته بالنزعة النيتشوي وبالمدرسة السوريالية.

[2] أدونيس، الصوفية و السوريالية، ص:54.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول،(صدمة الحداثة)، ص:170.

[4] المصدر نفسه، ص: 200.

[5] المصدر نفسه، ص: 200.

يتضح لنا مما سبق أن الجنون والحلم عند –أدونيس– كلاهما أداة يتجاوز بها الإنسان عالمه الواقعي، ليكشف عن العالم الماورائي الغيبي. لذا جمعهما واعتبرهما شيئا واحدا، فالنبوة والجنون والحلم والرؤيا لا فرق بينها في نظر أدونيس.

كما احتلت قضية الجنون حقلا واسعا عند السرياليين، فالجنون في رأيهم هو "المثل الأعلى للحرية والتحرر من القيود، وتكمن ميزته في أنه يبين لنا كيف أن الصورة الذاتية تطور وتشكل في الخارج وتمزج بالواقعي الموضوعي."[1]

انهار الجدار الفاصل بين عالم الوعي وعالم اللاوعي، فانقسمت الحياة عندهم إلى عالم الحلم وعالم الفكر المنطقي وحاولوا الاستخفاف بالمنطق والعقل والإعلاء من شأن الحلم. وكما يقول برغسون، الرؤيا هو نقيض الحقيقة العلمية إذن "الأحلام واللاشعور أخطر الينابيع التي ينبثق منها الشعر السريالي."[2]

لذا تأثر أدونيس بالسرياليين فاستخدم هذا الملمح في الكثير من أشعاره حتى يتوسط بين العالم المرئي والعالم الماورائي، فالحلم هو رمز لرؤيا العالم الآخر.

فالجنون عنده يعتبر "أهم حالة من حالات الإبداع الحقيقية التي يبدع فيها الشاعر ... وأن إبداع الشعر، لا يمكن أن يتم إلا في مناخ يكون فيه الشاعر منفصلا عن العالم الخارجي من الناحية المادية ومن ناحية الأفكار أيضا. حالة الانفصال هذه نسميها "جنونا" لأنها في نظر العاقلين نوع من الانفصال عنهم."[3]

فمن خلال ما سبق، نرى أدونيس مزج بين ثنائية الحلم والجنون واعتبرهما شيئا واحدا يتخطى به الواقع الذي يطمح في تغييره إلى واقع خفي وغيبي ومجهول، وأن مقولة الحلم والجنون عند أدونيس هي مقولة سريالية محضة بالدرجة الأولى، فسريالية أدونيس هي نفسها سريالية بروتون، وهذا ما نلمحه في الكثير من إبداعاته التي اصطحبت بالميزات السريالية.

و أيضا من أثر الثقافة الأجنبية في حداثة أدونيس نذكر بعض المرجعيات الشخصية التي ساهمت بدورها في تشكيل الفكر الأدونيسي.

---

[1] أبو الحسن أمين مقدسي، ملامح السريالية في شعر أدونيس، ص:16.

[2] المرجع نفسه، ص: 17.

[3] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 269.

أ-2- بودلير (1868/1821):

بودلير (Baudelaire) شاعر فرنسي، وناقد فني ولد سنة 1821 بباريس، يعد من أهم شعراء وأدباء القرن التاسع عشر، هو رمز من رموز الحداثة الغربية، له ديوان «أزهار الشر» من أشهر الدواوين التي خلفها، هو شاعر "التجربة والتجريب بامتياز، ولعلنا لا نستطيع تصنيفه تصنيفا نهائيا كسواه من الشعراء ضمن مذهب أدبي محدد، ففي شعره شيء غير قليل من رومانسية جديدة مختلفة، وقصائد تختلف عن قصائد فيكتور هيغو، وتكفينا الإشارة إلى أن الشعر في فرنسا يقسم إلى شعر ما قبل بودلير وشعر ما بعده."[1] ولذلك "لم يقتصر أثره على الشعر الحديث من بعد إلى يومنا الراهن فحسب، بل امتد كذلك إلى نظريات فن الشعر التي تتحدث عن طبيعة بنائه وظواهره وقضاياه."[2]

فصار الشعر الفرنسي بعد بودلير مسألة تعني القارة الأوربية كلها، وكان هذا الشعر ذا بعد واسع وأثر كبير من شعر الرومانتيكيين "وأن التيارات الجديدة التي انبعثت منه كانت أعظم قوة وأشد إثارة، لقد نفذ في قلوب فيرلين ورامبو و مالارميه، واعترف هذا الأخير بأنه بدأ من حيث انتهى بودلير ... وجاء صوت توماس إليوت ليؤكد في دراسته الهامة عنه، أن بودلير هو أعظم مثل للشعر الحديث في أية لغة من اللغات."[3]

هذا الاعتراف من قبل شعراء ونقاد كبار جعله يحتل مركز الريادة في الحداثة وخاصة الرمزية التي احتلت مكانة واسعة في شعره. ولعل ما يميز بودلير هو "دقة عقله ونصاعة وعيه الفني، إن العبقرية الشعرية والذكاء النقدي يتحدان في طبيعته، وآراؤه في فن الشعر، وطبيعة الخلق الشعري تقف على مستوى واحد من إنتاجه. بل قد تزيد عليه في أهميتها وخطرها، شأنه في ذلك شأن الشاعر الرومانتيكي تفاليس التي تعد آراؤه المنثورة في شذراته أهم بكثير من أعماله الأدبية، وأقوى منها تأثيرا على الأجيال بعده."[4]

لذا لعبت التجربة البودليرية دورا هاما في تجاوز ما هو تقليدي كلاسيكي إلى ما هو حداثي، حيث تمكن بودلير من تحويل التراث الرومانتيكي إلى شكل جديد من الأدب والفكر، وكانت له رؤية خاصة

---

[1] علي محمود خضير، بودلير درس الجرأة التاريخية، مجلة نقد، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص:157.

[2] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى عصرنا الحاضر، ج1، مؤسسة هنداوي للنشر، ط1، 1972، ص:51.

[3] المرجع نفسه، ص: 51.

[4] المرجع نفسه، ص: 52.

به لمفهوم الحداثة "تحت ما يعرف إسطيطيقا البشاعة فكل ما هو بشع في تصورات الناس موضوع جميل لإثارة المشاعر."[1]

و الحداثة عند بودلير وجهان:

– **الوجه السلبي**: يدخل في هذا المفهوم:

1- الإحساس بالرعب والخوف والضجر من سلطة الحضارة العلمية.

2- شيوع الانهزامية لديه، لأن الواقع المادي يمثل جدارا قاهرا يلاحقه حيث تتجمد الروح مع هذا التقدم المذهل الذي حققته التقنية فيعيش تحت هذه الطائلة حالة من الجنون والقلق فتصبح الكتابة عنده كتابة بالأعصاب، وتختلط لديه المفاصل المعرفية، وتتجاوب بالألوان والأصوات مع الفوضى المادية، لذلك جاءت أشعاره متسربلة بالغموض.

– **الوجه الإيجابي**:

1- ربط الحداثة الشعرية باللغة.

2- القصيدة لديه رؤيا وكشف، والنظام الجديد لهذه القصيدة عبارة عن أناشيد ومقاطع يخدم بعضها البعض.

3- انتهاك اللغة واغتصاب الدلالة، الإيحاء والانزياح، التناقض، والتوتر، التمزق هي السمات التي اتسم بها في أشعاره.[2]

هذا التمرد الذي يعلنه بودلير في برنامجه ومخططه وهو ما يعرف باسم الحداثة التي تجاوز بها الواقع إلى ما ورائه عن طريق "الإغراب في الغموض والإغراق في الأسرار وليس غريبا أن يلجأ إلى سحر اللغة ليجد فيه سنده وعونه فالتعامل المستمر مع إمكانيات النغم وتداعيات الكلمة هو الذي يطلق معاني غامضة ويفجر طاقات سحرية تنبعث من النغم الخالص."[3] لذلك يرى أن عملية الخلق الأدبية والشعرية "شيء سابق على اللغة الدالة وعلى المعنى والمضمون، وهذا الشيء هو النغم أو الحالة النفسية أو الجو الذي لم

[1] رضوان بن عربية، مسائلات جديدة للشعرية العربية في ضوء الثابت والمتحول لأدونيس، المتقي برينتر، المحمدية-المغرب، ط1، 2007، ص:117.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 117،118.

[3] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص:79.

يتشكل بعد، ويحاول الأديب أو الشاعر أن يعطي لهذا النغم أو هذا الجو شكلا، فيبحث في اللغة عن الأصوات التي تتفق مع هذا النغم الأصلي وتقترب منه."[1]

لقد ترك بودلير أثرا كبيرا في الحركات الشعرية الحديثة التي شهدتها أوربا، وخلف هذا الأثر بصمة في الوطن العربي أيضا، خاصة لبنان الذي كان على اتصال وثيق بفرنسا منبت الحداثة الشعرية الغربية، ولقد عزّز هذا الاتصال المباشر قناة هي الترجمة والبعثات الطلابية خاصة في حقلي الأدب والنقد، فتأثروا به ونهجوا طريقه في كتاباتهم الشعرية والنقدية، راصدين في ذلك رؤى ومواقف وأفكار ولدّها الإبداع الشعري، ومن بين الشعراء الذين تبنوا هذه الأسس التي حددها بودلير شعراء الحداثة : أنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبو شقرا، وأدونيس الذي قلب كل الموازين والمفاهيم التقليدية السائدة.

لذا نجد أدونيس لعب نفس الدور الذي لعبه بودلير في تجديده وإبداعه فهو "المبدع الحقيقي لشعر حديث غني بالأحاسيس الجديدة، المتفردة، حيث نراه يوحد المرعب بالهزلي بل حتى الرقة بالحقد والنثر الذي يقترن على نحو أكثر دقة بكل دوامات الكائن الداخلي- فهو أكثر قابلية، من الشعر المنظوم الحديث: الاندفاعات والضغائن، الطموحات إلى اللانهائي والشكوكية المحررة من الوهم."[2]

و بهذا المفهوم نجد أدونيس هو كذلك تسلح بهذا الوعي التحولي الصيروري الذي يشكل محور الحداثة ومنطلق الفكر الحديث.

أ-3- رامبو (1891/1854):

شاعر فرنسي من مواليد سنة 1854، معروف أثر على الأدب والفنون الحداثية، اشتهر بإسهاماته في الحركة الرمزية، له كتاب «إشراقات» و «فصل في الجحيم» الذي يعتبر من بين أعماله الأدبية الأكثر شهرة ويعد مقدمة للأدب الحداثي، وطبع عليه سمة العنف والانفجارات.

يعتقد البعض أن أدب رامبو يحقق الأفكار النظرية التي خططها من قبله بودلير في ترجماته وكتاباته، ومع ذلك فهو يقدم صورة مختلفة كل الاختلاف في كون "الشاعرية أو الفعل الشعري يتحول عن المضمون والعبارة إلى نوع من الرؤية الدكتاتورية المتسلطة، التي تستلزم بدورها تكنيكا غير عادي في التعبير."[3]

[1] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص:77.

[2] برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص:176.

[3] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ص:90.

ينطلق رامبو في شاعريته إلى تفجير العالم بمخيلته الطاغية في البحث عن المجهول "الذي يجعل من القصيدة الحديثة محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونها شكلا فنيا."[1]

ترى سوزان برنار أن البحث عن المجهول واكتشافه يستدعي أشكالا جديدة، "فعلى الشاعر أن يستخدم –لترجمة رؤاه– طريقة أكثر مباشرة ودون الإشغال بالتقاليد الأسلوبية: إذا كان ما يأتي من هناك يمتلك شكلا، فإنه يقدم شكلا وأما إذا كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل إيجاد اللغة."[2]

تطالب سوزان برنار من الشاعر "أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه أن يسمي الأشياء التي لا تسمى. جهد سيواصله رامبو لحياته على مرحلتين: أولا بأن يصبح رائيا، ليصل إلى المجهول، ثم بإيجاد لغة لترجمة رؤاه."[3]

فالمنهج الذي سلكه رامبو هو تمرده على الأساليب التقليدية القديمة، فهو يطالب الشاعر أن يكون "رائيا" وأن يتوصل عبر دراسة طويلة تتضمن تعطيلا منهجيا للحواس كلها –إلى المجهول– وعندما يعود من هناك يجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته."[4]

لذا يرى أدونيس أنه قريب من رامبو من خلال تمرد هذا الشاعر على السائد حيث يقول: "إنني إذا نظرت إلى الغرب اليوم، أشعر أن رامبو قريب لي كما هو قريب للغرب..."[5] وخاصة عندما منح الكلمات طاقاتها الدالة وهذا نلمسه عند أدونيس في أن الشعرية لا تكمن في الشكل بل هي "في اللغة عينها وفي طرق استخدام اللغة"[6] وفي طريقة إيحائها وسحرها فهي بهذا تخلق عالما جديدا، فالتأثير الأدونيسي واضح حتى في المفردات التي قصد فيها رامبو المضمون الجديد واللغة الجديدة وكيمياء الكلمة، وهذا ما نلمحه في قوله: "لقد انتهى عهد الكلمة–الغاية، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية. أصبحت القصيدة كيمياء شعورية."[7]

---

[1] برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1 ص: 201.

[2] المرجع نفسه، ص: 203،204.

[3] المرجع نفسه، ص: 204.

[4] المرجع نفسه، ص: 203.

[5] أسامة أسبر، أدونيس: الحوارات الكاملة 1981–1986، ج2، ص:197.

[6] المرجع نفسه، ص: 39.

[7] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:126.

فرامبو يعيد الشاعر إلى وظائفه الإبداعية "ويدرس الرؤيا" كمنهج لاكتشاف أدبي بقدر ما هي نمط جديد للمعرفة."[1]

فأدونيس حينما قرأ رامبو ، قرأه بفكر التصوف العربي ولغته، ولكن كان رامبو يشترك مع النفري في "خصائص رؤيوية وتجريبية وكتابية كثيرة، فإن ذلك لا يعني: أن رامبو أصبح صوفيا وأن النفري أصبح رامبويا ... ما قلته هو: أن الطاقة الشعرية التي حركته لم تكن نابعة من "ديكارت" أو من العقلانية الأوربية، أو من الانقلاب الصناعي. كانت بالأحرى تنبع من أفق آخر هو ما سميته الصوفية."[2]

يمثل رامبو في رأي أدونيس صورة الشاعر الذي يوحد بين التجربتين الصوفية والشعرية، وما يجذب أدونيس برامبو هو دعوة هذا الشاعر إلى البحث عن المجهول والوصول إليه.

فقد أخذ رامبو بجملة من المقولات التي يحتفل بها أدونيس ويجعلها مدخلا ذهبيا للتجربة الشعرية، مثل الاطمئنان إلى الرؤيا، والإعراض عن العقل وتأكيد لغة الروح مدخلا للأسرار كلها والركون إلى الانفعالات والهلوسة الطليقة، ولعل في فكرة تعطيل الحواس ما يذكرنا بكثير من الأقوال الصوفية الإسلامية، مثل "التصوف قطع العلائق ورفض الخلائق واتصال الحقائق" أوليس الصوفي بمرقعته وسجادته ولا برسومه وعاداته، بل الصوفي من لا وجود له. وفي حال كهذه، حيث يغيب الوجود، وينتفي البدن تنصرف الروح إلى عالم جديد، قوامه النور والإشراق، تترجمه لغة جديدة متحررة من القيود كلها."[3]

لقد ربط رامبو بين الشعر ورؤيا المجهول، فالرؤيا تقوم عنده "على تخطي المرئي إلى اللامرئي، المسموع إلى اللامسموع والمحسوس إلى اللامحسوس"[4] كما هو الشأن في التجربة الصوفية لأن أدونيس وجد في النص الصوفي ما يدعم موقفه المتمرد على الشعرية العربية القديمة.

و يرى أدونيس أن تجربة رامبو "ليست غريبة من حيث منهج الكشف عن العالم وأسراره، بقدر ما هي صوفية، وأن طرق المعرفة فيها مَشْعُورَةٌ ومَعيشَةٌ، بوصفها إشراقية، كما هو الشأن في التجربة الصوفية،

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص: 207.

[2] أدونيس، رأس اللغة جسم الصحراء، دار الساقي، بيروت،ط1، 2008، ص: 272،273.نقلا عن: عيسى عطاشي، شعر الرؤيا عند 'أدونيس' (بين التشكيل الشعري والرؤيا الصوفية)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي تمنراست-الجزائر، مجلد8، عدد3، 2019، ص:167.

[3] رينالد نيكول سن، في التصوف الإسلامي وتاريخه، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1947، ص:40.

[4] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:59.

في معزل عن المناهج العقلانية والمنطقية، وفي تناقضٍ معها."[1]

استطاع رامبو أن يعبر بلغة بلغت من الكمال والسحر والغموض بقدرته الفنية المبدعة، لذا قدّر الشعراء الذين جاءوا من بعده أنّ جهده ثمين في حاجة لمن يتمه.

أ-4- مالارميه (1898/1842):

'ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé' شاعر وناقد فرنسي، يعد من رواد التيار الرمزي، تميز شعره بالغموض، فهو يختار الكلمة لجرسها متحدثا بالرموز والإيحاء، فالقارئ لمالارميه لا بد له من فك رموز لغته التي يكتبها شاعر غيره، أي أن شعره يوحي أكثر مما يوضح وهذه الميزة التي ينتمي إليها الشعر الحديث.

أراد مالارميه أن يخرج على مفهوم الشعر التقليدي متجها نحو مفهوم جديد مبتكر وهذا من خلال:"

1- تدمير الواقع والأنظمة المنطقية والانفعالية المألوفة.
2- استغلال الطاقات الموسيقية في اللغة.
3- الاعتماد على الإيحاء بدل الفهم.
4- إحساس الشاعر بأنه ينتمي إلى عصر حضاري متأخر.
5- العلاقة المزدوجة بالحداثة.
6- إعلان القطيعة مع التراث الإنساني والمسيحي.
7- الشعور بالتوحد وبأنه علامة من علامات التميز.
8- تكافؤ التعبير الشعري والأدبي مع التأمل في هذا التعبير، وغلبة المقولات السلبية على هذا التأمل أو هذا الفن الشعري."[2]

هذه الخصائص التي بنى وفقها مالارميه مفهومه الجديد للشعر على الرغم من غموضه وتعقيده وغرابته إلا أنه "يجتذب إليه المريدين والمحبين، وغرابته تفتن العقول التي سئمت المألوف. لم يكن هذا الشعر ثمرة لهو أو ترف أدبي. ولم يأت عن نزعة استيطيقية أو حب للفن من أجل الفن أو ما شابه. وإنما جاء نتيجة طموح عظيم، بل أقصى طموح يمكن أن يتطلبه شاعر من نفسه. ولقد استمع الناس لمالارميه وقرءوه،

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية ، ص:63.
[2] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث ، ص:145،146.

وأينع شعره ثمرات ناضجة، يكفي أن يذكر أسماء شعراء أوربيين لامعين مثل تشيفان جئورجه، بول فاليري، سوين بيرت ....."[1]

و أهم ما يميز هذا الشعر "أنه شعر هامس حي، لا يفرض نفسه على قارئه، بل يبدو كأنما يرف في فراغ. إن للقصيدة الواحدة طبقات عديدة من المعاني والدلالات، تسمو بعضها فوق بعض، بحيث تنتهي آخر هذه الطبقات وأعلاها إلى معنى لا يكاد يفهم."[2]

يريد مالارميه أن يغلف القصيدة بطبقات من الدلالات والمعاني وينتهي بها إلى طبقة عليا لا يكاد الوضوح عليها مهما حاولت القراءة، فهو بذلك "يطبع الوجود المطلق أو العدم عليها، ويحيلها أمام أعيننا إلى أشياء غامضة زاخرة بالأسرار، وبذلك يحقق طابع السر الأصيل في أشياء عادية مألوفة. هذا هو الذي يجعل شعره شعرا، أو تغنيا بالسر عن طريق الصور والكلمات التي تدركها النفس فتترجف وتهتز، وإن كانت تشدها إلى أفق بعيد وغريب."[3]

لقد استغل مالارميه الطاقة غير المتناهية للغة باعتبارها المضمون الحقيقي للشعر، ينبغي للغة أن توح بالتفرد والجنون والفوضى، والشاعر لا يعبر عن الأشياء "لكنه على النقيض، فهو يلغيها من واقعها المحسوس كي لا يحتفظ منها إلا بالجوهري."[4]

يصف مالارميه لغته بأنها لغة رمزية إيحائية "وأن شعره لا يصف الشيء وإنما يصف تأثيره"[5] وعلى هذا فلا قيمة للرمز إذا لم يوحي لأن وظيفة الشعر عند الرمزيين هي الإيحاء، ولعل منطلق هذا الاحتفاء والاهتمام كون الرمزيين يؤمنون بوجود عالم آخر، هو عالم الجمال والمثال كان عليهم أن يعبروا بالإيحاء. وفي رأي مالارميه "أن اللغة عاجزة عن نقل عالمهم الحقيقي وتمثيله"[6] ولأنها عاجزة عن هذا النقل لجأ الرمزيون إلى استغلال إمكاناتها الإيمائية تعويضا عن هذا القصور حتى لا تذهب اللذة والمتعة، وحتى تتحقق إحدى وظائف الرمز وهي التعدد الدلالي.

---

[1] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص: 146.

[2] المرجع نفسه، ص: 146.

[3] المرجع نفسه ، ص: 147،148.

[4] سوزان برنار، قصيدة النثر، ج1، ص: 340.

[5] عبد الرحمان محمد القعود، الابهام في شعر الحداثة، ص:103.

[6] المرجع نفسه، ص:103.

و في هذا الجانب، نرى أدونيس فهم الرمز على أنه "شيء يتيح تأمل شيء آخر وراء النص، الرمز عنده معنى خفي وإيحاء. لغة تبدأ بعد أن تنتهي لغة القصيدة، أو هو قصيدة تخلفها القصيدة نفسها في وعيك، وهو إضاءة لوجود معتم ولعالم لا حدود له، واندفاع نحو الجوهر"[1] فأدونيس وظف هذا المفهوم في شعره كونه شاعر يتسم بالغموض والإبهام في أعماله. لهذا يصعب على المتلقي فهمه.

يعتمد أدونيس في لغته على الرمز والإشارة كعلامات لغوية منزاحة عن حدودها الوضعية حتى يشكل سياقا آخر يتجدد عبر فضاء ابداعي متميز، يقول: "أن للكلمة عادة معنى مباشرا، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق. لا بد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول."[2] وهذا ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله. فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة ومن خلال ذلك يصرح أدونيس أنه لا يمكن أن نخلق ثقافة عربية ثورية إلا بلغة ثورية يعني "أن تصبح الكلمة وبالتالي الكتابة، قوة إبداع وتغيير تضع العربي في مناخ البحث والتساؤل والتطلع... فالثورة اللغوية هنا تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة."[3] ففي منظور أدونيس أن القواعد الموروثة لم تعد صالحة لهذا العصر وتطوراته، فلا بد من بديل يساير هذا العصر للتخلص من الاستهلاك، ومن لغة الصيغة والزخرف لأن اللغة فقدت حيوية الإبداع وتحولت إلى ما يشبه الركام لذا وجب استبدالها بلغة شعرية حية مبنية على الإبداع، فالثورة اللغوية تكمن في "إفراغها من القصد العام الموروث. هكذا تصبح الكلمة فعلا لا "ماضي" له. تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة."[4] ومن تصبح وظيفة اللغة الإيحاء والايماء بدلا من العرض والإيضاح.

فمنطلق الثورة على الشعر عند أدونيس يكمن في تفجير اللغة، ومن هنا يقر أدونيس أن قراءته لمالارميه هي التي "أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحداثية عند أبي تمام."[5] لأن لغة الشعر التي دعا إليها مالارميه مختلفة عن اللغة التقليدية للشعر. أي لغة "تعلو بالأشياء وتقي نفسها من كل مدلول

[1] عبد الرحمان محمد القعود، الابهام في شعر الحداثة، ص:107.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:127.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص:131.

[4] المصدر نفسه، ص: 131.

[5] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 86.

محدد، إنها أشبه بخفقة الجناح، وينبغي أن تظل كذلك. إنها مجال يشع بلمعان متعددة. وكل ما في هذا المجال يتحرك حركة لا تقبل التحديد."[1]

و من هنا قد يكون مالارميه يدعو إلى الرؤيا في الشعر، وبهذا يكون وصل إلى نوع من الغموض "أو السر الذي لا يكتفي بتحرير العقل والخيال من الواقع الضيق، كما كان الحال عند بودلير ورامبو. بل يتيح كذلك للحقيقة المتعالية الفارغة، وأن تظهر في اللغة نفسها عن طريق الإغراب الشامل لكل ما هو مألوف وتجريد الأشياء من شيئيتها."[2]

فمالارميه من هذه الناحية لا يعترف في شعره إلا بالرمزية والمباغتة في شعره، وقد وسع صوره في الشعر "الذي ينبثق من منبع أو مركز باطني يصعب أن نجد له إسما، قد نستطيع أن نسميه النفس، ولكن شرط ألا نفهم من ذلك مجموعة من العواطف والانفعالات المختلفة المتضاربة، بل نوعا من الوجدان الشامل الذي ينطوي على طاقات عاقلة وأخرى سابقة للعقل، ويضم مشاعر حالمة وتجريدات صلبة صارمة، بحيث تظهر وحدة هذا المزيج كله في اهتزازت اللغة الشاعرة. لقد سار مالارميه على الطريق الذي أشار إليه «نوفاليس» و «أيدجار بو» فوصل فيه إلى أقصى مداه."[3]

أ-5- سان جون بيرس (1975/1887):

'سان جون بيرس Saint-John Perse' شاعر فرنسي، ألف العديد من القصائد والأعمال الشعرية، تميز أسلوبه بكثرة الإيحاء وتوظيف الصور الشعرية الملحمية في قصائده، في عام 1960 حاز على جائزة نوبل للآداب، يعد من الشعراء الذين شكلوا حركية الإبداع الشعرية في فرنسا.

يعد من الشخصيات الفاعلة التي أثرت على الفكر الأدونيسي. ولقد أصدر أدونيس سنة " 1978 ترجمته "الكاملة" لأعمال بيرس، وكان قد نشر في العدد الرابع من مجلة "شعر" (بيروت، خريف1957) للنص الكامل لـ "ضيقة هي المراكب"[4] أشهر أعماله الملحمية.

و قد تأثر أدونيس "بالتجربة الشعرية لـ "سان جون بيرس" فتمكن منه هذا التأثر بفضل الترجمة (التي

---

[1] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص:156.

[2] المرجع نفسه، ص:157.

[3] المرجع نفسه، ص:165.

[4] كاظم جهاد، أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ما هو التناص)، مكتبة مدبولي، دط، 1993، ص:191.

ذكرناها سابقا) التي بادر إليها أدونيس. وقد أرجع سبب اهتمامه بأشعار بيرس إلى أسباب فنية وفكرية حصرها في أربعة أسباب تدور في مجملها حول مميزات لغته، وبنية شعره، مؤكدا أن ترجمته له زادته تعرفا إلى عبقرية اللغة العربية ومدى اتساعها. كما أكسبته مزيدا من الثقة بطاقاتها وإمكاناتها."[1]

هذا يعني أن أدونيس اتخذ من بيرس رافدا له في شعرية اللغة الخرقية التجاوزية وفي البنية الشعرية التحررية، والسبب وراء ذلك راجع إلى فضل الترجمة التي زادته تعرفا إلى عبقرية اللغة العربية.

و لم يكتم أدونيس عن تأثره ببيرس في العوارض الشعرية المختلفة كموقفه من المرأة والحب وما شاكلها، وأغلب ما يشكل هذا الجو البيرسي، هذا هو اسمي، ووقت (1970)، وبين الرماد والورد (1970).

هذه القصيدة هي هدم لمبدأ الاستقرار الشعري، لمبدأ الأسلوبية، ولكل اتباعية في إعلان شرعية التغيير، و هذا ما تؤكده خالدة سعيد في قولها " هكذا تجيء هذه القصيدة مليئة بشهوة النقض والخلق، شهوة الحركة والبحث والتجاوز، وتؤكد سلطة الجنون، أي سلطة الشعر. هذه السّلطة الشعرية المتحدية الضّارية تذكّر بسان جون بيرس الذي يخترق العالم إلى رحم البحر–المرأة، الذي يستنهض فيك المتوحش المنبهر الأول، الذي يحرك فيك ذكريات ما قبل الشكل البشري، ويضرم فيك أشواق ما بعد الشكل البشري. لكن سان جون بيرس يقدر أن يسمح لنفسه بترف هذه الأشواق. أدونيس هنا صارم شرس حنون، ولذلك فإن شراسته فعل في هذا العالم ..."[2]

فالبحر الذي استخدمه بيرس في إبداعاته، وظفه أدونيس أيضا مقرونا بالحلم وكلاهما يرفضان العقل. فيتفق أدونيس مع بيرس في دعوته إلى التماثل بين اللغة والأشياء.[3]

أ-6- توماس ستيرنز إليوت (1965/1888):

'إليوت Thomas Stearns Eliot' شاعر وناقد أدبي من مواليد 1888 بالولايات المتحدة الأمريكية، حائز على جائزة نوبل للآداب في 1948، ألف العديد من القصائد من أشهرها «الأرض اليباب» و«أربعاء الرماد» و «الربعيات الأربع» وغيرها من القصائد، كما كتب إليوت العديد من المقالات النقدية من بينها «التقليد وموهبة الفردية».

[1] ينظر: أسامة أسير، الحوارات الكاملة 1990/1987، ج3، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة–سوريا، ط1، 2010، ص: 48،47.

[2] خالدة سعيد، حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، ص:91.

[3] ينظر: عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص:203،202.

تعد تجربة إليوت الشعرية أساسا ألهم شعراء الحداثة العربية كـ: بدر شاكر السياب ، و صلاح عبد الصبور ، أدونيس وغيرهم من شعراء التموزيين.

و يعتقد البعض أن أدونيس لعب دورا هاما في الحداثة العربية يضاهي دور إليوت في الشعر.

"يرفض إليوت أية نظرية تجعل الشعر وثيق الصلة بخطة دينية أو اجتماعية، لأن نظرية كهذه تهدف على الأرجح إلى شرح الشعر عبر اكتشاف قوانينه الطبيعية إلا أنها تقع في خطر إلزام الشعر بشرائع يجب أن يراعيها.[1]"

و يرى أدونيس كذلك أن ماهية الشعر لا يمكن أن تحدد لأن أي تحديد يستند إلى قواعد ومقاييس والشعر "خرق مستمر للقواعد والمقاييس."[2]

لم يستقر إليوت على تعريف محدد للشعر، ففي رأيه أن للشعر أنماطا متنوعة تخدم أهدافا كثيرة، وأكد على استقلالية الشعر وبفكرة مفادها "أنه لا يمكن أن يكون بديلًا لأي شيء آخر كالفلسفة أو الدين... إنه يؤدي وظيفته الخاصة. فالشعر عنده يجب أن لا يهدف بشكل مقصود إلى الإرشاد، والإقناع والوعظ، فهذه مهام لعلوم أخرى، غير علم الشعر، لأن الشعر مرة أخرى وبتعبير الحداثيين لا يعلم، ولا يمدح، ولا يهجو، مهمته الأساسية وغايته القصوى هي غاية فنية ."[3]

تجنب إليوت أن يتمسك بتعريف محدد ونهائي للشعر، يرى أنه "لا يوجد تعريف شامل للشعر بما يكفي لتغطية جميع أنواعه واستخداماته."[4]

إن مفهوم أدونيس للشعر لا يخرج عن دائرة التغيير و الإبداع المتواصل وجدلية الهدم والبناء، فهو يتخطى الأشكال والقيم الثابتة نحو عالم جديد يتحول باستمرار. لذا هو لا يختلف عن إليوت في تصويره وغرابته وتوظيف الأساطير في اللغة الشعرية.

[1] عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة أسير، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، 2000، ص:85.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص: 312.

[3] بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق-سوريا، دط، 2010، ص:70،71.

[4] عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص:81.

إن الشعر في منظور أدونيس يمثل "سيرورة مستمرة من التساؤل والكشف"[1] والإبداع، وأن جوهر إبداع إليوت كان في أسلوبه المتميز، وتصويره البارع حيث يجمع بين التصويرية والرمزية ولجوئه إلى الأسطورة فهي الوحيدة القادرة على حمل تناقضات هذا العالم ويتضح ذلك في تعريفه للمنهج الأسطوري " الذي هو أسلوب لإضفاء شكل وأهمية على بانوراما العبث والفوضوية التي تمثل التاريخ المعاصر ... إنه كما أؤمن به حقيقة بعد خطوة نحو تهيئة العالم الحديث."[2]

و تبدو ملامح الحداثة واضحة في كتاباته النظرية والإبداعية وهذا من خلال تحطيمه للأطر والقيم والقوانين الثابتة متكئا على الرؤية الفنية المطلقة، فالشعرية التي دعا إليها إليوت هي "شعرية الانفتاح واللامحدود، لأن الجمال في الشعر يكمن في هذا الانفتاح على عالم جديد بكر، عالم يقوم على التمرد والعبث، وقد مس هذا التمرد جسد اللغة الشعرية، وذلك عن طريق تركيب الكلمات تركيبا تأليفيا جديدا يشبه النظم الذي قال به عبد القاهر الجرجاني"[3].

"والشكل الشعري يكتسي شعريته لا من خلال معناه أو صوته، وإنما من تلك العلاقات بين الكلمات من جهة وبين معاني هذه الكلمات من جهة أخرى، والوزن لا يمثل بحد ذاته الشعرية إلا إذا تلاحم بمعنى الوجود وإيقاع العصر، عصر منفتح لا يقبل القيود، عصر يمجد الحرية، حرية أطلقت العنان لفارس الكلمات أن يتحرر من سلطة القافية حتى يضمن البقاء لسيله الشعري الجارف، ولنفسه الملحمي المتوقد، ففي هذا الفضاء تأسست الشعرية في تموجاتها النظرية وفي الكشف النقدي للشاعر الناقد الإنجليزي توماس إليوت."[4]

هذه المؤثرات الأجنبية التي تنوعت مصادرها وتياراتها، أخذ منها أدونيس ليبني بها ثقافته، هذا ما يتضح لنا في قوله: "دخلت إلى عالم الشعر الغربي، وبخاصة الفرنسي. ولم يكن تأثري به نابعا من اتجاه محدد، يمثله شاعر أو أكثر، وإنما كان نابعا من حركته ككل. ولم يكن تأثرا بالقول الشعري من حيث هو رؤيا للعالم. وإنما كان تأثرا بمشكلة الإبداع الشعري ... إن تأثري بالإبداعية الغربية، ككّل فكّري، كان

[1] عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص:87.

[2] بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر العصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط1، 1995، ص: 20،19.

[3] بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي ونظرية الشعرية، ص: 76،75.

[4] المرجع نفسه، ص:76.

أقوى وأغنى من تأثّري بجانبها الشعري الجزئي."[1]

و نرى أيضا أن الرؤيا الأدونيسية من خلال تأثره بهذه الثقافة كانت نابعة من مسألة الإبداع الشعري الذي يفجر لكي يتخطى العالم المغلق المنحصر، ونجد هذه الفكرة يؤكد عليها أدونيس في مفهومه للشعر أنه "نبوّة ورؤيا وخلق..."[2]

ب- المرجعيات المعرفية العربية:

ب-1- البدايات والمؤثرات الأولى:

من المؤثرات الأولى التي أسهمت في تكوين فكر أدونيس وتشكيل وعيه علاقته بوالده وهذا ما يفصح عنه في قوله "إن المؤثر الأول هو طبعا، أبي. كان أبي فلاحا. لكنه كان قارئا ممتازا ويكتب الشعر أيضا وأبي في المناسبة، لم يكن شيخا وإنما شيخ لفضله وتميزه في القرية ... بفضله تعرفت، أولا: إلى الشعر العربي وتعرفت إلى الشعر الجاهلي وإلى الشعر العباسي بشكل خاص ... هذا هو المؤثر الأول: مناخ الشعر العربي ثم التصوف وشعراء التصوف ... والصوفية هي المؤثر الثاني ... وهذا مؤثر أساسي لا يزال قائما حتى اليوم، تحول هذا المؤثر بالطبع، وصار أغنى وأوسع لأنه ارتبط بالثقافة الغربية وبالتيارات المرئية واللامرئية في الثقافة الغربية..."[3]

يشير أدونيس في هذا الصدد إلى التكوين الشخصي الذي عرفه منذ طفولته، فكان له تأثير وانعكاس على شخصيته وأسهم في بلورة فكره وتوجهه.

فالعامل الأول الذي شكل تكوين شخصية أدونيس هو البيئة، هذا المحيط هيأ له الجو للتعرف على الشعر العربي في عصوره الذهبية، ولا سيما المتنبي وأبو العلاء المعري وأبو تمام وأبو نواس، فقد تأثر بهم عندما كان يقرأ لهم وهو لا يزال صغيرا.

ثم يشير إلى المؤثر الثاني وهو نتاج المتصوفة الشعري، فيعتبر التصوف عاملا مهما وأساسيا باعتباره منجما كبيرا يحمل في ثناياه أروع الصور وبراعة التعبير الذي يساير جوهر الحداثة. يعد التراث الصوفي

[1] أدونيس، سياسة الشعر، ص:72.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص:43.

[3] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس: الطفولة / الشعر/ المنفى، ص: 50،49.

مرجعا أساسيا عاد إليه أدونيس في إثراء لغته وتجربته.

و إلى جانب هذين المؤثرين يذكر مؤثرا آخر "الشيء الآخر الذي أثر فيّ هو طريقة التفكير القائلة إنه إذا كان هناك معلوم في العالم ومقابله هناك مجهول، فإن المعرفة الحقيقية ليست معرفة المعلوم بل لمعرفة المجهول. وقد سكنني هاجس المجهول منذ بداية الطفولة، علما أن هذا الضرب من التفكير والهواجس مضاد للمعرفة التقليدية السائدة في مجتمعنا وثقافتنا"[1]

هذه الثنائية المتعارضة بين المعلوم والمجهول بالنسبة إليه معرفة تقليدية سائدة، وهاجس المجهول المهوس به هو رغبته وطموحه وهدفه، فترك المعلوم والبحث في المجهول عنده هو ما تقوم عليه الحداثة.

ب-2- المصادر التراثية عند أدونيس:

انطلق أدونيس في إبداعاته الشعرية من ثقافة تراثية متنوعة بدءا بالقرآن الكريم والأقوال المأثورة ثم الشعر العربي القديم وذكر بعض الشخصيات التراثية، بالإضافة إلى التراث الصوفي الذي عده مرجعا أساسيا عاد إليه في إثراء لغته وتجربته، كما لجأ أيضا إلى عالم الأساطير (أساطير الشرق في بلاد الرافدين ووادي النيل وغيرها) ووظفها في أشعاره كأسطورة الخصب أو البعث وعلى أساسها يقوم مشروعه في التغيير والتجديد والتجاوز.

تعامل أدونيس مع التراث بوعي واستنباط وتحليل وإدراك مستلهما ما فيه من قيم روحية وإنسانية، ويرى أن الشاعر المعاصر لا يكتب في فراغ، بل يكتب وراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به. لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب القديمة والنماذج التقليدية ... وإنما هو طاقة معرفية وحيوية خلق، وذكرى في القلب والروح.[2]

من خلال ما سبق فالتراث هو طاقة حية يرتبط بها الشاعر المعاصر حتى يستنير بها المستقبل، وشرط في هذا الارتباط أن يكون ارتباطا خلاقا لا تقليدا ومحاكاة." فالتراث هو طاقة إبداعية تجسدت في منجزات لا تنفذ، بل ستظل فعالة، متوهجة، وجزءا من حركية التاريخ، ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي وعلينا العودة إليه، والارتباط به، وإنما هو حياتنا نفسها، ونمونا نفسه، وقد تمثلناه

[1] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص: 50.

[2] ينظر:أدونيس، زمن الشعر، ص:45.

ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول."[1]

و من خلال هذا القول فالتراث ليس هو الماضي، ولا نتاج القدامى، فلا بد من التمييز بين القديم والتراث. قد يخيل للبعض أنهما شيء واحد وهما في الأصل مختلفان، فالقديم هو "ذلك الركام الضخم مما تركته الأجيال السابقة ولكنه لا يشكل تراثا له، حضوره الكينوني المتماسك ،أما التراث فهو ذلك الحي الذي يشكل جسدا متضافرا، يطرح عنه كل ما لا ينسجم معه. وهو الذي يمتلك القدرة على تحريك الواقع المعيش أدبيا وشعريا. ويترتب على هذا أن القديم في حالة ثبات أبدي طالما أنه متجدد بالزمن لا بالفاعلية. وأن التراث هو ذلك المتحرك الذي يتغير بتغير الزمن"[2].

فأدونيس يريد من الشاعر المعاصر أن يتخطى قيم الثبات في التراث، "وأن يكون الارتباط بالتراث هنا يكون ارتباط خلق وإضافة واستباق"[3].

فدعوة أدونيس إلى التراث في نقاطه المضيئة ويبقى رمزا للهوية، وهذا ما نلمسه في قوله: "يبدو أن تراث الشعر العربي شأن كلّ تراث حيّ، ليست له، إبداعيا، هوية واحدة- هويته التشابه والتآلف، وإنما هو متنوع، متمايز إلى درجة التناقض، وإذا صح الكلام على هوية، أو وحدة في هذا المستوى، فإنها هوية المتعدد المتباين، ووحدة المختلف، الكثير."[4]

وهنا لابد من الإشارة إلى المصادر التي نهل منها أدونيس، ونذكر منها:

ب-2-1- القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم المصدر الأول الذي اغترف منه الشعراء واستفادوا منه ومن لغته في التعبير عن أفكارهم ورؤاهم. و أدونيس واحد من هؤلاء الشعراء الذين استفادوا من مضامينه، ولقد خصص جزءا في كتابه (الشعرية العربية) حوله (الشعرية والفضاء القرآني) لما له من أهمية كبيرة ودور مهم حيث خلق حركة ثقافية إبداعية لا نظير لها وساهم في بلورة الشعر الحداثي وخلق الكتابة الشعرية الصوفية.

---

[1] أدونيس، كلام البدايات، ص:145.

[2] العزيز الدسوقي، الأديب العربي بين التراث والمعاصرة، مجلة التراث العربي، ع24، 1987، ص:117.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص:45.

[4] أدونيس، سياسة الشعر، ص:09.

كما ساهم القرآن الكريم حسب رأي أدونيس في قراءتين:"

1- قراءة تستهدف إثبات طريقة العرب في الكتابة وتحديد مواصفاتها القائمة على عمود الشعر العربي، وهذه الطريقة مهما كانت بيانتها فإن النص القرآني يتفوق عليها.

2- طريقة تهدف إلى الانتقال من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة. و معنى ذلك أن النص القرآني كان في هاتين القراءتين وفي جميع الحالات أساس الحركية الثقافية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي.

بعد هذه القراءة، يرى أدونيس أنه قد أصبحنا بعد ذلك أمام نصين نموذجيين:

- نص قرآني يجمع بين الطرح الديني ويقدم تصورا بيانيا جديدا.
- نص شعري جاهلي دون مستوى النص الأول يتسم بالفطرة والبداوة والأصالة والوضوح.

و لقد خلص أدونيس من هاتين القراءتين: أن القراءة الثانية هي التي مهدت كما يرى للنقلة من الشفوية الشعرية الجاهلية إلى شعرية الكتابة. وبهذه القراءة صاغ الجرجاني مبادئ الشعرية الكتابية ... وأن النص القرآني الذي نظر إليه بصفته نفيا للشعر، بشكل أو بآخر هو الذي أدى على نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة ولا حد لها، وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق.[1]

و لقد اقتبس أدونيس من القرآن الكريم في عدة شواهد من قصائد، نذكر على سبيل المثال لا الحصر قصيدته (تحولات العاشق) من كتاب (الهجرة والتحولات) حيث يقول:

ننحني نتوتّر نتفاعلُ نتقاطعُ نَتحاذى

(أنا لِباسٌ لكِ وأَنتِ لباسٌ لي) [2]

في هذا المقطع نرى أدونيس متأثرا بالقرآن الكريم بألفاظه وعبارته ومضامينه، فاقتبس هذا المقطع من قوله تعالى:﴿أُحِلَّ لَكُمۡ لَيۡلَةَ ٱلصِّيَامِ ٱلرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَآئِكُمۡۚ هُنَّ لِبَاسٞ لَّكُمۡ وَأَنتُمۡ لِبَاسٞ لَّهُنَّۗ... ١٨٧﴾[3] نرى أن الخطاب القرآني جاء بصيغة الجمع، عكس أدونيس الذي جاء خطابه بصيغة المفرد.

و أيضا في موضع آخر في قصيدته (أمنية)، فيقول:

---

[1] ينظر:أدونيس، الشعرية العربية، ص:42.

[2] أدونيس، كتاب التحولات و الهجرة في أقاليم النهار و الليل، دار الآداب، بيروت، دط، 1988، ص: 95.

[3] سورة البقرة، الآية 187.

إذن ، لَصرتُ الغيمَ والشعاعْ

في الأفْق-هذا البلد الأمينِ. [1]

عبارة (هذا البلد الأمين) مقتبسة من قوله تعالى:﴿وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيۡتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢ وَهَٰذَا ٱلۡبَلَدِ ٱلۡأَمِينِ ۝٣﴾ [2]

ب-2-2- الشعر العربي القديم:

يعد الشعر العربي القديم المرجع الثاني الذي عاد إليه أدونيس ، أنه قد اكتسب هذا الموروث الثقافي والفكري منذ طفولته، يقول في ذلك: "الشعر العربي القديم؟ أعرفه- وبه انجبلت طفولتي الأولى في القرية، وذلك بتوجيه أبي وسهره على تربيتي. كانت الحياة شعره الأوَّل والأساس، أمّا شعره بالكلمات فكان عنده هامشيّاً. غير أنّه كان قارئاً محباً للشعر، وبصيراً في اللُّغة العربيّة وأسرارها، على يده قرأت، بشكل خاص، المتنبّي، وأبا تَّمام، والشريف الرضيّ والبحتري، والمعرّي... إلى ذلك علمني القرآن وتجويده.[3]

فقراءة أدونيس للشعر العربي القديم لم تكن قراءة للماضي الشعري وحسب، وليس كما رآه الخليل أو اللاحقون، يقول: "نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، خصوصا أن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر، إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد، إنها البحث عن الذات والعودة إليها ... نحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لتراثنا النقدي الشعري، تكشف عن الغياب والنقص ..."[4]

لجأ أدونيس إلى الموروث الثقافي حتى يستثمر ويكتشف ما تم نقصه، لذا كان مشروعه هو البناء فكانت قراءته للتراث قراءة نقد واستبصار وتحليل معتمدا في ذلك على أدوات تحليلية جديدة مكنته من الكتابة والخلق والإبداع.

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص:197.

[2] سورة التين، الآية 1،2،3.

[3] أدونيس، ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية- ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص: 26،27.

[4] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 31،32.

لذا كانت لغته الشعرية هي وسيلة للخرق والتخطي للتقعيد والتقنين وتجاوزه. فيرى أن "كل إبداع يتضمن نقدا للماضي الذي تجاوزناه، والحاضر الذي نغيره ونبنيه، وعلامة الجّدة في الأثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة: في مدى اختلافه عن الأثار الماضية، ومدى إغنائه الحاضر والمستقبل."[1]

إن طرح أدونيس لهذه المسألة من خلال إعادة النظر في القيم والمفاهيم الموروثة بدءا من الجذور.

ففي هذا الجانب، يؤكد لنا أدونيس على أهمية التراث في تشكيل الوعي العربي المعاصر "أعرف السلطان الذي يمارسه الماضي علينا. لكن أعرف أن هناك ماضيا وماضيا. الإنسان من جهة لا يقدر أن يتجاوز الماضي لأنه في دمه. لكنه، من جهة ثانية، لا يكون حاضرا حيا ما لم يتجاوزه، الإنسان الحي هو المتصل بماضيه المنفصل عنه في آن."[2]

فأدونيس في هذا الموقف لا يرفض التراث، وإنما يرفض التقليد والاتباع، فالتراث بذلك ماضيان: أولهما يمضي، وثانيهما يحتفظ بنسغه الخفي الذي يسري لحظة الإبداع مشكلا لدى المبدع خبرة جمالية، لذا فحداثته ليس الامتثال للماضي وإنما يتجاوزه للحاضر وأن يكون نافذة للمستقبل، محققا في ذلك الإبداع لا الإتباع، وهذا ما وجده أدونيس عند أبي تمام وأبي نواس والمتنبي والمعري، الذين خرجوا على الأعراف ولم يكتفوا بالقديم بل جددوا فيه، لذا عدهم رمزا من رموز الحداثة العربية.

فأدونيس اعتبر "طرفة بن العبد، وعروة بن الورد، وأمرأ القيس وذا الرمة، وأبا تمام وأبا نواس والمتنبي والشريف الرضي والنفري وكثيرين غيرهم يعيشون حتى بطرائق تعبيرهم في كثير من قصائدهم في عالمنا الشعري الحاضر . ورأى أنهم أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا ويعيشون معنا في مدينة واحدة. ذلك أن نتاجهم يكتنز بهاجس البحث عن عالم جديد، عن واقع آخر فيما وراء الواقع."[3]

يرى أدونيس أن هذه النماذج من الشخصيات خرجت عن القواعد والمقاييس وهو في الحقيقة خرق لنظام الشعر لذا يعتقد أن هؤلاء هم أقرب إليه من شعراء كثيرين.

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 100.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص: 167.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 140،141.

و لقد تأثر أدونيس بهم لأنهم تجاوزا القيود والقواعد الجاهزة بأساليب خاصة. ويتمثل هذا الخروج بالثورة والتمرد في سبيل إيجاد لغة شعرية جديدة وقيم جمالية جديدة وهو جوهر ما تقوم عليه شعرية أدونيس بملامحها.

من هنا أدرك أدونيس أنّ أبا تمام هو "رمز للخروج على عمود الشعر، لكن هل كان خروجه عليه، خروجا على الشعر؟

يتمثل اتجاهه في النقاط الأربع التالية:

- المعنى غير المألوف.
- الغموض.
- الصورة الشعرية غير المألوفة.
- استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة أي نقل اللفظ عن معناه المعروف."[1]

فإذا كان هذا خروجا على الطريقة، فهو ليس خروجا على الشعر، بل إنه أفق شعري آخر.

يرى أدونيس أن أبا تمام والمجددين قد أدركوا طبيعة تراثهم الشعري وجوهره، واحتفظوا بالقسم الأكبر من تقنيته وخصائصه شأنهم في ذلك، شأن كل مبدع، رفضوا تكرار الشعر الذي سبقهم، وعبروا عليه بطريقة مختلفة وجديدة.

فتأثر أدونيس واستدعائه لهذه الشخصيات التراثية لأنهم ثاروا على القيم المتداولة وخرجوا على الأساليب العربية السائدة.

لذلك اعتد بهم الشاعر واتخذهم رمزا لحداثته، وعلى إثر ذلك يرى مثلا أبا نواس خرج على "نسق القصيدة القديمة بمقدمته الخمرية، كما خرج على القيم العقدية محاولا تخطي حدود الشريعة الإسلامية في شعره العربي المتهتك."[2]

لذلك خاطب أدونيس أبا نواس في "مرثية أبي نواس" فقال:

"تائهٌ والنهار حولك دهرٌ من الدِّمَنْ

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص: 30،29.

[2] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 210.

شاعرٌ كيف يَشْرئبُّ

على وجهكَ الزمنْ

عارفٌ أنني وراءك في موكب الحجَرْ

خلف تاريخنا الموات

أنا والشعر والمطَرْ."[1]

و من هنا تمرد أبو نواس على الأساليب القديمة، وخرج على الأنساق الشعرية التي كانت تتخذها القصيدة معيارا فنيا، فلقد أدرك الشاعر والمجددون جوهر تراثهم الشعري ورفضوا التقليد والمحاكاة وهذا ما يوافق الفكر الأدونيسي.

كما يرى أدونيس أن أبا العلاء المعري "ما زال حيا خطاه تدبان، وصوته يظل حاضرا في الزمن، الزمن الذي يعبر عنه الشعر، فللشعر كونه، زمانه لا ينقضي بل يبقى متقدما نحو الأمام."[2]

فالشاعر هنا محمول على سفينة الزمن المستمر، الذي يتجاوز التاريخ ليعبر عن طريقة جديدة في الفهم والتذوق، تمكنه من خلق صورة متباعدة زمنيا عن اللحظة التاريخية السابقة، وبهذا يكون قد ابتدع قصيدة جديدة تحمل في طياتها عنصر التمرد والاختلاف.

يقول أدونيس في أبي العلاء :

"أَذكرُ أنّي زُرت في المعرّه

عينيكَ ، أصغيتُ إلى خُطاكْ

صوتُكَ ، مثلَ رَجَةٍ ، ينامْ

في جسد الأيام أو في جسدِ الكلامْ

على سرير الشِّعْر

و لم يكن هناك والدكْ

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، ج1، ص:309.

[2] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 212.

و لم تَكْ المعرَّهْ ..."[1]

و يتخذ أدونيس من أبي تمام رمزا لأفكاره، وسبيلا للغوص في ردهات الحلم كونه سلك في مذهبه البديع الجديد "نارا اسطورية أحرقت النتاج الشعري القديم، وأقامت على أنقاضه بناءات فنية جديدة مغايرة، ثم زاوج بين القديم والحديث، وأقامت على أنقاضه بناءات فنية جديدة مغايرة."[2]

فأبو تمام من الذين خرجوا على عمود الشعر، حيث حاول أن يكتب بأساليب جديدة، تختلف عن الطريقة الماضية المعروفة، وكأن الجديد هو إتمام لخطوات بدأها أبو تمام، وهذا ما جعل أدونيس يتخذه رمزا لحداثته، وفي شأن ذلك يقول:

"كان أبو تمّامْ
مشتعلاً كالجمْرْ
خلف شتاء اللّيل والأحلامْ
يكتب أغنيهْ
بالقصب المكسورْ
بنجمة الميلادْ
عن رحلة الصّيفِ الشّتائيّهْ
سوداء سحريّه
تحيّةَ الاتي إلى بغدادْ [3]

كما فضّل أدونيس المتنبي واعتبره رمزا من رموز الحداثة الشعرية، فيقول فيه:

"من المتنبي في روح تردد
فحسبي منه اسم وأرض وسؤدد
يوّحدنا في الروح دار ومهجر

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 433.
[2] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 214.
[3] أدونيس، كتاب التحولات و الهجرة في أقاليم النهار والليل، ص: 61.

ويجمعنا في الشعر فن وجسد

أتى متنبي الشعر والروض أجرد

وجئت وروض الشعر منه مورد

فلا تعجبوا إن غصت الشمس أنجما

عجيب بجنب الشمس، شمس توقد"[1]

ومن هنا اعتبرت هذه الشخصيات الشعرية نموذجا فاعلا، ومرجعا لبدايات الحداثة العربية.

استعان أدونيس ببعض الشخصيات التاريخية واتخذها رمزا لحداثته، من أجل إثبات وجوده كشخصية الحلاج بن يوسف الثقفي "ليعبر عن ازدرائه للظلم والجبروت والبطش من خلال هذه الشخصية التاريخية التي لعبت دورا بارزا في إلصاق الظلم بالحكام."[2]

واتخذ أدونيس موقفا من الحجّاج بصفة خاصة، والأمويين بصفة عامة من حيث رؤيتهم للحداثة إنها هدم للسلطة مهما كان نوعها، سياسيا أو اقتصاديا أو عقائديا.

فيقول أدونيس في قصيدته عن الحجّاج:

" ...وصعد المنبرَ في يديهِ

قوسٌ، وفوقَ وجهه لثامْ

وقال، بالسّهام والقناع، لا بالصّوتِ والكَلامْ:

"أنا ابنُ جلا وطلاّع الثنايا"...

...أنا هو السّؤالُ والنّبراسْ

أنا هوَ الفَرّاسْ-

ويلٌ لمن يكون من فرائسي...)" [3]

[1] أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة، ص: 160، 161.

[2] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص:217.

[3] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 391، 392.

يعبر الشاعر في هذه الأبيات قوة الدّولة التي بناها الحجّاج بلغة السيف، لا بلغة الكلام، مستثمرا من خلال ذلك خطبة سياسية شهيرة "وحاول أن يضفي صبغة تاريخية واقعية على صورة الحجاج، فضّمن مقطوعته ذلك البيت المشهور "أنا ابنُ جلا وطلاّع الثنايا"..."[1] .

فالصوفية تعتمد على الارتحال الدائم من أجل الكشف والبحث عن الحقيقة النورانية، بالإضافة إلى البحث عن المجهول. ومن هاتين النقطتين استقى الحداثيون رحيقها في تجسيد رؤاهم.

وأيضا من المصادر التاريخية التي أخذ أدونيس منها هي ثورة الزنج والقرامطة باعتبارها تخدم فكرة الحداثة، يقول في شأن ذلك:

أسطورة الخبز وشعرَ الماءْ
نادِرُ الأسوَدْ
تحمله الأشجارْ
وكلّ غصن قبضةٌ وسيفْ
ينضج قبل الصّيفْ
ينضجُ بعد الصّيفْ
ونادر الأسود
هاجرَ كي يرجعَ في تشرينْ
في أول الأمطارْ ..."[2]

جعل أدونيس من النادر الأسود الزّنجي أسطورة، وهي أسطورة تموز من خلال قوله (هاجر كي يرجع في تشرين/ في أول الأمطار). في بناء شعري يحاول أن يوقظ الأصوات المتمردة الثائرة التي لها نفس النظرة مع النادر الأسود.

[1] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 219.
[2] أدونيس، الأعمال الشعرية 2 (هذا هو إسمي و قصائد أخرى)، ج 2، ص: 209.

ب-2-3- التصوف:

يشكل التصوف حضورا بارزا في شعر أدونيس، حيث استمد منه القيم والرموز ولغته العالية لذا اعتمده كمرجع في إبداعه الشعري فيرى أن "الكثير من القيّم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية الجديدة. لكن هذه القيّم لا تنبع من النصوص الشعرية بالمعني التقليدي القديم ... فالتصوف حدس شعري ومعظم نصوصه شعرية صافية، ولهذا فإن القيّم التي يضيفها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها إنما يستمدها من التراث الصوفي "[1]

استفاد أدونيس من التجربة الصوفية في دعوته للتجديد في الشعر باعتبار أن التجربة اللغوية والأدبية عند المتصوفة هي "التراث الحقيقي الذي يجوز بل يجب على الشاعر الحديث أن يهتم بها ويأخذ عنها، ويستفيد بما فيها من إبداع وما حوته من أفكار"[2].

ولعل ما يميز هذه الكتابة الصوفية جمالية لغتها التي تختلف عن المألوف واتسامها بالغموض الذي يعتبره الشاعر من أخص خصائص الحداثة الشعرية.

لذا كانت لغة أدونيس الصوفية حاضرة في جل أشعاره، ويعتبر من الأوائل الذين حاولوا البحث في العلاقة التي تربط بين الصوفية والحداثة فهو "يطمح إلى أن يكون امتداد للصوفي المنفلت من كل القوانين الشرعية ليكون التحاما مباشرا مع الغيب"[3] لأن الشاعر في لحظة إبداعه هو في حالة غيب وانسحاب من عالمه إلى عالم آخر يكاد لا يحس فيه إلا نفسه.

وما يمكن استخلاصه هنا أدونيس أراد أن يبني من الرؤيا الصوفية مسلكا تحوّليا تجاوزيا. مؤسسا لحداثته عبر هذا النموذج.

يؤكد أدونيس أن معرفته للفكر الصوفي، وقراءته المتواصلة لهذا المرجع جعلته يكتشف عالما كاملا هو "عالم الحقيقة وأن اهتمامه بعد ذلك انصب على «اللامرئي» أي من الجانب الخفي من العالم وأن انشغاله انصرف إلى كيفية قول أو نقل هذا اللامرئي من أجل الإتيان بشيء مخالف، أي إبداع شيء مختلف يجاوز

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 130،131.

[2] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1945 -1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، دت، دط، ص: 225.

[3] عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 241.

المألوف على صعيد الرؤية، والمعنى معا، وعلى صعيد العلاقات القائمة بين الكلمات والأشياء."[1]

إن الفكر الصوفي الذي تعرض له أدونيس وتعرّف إليه جعله يعيد النظر في إجراءاته وآلياته الشعرية خاصة إنتاج لغة شعرية تتطلبها الحداثة الشعرية. فالتجديد في اللغة الشعرية وتقنية الكتابة إلى مدى لا نهائي أتاح لأدونيس فرصة التحول والحركة والتحرر من الشكل القديم للشعر.

من هنا لا بد أن يكون هناك تأثيرات واضحة خلّفها هذا البعد المعرفي الصوفي في شعر أدونيس، نذكر منها بعض النماذج العربية التي أثرت في تكوين شخصيته، ونبدأ بالمتصوف النفري .

يقول أدونيس بعد دراسة نصوص النفري "فهو يعطي للدين بعدا ذاتيا، وهو في ذلك يؤسس نظرة معرفية أخرى تغاير النظرة الدينية التقليدية... إذ يؤكد التجربة الذاتية، يلغي النموذجية. فلا نموذج للنص النفريّ، إنه–نص أصل. وهو إذ يرسم تجربة لا تتكرر، يظل في تجدد مستمر. "[2]

ففي رأي أدونيس أن النفري يرسم تجربة لا تتكرر إنه نص منفتح على اللانهائي ومتجدد باستمرار "هكذا يبدو نص النفري قطيعة كاملة على الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته، وبهذه القطيعة يجدد الطاقة الإبداعية العربية. ويحدّد اللغة الشعرية في آن إنه يكتب التاريخ برؤيا القلب، ونشوة اللغة، يرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم نعرفه قبله، في أبهى وأغرب ما تتيحه اللغة".[3]

يتضح لنا من خلال المقولة السابقة أن النفري –في منظور أدونيس– خرج عن الفكر المألوف وخرج على الكتابة السائدة بلغة شعرية إبداعية، حيث رفع الكتابة إلى مستوى أرقى وأغرب ما تتيحه اللغة وما يميز هذه الكتابة هو تفجير اللغة بالتغيرات والتواترات المفاجئة، بحيث تبدو كتابته "كأنها فيض يتحرك على مسرح الذات، ينتقل، يتبدل وتتغير أشكاله، خارج كل سببية، كما يحدث في الحُلم ... وتبدو الكلمات في هذا الفيض كأنها تحاور نفسها فيما تحاور العالم، كأن النفري يخيطها، ثم ينسلها خيطا خيطا، ثم يعيد نسجها. كأنه لاعب بذاته وباللغة وبالوجود في حركة بهية نبيلة، آسرة، لم تتحها اللغة الشعرية لأحد قبله."[4]

---

[1] عبد الرحمن محمد القعود، الإيهام في شعر الحداثة، ص: 40.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 65.

[3] المصدر نفسه، ص: 66.

[4] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 191.

هذا ما انعكس على تنظيرات أدونيس من خلال استحسانه وإعجابه بأسلوب النفري، وبلغته ونهج كتابته. حيث يرى "لنص النفري حضورا ساطعا يضيء الكتابة العربية الحديثة في جهدها للخلاص من «العبارة الميتة" وأنه لا يضيء الكتابة العربية وحدها، بل الكتابة بإطلاق."[1]

لذا يعد النفري أحد الشخصيات الفاعلة في التأثير على أدونيس حيث استهل ديوان «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» الذي صدر في طبعته الأولى سنة 1965 بعبارتين للنفري "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة" وقوله "وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان"[2]

كما نجد تناص بين عبارات للنفري وعبارات لأدونيس في إحدى قصائده في هذا الديوان.

يقول النفري في إحدى مواقفه (موقف نور):

"وقال يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر وأخف واظهر، فانقبض وانبسط و انطوى و انتشر و خفى و ظهر"[3]

ويقول أدونيس:

"وقلتُ

أيها الجسد انقبض وانبسطْ واظهر واختفِ

فانقبض وانبسطَ وظهرَ واختفى "[4]

وقصيدته «فصل المواقف» توحي بأنه يستدعي فيها كتاب «المواقف» للنفري، كما سمى مجلته «مواقف». و هذا أن مواقف النفري ومخاطباته تركت أثرا بارزا في فكر أدونيس.

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 193.

[2] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، دار الآداب بيروت، 1988، ص:08.

[3] محمد بن عبد الجبار بن حسين النفري، كتاب المواقف، مكتبة المتنبي، مطبعة دار الكتب المصرية، مصر، دط، 1934، ص: 72.

[4] أدونيس، التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، ص: 98.

ولم يكتف أدونيس بالنفري فقط، بل يعد ابن عربي وابن الفارض والحلاج وغيرهم من النماذج الصوفية التي استند إليها في شعريته، فنجده مثلا في ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي» يلتقي بالحلاج في مرثية يقول فيها:

"يا كوكبًا يطلعُ من بغدادْ
محمّلاً بالشعر والميلادْ ،
يا ريشةً مسمومةً خضراءْ.

لم يبق للآتين من بعيدْ
مع الصدى والموت والجليدْ
في هذه الأرض النشوريّه -
لم يبقَ إلا أنتَ والحضورْ
يا لغة الرّعد الجليليّه
في هذه الأرض القشوريّه
يا شاعر الأسرار والجذورْ."[1]

استعان الشاعر في هذه القصيدة بالحلاج من خلال إسهاماته الشعرية ورؤياه الفكرية، حيث وصفه بشاعر الأسرار، فاستدعائه لهذه الشخصية كرمز صوفي حتى يصل إلى مقصده، ساعيا من خلالها للكشف عن الخفي المتستر الغائب.

لذا يعد البعد الصوفي عند أدونيس أحد المصادر الرئيسية لشعر الحداثة العربية، ولعل أوضح اعتراف هو ما أكده في حوار معه فيقول: "لقد وجدت في نفسي منذ البداية حاجة إلى التحرر من الشكل الصارم (شبه العقدي) الذي يخنق الشعر الكلاسيكي ويحد من حركيته، إلّا أن تعرفي على الفكر الصوفي

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 310،311.

كان بحق الخطوة الحاسمة لتحقيق هذا المطمح، ذلك أن الصوفية في إحدى انطلاقاتها الجوهرية رفض للشكل."[1]

فأدونيس يعتبر التصوف هو العالم البديل المناقض للواقع، لذا نهل من الصوفية الاستبطانية الرمزية حتى يستحدث من خلال توظيفها ما يثري لغته، فيجددها بالكشف والتساؤل.

وظّف أدونيس هذه الأساليب من غموض وتساؤل ورمز ولغة كشف من تأثير مفهوم التصوف وهذا ما أعطاه صبغة خاصة وشعرية منفردة.

لقد استفاد أدونيس من التراث وعده مرجعية فكرية لديه باعتبارها "نبرة تراثية يريد بها الشعر التجريدي إثبات هويّته وهو «يعبّر» عن ثورته: في محاولة تأكيد الذّات لحظة الخروج من ماضيها، محاولة إثبات الجدارة عبر الانتماء إلى وجود حضاري متميّز."[2]

لذلك تشكل الصوفية لدى الشاعر حضورا مميزا في ممارسته الشعرية والفكرية، مما جعله يغترف من بحرها مشكلا بذلك علاقة وطيدة بين الشعري وما هو صوفي. مفسرا لمشروعه التخطي والتجاوز عمقا مرجعيا له شرعيته وحقيقته التراثية.

والصوفية باعتبار شرعيتها في التاريخ، شكلت لأدونيس هذا العمق، فاتخذها كاستراتيجية للتحول والتجاوز بوصفها نتاجا فاعلا في مشروعه الحداثي.

في حين آخر، يذهب بعض النقاد إلى أن أدونيس لاقى بين الصوفية شرقا والسريالية غربا إلى درجة المساواة بينهما، وهذا ما صرح به عبد الرحمن القعود في كتابه «الإيهام في شعر الحداثة» حيث يقول: "لاقى أدونيس بين السريالية والصوفية في أكثر من منطقة إلا أن صلاح فضل لا يرى لقاءهما إلا في منطقة واحدة وهي «التجريد» الذي يعده خاصية في أسلوب أدونيس."[3]

ومن الذين أشاروا إلى ما بين الصوفية والسريالية من تقارب حلمي سالم الذي ذهب إلى أن التجربة الشعرية الصوفية وبخاصة في وجهها النثري هي أول منطقة سريالية في التاريخ الغربي وقد سبقت السريالية

[1] عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 45.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 193.

[3] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 49.

الغربية الحديثة بأكثر من عشرة قرون."[1]

ويرى أدونيس "...هذا الذي لم يُحَل (لا يُحَل)، هذا الذي لم يعرف (لا يعرف)، هذا الذي لم يقل (لا يقال)، وهو ما يولد الاتجاه نحو الصوفية، وهو نفسه ما سوّغ نشأة السوريالية فدعوى السوريالية الأولى هي أنّها حركة لقول ما لم يقل، أو ما لا يقال ومدار الصوفية كما أفهمها هو اللامعقول، اللامرئي، اللامعروف، والهدف الأخير الذي يسعى إليه الصوفي هو أن يتماهى مع هذا الغيب المطلق أي مع المطلق، ويهدف السوريالي إلى أن يحقق الأمر نفسه."[2]

يرى عبد الرحمن القعود أن التقريب بين الصوفية والسريالية تصل أحيانا إلى درجة المساواة بينهما، حيث يشكل هذا "التقارب مسرباً من مسارب الابهام والغموض في شعر الحداثة العربية، وسواء كان هذا التقارب بسبب خصائص أصيلة موجودة في التجربة الصوفية العربية، أو خصائص استعارتها من السريالية الغربية، فإن هذا المسرب سيظل جاريا."[3]

ومع ذلك يبادر أدونيس إلى القول "إنّ غايتي في هذا البحث ليست القول إنّ الصوفية والسوريالية شيء واحد، أو إنّ الأولى بوصفها تجربة متقدمة زمنيا، أثرت على الثانية بشكل مباشر أو مُدوار، إنّ غايتي هي التوكيد على أن في الوجود جانبا باطنا، لا مرئيا مجهولا وأن معرفته بالطرق المنطقية–العقلانية ... وأننا نجد استنادا إلى ذلك، قرابات وتآلفات بين جميع الاتجاهات التي تحاول أن تستشرف الغيب، وبخاصة الصوفية والسوريالية."[4]

إنّ وعي أدونيس بهذا المنجز (الصوفي) له أثره وفاعليته في إعطائه بعدا جديدا للحرية يتمثل في الانعتاق والتحرر من القيود والضوابط التقليدية للغة بعدما أفرغ هذا المحمول من محتواه الديني، فهو لا يهمه الجانب العقائدي الذي يؤمن بالحقيقية المطلقة ويقول الأشياء كما هي، بقدر ما يهمه الأسلوب الذي انتهكته الصوفية وأسست له، ومن خلال ذلك أدرك أن المتن الصوفي نظير السريالية والشعر أيضا، "فاللغة الشعرية الصوفية تناقض اللغة الدينية–الشرعية من حيث أن هذه تقول الأشياء كما هي، بشكل كامل ونهائي، بينما اللغة الصوفية لا تقول إلا صورا منها، ذلك أنها تجليات المطلق–تجليات لما لا يقال–

[1] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 50.

[2] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:11.

[3] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 50.

[4] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 15.

ولما لا يوصف... وتختلف اللغة الصوفية عن اللغة الدينية الشرعية في أن الأولى تصدر عن تجربة يعيشها المتصوف بوصفها محاولة لتحقيق ذلك التماهي مع المطلق، بينما تصدر الثانية عن تجربة في الوصف والتشريع، تؤكد الانفصال والبعد الكاملين عن المطلق."[1]

انتهى أدونيس من خلال تجريده للصوفية من محمولها الديني إلى موقف سماه بـ 'صوفية الفن' وهي التي تقوم على عدم الانفصال عن الواقع والتي أطلق عليها اسم 'الواقعية الصوفية'.

فأدونيس من خلال مراجعته وإعادة قراءة موروثه الصوفي وتشربه له أعطى مفهوما ورؤية جديدة للكتابة والشعر. ورأى أن القيم الحضارية العربية التي يضيفها الشعر العربي الجديد استمدها من التراث الصوفي بالدرجة الأولى، وأوجزها فيما يلي:"

- تجاوز الواقع واللاعقلانية.
- الحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة وطريقة معرفة في آن واحد.
- الحرية.
- التخييل.
- اللانهائية.
- معنى الحياة والموت.
- فكرة الإنسان الكامل."[2]

تبقى الصوفية باعتبار شرعيتها في التاريخ منبعا مهما لأدونيس، وتعد مرجعا فكريا أسس وبنى عليه إستراتيجيته في التحول والتجاوز، وساير بها جوهر مشروعه الحداثي.

ب-3- المصادر الحداثية عند أدونيس:

ب-3-1- جبران خليل جبران:

من المؤثرات التي شكلت جانبا من المرجعية الحداثية لدى أدونيس هو تأثره بجبران خليل جبران حيث يلتقي كل منهما في أن الحداثة هي "كسر الشرائع وكشف الحقائق ...واعتبارهما الجنون مصدرا

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 23،25.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:131،133.

إبداعيا كما أنهما عظّما قدر الإنسان."[1]وهذه النظرة للإنسان في علاقته مع الطبيعة تدخل في إرادة الإنسان حسب أدونيس كونه قادرا على تغيير نفسه والعالم وحتى على صنع التاريخ.

ويؤكد هذا شعرا في قوله:"

قادرٌ أن أغيّر: لغْمُ الحضارةِ – هذا هو اسْمي

...

حقولٌ خضرٌ أنا الفاتح الآخر و الأرض لعبةٌ فرس و تدخل في الغيمِ

يخرج الشجرُ العاشقُ غصن يهزّني انْبجَس الماء انتهى

زمن الناس القديمُ ابتدأتُ وجهي مداراتً و في الضوء ثورةٌ."[2]

وقد تأثر أدونيس بجبران خليل جبران كونه خرج على الأساليب المألوفة، بصورة جديدة باهرة، وبأسلوب ولغة إيحائية وصورة خيالية ببراعة وامتياز، حيث حمل لواء التجديد في أسلوب كتابته، وعدّ سمة بارزة في الأدب الحديث.

يقول إحسان عباس في كتابه «فن الشعر» إن مهمة الشاعر الحديث ومن بينهم جبران تكمن في أن "يصوّر الشيء كما يراه، وينقضّ على بوادره، ويخطف في لمح البرق أشكاله المتغيرة، ويجعلنا نحس نحو هذا الشيء ما أحسّه هو حتى ولو لم يكن في مقدورنا أو مقدوره أو أن نفهم ويفهم ما يقول. ولذلك يحاول الشعر الحديث أن يجعل الشعر خصباً غنياً، ويحمله أقصى درجات الحقيقة والتأثير الشعري ويقدم لنا تجربة بكلّ ما فيها من تراكيب وتعقيد، وقد يجيئه الوحي الشعري على شكل دفقات عارمة تحطم طريقته في التفكير، وترفض أن تخضع للقوالب المألوفة."[3]

لذلك يرى أدونيس أن جبران خليل جبران نموذج منفرد يجمع "بشخصه صوت الثائر وصوت النبي، ولهذا كان حدسه الشعري حدس تغيير لا تصوير، كان يرفض العالم حوله، ويطمح إلى عالم آخر جديد، ومن هنا كان الشعر عنده فرادة."[4]

---

[1] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 75.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية 2 (هذا هو إسمي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 227، 228.

[3] إحسان عباس، فن الشعر، ص: 110.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 81.

وهنا يتلاقى أدونيس مع جبران خليل جبران في نبوءته وثورته وتمرده على الواقع إلى واقع أسمى وأعظم. ويعّده مثالا حيّا يحتل الصدارة الأولى للشاعر والإبداع الشعري لأنه منذ البداية كان مهوسا بالتغيير والتجديد، والتميز، ويعترف أدونيس أن جبران صرخة فريدة في تاريخ الشعر الحديث، "إنه صيحة تجاسرت أن ترتفع في وجه الماضي، وأن تحاول اختراق جلدة العالم، رجاء النفاذ إلى جوهره، وأن تمارس الهدم رجاء تشييد بناء جديد. ومع هذا كله يبقى ويبقى تفجرا، أو بالأحرى خميرة ممكنات."[1] وهنا تظهر حيوية الشاعر في الانفلات من القديم والتسلسل في سلاليم التطور والتجديد.

ويؤكد أدونيس على ثورية جبران في تخطيه للسائد وتطلعه للمستقبل والحرية، لذلك يرجو النفاذ إلى جوهره لأنه منبع خلاق غسل أمام الذين جاؤوا من بعده الكثير من الأشياء والكلمات، فيعتبره أدونيس على رأس الحداثيين الذين ناقشوا عن وعي مشكلات وشروط الإبداع الشعري.

ولهذا عُدّ جبران خليل جبران من المصادر الحداثية التي اعتمدها أدونيس كمرجعية معرفية فكرية في حداثته.

ولعل كتابه «النبي» "هو وحده العتبة، لكنه في الوقت نفسه أثره الباقي، كما وصفه. الأثر الذي لم يسبق إلى مثله شاعر في اللغة العربية."[2]

ففي رأي أدونيس أن جبران أتاح للشعر العربي آفاقا وتطلعات جديدة في عالم القصيدة العربية، كان يحلم بها بما هو أبعد من الحلم بتغيير الحياة "وكان في هذا بشارتنا الأولى من أرض الشعر، هذه البشارة علمتنا كيف نشبع النفس الجمالي في كل ما حولنا ... ودخّلت فينا هاجسا يوسوس لنا ألا نرضى بغير الفريد ويشعل في أعماقنا لهب البحث عنه خارج أنقاض الحياة والفكر."[3]

فأدونيس، شأنه شأن جبران في التغيير والثورة على القيم المألوفة، حيث يقول في قصيدته «الثائر»:

"شُدَّ يا ثائرُ، يا عاصف، زندَكْ

فالأعالي تشتهي، تعشق بندَكْ

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 83.

[2] المصدر نفسه، ص: 85.

[3] المصدر نفسه، ص: 84.

ما هو العالم بعدَكْ"[1]

من خلال العنوان يجسد لنا أدونيس نزعته الثورية التي تسعى إلى التغيير والتجديد (الثائر، يا عاصف، الأعالي تشتهي، العالم بعدك)، بحيث كانت دعوته صريحة ضمن ذلك، وخاصة شعاره الذي نادى به في قوله: "فليس شاعرا عربيا من لا يكون ثائرا"[2]

لقد شكّل الفكر الثوري لدى أدونيس مفهوما جديدا ورؤية مغايرة للسائد أي مغايرة لنظام الكتابة الشعرية، باعتبار الشعر الثوري "يبحث باستمرار عن نظام آخر للكتابة الشعرية ضمن أفق إنساني ثوري."[3]

وفي هذا الصدد يشير أدونيس في كتابه «سياسة الشعر» أن الشعر في حدّ ذاته ثوري "بوصفه حدثا إبداعيا: فهو ثورة داخل اللغة من حيث أنه يجددها، وثورة في الواقع نفسه، من حيث أنه يرى إليه رؤية تجديدية، ومن حيث أنه يُغيّر، بتجديده اللغة، صورة الواقع، أي العلاقات القائمة بين الأشياء والكلمات، وبينها وبين الإنسان- وهو لذلك ثورة في وعي الإنسان."[4]

لقد حملت اللغة الشعرية عبء كل هذا التفكير الحداثي الذي لا يتحقق إلّا بتشكيلها وألفاظها، فحينما عجز أصحاب الحداثة عن تغيير الواقع عادوا إلى اللغة فأحدثوا فيها هدما ونقضا وإعادة بناء، كما عمدوا إلى التوحيد بين اللغة والعالم الذي تعبر عنه، وتتجسد هذه الفكرة في قول أدونيس:

كلّ شيءٍ جديدٌ على الأرض، والأبجديّه

لهبٌ،

والجنونْ

سَفَرٌ بينها وبيني /

أَفُقٌ

[1] أدونيس، أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت، 1988، ص: 38.

[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 31.

[3] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 46.

[4] أدونيس، سياسة الشعر، ص: 175.

يتهجّى الحدودَ الخفيّه

واسمُنا واحِدٌ – "[1]

هذه اللغة الأسطورية، بنى الشاعر على أنقاضها عالما جديدا يستطيع أن يهّز برودة الحياة وتقاليدها الجامدة، هذا العالم ليس فيه قوانين مادية، بل إنّ قوانينه تنبع من عالم الجنون الذي لا يحكمه أي قانون، يقول أدونيس في ذلك: "

غيّروا صورةَ الطّبيعهْ

أُمزجوا الصّخرَ بالجناحِ، وبالغبطةِ الفَجيعهْ .

كلّ شيءٍ جديدٌ على الأرضِ / وجهي فضاءٌ

والمدى أوّلُ العيونْ"[2]

وهنا تصبح لغة الشعر عالما متفردا، متميزا في الخلق والكشف، ويصبح الشعر الجديد نوعا من المعرفة في البحث والتساؤل بعيدا عن قوانين العلم.

إذن تبقى الثورة نظرة جديدة يصنعها الوعي الداخلي بضرورة التغيير، والشعر ملزم على إحيائها وبعث روح الإبداع والفرادة فيها.

كما كان لموجة التفكير الوجودي التي كانت سائدة في الخمسينات القرن الماضي أثر في نتاج أدونيس الشعري، فتجاوز مرحلة البنى التراثية لينتقل إلى مرجلة لغة التفجير، فيعبر عن ذلك في 'مرثية الأيام الحاضرة' فيقول: "

عرباتُ النفيْ

تجتاز الأسوارْ

بين غناء النفْي

وزفير النارْ.

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 537.

[2] المصدر نفسه، ص: 535.

بعيدًا تجرّ المأساة وجهَ تاريخنا، وتاريخنا ذاكرةٌ يثقبها الرّعب، وسهولٌ من الشوك الوحشيّ.

نعانق جُزر الوحدة، نشمّ الغرابة البكْر في قعر الهاوية، ونسمع مراكبنا ترسل خوارها اليائس، واليأس هلالٌ طالع والشر في طفولته"[1]

من خلال هذه الأبيات يظهر لنا تأثر الشاعر بالتيار الوجودي من خلال توظيفه لبعض المصطلحات الوجودية كالنفي، الغرابة والوحدة ...

ويضفي على هذه القضايا بعدا فلسفيا وهذا ما جعلها تتخطى حدود الواقع المكاني والزماني والوجودي، كما أنه نظر إلى الاغتراب من زاوية إيجابية باعتباره مجالا تتحقق فيه حرية الإنسان.

كما يشكل القلق عند أدونيس ظاهرة نفسية، أخذت عنده بعدا فلسفيا، متأثرا في ذلك بالوجوديين والصوفيين ويوضح ذلك في قوله في مقطع 'الفجر' :

"شمسُكَ في مفاصلي

كالثّلجِ كالحريقِ

يا قلقاً يُولد في طريقي

يا فجرُ، يا رفيقي"[2]

ويبدو أن قلق أدونيس عائد إلى أن نفسه تحتوي متناقضات يتعذر التصالح فيما بينها، لكن بالرغم من هذه التناقضات إلا أن القلق يظل القوة القادرة على تحويل مأساة الإنسان إلى الخلاص، وهو أمر يدفع به إلى ممارسة حريته في اختياره لفعله. فـ"إذا كان القلق أداة الحرية في اختيار الفعل عند الوجوديين فإنه –عند أدونيس– أداة حرية كذلك لأنه يُمكّن الشاعر من مجاوزة الواقع المحسوس المتَعّين إلى واقع غير محسوس. وهو (القلق) آلة للتجدد وتمزيق الصورة القديمة، عاصفة تقتلع القائم وتغير وجه الأرض."[3] يقول أدونيس:"

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 3 (مفرد بصيغة الجمع و قصائد أخرى)، ج3، ص: 21، 22.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 64.

[3] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 92.

يا ظُلمةً في أُفُقي

يا قَلقي،

شُدَّ على تجدّدي ومزِّقِ

واعصفْ به وحَرِّقِ،

لعلَّ في رمادِه

ابتكرُ الفجرَ النقي."[1]

وهنا يتحول القلق عند أدونيس إلى رؤية حداثية يستخدمها الشاعر للوصول إلى المستقبل، كما أنه طاقة إيجابية في مجابهة الأخطار وامتلاك سلاح الحرية من أجل الغوص في أعماق النفس الإنسانية وأعماق الكون.

ب-3-2- أنطون سعادة:(*)

يعد من الشخصيات الفاعلة والمؤثرة في فكر أدونيس، وخاصة عند قراءة أدونيس لكتابه «الصراع الفكري في الأدب السوري الذي أصدره سنة 1940. حيث غيّر هذا المرجع نظرته للشعر، وأثر فيه كثيرا وتغيرت نظرته لمفهوم الشعر حينما سئل أدونيس في حوار له مع صقر أبو فخر عن ماهية أثر كتاب أنطون سعادة في اتجاهك الشعري. فأجاب: أنه أثر فيه كثيرا، وتغيرت نظرته لمفهوم الشعر الذي لم يعد بالنسبة له مجرد تعبير عن العواطف والانفعالات فقط، وإنما هو رؤية متكاملة للإنسان والأشياء والعالم. كما وجد في طيات هذا الكتاب البوادر الأولى في الشعر العربي، التي ساهمت في تغيير البناء الشعري، فأصبح الشعر يجمع بين مجموعة من القيم: قيم جمالية جديدة وقيم فكرية، ثم يشير أن لهذا الكتاب مكانة عظيمة، وهو من الكتب التأسيسية في هذا المجال ويكفي أنطون سعادة أنه كتب هذا الكتاب.[2]

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 70.

(*) أنطون سعادة (1904): زعيم الحزب القومي الاجتماعي السوري، ولد بمحافظة جبل لبنان، و أكمل الدروس بعد المرحلة الابتدائية بالقاهرة، ثم ترك لبنان إلى الولايات المتحدة الأمريكية ثم إلى البرازيل ثم إلى الأرجنتين، ثم تعمق اللغة الروسية و الألمانية، عاد إلى لبنان و درس اللغة الألمانية لطلاب الجامعة الأمريكية. أصدر بعض المجلات و جريدة النهضة، دخل السجن لمواقفه الحادة، و ظل هكذا متمردا في كل شيء حتى استشهاده سنة 1949. ينظر رامز حوراني، النقد الأدبي و منطلقاته الفكرية في فلسفة أنطون سعادة، بيسان للنشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1988.

[2] ينظر: صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، ص: 54،55.

هذه إشارة واضحة لتأثر أدونيس بأنطون سعادة وتعلقه به وبمفاهيمه الفلسفية، ولم يبق تأثرا نظريا وحسب، بل تجسد في نتاجه الأدبي.

ويرى رامز حوراني في كتابه «النقد الأدبي ومنطلقاته الفكرية في فلسفة أنطون سعادة» "أهمية هذه المرحلة كانت المدخل لانتقال الأدب من التقليد إلى الإبداع"[1]، ويعتنق مبدأ الأدب للحياة، فالأدب عنده "يرافق الحياة لتعبير عنها والكشف عن حقائقها وخفاياها، وأكثر من ذلك فعلى الأديب أن يلتزم بقضايا شعبه فيعبر عن طموحاته ويحاول الانتقال به من الواقع التمردي إلى المستقبل الأفضل والأجمل"[2]

لقد استدعى أنطون سعادة أدبا جديدا ذا أبعاد فكرية ورؤيوية تتطلع نحو المستقبل، وهذا ما جعل أدونيس يتأثر بشكل جلي وواضح بهذه الرؤية.

وهنا يتقاطع أدونيس مع أنطون سعادة في مفهومه للأدب، وهذا ما يتضح لنا في قوله: "يرى أنطون سعادة في كتابه هذا أن الأدب لا يُحدث بنفسه ومن تلقائه، تجديداً، وإنما يمكن أن يحدث هذا التجديد إذا كان مرتبطاً بحركة تجديديّة شاملة للمجتمع ذاته، بمستوياته كلّها."[3]

إنّ نظرة أنطون سعادة إلى الأدب هي نظرة متعالية جدا لأنه يدرك أن عملية التجديد بالنسبة له تتطلب فكرا جديدا، وفهما جديدا، وليس عملية شكلية تقتصر على محاكاة القدامى في أشعارهم. لذا كانت دعوته إلى التجديد في الأدب باعتباره من مقومات النهضة القومية في المجتمع، ففي نظره لا فائدة بدون أدب لا يخدم العقيدة القومية الاجتماعية. ويرى التجديد في الأدب هو "مسبب لا سبب –هو نتيجة حصول التجديد أو التغيير في الفكر وفي الشعور– في الحياة وفي النظرة إلى الحياة، هو نتيجة حصول ثورة روحية، مادية، اجتماعية سياسية، تغيّر حياة شعب بأسره وأوضاع حياته، وتفتح آفاقاً جديدة للفكر وطرائقه وللشعور ومناحيه."[4]

لقد تجاوبت مجموعة من الشعراء مع سعادة أمثال يوسف الخال وأدونيس في رؤياه الفكرية الثورية التي تهدف إلى خلق أدب جديد بعيدا عن الاجترار والنسج على منوال القدامى، فكانت دعوته صريحة

[1] رامز حوراني، النقد الأدبي ومنطلقاته الفكرية في فلسفة أنطون سعادة، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1998، ص: 175.
[2] المرجع نفسه، ص:86.
[3] أدونيس، ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية– ثقافية)، ص: 106.
[4] أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، مؤسسة سعادة للثقافة، بيروت، ط2، 1949، ص: 41.

ضمن ذلك بالثورة والانقلاب، والشاعر هو المسؤول الأول يمثل هذه الثورة بالتجاوز والتخطي على النظام المعرفي السائد، فالحداثة بالنسبة له تبدأ بالعقل والفكر ثم الإبداع.

كما شدّد سعادة أيضا على عودة الأساطير القديمة وفلسفاتها لبعث النهضة ووصل ما انقطع من التراث القديم. وفي هذا الشأن يأتي أدونيس في خضم هذه الأساطير وكيّفها إلى مرام بعيد بلغة اختراقية واعتبرها جسرا بين الماضي والحاضر، وأداة فنية راقية تجمع في ذاتها تجربتين، ذاتية واجتماعية.

وينتمي أدونيس إلى الشعراء التموزيين وهذا ما نلمسه في قصائده التي تعكس صورة الأسطورة التموزية وما ترمز إليه من بعث وخصب وخلاص.

فتحت الأسطورة مجالا واسعا وهذا من خلال إثراء بنية القصيدة التي اكتسبت حضورا وديمومة.

وتعود تموزية أدونيس إلى تأثره بكتاب أنطون سعادة كما قلنا سابقا، هذه النزعة التموزية بقيت ملازمة له منذ بداية تجربته الشعرية، وهذا الطريق نهجه أغلب الشعراء المعاصرين المتأثرين بعقيدة الحزب القومي السوري.

وهذا ما يعترف به أدونيس حيث يقول: "كان صاحب الأثر الأول في أفكاري وفي توجهي الشعري: ولأنه بالإضافة إلى ذلك، أثر تأثيرا كبيرا في جيل كامل من الشعراء، بدءا من سعيد عقل، وصلاح لبكي ويوسف الخال وفؤاد سليمان، وانتهاءً بخليل حاوي ... وكان إلى ذلك ملهما لكثير من الأفكار والآراء الشعرية والنقدية في النقاش الذي دار حول مجلة شعر، والمشكلات التي أثارتها."[1]

ويضيف في حوار له قائلا: "أنطون سعادة عزز لدي هذا الاتجاه بقوله إن الشعر لا ينفصل عن الفكر، فهو رؤية إلى العالم، وتبقى، بعدها ،طريقة التعبير."[2]

ثم يصرح "بدا لي موته، للوهلة الأولى، كموت رجل عظيم في سبيل قضيته، لم أشعر بصدمة إعدامه وغيابه ... تطور لدي شعور ملتبس فحواه أن موت سعادة كان مهما جدا له وللحزب أيضا وللمعنى الاجتماعي ... وباقي فيّ منه، هاجس التغيير المستمر، وهاجس التقدم نحو الأفضل باقٍ، ثانيا مفهومه عن السلالة والعرق، فهو لديه مفهوم استخدمه للرد على بعض التيارات التي كانت تضفي على العروبة

[1] يوسف حلاوي، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ص:102،103.

[2] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص: 54.

طابعا عرقيا."[1]

كما استلهم أدونيس منه بعدا آخر ألا وهو مفهوم اللانهائية في كل شيء. "لا شيء ينتهي، لا شيء نقف عنده ونقول إنه اكتمل، ينطبق ذلك حتى على مفهوم الوطن. كل شيء متحرك وكل شيء لا نهائي ... واللانهائية تضمر أن هناك أخطاء يجب أن نغيرها في مسارنا اللانهائي. بقي فيّ منه أيضا رأيه في أن الأدب يجب أن يكون منارة لا مرآة."[2]

يرى أدونيس أن الأدب ليس مرآة عاكسة للواقع، بل هو بناء وإنتاج وليس إعادة لذا يتوافق مع سعادة في رأيه ضد نظرية الانعكاس، فالأدب عنده هو أن يبني الشاعر" عالما آخر، ولا سيما أن اللغة مهما كانت رفيعة ومهما سيطر عليها الشاعر فلا تعبر عن المشاعر ولا تعبر عن العواطف، وإنّما تعبّر عن مظهر منها أو جزء منها، إنما اللغة يمكنها أن تبني عالما آخر، إذن، أنا ميّال إلى أن تكون اللغة وأن يكون العمل الأدبي بناء وليس مجرد تعبير."[3]

وفي مجمل القول، نرى أن سعادة ترك بصمة قوية ومؤثرة في أدونيس بشخصيته ومؤلفاته وخاصة كتابه «الصراع الفكري في الأدب السوري» الذي غيّر له الكثير من المفاهيم.

ب-3-3- سعيد عقل:(*)

يعتبر سعيد عقل من الشخصيات الفاعلة التي استقى من أفكارها أدونيس حداثته الشعرية، وخاصة لغته الشعرية الصافية و ديوانه الشعري «قصائد أولى الصادر سنة"1975، وأكد أنّ تأثره كان عابرا، لا واعٍ، لأنه انزاح إلى اللغة وأنجز أول قصيدة محكمة وقصيرة.

ويرى بعض النقاد أن سعيد عقل ومجموعة من الشعراء أمثال جبران خليل جبران و إلياس أبي شبكة و أمين نخلة وصلاح لبكي فضاءات جديدة تحرك ضمنها الشعر في لبنان.

ويرى الشاعر فخر الدين جودت أن الجانب الأساسي في أعمال سعيد عقل هو الجانب اللغوي،

---

[1] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص: 42،41

[2] المرجع نفسه، ص: 43.

[3] المرجع نفسه، ص: 43.

(*) سعيد عقل: شاعر لبناني يعود في جذوره العائلية إلى منطقة حوران بسوريا، ولد في زحلة سنة 1912، وتميز عن أقرانه من الشعراء بإجادته نحت الكلام، وتفرده بلغة صافية وجديدة، أما مواقفه السياسية فكانت هذيانية، ومن دواوينه المشهورة «درندلي» و «أجمل منك لا» و«المجدلية».

لذا يقول أدونيس "وإن كنت في بداياتي، تأثرت بلغته."[1]، ويصرح في حين آخر أن العالم الشعري لسعيد عقل ضيق ومحدود ومكرر لأنه نموذج شعري وراح يكرره.

ومع ذلك يبقى سعيد عقل نموذجا تأثر به أدونيس، سواءً أكان عن وعي أو عن غير وعي، وهو موقف في رأي أدونيس لا يمكن إنكاره.

وإلى جانب سعيد عقل تأثر أيضا ببدوي جبل في قصيدته «قالت الأرض[*]» وإعجابه بلغته وشفافية شعره على الرغم من كلاسيكيته.

ولقد فضل أدونيس نص بدوي جبل على علي الجواهري[**] في لغته الصافية التي يمتاز بها شعره، لذا يرى في شعر الجواهري "كثيرا من التقعر والمفردات الميتة ... غير أن الجواهري لأسباب سياسية وأيديولوجية كان أكثر شهرة وانتشارا وحظوة لدى الأنظمة، فهو يلامس الوقائع والأيديولوجيا والأفكار والأحداث أكثر مما يلامسها بدوي جبل."[2]

يرى أدونيس أن بدوي جبل قطّر هذه الأمور كلها ومزجها بشخصه وبتجربته، وأبقى على العطر فقط، واكتشاف العطر عنده أصعب بكثير من اكتشاف الحادث والاصطدام به"[3].

وهنا لا يخفي أدونيس اعجابه بشعرية لغة بدوي التي رسم بها للشعر العربي منعطفا لكي يبدأ بنبض جديد.

لقد ساهمت هذه النماذج في تكوين شخصية أدونيس، وشكلت رافدا مهما استلهم منه أدونيس مشروعه الحداثي.

---

[1] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص:56،57.

[*] اشتهرت هذه القصيدة جدا، ولا سيما أنها نظمت بعد إعدام أنطون سعادة في 1949، ثم صدرت في كتاب مستقل (دمشق، المطبعة الهاشمية، 1954)، أما بدوي جبل فهو شاعر كبير وسياسي ومناضل، ولد سنة 1908 واسمه الأصلي: محمد سليمان الأحمد، ناضل ضد الانتداب الفرنسي، وعين وزيرا في العهد الاستقلالي وتوفي في 1981.

[**] شاعر مجيد، ممثل للقصيدة العربية الكلاسيكية، ولد بالنجف بالعراق في 1899/07/26 وأغمض جفنيه في دمشق في 1997/07/27.

[2] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص: 57.

[3] المرجع نفسه، ص: 57.

الفصل الثالث

الأجناس الأدبية ومشروع الكتابة الجديدة عند أدونيس

المبحث الأول: الأجناس الأدبية والكتابة الجديدة.

أ-مفهوم الجنس الأدبي.

ب- الأجناس الأدبية في الطرح الغربي.

ج-الأجناس الأدبية في الطرح العربي.

المبحث الثاني: الكتابة الجديدة وهدم الحدود الأجناسية عند أدونيس .

أ-قصيدة النثر المصطلح والمفهوم.

ب-إشكالية قصيدة النثر.

ج-دور مجلة شعر في تبني قصيدة النثر.

د-قصيدة النثر عند أدونيس.

هـ-القيم الجمالية لقصيدة النثر عند أدونيس.

1- الأجناس الأدبية و الكتابة الجديدة:

تعد قضية الأجناس الأدبية من أهم القضايا النقدية التي أثيرت في الساحة الأدبية، باعتبارها من أقدم النظريات في تاريخ الأدب. بدءا من أفلاطون وأرسطو، إلى الوقت الراهن، لا زالت تتباين فيها الآراء والمواقف، والدراسات مستمرة حولها في ضبط حدودها المفهومية وفي تحديد معالم التداخل بينها والكشف عن خصائصها وسماتها الفنية التي تمنح الأعمال الأدبية فنيتها وجماليتها وأبعادها الدلالية، وعليه أصبح البحث في مسألة الأجناس الأدبية مفتوحا على الدراسات المستمرة.

أ- مفهوم الجنس الأدبي:

اختلف النقاد قديما وحديثا حول تسمية المصطلح، فمنهم من سماه أجناسا، ومنهم من أطلق عليه أنواعا، ومنهم من أطلق عليه فنا، وآخرون نمطا، وغير ذلك من التسميات. ومن خلال ذلك يبقى التساؤل المطروح:

- هل هي أجناس أدبية أم أنواع أدبية؟

فالجنس لغة هو "الجنس: الجيم والنون والسين أصل واحد وهو الضرب من الشيء. قال الخليل "كل ضرب جنس وهو من الناس والطير والأشياء جملة وجمعها أجناس."[1]

و يعرفه أيضا الفيروز أبادي في معجمه "المحيط" بقوله: "الجِنْسُ، بالكسر: أعَمُّ من النَّوْعِ، وهو كلُّ ضَرْبٍ من الشيءِ، فالإِبِلُ جِنْسٌ من البهائِم، ج: أَجْناسٌ وجُنوسٌ ..."[2]

و عليه تتفق جل المعاجم اللغوية القديمة على معنى لفظة جنس أنها ضرب من الشيء، باستثناء الزمخشري وابن دريد، حيث اكتفى هذا الأخير في معرض حديثه عن هذه المادة بالقول: "الجنس معروف، والجمع الأجناس والجنوس."[3]

و أما الزمخشري اقتصر القول: "الناس أجناس، وأكثرهم أنْجاسٌ وهو مجانسٌ لهذا، و هما متجانسان،

---

[1] ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، مج1، 1991، ص: 486.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت-لبنان، ط8، 2005، ص: 537.

[3] ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن)، جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، بيروت-لبنان، ط1، ج1، 1987، ص: 476.

ومع التَجَانُسِ التَآنُسُ، وكيف يُؤانِسكَ من لا يُجانسُكَ."[1]

نلاحظ من خلال هذه التعريفات أن معظم المعاجم اللغوية القديمة تتفق على أن تعريف لفظة الجنس لا يختلف عن تعريف لفظة النوع ولئن كان الجنس أعم من النوع، وهو يقصد به الضرب من الشيء.

"أما دلالتها حسب الاشتقاق فيمكن حصرها في معنى «التمايل» أو «التذبذب» وهو ما يوحي بضرب من الانحراف عن الجنس والاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي، لذلك يقال: ناع الغصن ينوع، واستناع وتنوع: أي تمايل وتحرك بتأثير الرياح، وناع الشيء نوعا: ترجح، والتنوع: التذبذب، أما «النوع» فيعني التمايل."[2]

و من خلال هذه الشروحات توصل عبد العزيز شبيل أن الدلالة العامة للفظي "الجنس" و"النوع" تتمثل في ملاحظتين:

"1- في شروح لفظة «جنس» إشارة إلى فكرة محورية تحوم حولها كل الدلالات، هي فكرة التشابه أو التماثل، ولعل هذه الفكرة تشير ضمنيا إلى مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم.

2- أما شروح لفظة «نوع» فتدور حول فكرة الانحراف أو الاختلاف أو التنوع، وهي فكرة توحي بمبدأ التحول والتغيير المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص."[3]

و عليه يبقى الجنس أعم من النوع، والنوع أخص منه ومن ميزته يتسم بالتنوع والجزئية في آن واحد. وأن الجنس يشير إلى مبدأ الثبات والنوع يشير إلى التغيير والحركة.

أما" الجنس "في المعنى الاصطلاحي:

يرى الشريف الجرجاني في مفهومه (الجنس) في كتابه "كتاب التعريفات" بقوله: "الجنس: اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع، وكلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك، فالكلي جنس. وقوله: مختلفين بالحقيقة، يخرج النوع، والخاصة، والفصل القريب، وقوله في

[1] الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، دط، 1979، ص: 102.

[2] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص: 144.

[3] المرجع نفسه، ص:145.

جواب ما هو، يخرج الفصل البعيد والعرض العام، وهو قريب إن كان الجواب عن الماهية وعن بعض ما يشاركها في ذلك الجنس..."[1]

يتبن لنا من خلال هذا المفهوم أن الجرجاني أراد أن يربط مفهوم الجنس بالجمع والكلية والشمولية ليخرج التصنيف إلى رئيس وفرعي.

أما الأمدي في كتابه «المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين» فالجنس عنده عبارة عن "أعم كليين مقولين في جواب ما هو كالحيوان بالنسبة إلى الإنسان"[2]. في حين يكتفي الخوارزمي بقوله: "الجنس: ما هو أعم من النوع، مثل الحي."[3]

و من خلال هذه الأمثلة نرى أن هناك من النقاد القدامى من جمع بين "جنس" و"نوع" ومنهم من فرق بين المصطلحين، وهناك من أوجدوا مصطلحات أخرى ك "الصنف" الذي أشار إليه الكفوي في كتابه «الكليات». كما نجد أبي هلال العسكري في كتابه «الصناعيين» حيث استخدم لفظة "الجنس" في حديثه عن صناعة الشعر وعن صناعة النثر، وأشار إلى أن "أجناس الكلام المنظومة ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب"[4]

كما نجد من التزم بمصطلح الجنس وحده ك: محمد غنيمي هلال، عبد العزيز شبيل وغيرهم من النقاد. فيرى محمد غنيمي هلال أن الأدب لا يتحقق إلا بتحقق الأجناس الأدبية "فمنذ كان نقاد الأدب اليوناني وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مر العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية، أي قوالب عامة فنية... تختلف فيما بينها حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام."[5]

إن الأجناس الأدبية عند محمد غنيمي تتمتع بطابع عام وأسس (مغايرة) فنية يستلزم بها كل جنس

[1] علي بن محمد بن علي الجرجاني، كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، دط، دت، ص:107.

[2] سيف الدين الأمدي، المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين، تح: حسن محمود الشافعي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1993، ص: 73.

[3] محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1989، ص:165.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص:161.

[5] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص: 136.

أدبي في ذاته ويتميز عما سواه. ويبقى الأدب هو المنبع الرئيسي الذي تتفرع منه الأجناس الأدبية لأن من سماتها الانفتاح على الأنواع الأدبية الأخرى. فيبقى الباب مفتوحا على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة.

و لقد عرف مجدي وهبة في كتابه «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» الجنس الأدبي في قوله "أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية، فالمسرحية مثلا جنس أدبي، وكذا القصة ... وهكذا"[1]

لقد اتخذ هذا المصطلح عدة تعريفات من قبل النقاد، فكل عرفه ووظفه حسب توجهه ومعرفته واعتقاده. وبالرغم من اعتراف الباحثين والنقاد بهذه القضية (الأجناس الأدبية)، فإنهم يقرون كذلك بتنوع الاهتمام بها عبر العصور. هذا ما جعل محاولة وصفها وتعريفها وضبط حدودها ومعاييرها تثير اختلافا وتباينا.

ب- الأجناس الأدبية في الطرح الغربي:

يذهب الباحثون والدارسون والنقاد إلى أن نظرية الأجناس الأدبية ظهرت عند الغرب، حيث ترجع جذورها إلى اليونانيين مع أفلاطون وأرسطو. ويعتبر أفلاطون المنظر الأول لأعرق نظرية نقدية في التاريخ، وهي نظرية المحاكاة التي تمثل جوهر الأدب عنده، ويعتبر أيضا من بين الأوائل الذين جنسوا الأدب (الشعر).

و من بعد أفلاطون أتى أرسطو وحدد الخصائص المميزة لكل جنس من الأجناس الأدبية، وحاول إرجاع الشعر إلى محاكاة الحياة الطبيعية متجاوزا أفلاطون. وكان أرسطو يمتاز عمن سواه "بالتوفيق بين الخصائص الفنية التي يذكرها وطبيعة الجنس الأدبي الذي يتحدث عنه، ثم كان ينظر إلى الأجناس الأدبية وكأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى إذا بلغت حد كمالها استقرت وتوقف نموها."[2]

لذا كانت غاية أرسطو من خلال دراسته لنظرية المحاكاة هي الكشف عن كل نوع، جاعلا من الشعر ثلاثة أقسام (غنائي، ملحمي، درامي). وفي هذا الصدد يقول أوستين وارين أن أرسطو قد انتبه إلى فروق هامة بين المسرحية والشعر الغنائي والملحمي ... وقد ميز كل من أفلاطون وأرسطو بين هذه

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:141.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: 138.

الأجناس الأدبية الأساسية الثلاثة، وذلك حسب طريقتها الخاصة القائمة على مبدأ "المحاكاة" أو ما يسمى المماثلة. وهذه الأجناس هي:

الشعر الغنائي: يعبر عن شخصية الشاعر persona

الشعر الملحمي (الرواية)، يتحدث الشاعر جزئيا بشخصه كرواية، وأحيانا أخرى يدع شخوصه تتحدث في حوار مباشر(أسلوب الحكاية المختلط).

المسرح: حيث يختفي الشاعر خلف مجموعة شخصياته[1].

إن كتاب «فن» الشعر لأرسطو في الأساس يجعل من الملحمة والمسرح والشعر الغنائي، التنويعات الجوهرية للشعر ..."[2]،حاول أرسطو من خلال هذه التقسيمات أن يبرز الخصائص الجمالية للعمل الأدبي. ظل هذا التقسيم الثلاثي سائدا على هذا الحال حتى القرنين السابع والثامن عشر، "و كانت الأجناس بالنسبة لنقاد هذين القرنين شيئا موجودا حيا. وكان الاعتقاد بأن الأجناس الأدبية لها حدودها المحددة- وأنه يجب الإبقاء على هذا التحديد- عقيدة أساسية عند النيو كلاسيكيين في القرنين السابع والثامن عشر."[3]

دعت هذه النظرة (النيو كلاسيكية) أو ما يسمى بالكلاسيكية الجديدة إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض فهي "لا تشرح أو توضح أو تدافع عن فكرة الأنواع الأدبية أو الأساس في التمييز بينها، ولكنها تهتم إلى حد ما بموضوعات مثل نقاء النوع، وهرمية النوع، واستمرار الأنواع وإضافة أنواع جديدة."[4]

فنقاء النوع- وهو تاريخيا مبدأ أقامه المدافعون عن المأساة الفرنسية الكلاسيكية في مقابل المأساة الإليزابيثية، التي سمحت بالمناظر الكوميدية ... والمأساة على حد قول أرسطو ينبغي أن لا تخلف أي نوع من اللذة، بل اللذة جديرة بها ... وهرمية الأنواع حسب أقوال النقاد الكلاسيكيين هي مزيج

[1] ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض-المملكة العربية السعودية، دط، 1991، ص:315،316.

[2] جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، مرا: حمادي حمود، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1999، ص:8،9.

[3] رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص:318.

[4] المرجع نفسه، ص:319.

مختلف الجوانب، الاجتماعي والأخلاقي والجمالي والمتعي والتقليدي، وهي قائمة على مبدأ اللذة.[1]

فالنظرية الكلاسيكية "ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج. وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بـ "نقاء الجنس" أو "genre tranché"."[2]

و على إثر هذا المبدأ ظهر اتجاه منافي لهذا الأساس (أي نقاء الأجناس)، ومثل هذا الاتجاه الرومانسيون الذين ثاروا على النظرية الكلاسيكية ومفاهيمها.

ظهر هذا التيار كثورة على الكلاسيكية، فهو يدعو إلى إمكانية المزج بين الأجناس الأدبية، "إن نظرية الأجناس الحديثة نظرية وصفية، إنها لا تضع حدا لعدد الأنواع الممكنة، كما أنها لا تضع القواعد للكتّاب، وهي تفترض أن الأنواع التقليدية يمكن أن تمزج وأن تكون نوعا جديدا مثل التراجيكوميديا (المأسملهاة / tragicomedy). وهي ترى أن الأنواع يمكن أن تقام على أساس الشمولية (الثراء) وأيضا على أساس من النقاء (الجنس عن طريق التراكم وكذلك عن طريق الاختصار)"[3]

و من أبرز الداعين للمزج بين الأجناس الأدبية 'بنديتو كروشيه 'Benedetto croce (1952/1866) حيث يرى أن نظرية الأنواع الأدبية القديمة هي قسم من نظرية الفنون، يقول: "تتجسد هذه النظرة الخاطئة في سلسلتين مذهبيتين تعرف إحداهما باسم نظرية الأنواع الأدبية والفنية (الأدب الغنائي، الدراما، الرواية)، وتعرف الثانية باسم نظرية الفنون (الشعر، التصوري، النحت) ... وفي بعض الأحيان تعد النظرية الأولى قسما من النظرية الثانية."[4] ويصرح أيضا "إما أن تقولوا هذه ملحمة، وهذه غنائية، أو هذه دراما، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إن الفن هو الغنائية أبدا، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودارمتها."[5]

---

[1] ينظر: رينيه وليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص:320.

[2] المرجع نفسه، ص: 324.

[3] المرجع نفسه، ص: 326

[4] بنديتو كروشيه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 2009، ص: 69.

[5] المرجع نفسه، ص:49.

لقد ثار كروشيه ضد التصنيف، ونفى انقسام الأدب إلى أنواع انطلاقا من نظرته للفن باعتباره حدسا، فهو يرى "أن الفن رؤيا أو حدس حيث يقول: "إذا عدت إلى سؤال ما هو الفن؟ لم يسعني إلا أن أبادر فأقول، في أبسط صورة، أن الفن رؤيا أو حدس. فالفنان إنما يقدم صورة أو خيالا، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأ له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه، ولا فرق بين الحدس والرؤيا والتأمل، والتخيل والخيال والتمثل والتصور وما إلى ذلك، فتلك جميعا مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن."[1]

ففي رأي كروشيه أن الفن تعبير عن شعور وحدس مرتبط بالذات، والفنان لا يحيط بأي تحديدات موضوعية "لأن الحدوس فردية وجديدة أبدا، ولا نهاية لعددها، فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وفي داخل الفن الواحد."[2]

كما نجد "موريس بلانشو Maurice Blanchot"(2003/1907) ينادي بحرية الأديب والمبدع في المزج بين الأجناس الأدبية، ووضع كل القيود التي تحكم العملية الإبداعية.

لقد خصص موريس بلانشو فصلا بعنوان "التبعثر" ضمن كتابه «أسئلة الكتابة» يدعو فيه إلى التحرر من القيود والقواعد السابقة حيث يقول: "حالما ندرك أن الكتابة الأدبية – الأنواع، العلامات ... ليست فقط شكلا شفافا، ولكن عالما مستقلا تسود فيه المعبودات، وتهجع الأحكام المسبقة، وتعيش غير مرئية، القوى التي تحرف كل شيء، يكون من الضروري على كل منا الانفلات من هذا العالم، فهو إغراء لنا جميعا بتخريبه لإعادة بنائه نقيا من كل استعمال سابق، أو أحسن من ذلك بترك المكان فارغا، أن نكتب بدون الكتابة، أن نوصل الأدب إلى نقطة الغياب حيث يتوارى، حيث لا نعود نخشى أسراره التي هي أكاذيب، هنا تكمن نقطة الصفر للكتابة.[3]

و هنا يكمن عدم الانحياز الذي يبحث عنه كل كاتب عن قصد أو عن غير قصد، والذي يؤدي بالبعض إلى السكوت في رأي موريس بلانشو. ففي منظوره أن التقليد ليس جانبا شكليا، بل عالما مستقلا تسود فيه المعبودات والأحكام المسبقة، وهذا ما يؤدي إلى الانفلات من هذا العالم لنصل إلى

[1] بنديتو كروشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص:29.

[2] المرجع نفسه، ص: 13.

[3] موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعيد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2004،ص:41.

الغياب، وهنا نصل إلى نقطة الصفر في الكتابة. لذا فهو يدعو إلى التهديم والتخريب، ليس من أجل التهديم وإنما من أجل الإعادة والبناء حيث أنه أفضل من التقليد والنسج على منوال السابقين.

و أيضا من المؤيدين لهذا الطرح، نجد 'رولان بارت Roland Barthes' (1980/1915) الذي دعا هو كذلك لنفي صفاء الأجناس والقفز عنها والتعالي على الفروق بينها، حيث اعتبر أن مفهوم النص يقوم على التعارض التام مع الأجناس ومع مفهوم الأدب. كما أن ما يبحث عنه الناقد في النص -في منظور 'جيرارد جينيت Gerard Genette' (2018/1930) -ليس الأجناس الأدبية وإنما المتعاليات النصية حيث يقول: "لا يعنيني النص حيث تعاليه النصي، معرفة كل ما يضعه في علاقة - ظاهرة أو خفية- مع نصوص أخرى، أسمي ذلك التعالي النصي وأدرج ضمنه "التناص" بالمعنى المحدد ... أضع كذلك تحت هذه التسمية التي تفرض نفسها، تسمية النصية البعدية، العلاقة العابرة للنصوص التي تربط شرح النص بالنص الذي يشرحه."[1]

يرى جيرارد جينيت أن مفهوم النص يتجاوز مفهوم الأدب باعتبار أن النص الذي يشتمل مجموعة المقولات المتعالية، ومصطلح المتعاليات النصية في رأيه يتجاوز مصطلح "التناص" الذي أتت به جوليا كريستيفا، إلى مصطلحات أخرى مثل: النص البعد، النص الجامع، والنصية الجوارية، هذه المصطلحات تتداخل كغيرها من المصطلحات، وتنتج عن تداخلها تعددية نصية.

من بين النقاد المعاصرين 'ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine' (1975/1895) الذي يرى أنه إذا كان مفهوم الأدب مرتبطا بمسألة الأجناس الأدبية، فإنه اليوم يرتبط بالرواية تحديدا، واعتبرها موضوعا ممتازا لتمازج الأجناس وتحاورها على أنها أدب جامع يقوم على التناصية وتعدد الأصوات الحوارية، فالرواية في منظور باختين هي النوع الذي "توج النثر، ولذلك فسوف تظهر فيها عملية التناص بصورة حادة ... وعلاوة على ذلك فإن التناص القوي الحاد هو المظهر الأبرز في الرواية. إن الشيء المبدئي الخاص بجنس الرواية والذي يمنحها أصالتها الأسلوبية هو الإنسان المتكلم وخطابه، وليست صورة الإنسان نفسه هي ما يميز النوع الروائي بل صورة اللغة.[2] فهو يدعو من خلال قوله إلى حوار

[1] جيرارد جينيت، مدخل إلى النص الجامع، ص:70.

[2] تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2016، ص: 94.

الخطابات وتفاعلها داخل الجنس الروائي.

في حين يعتقد 'تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov' (2017/1939) "أن الجنس الأدبي الجديد ما هو إلا تحويل لجنس أو عدة أجناس قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف."[1]

و الخرق والتحوير والتحول في الأجناس الأدبية "يكون غالبا باستعارة بعض الخصائص من أجناس أخرى، وتنزاح الخصائص المستعارة بالجنس –أو بالأثر الانقلابي منه– عن إطار معاييره القائمة لتشكل له مساحة معيارية جديدة تماما كما في التراجيديا حيث يستعير النص بعض ملامح/خصائص التراجيديا والكوميديا في آن معا فلا تختل معاييره هذه ولا تلك، وإنما يولد جنس جديد يحمل هذه الخصائص المختلطة، فليس الأمر نسفا للحدود بين الجنسين المذكورين وإنما توليد جنس ثالث خصائص من هذا وذاك وكأني به انتصار الرومانسية وسقوط مفهوم "نقاء النوع" يتجدد تباعا مع كل جنس جديد."[2]

إذن من خلال هذه الآراء والتصورات لبعض النقاد الغربيين حول مسألة الأجناس الأدبية، لا زالت هذه النظرية محل أخذ ورد حول طبيعتها وحول تداخلاتها مما أدى إلى نشوء اتجاه مغاير ثار ضد القيود الخانقة للإبداع، والرافضة لعملية التضييق، مطالبا بنفي الأجناس وتحطيم الحدود والفاصل بينها.

و على الرغم من ذلك فقد حققت جهود المدافعين عن نظرية الأجناس الأدبية نجاحا واضحا حيث تجاوزت مفهوم النوع الأدبي وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية على أساس فكري يرى أن الإبداع الفني الذي يقوم على رفض التقليد والتطلع إلى كل ما هو جديد.

ج- الأجناس الأدبية في الطرح العربي:

أما عربيا يرى الكثير من النقاد أن العرب لم تعرف تصنيفا حقيقيا للأجناس قديما، في حين يرى البعض الآخر أن هناك تلميحات وإشارات تدل على ذلك فيرجعون ذلك إلى البدايات التأصيلية والمساهمات النقدية والبلاغية في التراث، ويعتبرون أن الجاحظ من الأوائل الذي تفطنوا إلى فكرة التجنيس والتقسيم حين فصل بين الشعر والنثر، ثم استمرت محاولات أخرى فيما بعده من نقاد وبلاغيين على هذا المنطلق.

[1] تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، ص: 25.

[2] ربيحة الرفاعي، الأدب والأجناسية والحضور العربي الفاعل، دار زهدي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020، ص: 206.

فهل توجد جهود تجنيسية في المدونات النقدية التراثية العربية القديمة، أم خلا النقد العربي القديم من أي تصور حول هذه النظرية؟

من خلال هذا الطرح يتبين لنا أن هناك فريقين: فريق يثبت صحة هذا الرأي، وآخر ينكر وينفي المسألة من أساسها.

و يعد الجاحظ من المساهمين الأوائل في فكرة التصنيف عندما فصل بين الشعر والنثر ورأى أن الكلام ثلاثة أضرب، وذكر أن أقسام الكلام منظوم ومنثور "ولا بدّ من أن نذكر فيه أقسامَ تأليف جميع الكلام، وكيف خالف القرآنُ جميعَ الكلام الموزونِ والمنثور، وهو منثورٌ غير مقفًى على مخارج الأشعار والأسجاع، وكيف صار نظمُه من أعظم البرهان، وتأليفه من أكبر الحجج."[1]

لقد أثار الجاحظ في تقسيمه هذا حول الشعر والنثر و ميّز النص القرآني عن الأجناس التي عرفها العرب فلا هو بشعر ولا هو بنثر. كما مزج بين الشعر والنثر في سياق الجمع بين الفنين (الشعر والخطابة) يقول: "و من الخطباء والشعراء ومَن يؤّلف الكلامَ الجيّدَ، ويصْنَع المناقلاتِ الحسانَ ويؤلِّف الشعر والقصائدَ الشريفة، مع بيانٍ عجيبٍ ورواية كثيرة ..."[2]. وأيضا من "الخطباء الشعراء الذين قد جَمعُوا الشِّعر والخطبَ، والرسائلَ الطِّوالَ والقِصارَ، والكتبَ الكبارَ المخلدة، والسِّيرَ الحِسانَ المدوَّنة، والأخبارَ المؤَّلدة..."[3]

و في صدد آخر نراه يفصل بين جنسي الشعر والنثر ويعترف أنه يستحيل الجمع بينهما، ففي قوله: "اللسان البليغ والشعر الجيّد لا يكادانِ يجتمعان في واحِد، وأعسَرُ من ذلك أن تجتمع بلاغةُ الشعر، وبلاغة القلم."[4]

هذه بعض النماذج في المفاضلة بين ثنائية الشعر والنثر لدى الجاحظ باعتباره مساهما في مسألة الأجناس الأدبية.

---

[1] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص:383.

[2] المرجع نفسه، ص: 51.

[3] المرجع نفسه، ص: 52.

[4] المرجع نفسه، ص: 243.

و لقد سار على نهج الجاحظ ابن طباطبا العلوي في تمييزه بين الشعر واللاشعر، وهذا ما اتضح في قوله: "الشعر –أسعدك الله–كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم ..."[1]

كما نجد أيضا إسهامات أبي الهلال العسكري في كتابه «الصناعتين» فوظف مصطلح الصناعة بدل الجنس حيث أعلن من خلال عنوان كتابه مبدأ التقييم والتصنيف، ورأى أن سبب تأليف الكتاب واختيار هذا العنوان بالضبط أنه "كما رأيت تخليط هؤلاء الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام، ووقفت على موقع هذا العلم من الفضل ... فرأيت أن أعمل كتابي مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام: نثره ونظمه"[2]

كما يبدي أحمد محمد ويس – من خلال كتابه «ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي (بحث في المشاكلة والاختلاف) »– رأيه قائلا "ومهما يكن من أمر فإن من يروم استجلاء معالم نظرية الأجناس الأدبية فلربما لا يجد أمامه غير ثنائية الشعر والنثر منطلقا له في ذلك، فالشعر والنثر عند كثير من النقاد جنسان كبيران تنضوي فيهما جل الأنواع، ولكن كلا الجنسين يشترك في أنه "لغة" أو "كلام"."[3]

و هذا ما عبّر عنه مسكويه حين قال: "إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما، على أن هذه المساواة بين الشعر والنثر، وانضمامهما تحت جنس الكلام، لم تكن لتحوز رضى الجميع، إذا وجد من ينتقدها أو يرفضها"[4]

و في هذا السياق ذاته يرى رشيد يحياوي أن للمعري رأيا مخالفا تماما، لا يحتفظ فيه بتساوي القسمين في المرتبة، بل يصبح النثر أصلا للشعر بحيث لا يجعل الشعر قسما موازيا للنثر، بل قسما داخلا في النثر.[5]

---

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص: 9.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص: 5،4.

[3] أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي(بحث في المشاكلة والاختلاف)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان–الأردن،ط1،2017، ص:107.

[4] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي، ص:89.

[5] ينظر: رشيد يحياوي، الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، أفريقيا الشرق، ط1، 1991، ص:106.

إن النقد العربي حدد طبيعتين للوضع الشعري والنثري "يفهمان في الأولى كلغتين مستقلتين تملك كل واحدة أدواتها –دون نفي التداخل ولهما نفس المصدر هو اللغة القياسية، وفي الثانية كلغتين، اللغة الأولى هي النثر وهي الأصل الذي يختزن كل الخصائص الأدبية، واللغة الثانية هي الشعر متولدة من اللغة الأولى عن طريق عملية الاختيار و(التصرف) التي يقوم بها الشاعر في إمكانيات تلك اللغة وخزّانها الإبداعي. ولذلك ربط المعري بين ذلك الخزّان وبين قدرة الشاعر على التصرف والابداع، وجعل عملية هذا الأخير مقيدة بمدى ما تخضع له اللغة الأصل من «إتساع» "أي من اغناء دلالي وجمالي."[1]

"ولم يقتصر النقاد على جعل هذين القسمين مرحلة أخيرة ينتهي عندها التصنيف، لأن النثري والشعري كليهما ليس نوعين أدبيين، وإنما هما في مقابل بعضهما، توزيعان شكليان للتناول الأدبي للغة. وبمعنى آخر هل يختار المبدع أن يكتب في النوع شعرا أم نثرا؟ ولذلك كان الشعري والنثري مرحلة عليا في التصنيف أو قمة يمكن أن يرتب عنها تصنيف هرمي يتوسع نحو القاعدة حسب توليد الأنواع من بعضها."[2]

هذه بعض الآراء الموجزة لجهود النقاد والمفكرين حول مسألة وعي القدامى بفكرة التجنيس الأدبي، والتي يمكننا القول معها: أنه لا يمكن إنكار وجود شرارات وملامح توحي إلى فكرة التجنيس أو يمكن استدراجها كبوادر أولى لبداية الانطلاق في مجال التنظير للأجناس الأدبية في النقد العربي القديم. وهذا ما ذهب إليه محمد ويس من خلال موقفه من قضية الأجناس حيث يرى "أنه من العسير أن يجد المرء في التراث العربي النقدي قديما نظرية واضحة المعالم في الأجناس الأدبية على الرغم من عراقة تلك الأجناس التي حفل بها الأدب العربي عبر اختلاف عصوره ... فلن يعدم كثيرا من الإشارات والتقسيمات التي تحيل إلى ذلك."[3]

و في مقابل الآراء الداعية لثبوت صحة هذه النظرية، نجد قسما أو فئة أخرى من النقاد والباحثين الرافضين لفكرة الأجناس الأدبية، منهم عبد السلام المسدي الذي يعتقد "أن مقولة الأجناس الأدبية دخيلة على القيم الحضارية العربية في مكوناتها الإبداعية، وأن النقاد العرب المعاصرين يسقطون على

[1] رشيد يحياوي، الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، ص: 107.

[2] المرجع نفسه، ص: 107.

[3] أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر، ص:175.

الأدب العربي أنماطا من التصنيف غريبة على روح التراث الحضاري حين يتحدثون عن الأجناس الأدبية."[1]

يرى عبد السلام في هذا الصدد أن ولادة الأجناس الأدبية عند العرب كان من الرحم الغربي، وأنها دخيلة على القيم الحضارية العربية، ويرجع عبد السلام المسدي السبب أن النقاد العرب المعاصرين يسقطون كل ما هو غربي على الأدب العربي.

أما صلاح فضل فيؤكد على افتقار النقد العربي لفكرة التجنيس ويرجع الأمر إلى "اختلاط قضايا البلاغة القديمة ومجافاتها لروح التصنيف العلمي السديد فقد كان يتمثل على وجه التحديد في عدم التمييز في المستوى بين أجناس القول المختلفة والاهتمام بفروقها النوعية، فلا فرق عند البلاغي بين الشعر والنثر في طبيعة اللغة ولا أشكالها الفنية."[2]

ويتقاطع معه الناقد عبد العزيز شبيل الذي لا يؤمن هو الآخر بفكرة وجود الأجناس الأدبية وهذا ما يتضح لنا في قوله: "يمكننا الاطمئنان إلى أن الأدب العربي لم يسع إلى إرساء نظرية أجناس أدبية، بسبب التعالق المتين بين اللغة العربية وفكرها."[3]

وفي السياق ذاته يؤكد عبد العزيز شبيل أن الناقد العربي لم يرس نظرية أجناس أدبية بسبب التعالق المتين بين اللغة العربية والفكر العربي، ولهذا نراه يقر بغياب الأجناس الأدبية، وفي نظره أن النظرية البلاغية وإجراءاتها هي البديل عن فكرة الأجناس، يقول في هذا الصدد: "ولا يذهبن بنا الظن إلى أن خلو الأدب العربي من «أجناسه» و«أصنافه» فقد امتلك –رغم ذلك– نظرية فنون أدبية، أو بالأحرى «نظرية بلاغية جامعة»..."[4]

من خلال هذه الآراء ووجهات النظر التي رصدها النقاد يشير أيضا عبد العزيز شبيل أن العرب القدامى لم يعتنوا بفكرة التجنيس، وهذا ما أشارت إليه العديد من الدراسات والأبحاث في تقصيرهم في

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص:107،108

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1978، دط، ص:103.

[3] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية وحضورها في التراث النثري، ص:481.

[4] المرجع نفسه، ص:485.

ذلك. حيث يقول: "يتجلى غياب هذه النظرية في مسألة تحديد جنس المقامة في الأدب العربي، وهو ما يعتبره الباحث من أخطر المسائل التي يجدر بالنقد العربي المعاصر المبادرة على حسمها."[1]

من مجمل الأقوال السابقة يتبادر إلى أذهاننا السؤال الآتي: ما هو سبب هذا القصور النقدي؟ أو ما هو السبب الرئيسي لغياب نظرية أجناسية في النقد العربي؟

من خلال هذا الطرح يجيبنا فاضل عبود التميمي حيث يرجع أن السبب الرئيسي في غياب هذه النظرية في النقد العربي هو:

1- طبيعة النقد نفسه الذي دار حول موضوعات كثيرة لعل من أهمها: الطبع والصنعة، واللفظ والمعنى، والسرقات الشعرية، والذوق والصدق وغيرها من موضوعات النقد المعروفة، وهي بمجموعها تجاوزت مسألة التجنيس التي ظهرت ملامحها الأولى في القرن الثالث للهجرة.

2- تعقد بنية الأجناس.

3- غياب التكاملية النقدية، أي أن الناقد اللاحق غير معني بإكمال مقولات الناقد السابق، مما أدى إلى تشتت الخطاب النقدي، وضعف القواسم الرابطة بين قسم من موضوعاته.

4- المترجم السرياني (هو الذي ترجم كتاب «فن الشعر» لأرسطو من السريانية، لم يفهم بعض العبارات التي تولى ترجمتها إلى العربية، ولهذا فاتت على الناقد العربي فرصة الاطلاع على هذا التقييم والإفادة منه مثلما أفاد من أشياء أخرى.[2]

من خلال ما سبق، يتضح لنا وجود جهود تجنيسية عربية يغيب فيها التنظير والتأطير، لكنها تتضمن بعض التلميحات والإشارات التي تحيلنا إلى البوادر الأولى لبداية الوعي التصنيفي.

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية و حضورها في التراث النقدي ص: 63.

[2] ينظر: فاضل عبود التميمي، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية، ص:235.

- **في النقد العربي الحديث**

لقد أشارت العديد من الدراسات والأبحاث أن البداية الفعلية للأجناس الأدبية في النقد العربي الحديث كانت في الثمانينات من القرن الماضي، ثم بعد ذلك شهدت تطورا كبيرا بفضل ترجمة الآثار النقدية الغربية، والحداثة وما بعدها. تأثر أعلام النقد العربي بالمناهج النقدية الغربية والمذاهب الأدبية الكبرى .[1]

من النقاد العرب المحدثين الذين اهتموا بقضية الأجناس الأدبية "سعيد يقطين" من خلال كتابه «الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي» حيث توصل من خلال دراسته لقضية الأجناس الأدبية إلى استنتاج أن مسألة التصنيف الأجناسي عند الغرب لا تستطيع استيعاب النص العربي في تجلياته وتمظهراته.

ميّز سعيد يقطين بين ثلاثة أجناس تستوعب كل كلام العرب وهي الشعر والحديث والخبر، يقول في هذا الشأن: "نخلص من هذا الطرح أننا بانطلاقنا من صيغتي الكلام (القول والإخبار)، وبالنظر إلى الأداة (شعر-نثر)، وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم-الراوي) نميز بين ثلاثة أجناس هي: الشعر والحديث والخبر، وأن كل كلام العرب يدخل في هذا الشكل أو ذاك ضمن هذا الجنس ... هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كل كلام العرب، وتبعا لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان ولا يكاد يخلو أي كلام من اندراجه ضمن إحداها."[2]

و بهذا يكون الناقد قد حصر الأجناس في ثلاثة أنواع هي: الشعر والحديث والخبر.

كما نجد أيضا عبد الفتاح كيليطو في كتابه «الأدب والغرابة» خصص جزءًا في حديثه عن الأجناس الأدبية، واستعمل كلمة نوع بدل جنس، ويرى أن تعريفه للنوع الأدبي "يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند دي سوسير: النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى."[3]

و يرى أن تحديد النوع يقتضي منا أن نعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع

[1] ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية وحضورها في التراث العربي، ص:59.

[2] سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1997، ص: 193،194.

[3] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة (راسات بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997، ص:22.

وأنواع أخرى، لذا فإن دراسة نوع تكون في نفس الوقت دراسة للأنواع المجاورة.

كما اهتم كيليطو بالأنواع الأدبية ولا سيما الفنون النثرية وبنى تصوره لنظرية الأنواع الأدبية على أساس تدقيق بعض المصطلحات وإعادة بعض المفاهيم كالأدب والنوع والنص، وبعد أن خلص كيليطو إلى تقسيم الكلام عند القدامى (نظم ونثر) قدم اقتراحا لتصنيف الأنواع يعتمد فيه على تحليل علاقة المتكلم بالخطاب وحدد أربعة أنماط خطابية:"

1. المتكلم تتحدث باسمه: الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية.
2. المتكلم يروي لغيره: الحديث، كتب الأخبار.
3. المتكلم ينسب لنفسه خطابًا لغيره.
4. المتكلم ينسب لغيره خطابًا يكون هو منشئه."[1]

و هذا ما أشار إليه حازم القرطاجي من قبل في الأقاويل الشعرية.

و في نفس الاتجاه نجد خلدون الشمعة في مقالته «مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية» يعتبر أن الجنس الأدبي ليس مجرد "وعاء يحدد حدود الموضوع الأدبي الخارجية، إنه الخارج والباطن في تواشج وتضاد."[2]

و يقسم خلدون الشمعة الأجناس الأدبية إلى تسعة أجناس منها ما هو أساسي، ومنها ما هو فرعي: الدراما، الملحمة، الرواية، المقامة، الحكاية، القصة القصيرة، القصيدة، المقالة، الرسالة، وينطوي كل من هذه الأجناس على ثلاثة عناصر: هي المبدِع، المبدَع، والمتلقي."[3]

يرى خلدون الشمعة أن هذه الأجناس التسعة تختلف من جهة المبدِع من حيث تمثيله أو إنشاده أو قراءته، أما من جهة المتلقي فتتمايز من حيث كونه قارئا منفردا أو جمهورا عريضا أو متقبلا غائبا. ثم يفصل حديثه عن ثلاثية المبدِع والمبدَع والمتلقي اعتمادا على مقترح "كارتل كولويل" الذي يقترح بعض التعديلات على جدول الأجناس الأدبية، مثل دمج القصة القصيرة والرواية في نمط واحد هو الأدب

[1] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص: 25.

[2] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية وحضورها في التراث النثري، ص: 64.

[3] المرجع نفسه، ص: 65.

التخيلي (fiction)، وكذلك دراسة شبكة العلاقات المنطقية الممكنة بين المبدِع والمتلقي والمبدَع.[1]

و أيضا من الباحثين والدارسين لقضية الأجناس الأدبية، محمد غنيمي هلال من خلال كتابه «الأدب المقارن» حيث يرى أن الأجناس الأدبية "لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحد كل جنس أدبي في ذاته، ويتميز عما سواه، بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه، مهما كانت أصالته، ومهما بلغت مكانته من التجديد، ولا يستغني عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد، «ففكرة» الجنس الأدبي فكرة تنظيم منهجي لا يمكن أن تنفصل عن النقد."[2]

ثم يلاحظ غنيمي هلال أن الأجناس الأدبية غير مستقرة وثابتة، فهي حركة دائبة تتغير من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر. وفي هذا التغيير يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي يعد جوهريا فيه. يريد غنيمي هلال من خلال ذلك أن الأجناس الأدبية تغيرت نظرتها على ما كانت عليه، فهي خاضعة لظاهرة التطور لأن هناك أجناسا تغيرت بنياتها، وأن هناك أجناسا لم يكن لها وجود في عصر سابق وكان لها حضور في عصر لاحق، والعكس صحيح.

و أصبحت هذه الظاهرة بإمكانها "أن يختلط جنس أدبي بجنس أدبي آخر ليؤلفا جنسا جديدا، كما في المأساة اللاهية، ويظل الباب على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة. فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية، يكون الكاتب على بينة منها، ولكنه قد يطوعها لأدبه أو يزيد فيها، وهي دائما معللة مشروحة لدى القارئ والناقد."[3]

أما عزالدين إسماعيل من خلال كتابه «الأدب وفنونه» تطرق إلى الأنواع الأدبية، ورأى أن النوع الأدبي "صورة خاصة من صور التعبير، لها بواعثها وأصولها وخصائصها ومجالها."[4]

نجد عزالدين إسماعيل يميز بين التعبيرين: التعبير الأدبي الشعري والتعبير الأدبي النثري، فالتعبير الأدبي الشعري مختلف عن النثري في طريقة استعمال اللغة، والتي من خلالها نفرق بين الأنواع الأدبية.

---

[1] ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية وحضورها في التراث النثري، ص: 65.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: 137،138.

[3] المرجع نفسه، ص: 140.

[4] عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013، ص:69.

حيث قسم الأجناس الأدبية إلى شعر ونثر، ويندرج تحته تقسيم فرعي لكل قسم. "فليس الشعر كله نوعا واحدا، وكذلك ليس النثر، بل هناك أنواع شعرية وأنواع نثرية، ولكن هذه الأقسام الفرعية لا يمكن الاعتماد كثيرا في التفريق بينها على طريقة كل منهما في استخدام اللغة، لأن الطريقة تكاد تكون متشابهة، ولكن التفريق سيكون بجانب ذلك على أساس آخر من النظر إلى الأصول الفنية لكل نوع."[1]

يرى عزالدين إسماعيل أن الشعر هو نوع من أنواع الأدب حيث أدرج تحت هذا النوع أقساما فرعية كالشعر المسرحي والملحمي والغنائي والقصصي ...إلخ، وكذلك هو الحال بالنسبة للنثر حيث تعددت أنواعه وفنونه كالرواية والخطابة، المقالة ... ولذا رأى أن هذه الفروع لا يمكن الاعتماد عليها كثيرا في التفريق بينهما لأن الطريقة مشتركة وهي اللغة التي تمثل عاملا رئيسيا ومشتركا بين جميع الأجناس، ولكن التفريق يكمن في النظر إلى (الأصول الفنية) الخصائص الفنية لكل نوع، أي أن كليهما يستعملان اللغة كأداة إلا أنهما يشتغلان في إطار جمالي مختلف للغاية.

هذه إطلالة موجزة لبعض المفاهيم النقدية للأجناس الأدبية في النقد العربي المعاصر، كونه ظاهرة جمالية تاريخية فهي قابلة للتعديل والتطور والانفتاح.

أصبح بإمكان الجنس الأدبي أن يستعين بأجناس أدبية أخرى، يدخل الشعري مع المسرحي ومع السردي ومع أجناس أدبية أخرى، حيث تداخلت الأجناس وتلاقحت فيما بينها وافترقت وأزاحت الحدود والفواصل فأصبحت رجراجة، وأنتجت جنسا واحدا عابرا للأنواع تمثل في الكتابة.

[1] عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ص:73.

2- الكتابة الجديدة وهدم الحدود الأجناسية عند أدونيس:

لقد مست الأجناس الأدبية جملة من التغييرات والتحولات في مسارها التاريخي، وأحدثت قفزة نوعية، فانتقلت من نقاء النوع وصفائه إلى التداخل والتزاوج بين الفنون الأدبية، وهذا ما أدى إلى خلق حالة من الإبداع والجمالية.

ينتمي موضوع تداخل الأجناس إلى موضوع الحداثة وما بعدها التي كسرت الحدود والفواصل بين الأجناس ووجدت حالة من التداخل بين الأجناس الأدبية والنثريات الأخرى كالفلسفة.

"فلم تعد هناك أطر معرفية محددة يمكن أن تضع حدودا فاصلة بين الأنواع الكتابية أو ضوابط لأساليبها وطرائقها، وهكذا أضحت الكتابة ما بعد الحداثية مجالا يمكن فيه للأدب والتاريخ والأسطورة أن يمتزجوا جميعا من أجل إنتاج نص مستعد لكل نوع من هذه الأنواع بمفرده."[1]

و حينما تخترق الأجناس الأدبية حدود بعضها يخرج النص من سياق التجنيس إلى سياق التداخل النصي حيث تتعدد الأشكال التعبيرية وتتفاعل داخل تقنيات الكتابة، وبذلك فإن المتلقي عندما يتلقى النص تكون القراءة مقاربة تناصية تبحث في مختلف الترابطات داخل البناء النصي لمجمل أصداء جنس أو أجناس هالكة تركت آثارها وانقرضت."[2]

لذا وجب النظر إلى الأجناس الأدبية على أنها "كيانات تتكامل أدوارها وتتداخل وظائفها في ظل واقع يطبعه التداخل في كل شيء. يمكن أن نعد الأجناس مؤسسات مفتوحة تتداخل فيها الرؤى والمكونات وتتكامل فيها الوظائف والغايات."[3]

يرى حيدر علي الأسدي أن عملية التداخل الأجناسي بالمفهوم الأدبي التنظيري "هو تجاوز الحدود الإبداعية لخصوصية الجنس الأصلي واستلهام عناصر جنس آخر مجاور لخلق حالة من الإبداع

---

[1] علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة والسينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010، ص:280. نقلا عن: حيدر علي الأسدي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص:79.

[2] المرجع نفسه، ص:81.

[3] محمد عروس، تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر: جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة-الجزائر، 2015/2014، ص:28.

والجمالية."[1]

ففي منظور الناقد نرى أن إزاحة الحدود والفواصل بين الأجناس الأدبية، والتداخل والتفاعل مع بعضها البعض، واستفادة كل جنس أدبي من معطيات الأجناس الأخرى، هذا التجاوز خلق حالة من الابداع والجمالية.

و لقد لخص عادل الفريحات عوامل إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية في العناصر الآتية:"

- الملل والسأم الشديدان من ممارسة الكتابة في نوع واحد.

- عجز النوع القديم عن تلبية حاجات العصر وعدم تماشيه معه.

- تغيُّر الحساسية الأدبية عند المتلقين بين زمن وآخر، فما كان يصلح لزمن قد مضى لم يعد يصلح لهذا الزمن.

- نشوء أجيال أدبية ترى أن القدامى قد استنفدوا جماليات نوع من الأنواع.

- تأثير الروافد الأجنبية في الأذهان والنفوس.

- مزج بعض المبدعين بين الأجناس الأدبية، لأنهم يجمعون بين الشاعر والقاص والمسرحي والناقد ..."[2]

تقف هذه الأسباب -عند عادل الفريحات- وراء تجاوز الحدود بين الأجناس الأدبية، ورأى أن الحاجة هي التي دفعت العصر إلى التطور، كما أن الحاجة لتطور الأجناس هي "حاجة جمالية وربما اجتماعية، والتداخل يصالح مختلف ذوات الأجناس الأدبية في إطار نص واحد يخلق جمالية أدبية والمؤلف دائما يتوق لتجاوز المفاهيم المعيارية الجاهزة في محاولة منه لتقديم الجديد للمتلقي على مستوى الشكل والمضمون ليتفرد ككاتب عن أقرانه، إن هذه الحدود هي حدود لا تتسم بالصلابة سيما في النص الثاني من القرن العشرين الذي شهد تداخل الحدود بين الأجناس الأدبية من جهة، وتداخل الحدود بين هذه الأجناس والفنون من جهة أخرى، وقد أدى ذلك إلى نشوء ما يسمى بـ "النص" والنص المفتوح."[3]

[1] حيدر علي الأسدي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، ص:82.

[2] ينظر: عادل الفريحات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007، ص:26.

[3] حيدر علي الأسدي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، ص: 82.

فالنص بالمفهوم الحديث هو لفظة أُطلقت على نوع من الكتابة تتداخل فيه الأساليب والطرائق والصيغ المعتمدة في أكثر من نوع أدبي معروف وهذا التداخل يدخل ضمن تحطيم فكرة النوع الأدبي النقي الخالص...و النص المفتوح هو بناء لغوي ساعي إلى عبور الحدود والجنسية الأدبية الواحدة نحو فضاء التراسل الأجناسي بين مكونات النص الواحد أو الجمع الجنسي المقترن باللاشكل.[1]

لقد أزاح النص المفتوح حدود هذه الأجناس وفتح لها آفاقا واسعة قابلة لعدة قراءات، وهذا الانفتاح جعل الأجناس الأدبية تختلط وتتفاعل مع بعضها البعض، الكتابة هي" نص جامع، هي ملتقى أجناس وأنواع وهي تناد بين نصوص وخطابات وكتابات مختلفة، ولا شيء فيها يمنع من عودة اللغة إلى بداياتها، قبل أن تتبلبل وتتشظى، وتصير لغة لـ«النظم» ولغة لـ«النثر» فيها الشعر. بهذا المعنى الجامع ... لأن جمالية الكتابة في شعريتها، وفي قدرة النص، في وضع الكتابة، أن يتجاسر مع اللغة في كل تعبيراتها ليقول وجوده على الأرض."[2]

لقد سعت الممارسات النصية الحداثية إلى تجاوز الأجناس الأدبية وعبورها تحت جنس واحد هو الكتابة. و للنقاد المعاصرين وقفة في هذا الجانب في مقدمتهم نذكر أدونيس من خلال كتابه خاصة «الكتاب، أمس المكان الآن» الذي رصد فيه وقفة تنظيرية وتطبيقية تجاوز فيه الحدود التي تحد الأجناس الأدبية وصهرها في نوع واحد أطلق عليه مصطلح الكتابة.

كما نجد محمد بنيس هو الآخر دعا إلى مشروع الكتابة وحاول أن يقدم موقع الكتابة قبل رسم حدودها من خلال كتابه «كتابة المحو».

و قدم أيضا عبد الله الغذامي في كتابه «الكتابة ضد الكتابة» مفهوم الكتابة على أنها عمل تحريضي تتخطى في مسعاها الآخر القارئ لأنها تؤكد عملية الانتقاء الذي لا يتم إلا بالإلغاء والنفي.

كما يورد عبد المالك مرتاض في كتابه «نظرية النص الأدبي» مصطلح الكتابة والنص، وإشكالية العلاقة بينهما محاولا إيجاد الفرق بينهما.

أما صلاح بوسريف في كتابه «مضايق الكتابة» تطرق أيضا إلى هذه الكتابة والنص، وأصدر مؤخرا كتابا حديثا «السهم والوتر بيانات في حداثة الكتابة » سعى فيه إلى تكريس مفهوم حداثة الكتابة

[1] ينظر: حيدر علي الأسدي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، ص: 86.

[2] صلاح بوسريف، شعرية الصمت (الأفق الشعري للكتابة)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2021، ص:82.

وهي تصورات ومفاهيم شعرية يقتضيها مفهوم الكتابة.

هذه بعض المقتطفات ذكرتها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر من دراسات النقاد لهذا البديل متجاوزين به الأنواع الأدبية.

عُرفت الكتابة على أنها "عمل تحريضي، يحرض الذات ضد الآخر وهي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضد الذات ... إنها الكتابة الهدف والمنطلق: منها وإليها. وليست الذات ولا الآخر إلا نصالا تتكسر على نصال، والمنتصر الوحيد هنا هو الكتابة، فهي الباقي بعد أن يفنى الكاتب الفاعل، ويتغير القارئ المنفعل."[1]

الكتابة في منظور عبدالله الغذامي عمل مضاد تتخطى في مسعاها إلى تجاوز الآخر ومحاولة نفيه، لأنها تؤكد عملية الانتقاء الذي لا يتم إلا بالإلغاء والنفي، كما أن الكتابة في نظره عمل تحريضي حتى للذات الكاتبة وهذا ما يقتضي أن تكون الكتابة كإبداع وكائن يتفوق على الذات الفاعلة ويتمدد من فوقها متجاوزا إيّاها وكاسرا لظروفها وحدودها.

ثم يرى أن الكتابة في كلتا الحالتين "تقدم الاختلاف وتعرض الضد: الذات المختلفة في النص المختلف. ومن هنا ينشأ العمل المضاد بما هو اختلاف عن الأصل وعن الشبيه، فالمؤلف ليس هو الشخص ذاته، والنص كتابة جديدة لا تشبه ما عداها ولذا فهي الضدّ"[2] فهو يقصد بالذات أي المبدع أو الكاتب في نصه.

و من هنا يكون الدخول إلى النص هو مسعى لكشف المجهول وتعتيم المعلوم، ثم إن البحث في أسرار النص وخفاياه التي يحاول الكاتب عدم الكشف عنها وطمسها وتغييبها، نجد في مقابل هذا الكشف أن النقد الحديث سعى إلى قلب الموازين وإلى إلغاء المكشوف أصلا في النص.

كما تحدث عبد الله الغذامي عن كيفية تشكيل الكتابة وبداية ظهورها مثلما فعل رولان بارت حينما جعلها ناتجة عن علاقة الكاتب بلغته وأسلوبه لذلك يرى "أن كل شكل هو أيضا قيمة، لذلك يوجد بين اللغة والأسلوب مكان لواقع شكلي آخر: هو الكتابة."[3]

[1] عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص: 7.

[2] المرجع نفسه، ص: 8.

[3] رولان بارت، في الأدب والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، دط، دت، ص: 52.

أما عبد المالك مرتاض فذهب إلى أن الكتابة والنص من المفاهيم المتقاربة أو المتداخلة، غير أن هناك فروقا بينهما حيث أن مفهوم الكتابة الأدبية "قد يكون أعم من النص الذي يقترب مفهومه من مفهوم الخطاب، فكل كتابة أدبية نص، وليس كل نص كتابة أدبية."[1]

فهو يرى أن الكتابة الأدبية أشمل وأعم من النص الذي هو أقرب في مفهومه من الخطاب ولأمر ما يقال كاتب ولا يقال ناص، فلو كان النص يرقى بمفهومه المعرفي إلى درجة الكتابة في معناها الهام لكان الناس عدلوا عن تلقيب الكاتب كاتبا إلى تلقيبه ناصا.[2]

و يرى أن القصد من الكتابة الأدبية ليس الكتابة بمفهوم الخط وإنما الكتابة الأدبية بالمفهوم الإبداعي "فالكتابة الأدبية هي عملية إنجاز نسيج لغوي يجسد أيضا نصا أدبيا أساسه الخيال لا الواقع وفضاؤه الحيز لا الجغرافيا."[3]

و في مقال له "سؤال الكتابة أو مستحيل العدم" يرى أن الكتابة لا تعادل إلا نفسها داخل نفسها، فتعادل الصمت والعدم والمستحيل والتلاشي واللاشيء ... ويجعل الكتابة من خلال هذا التحديد مرادفة للأدب لأنها تحوي كامل الأجناس الأدبية، ولكنه يخرج إلى أنها تعادل الصمت والعدم ثم يواصل تحديدها في قوله "الكتابة استكشاف للمجهول واستكناه للمعلوم. والكتابة بحث عن الجواني الغائر في مجاهل الذات، عبر البراني الذي يبدو، هو أيضا بعيد المنال، شديد المجال..."[4]

يحدد عبد المالك مرتاض في هذا القول وظيفة الكتابة من خلال اكتشافها للغائر المجهول وهي دجت في مجاهل الذات ولاكتشاف هذا المجهول لا بد من مترجم بارع ليستطيع فك الرموز والإشارات والأفكار والشفرات لهذا النص، ولذا يقول "إن الكتابة هي جهاز معقد لإنتاج الأفكار."[5]

---

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص:124.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:124.

[3] المرجع نفسه، ص: 123.

[4] عبد المالك مرتاض، سؤال الكتابة أو مستحيل العدم، مجلة أسئلة الكتابة. المركز الجامعي بشار، ع1، معهد اللغة العربية وآدابها، 2004، ص: 3،9. نقلا عن: راوية يحياوي، شعر 'أدونيس' من القصيدة إلى الكتابة (الكتاب1-2-3 نماذج) أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري-تيزي وزو، قسم اللغة والأدب العربي، ص:28 .

[5] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص:129.

و لذا وجب على القارئ مشاركة الكاتب في الكشف عن المخبوء عنه، ومن هذا الجانب تكون الكتابة توظيفا لخبرات سابقة لقارئها حتى يتم التفاعل والمشاركة لإدراك وفهم النص.

أما صلاح بوسريف نجده يقارب بين النص والكتابة فلم يعد المعنى سابقا على النص بالنسبة إليه، فالنص يأتي بعد المعنى ويكون مستعدا لاستيعاب المعنى وقبول اقتحامه لما به يبني النص ذاته، حيث يقول: "إن النص في وضع الكتابة l'écriture صار أكثر انشراحا، وإدراكا لحضور المعنى، في تعدده وكثرته، باعتباره ولادة تحدث إبان قراءة النص، ويبقى النص حاملا لاحتمالات تتكشف وتبدو دون انقطاع. هذا ما يجعل من نص الكتابة، نصا مترنحا ... تؤثر فيه مختلف التأويلات."[1]

أي كلما فتح المجال للتأويل، كان للنص قراءات مختلفة ومعان كثيرة، ومع كل قراءة، ولادة معنى جديد، لذا يبقى النص مفتوحا لا نهاية له من الدلالات والمعاني.

و في هذه الحالة تصير الكتابة "نصا قائما بذاته معلنا عن وجوده، وليس مجرد إضافة أو تفسير، بل إضاءة جديدة لبعض ما ظل معتمًا."[2]

فالنص في الكتابة ليس مغلقا، فهو مفتوح ومستمر لا انقطاع له، فهو اتصال وسيرورة إما في عمل المبدع نفسه أو في علاقته بغيره.

و يواصل بوسريف من خلال أعماله عن مفهومه للكتابة على أنها كذلك تقوم في أساسها على التجاوز. فالتجاوز في الكتابة "هو تجاوز بين اللفظ والعلامة، بين المحو والإثبات، بين السواد والبياض ... فالتجاوز إذن، هو محو وإثبات في نفس الوقت، هو جمع النقيضين لقول شيء واحد. أو بالأحرى توسيع المعنى وتفتيقه، بوضعه في حالة قلق وتوتر، خصوصا في طبيعة الدَّوال التي تتجاوز فيما بينها لتجهر وتشي ببعض ممكنات اللفظ وما يتحمله من تدليل في سياق الكتابة، أو ما نسميه بحداثة الكتابة التي هي الشعر بإعتباره جامع أنواع وجامع دوال في ذات الآن.[3]

فالكتابة من منظوره هي حوار النفي والإثبات، وبين السواد والبياض، وبين اللفظ والعلامة، وهي ذات حضور ودلالات تضيق للمعنى وتوسع دلالاته وتأويلاته.

---

[1] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة (مقدمات لما بعد القصيدة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص: 43.

[2] المرجع نفسه، ص: 53.

[3] صلاح بوسريف، شعرية الصمت (الأفق الشعري للكتابة)، ص:42،43.

فهو يرى أننا إزاء شعرية مغايرة لما سبق والتي تقتصر فقط بقراءة السواد، وهي قراءة عمياء كما يسميها، ولا تنظر إلى البياض أو هذا الصمت أو الفراغ أو المحو، الذي نعنيه في الكتابة، وهي كتابة بامتياز في حد رأيه.

و في كتابه الأخير «السهم والوتر بيانات في حداثة الكتابة» في بيانه (الحادي عشر) يقول "أنها كتابة وتراهن على هناك «البعيد» لا الـ«هنا» لأن شعريتها آتية من المستقبل، ولأنها عطفا على ذلك شعرية لا تفصل بين الفلسفة والمسرح والشعر، ولا تقيم أي حدود بينها."[1]

سعى بوسريف من خلال هذا الكتاب إلى تصورات ومفاهيم شعرية يقتضيها مفهوم الكتابة والتي يراها أنها شعرية المستقبل التي تتجاوز كل الفواصل والحدود التي تحد بين الأنواع الأدبية.

أما الناقد المغربي محمد بنيس فيعُدَّ أول من طرح مفهوم بيان الكتابة في المغرب بداية من الثمانينات وبالضبط سنة 1981، حيث نشرت مجلة "الثقافة الجديدة" في العدد التاسع عشر "بيان الكتابة" الذي هو تجربة معرفية جديدة لطرح مفهوم الكتابة في المغرب وفيه يرسم حدود الكتابة التي كان أدونيس قد دعا إلى ترسيخ ملامحها الجديدة."[2]

و لقد تطرق محمد بنيس في كتابه «حداثة السؤال» ما تضمنه هذا البيان وحددها في أربعة قواعد توضح مفهوم الكتابة:

– القاعدة الأولى: لا بداية ولا نهاية للمغامرة: هذه القاعدة العامة لكل نص يؤسس ويواجه، لا بداية ولا نهاية، الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ ومن ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه ... والقاعدة الثانية للكتابة هي النقد على أساس الإبداع، والقاعدة الثالثة: لا كتابة خارج التجربة والممارسة، أما القاعدة الرابعة: فلا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر.[3]

---

[1] محمد الديهاجي، حداثة الكتابة عند صلاح بوسريف، جريدة القدس العربي، 2023/02/19 https://www.alquds.co.uk/، يوم 2024/03/22 على الساعة 14:00.

[2] حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص: 168.

[3] ينظر: محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 1988، 18،19،20،21.

هذه القواعد طرحها بنيس كقوانين "مغامرة ونقد وتجربة وممارسة وتحرر تمس ثلاثة مجالات: اللغة والذات والمجتمع، يصعب أن تنفصل قواعد الكتابة عن مجالاتها وهي التي تزيد المفاجأة وتركيب المغاير، الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة."[1]

انطلاقا من بنية التأسيس والمواجهة عمل بنيس على تكريس مفهوم الكتابة من خلال أعماله، فالكتابة لديه ممارسة نصية مفتوحة لكسر الفواصل بين الشعري وغير الشعري، وأصبحت المسألة لديه من خلال ذلك عرضا من أعراض الكتابة، يقول في هذا الشأن: "إن اختلاط الحدود بين الشعري وغير الشعري في النص، أصبح عرضا من أعراض الكتابة، الشعر لا يوجد خارج الممارسة النصية بها يتعرف على سماته ومآله، وكل التقعيدات، التي تناهض السكن في البيت الحر، تتحول إلى عقال يكف به الشعر أن يكون بلا شبيه، نسف الحدود أو اختلاطها بحث له الاختيار والمخاطرة، وله أيضا مغامرة بناء سطح أملس تنسجه متاهات الكتابة."[2]

يرى محمد بنيس أن النزاع الذي كان بين القديم والحديث بالمفهوم الحداثي شكل خطرا على فعل الكتابة، ولاجتياز هذا الصراع والخطر لجأت إلى البحث عن مأوى حر تركن إليه. "هكذا تجرؤ القصيدة على التحرر من تاريخها الشخصي أيضا، من المعلوم فيها، عناصر أو بناء أو دلالية، تقبل بعماها في ليل العالم ومعرفته. ما لا تنساه القصيدة هو حريتها الأولى في الانتصار للسفر وأهواله، بحثا عن كتابة تمجد ماءها، ولن يكون بعد هذا، شيء يسمى وضعا نهائيا للغات والأجناس في النص ... سعيا نحو هذا المكان الوثني الذي تستعيد فيه الكتابة شرعية أن تكون حرة، في الإنصات لدمها الوحيد دم احتضار لغة، دم الباحثين عن ماء القصيدة، وقلق الاستحالة أول ما يجتلب به الشعر حداثته الأخرى."[3]

إن شعرية الكتابة عند محمد بنيس مسلك يتوزع في طرق مفاجئة وصادمة لمن يترقب القصيدة لأن بالنسبة إليه "في الصدمة تبدأ القصيدة بالكلام، هو الشعر. لا فصل فيه بين الشعري والنثري، بين الصوتي والخطي، بين المتن والهامش، الشعر الذي تصبح فيه القصيدة كتابة، أي محوا لما هو خارجها ونقصانا يدل على الاستئناف الذي لا يتوقف أبدا، وذلك الحسي الذي تصاحبه القصيدة ينفصل عن

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص: 22.

[2] محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1994، ص: 22.

[3] المرجع نفسه، ص: 29.

مظهره الأولي، مستقلا بذاته في الكتابة، كتابة لغة وكتابة معرفة لها منطق عصي، لأنه يظل بعيدا عن الإدراك."[1]

لأن الكتابة بالنسبة إلى بنيس هي فعل إلغاء ونفي حيث يقول: "مهمتي أن أكتب. والكتابة بالنسبة لي فعل لا يقين له ولا إثبات. إنه فعل المحو ذاته. أكتب بغاية السكن في جليل المحو، حيث تنعدم الحدود وينتفي الأصل و النموذج. كتابة يتيمة. كتابة لها الفراغ والحلزون والهذيان و الهاوية، كتابة تشتغل ضد المعنى، فيها وبها تأخذ الذات فسحة حريتها لترحل في متاه نحو جدارها ..."[2]

فالكتابة بالنسبة إلى الناقد هي كتابة لا تشتغل على التأكيد والإثبات بقدر ما تشتغل على النفي، هي كتابة ضد المعنى فهي تكتب المغاير وتسبح في المجهول اللامتناهي فتأخذ النص من المعنى إلى ما بعد المعنى. ولذلك يرى أدونيس أن النص الشعري أمام تغيير جديد ومغاير على ما سبق، لذا واجهته إشكالية تاريخية وفنية، "تاريخيّة، لأنه يكتب ويقرأ في مرحلة انتقال وتغيّر وبحث، وفنية، لأنه يصدر عن رؤى الكتابة ومواقف من الإنسان والعالم، متناقضة، ومتنابذة غالبا."[3]

و هنا يستلزم على الشاعر أن يكون له حضور فعال ومتميز، يتعمق إلى غور التجربة الشعرية مقيدا أو مرتبطا بأن النص الشعري الجديد لا بد من قراءته وتأويله.

يريد أدونيس من خلال هذه الممارسة القرائية أن تكون قراءة إنتاج متجددة فهي فعل خلق وإبداع وصيرورة لا نهائية.

تعتبر الكتابة الجديدة جنسا أدبيا مستحدثا في النقد العربي المعاصر، ويطلق عليها كتابة ضد التجنيس لأنها تلغي الفواصل بين الأجناس الأدبية.

و يعد أدونيس من بين الأوائل الذي نظَّروا لهذا النمط من الكتابة، "و أول من (استخدم) استعمل مصطلح الكتابة موسومة بالجديدة."[4] فالكتابة بالنسبة إليه هي أن تغيّر في النوع، أي في المعنى، فالمسألة اليوم هي مسألة الكتابة وليست مسألة قصيدة، "كنت في «شعر» أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة،

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر مقالة القصيدة والصمت، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 2007، ص: 204.

[2] محمد بنيس، كتابة المحو، ص: 67.

[3] أدونيس، سياسة الشعر، ص:50.

[4] حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص: 166،167.

لكنني في «مواقف» أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة."[1] . وكتب في مجلة «مواقف» مقالا تحت عنوان "تأسيس كتابة جديدة"

يعتبر هذا التصريح بمثابة بيان عن التحول من مرحلة (القصيدة) إلى مرحلة (الكتابة) التي مرّت عبر سلسلة من التحولات في سيرورة النص الداخلية، انطلاقا من المعلوم إلى المجهول ومن المنتهي إلى اللامنتهي.

و يرى أدونيس أن الكتابة ظهرت مع القرآن الكريم "الثورة الكتابية الأولى نشأت في وجه الخطابة، نثرا وشعرا هي كتابة القرآن، فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة ... والقرآن من هذه الناحية، يتجاوز الأنواع الأدبية ويخلق نوعا جديدا، لكن هذا النوع الجديد من الكتابة إنما هو وليد رؤيا جديدة للعالم."[2]

من هنا بدأت الفوارق تبرز على مستوى الممارسة بين الخطابة والكتابة، فالقرآن الكريم كان مرحلة مهمة في نهاية الارتجال والبداهة وبداية رؤيا جديدة للإنسان والعالم.

هذه النقلة والخروج على قواعد الخطابة وتأسيس كتابة جديدة، جعل النقاد فيما بعد يقيمون التقابل بين الخطابة والكتابة، علما أن هذه الكتابة نشأت إلى جانب الخطابة، لكن لم تكن نشأتها نشأة إتمام وتكامل بل نشأة انفصال وانقطاع، ولم يكن هذا الانفصال في الدرجة بل في النوع. فتأسيس كتابة جديدة كانت بمثابة "قطعية مع الجاهلية على المستوى المعرفي، وعلى مستوى الشكل التعبيري."[3] وعليه يمكن القول أن القرآن الكريم جسَّد نقلة نوعية من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة.

و يرى أدونيس من خلال ذلك أن المبادئ الجمالية والنقدية التي نشأت بتأثير من الدراسات القرآنية، وأسست لحركة الانتقال (من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة) ، موجزا إياها في النقاط الآتية:

- مبدأ الكتابة دون احتذاء بنموذج مسبق فعلى الشاعر أن يبتدئ شعره ابتداء لا على مثال، ويتضمن هذا المبدأ القول بضرورة نقد العادة باستمرار، لكي يظل الشعر باستمرار غريبا وجديدا.

[1] أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، مجلة «مواقف»، ع15، لبنان، الصادرة في 01 مايو 1971، ص:4.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ص:23.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، ص: 35.

- اشتراط الثقافة المعمقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد، فكتابة الشعر وقراءته تستلزمان معرفة وخبرة ومراسا، ولا تكفي البداهة والارتجال ومجرد المعرفة اللغوية.
- النظر إلى كل من النص الشعري القديم ، والنص الشعري المحدث، ، في معزل عن سبق الزمني أو التأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته، وقد استتبع هذا المبدأ التشديد على عناصر شعرية معينة والتقليل من أهمية عناصر أخرى.
- نشوء جمالية جديدة، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال والتأثير ... بل نقيض للشعرية، فالجمالية الشعرية تكمن في النص الغامض، الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة.

تبقى هذه المبادئ والأسس التي ارتكز عليها أدونيس في تأسيس كتابة جديدة والخروج على قواعد الخطابة، وبدلا من السؤال كيف أخطب؟ نشأ السؤال الجديد كيف أكتب؟

هذا يعني أن الكتابة لم تعد محاكاة ونسجًا على منوال القدامى، وإنما هي تغير وإبداع. فالكتابة تستدعي من الشاعر رؤيا للعالم وأشيائه جديدة، ويترتب عن تلك الرؤيا طريقة تعبير جديدة، لا وجود لها من قبل.[1] فالكتابة ليست محاكاة وتقليد، وإنما هي اختلاف وابداع. هذا التجاوز نحو الكتابة أدى إلى الخروج على قواعد الخطابة وتأسيس قواعد مغايرة منها:"

1-أن السامع لم يعد عنصرا أساسيا في القول.

2-أن الشاعر أخذ يحدث في شعره الخاص، دون اللجوء إلى معيار خارجي.

3-أن الشاعر يجد جوهره الإبداعي العميق في ذاته، لا في خارج ذاته.

4-حل القارئ محل السامع.

5-أن الكتابة لا تخاطب السامع، إنما دورها هو طرح نص للقارئ يشاهده ويتأمل فيه ليعرف ما لا يعرف."[2]

فالكتابة الجديدة بالنسبة لأدونيس هي كتابة خلق تقدم للقارئ ما لا يعرفه من قبل "وتلك هي

[1] ينظر: مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص: 199.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ص: 309،310. وأيضا مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 199.

الخاصية الجوهرية للشعر الجديد: إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير."[1]

و بهذا يكون أدونيس انطلق في تكريسه لمفهوم الكتابة بمفهوم جديد، أساسه التجريب والمغامرة في ابتكار شكل جديد ومغاير على ما سلف حتى يتجاوز به النمطي الثابت الجاهز، بآلية الإبداع والتجديد والتغيير. ففي نظره لا بد للكاتب أن يخرج من نظام الكتابة المألوفة، وهذا الخروج يعني بالضرورة الخروج على نظام اللغة ونظام التفكير، حتى يعطي للواقع طابعا حركيا إبداعيا.

لذا فالتجريبية عند أدونيس هي الكشف عن بديل مخالف لما سبق فهي "عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد. وهي تجسيد لإرادة التغيير."[2]

هذا التغيير لا يجسد إلا بالثورة ، لأن الكتابة الثورية كما يقول أدونيس "تصعد من فشل الكتابة القديمة. الكتابة الثورية هي، من هذه الزاوية، محاولة لمغالبة العجز، والتغلب عليه ..."[3]

و إزاء هذا التغيير بالتجريب والثورة وما تشير إليه حدود الرؤيا، دون الرجوع للحدود والأشكال وقواعدها، يدعو أدونيس إلى كتابة نص شعري مبدع ومتميز، حتى يفتح المجال لإنتاج حركة مستمرة ومتتالية ومميزة ودائمة باتجاه المستقبل، علما أن هذه الكتابة "لا تكون إلا برؤيا شخصية مميَّزة"[4] على عكس الكتابة القديمة التي تقول المعروف في قالب جاهز ومعروف، وتقف عند حد واحد ولا تفسر إلا بطريقة واحدة.

لذا تجاوز أدونيس الثابت بالمتغير والانغلاق بالانفتاح "وأعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة، وصار عالما فسيحا من الأوضاع، والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد."[5]

لذا نجد إصراره على ضرورة الخروج من دائرة التقسيم بالهدم وكسر الفواصل الأجناسية إلى نوع واحد هو الكتابة التي يجسدها الحضور الإبداعي، فهو الفيصل في الأمر، إذا كانت هذه الكتابة رواية

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص: 294.
[2] المصدر نفسه، ص: 287.
[3] المصدر نفسه، ص: 136.
[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ص:30.
[5] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 107.

أو مسرحية أو قصيدة، حيث يقول: "يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا ، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة: لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب. هل هو قصيدة أم مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي."[1]

و هنا يلغي أدونيس الحدود التي تقسم الكتابة إلى أنواع، ليجعلها كتابة منفتحة يمتزج فيها الشعري مع القصصي والمسرحي والروائي، وهذا ما استفادت منه القصيدة المعاصرة من أساليب الفنون المجاورة، وتحمل هذه الكتابة صفة الإبداعية.

و في بيان الكتابة يشير أدونيس إلى أنها رؤيا وشكل بنائي جديد خارج نطاق المألوف، مجسدا فكرة المغايرة التي تبحث في المجهول ونفي المعلوم، ويحدد ملامحها في النقاط الآتية:

1- الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم: هذا الملمح هو أحد مقومات الحداثة الشعرية في تجاوز الرؤية القديمة وهو الانتقال الرؤيوي المتجدد نحو آفاق لا يستطيع النموذج الثابت تحقيقه للمبدع.

2- يجب أن تغيّر الكتابة تغيرا نوعيا فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، ولئن كانت الكتابة في الماضي، خريطة رسمت عليها حدود الأنواع ... فإن هذه الخريطة اليوم بيضاء، دون أدراج ولا رفوف، والداخل إليها هو وحده الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو، هذا التغيير في الكتابة أدى إلى هدم الحدود والفواصل بين الأجناس الأدبية.

3- يجب أن نخلق زمنا ثقافيا متحركا، وفي هذا التغيير يؤدي بالضرورة إلى تغيير العلاقة في فعل الإبداع لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق.

4- يجب أن نكتب ونقرأ، لا بروح التوكيد على النتاج بحد ذاته، بل بروح التوكيد على فعل الخلق بمعنى إن الإنتاج حركة خلاقة، وصيرورة لا نهائية.

هذا يعني أن القراءة تكون قراءة إنتاجية تأويلية والتي تبقي النص مفتوحا بتعدد القراءات والقرّاء وهكذا يكون الإنتاج حركة خلاقة ومستمرة لا نهائية.

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ص: 312.

5- يجب أن نكتب ونقرأ فيما نعي وعيا أصيلا أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس، وإنما هي فيما يتحرك، ويؤسس.

6- نتاج الكتابة: هذا يعني أن الكتابة سؤال لا جواب، وبهذا تكف الكتابة عن أن تكون خاضعة لبداية معلومة أو نهاية معلومة، وبذلك يتغير فعل القراءة، وتسلك سبيل التأمل، وتصبح القراءة لا تعنى بخطية القصيدة وإنما بفضائها. [1]

من خلال هذه المعايير الست يعتمد أدونيس في بيانه على ثلاثة مرتكزات أساسية هي:

1- تجاوز الحدود بين الأنواع الأدبية.
2- انفتاح النص باعتباره فضاءً خلاقا لا تعبير وتوكيد فقط، فهو يشتغل داخل التجدد المستمر.
3- أن القارئ منتج لا مستهلك، وبهذا تكون القراءة إنتاجا متجددا من خلال الفهم والتأويل.[2]

و عليه يكفي القول إن مفهوم الكتابة عند أدونيس ارتبط بميزات أساسية هي الكتابة الجديدة التي جاءت محل الكتابة القديمة، الموروثة والتقليدية، وتحمل صفة الإبداعية بمعنى الخلق والكشف وهي تجسيد لرؤيا المجهول.

من أهم المسائل التي طرحت في النقد الأدبي "قصيدة النثر" باعتبارها ظاهرة إبداعية للحداثة الشعرية، حيث أصبحت منتجعا لكل شاعر لتحقيق ذاته، وتفعيل تجاربه الشعرية عبر أنواع وأشكال لغوية جديدة مبتكرة.

هذا الشكل الأدبي الذي لاقى نطاقا واسعا في الساحة الأدبية العربية {بين مؤيد ومعارض، أو بين ما يدعيه الرّواد و ما يطرحه الخصوم}، أدى إلى صراع بين المحافظين والمجددين حول هذا النمط من الكتابة، وحول هويتها وموقعها بين الأجناس الأدبية الأخرى، أشعر هي أم نثر؟ أم جنس أدبي ثالث مستقل عن الشعر والنثر؟

و هل لهذا النوع الأدبي جمالية شعرية تؤهله ليصبح كتابة شعرية جديدة تفرض نفسها على الساحة الأدبية العربية؟

[1] ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)، ص:312،313،314.

[2] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاتها ، 3- الشعر المعاصر)، ص: 50.

و كيف تجمع بين نقيضين في نمط معرفي واحد؟

كل هذه التساؤلات أثيرت حول قصيدة النثر التي مثلت ذروة الاختراق والتمرد على القصيدة الكلاسيكية وضوابطها، وقد ساعد في انتشارها عدة عوامل أهمها التطلع نحو الآخر (الغرب) وخاصة الفرنسية بعد قراءة أدونيس كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن»، ودور الصحافة والمجلات الأدبية كمجلة "الأدب" ومجلة "الشعر".

أ- قصيدة النثر المصطلح و المفهوم:

في البداية يجب البحث عن دلالة المصطلح لغة ثم اصطلاحا.

قصيدة النثر: هذا المصطلح مكون من كلمتين متناقضتين (الشعر – النثر)، لكنها جمعت في نمط معرفي واحد.

فالقصيدة من الفعل "قصد بصيغة فعيل للمبالغة، وتستعمل معه قصيدة لأن قصيد اسم جنس ويستخدم كصيغة جمع من قصيدة، والقصيد من الشعر: ما تم شطر أبياته، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه، وقال ابن جني سمي قصيدًا لأنه قصد واعتمد ... وقيل سمي قصيدًا لأن قائله احتفل له فنقّحه باللفظ الجيد والمعنى المختار. وقيل سمي الشعر التام قصيدًا لأن قائله جعله من باله فقص له قصدا ولم يحتسبه حسبًا على ما خطر بباله وجرى على لسانه."[1] والقَصْدُ "اسْتِقَامَةُ الطَّرِيقِ. قَصَد يَقْصِدُ قَصْدًا، فَهُوَ قاصِد ... والقَصْدُ :إِتيان الشَّيْءِ."[2]

أما النثر: "النَّثْرُ نَثْرُكَ الشيءَ بِيَدِكَ تَرْمي بِهِ مُتَفَرِّقًا مثلَ نَثْرِ الجَوْزِ واللَّوْزِ والسُّكَّرِ، وَكَذَلِكَ نَثْرُ الحَبِّ إِذا بُذِرَ، وهو النِّثَارُ؛ وَقَدْ نَثَرَهُ يَنْثُرُهُ ويَنْثِرُهُ نَثراً ونِثاراً ونَثَّرَه فانْتَثَرَ وتناثَرَ؛ والنُّثارةُ :مَا تناثَرَ مِنْهُ"[3] فالجذر (نثر) يوحي بالتشتت والتبعثر.

و من الجانب الاصطلاحي يعرّف أحمد مطلوب القصيدة أنها "مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط

[1] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، دط، دت، ص: 58.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (قصد)، ص: 353.

[3] المرجع نفسه، ص: 191.

بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة."[1]

و يطلق مصطلح النثر على "الكلام العادي الذي لا يتقيد بوزن وقافية فهو أساس الكلام ... والنثر أصل في الكلام، ولا تتكلم العرب إلا به، فهو أسبق من الشعر، ولم يصل العرب إلا القليل منه.[2]

و النثر هو أحد قسمي الأدب الانشائي وهو نوعان:

"1- ما يدور في كلام الناس أثناء المعاملة، وهذا ليس من الأدب في شيء.

2- النثر الفني: وهو الذي يحتوي الأفكار المنظمة تنظيما حسنا، والمعروضة عرضًا جذابا، حسن الصياغة، جيد السبك، مُراعى فيه قواعد النحو والصرف."[3]

فقصيدة النثر من هذا المنظور (الفني الأدبي) هي الجانب الإبداعي الذي يتمحور على التجاوز والتجديد والتمرد على التقاليد العروضية الكلاسيكية، كما قالت سوزان برنار: "من المؤكد أن قصيدة النثر تنطوي على مبدأ فوضوي وهدّام لأنها نشأت من تمرد على قوانين العروض- وأحيانا على القوانين العادية للغة، لكن كل تمرد على القوانين الموجودة مجبرا فيما لو أراد تقديم عمل أدبي قابل للاستمرار على أن يحل محل هذه القوانين بأخرى، خشية الوصول إلى ما هو عضوي وفاقد الشكل، وهي في الواقع ضرورة خاصة بالشعر."[4]

فقصيدة النثر بهذا المفهوم هي حركة إبداعية ثورية بنيت على هيكل فوضوي عشوائي، حرّرت القصيدة الكلاسيكية من نمطيتها وضوابطها، وأعطت للشاعر حرية للوصول إلى اللانهائي في عمله الإبداعي، وفتحت للشعر آفاقا جديدة لم يحلم بها من قبل.

و قبل أن نعرج على مفهوم قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر ومفهومها عند أدونيس خاصة، لابد لنا الإشارة إلى البداية أو الرحم الذي ولدت منه، فتشير الدراسات أن مصطلح قصيدة النثر كان شائعا في فرنسا في القرن 18 ، فوفقا لسوزان برنار "أن الشاعر الفرنسي (لويس برتران Louis Bertrand) هو الذي أسس المعالم الأولى لقصيدة النثر، فقد كتب مجموعة شعرية واحدة بعنوان

[1] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001، ص: 223.

[2] المرجع نفسه، ص: 222.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 401.

[4] سوزان برنار، قصيدة النثر (من بودلير حتى وقتنا الراهن)، تر: راوية الصادق، ج1، ص: 34.

"جاسبير الليل Gaspard de la nuit"وذلك في الفترة الممتدة بين (1841/1828)، وكانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية، وقد لفتت هذه البداية الأنظار، فقد فتحت أفقا لم يحلم به الشعر من قبل، وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجيا، وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر "بودلير" بقصائدها"[1]

و يشير أدونيس في كتابه «موسيقى الحوت الأزرق» أن "بودلير أقدم على محاكاة برتراند، ابتداءً من ديوانه الأول أزهار الشر 1857، ثم مجموعة قصائد نثرية أخرى أكثر جرأة في التشكيل والرؤيا هي مجموعته الموسومة بـ (سوداوية باريس)، بلغ عددها العشرين نشرت في مجلة (لابراس) عام 1862."[2]

لذا لجأ بودلير ومن تبعه إلى هذا الشكل الجديد من الشعر للتعبير عن واقعهم.

أما جان أرتور رامبو يعتبر المنظر الأول لقصيدة النثر، حيث رأى "أن المواقف النقدية التحديثية عند بودلير لم ترتق إلى مستوى الفرادة اللغوية المبتكرة والمتحررة كليا. فقد كتب رامبو (إشراقاته) وهي جوهر قصائد النثر فجاءت عبارة عن هدية أبدية إلى شعراء المستقبل المفتوح زمنيا، لكونها قصائد لا تقف عند الكلمة أو الصورة ولا تتمظهر من خلال البحث عن المعنى العام، وهذا هو اللغز الخلاق المتفرد لقصيدة النثر."[3]

و من خلال ذلك ترى سوزان برنار أن رامبو نال مكانة مرموقة ومركزية وفريدة من نوعها في قصيدة النثر، وذلك راجع لسببين:

"أولا: لأنه كان أول من أكد بقوة على علاقة الضرورة بين الصيغة الشعرية الجديدة وهذا البحث عن المجهول، الذي يجعل من القصيدة محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونها شكلا فنيا، ثم لأنه أراد –و قد قرن المثال بالقاعدة– أن يصبح هو نفسه "سارق النار" وأن يقدم نموذجا لقصيدة النثر، مكتمل الأصالة في المفهوم والتقنية."[4]

---

[1] إيمان محمد الصالح بن أوذينة، قصيدة النثر العربية (عز الدين مناصرة نموذجا)، الصايل للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2018، ص: 43.

[2] ينظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، بيروت–لبنان، ط1، 2002، ص: 113،112.

[3] إيمان محمد الصالح بن أوذينة، قصيدة النثر العربية (عز الدين مناصرة نموذجا)، ص: 44.

[4] سوزان برنار، قصيدة النثر(من بودلير حتى الوقت الراهن)ج1، ص: 201.

و لم يقتصر الأمر حكرا على هذه الجهود فقط، بل هناك جهود أخرى ذكرتها برنار أضافت وفرضت وجودها في النقد الغربي، وفي تأسيس هذه القصيدة، وهي جهود الشعراء الإنجليز مثل الشاعر توماس ديكوينسي وغيره من الشعراء الذين تبنوا هذا النمط المتمرد على القوانين القائمة.

و تبعا لذلك تؤكد سوزان برنار في كتابها أن قصيدة النثر جاءت نتيجة لتطور طبيعي وظروف وحاجة اقتضتها روح العصر، وارتبطت بتطور الشعر والأدب.

و من أهم الأسباب والظروف التي تطرقت إليها برنار ورأت أنها كانت البداية لقصيدة النثر في فرنسا هي:

"1-النثر الشعري(*): أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلي، الذي مهد لمجيء قصيدة النثر، فعبر المجادلات التي نشأت بصدده تدعمت فكرة الانفصال الضروري بين الشعر والنظم.

2- تأثير الترجمات(*): لقد لعبت الترجمات دورا فعالا في تجديد النثر الفرنسي، وفي تحرير اللغة، وتعد من أهم النقاط الأساسية لعملية "تفكيك النظم عن الشعر، فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر -في هذه الترجمات- عن إرضاء الطموحات الشعرية التي لم تجد ما يشبهها في التمارين الشكلية الخالصة لناظمي الشعر، ومارس الفرنسيون عبر الترجمات المحاولات الأولى في "قصائد النثر" المختلفة عن الرواية والقصيدة والملحمية.

3- أثر الرومانتيكية: يعد من الأسباب التي مهدت لقصيدة النثر في نظر سوزان برنار، ولقد تجلى هذا الأثر مثلا في اسمها 'شاتو بريان"وبوالو'[1]

هذه بعض العوامل التي ساعدت على انتشار "قصيدة النثر" في الغرب.

ترى برنار أن قصيدة النثر "أطاحت على نحو تام بقواعد النحو والعروض، ورفضت بإصرار الخضوع للتقنين، وتفسير الإرادة الفوضوية-الكامنة في أصلها- تنوع أشكالها، والصعوبة التي نعانيها في تعريفها."[2]

(*) النثر الشعري وقصيدة النثر: مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما رغم ذلك متماسان، ففيهما تبتدئ نفس الرغبة في التحرر، ونفس اللجوء إلى طاقات جديدة للغة، فكيف العبور فيما بين القرن 18 والقرن 20 من النثر الشعري، الذي كان وما يزال غير عضوي، إلى قصيدة النثر التي اعتبرت نمطا أدبيا حقيقيا. أعتقد أنه لا غنى-فيما أعتقد عن الإشارة إلى ذلك هنا. سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص:43.

[1] ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ج1، ص: 43،46،51.

[2] المرجع نفسه، ص: 33.

تعتبر برنار قصيدة النثر، في منطلقها، رد فعل على المعايير وأشكال الجمال المطلق للقرن (19).

و تعتبِر هذا النمط الشعري "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة، كقطعة بلور ... خلق حرّ ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، ايحاءاته لا نهائية..."[1] ومن خلال هذا التعريف لبرنار فقصيدة النثر هي قطعة نثرية مكثفة ككتلة من البلور. و تحدد برنار شروط ومواصفات لقصيدة النثر منها:

1- الوحدة العضوية: تفترض قصيدة النثر إرادة واعية للانتظام في قصيدة، لا بد لها أن تكون كلّا عضويا مستقلا، بما يسمح بتمييزها عن النثر الشعري.
2- المجانية: وتحددها بدقة فكرة اللازمنية، بمعنى أن القصيدة لا تتقدم نحو هدف ما، ولا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية، لكنها تفرض على القارئ ك "شيء، ككتلة، لا زمنية.
3- الإيجاز: يعتبر الإيجاز الشرط الثالث والأكثر خصوصية لقصيدة النثر، وتقصد به التجنب والابتعاد عن الاستطرادات والإسهابات التفسيرية وأي ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، كل ما قد يضر بوحدتها وكثافتها، لأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة، بل من مركب إشراقي.[2]

تبقى هذه الخصائص والشروط هي التي ميّزت قصيدة النثر عن غيرها من الأجناس، والتي انتهت إليها برنار.

و على الرغم من الإشارات التاريخية إلى وجود قصيدة النثر في الأدب الفرنسي منذ نهايات القرن الثامن عشر "فإن وجودها وتداولها في المجال النقدي لم يتحقق إلا على يد سوزان برنار، عندما أعلنت عنها في دراستها لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب عام 1957. ونشرتها في مكتبة عام 1958 في كتابها

[1] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص:140.

[*] الترجمات: مثل: ترجمة هونبر للجدة المكسورة "جيسنبر" وترجمة "قصائد هوراس" للأب ساندروس، وقصائد "تاس" التي ترجمها ميرابو، كلها قصائد متحررة من القافية، وترجمات مثل ترجمة "ايداووسيان ويونغ" رغم ترجمتها إلى الفرنسية فإنها تنطوي شاعرية حقيقية أكثر من ناظمي الشعر الغربي. ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر، ص:46، 47 .

[2] ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص: 36.

الشهير(Suzanne Bernard) "le poème en prose (de Baudelaire jusqu' à nos jours,[1]

أما في النقد العربي، قد عرف مصطلح قصيدة النثر اختلافا بين النقاد والمبدعين في مدى تقبل هذا المصطلح وتعدده الذي اتخذ كبديل عنه. و لعل أول من أعلن عنه هو أدونيس من خلال اقتباسه من كتاب «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن» لـ "سوزان برنار".

و يعد من الأوائل الذي أعلن عن ميلادها وروّج حضورها في الساحة العربية باعتبارها منجزا إبداعيا حداثيا، وأصبح يشكل جزءا عضويا منها.

حيث يرى أنه "حين أطلقت هذه التسمية 1960 التي كانت عنوان دراسة حول هذا المفهوم، هوجمت هجوما حادًا اتّخذ طابعا سياسيا قوميا- إذ رأى فيها الذين يهاجمونها -ومازالوا يهاجمونها- خرقا لمبدأ الشعر العربي، وبالتالي، تمهيدا لتراث اللغة الشعرية العربية، لكن على الرغم من ذلك، تكاد اليوم قصيدة النثر أن تكون الطريقة التعبيرية الغالبة، خصوصا لدى الشعراء الشبان. بل تكاد أن تتّحول عند بعضهم إلى نوع من الحماسة الفنيّة العصبيّة، فتصبح مقياسا حداثويا، وزيًّا مميزا للدخول في الحداثة الشعرية العربية."[2]

و بذلك تكون قصيدة النثر في رأي أدونيس مفهوما جديدا للإبداع الشعري، على الرغم أن هذا الشكل الجديد لم يقبل عند البعض باعتباره خرقا لمبدأ الشعر العربي.

و بين مؤيد ورافض لهذا النوع، لاقت قصيدة النثر مجالا واسعا على آمال وآلام هؤلاء الشعراء وأصبحت مقياسا حداثويا وثوبا جديدا للحداثة الشعرية العربية.

و بالتالي أصبحت قصيدة النثر في نظر أدونيس هي أرقى أشكال الكتابة الشعرية.

و إلى جانب أدونيس، نجد الشاعر نزار قباني يتبع نفس الموقف في دفاعه عن قصيدة النثر التي يرى أنها جاءت لظروف سياسية واجتماعية، هذه الحتمية فرضت استقبال هذا الشكل الجديد من الكتابة لأنه في نظره الحاضن الجديد لهذه المشاكل والظروف والمستجدات عند الإنسان والقارئ العربي. وهذا ما يتضح لنا في قوله: "القصيدة العربية ستكون في المستقبل قصيدة نثر لأن الإنسان العربي واقع في

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة (دراسة في جماليات الإيقاع)، مؤسسة الانتشار العربي، دط، د.ت، ص: 126.

[2] أدونيس، سياسة الشعر، ص:73.

حالة ضجر، ضجر من كل شيء، ضجر سياسيا ووجوديا واجتماعيا، وهو أيضا ضجر من لغته ويريد أن يتحرر من كل شيء."[1]

بالإضافة إلى أدونيس و نزار قباني ، نجد كذلك الشاعر محمد الماغوط من خلال أعماله التي تناول فيها قصيدة النثر ك «حزن في ضوء القمر» و«غرفة بملايين الجدران» و«الفرح ليس مهنتي» وغيرها من الدواوين.

يشير صلاح فضل في شأن ذلك أن محمد الماغوط هو بمثابة "الفنّان الّذي نعنيه، وقد تناولت أعماله الكاملة، وأخذت أتصفّح دواوينه ... حتى أنتقي منها نماذج تحقّق جمالية قصيدة النّثر وتنجح في رهانها الشّعري."[2]

و أهم من ذلك، في رأي صلاح فضل أنه "قد استطاع أن يتحرّر من إيقاع التّاريخ القديم ليعانق حلم الحرية في المستقبل ... وهذا برهان الإبداع الذي يفوق حجج النّقد."[3]

كما يعد أنسي الحاج من بين هؤلاء الشعراء الذين كتبوا بأسلوب النثر من خلال تأثره إلى جانب أدونيس بقصيدة النثر الفرنسية أو بكتاب سوزان برنار، فقصيدة النثر بالنسبة إليه "وسيلة للتعبير عن ثورته على خواء اللغة العربية، و ميراثها الثقافي وتحدد لما انتاب الحياة العربية من ركود و ضيق ، ويمكن أن تُعَّد مقدمته لديوانه من قصائد النثر الذي عنوانه (لن) بيانا على هذا الاتجاه الجديد في الشعر."[4]

يرى الشاعر قصيدة النثر أداة جديدة تمنح للشاعر حريته في التعبير عما في وجدانه، ويرفض أنسي الحاج القواعد والشعر الكلاسيكي، لذلك حاول خلق شكل جديد للكتابة منطلقا من مبدأ قصيدة النثر الخالصة وهذا ما جعل أدونيس يعترف به أنه "الأنقى، بيننا، نحن الآخرون ملونون بالتقليد قليلا أو كثيرا، وقد لا نستطيع بعد وصولنا إلى هذه الدرجة من التكون الشخصي أن نصفوا ونصير أنقياء في شعرنا."[5]

---

[1] جهاد فضل، أسئلة الشعر (حوارات مع الشعراء العرب)، الدار العربية للكتاب، دط، د.ت، ص:349،350.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص:220.

[3] المرجع نفسه، ص:220.

[4] س موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2003، ص:448.

[5] أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، بيروت-لبنان، ع14، 1960، ص: 81.

و ترى سلمى خضراء الجيوسي أن كلًّا من أدونيس وأنسي الحاج "يتحدثان بثقة وحماس إلى أن يصل بهما ذلك الحماس إلى أن يجعلا من قصيدة النثر أعظم شكل أمكن بلوغه."[1]

و يؤكد أنسي الحاج أن قصيدة النثر قد ظهرت نتيجة لأسباب وظروف نذكر منها ما يلي:"

1- ضعف في الشعر التقليدي.

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

3- نتيجة الترجمات عن الشعر الغربي.

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

5- أن قصيدة النثر جاءت تتويجا لجهود بدأت منذ قرن من الزمان، لا لتحرير الشعر العربي وحده، بل لتحرير الشاعر العربي بالدرجة الأولى، فالشاعر في عالم متغير في حاجة إلى لغة تستطيع تجسيد مواقفه الجديدة ... فالشاعر لا ينام على لغة قديمة بالية."[2]

و تبقى هذه الأسباب هي نفسها التي اعتمدها أدونيس في دراسته للعوامل التي أدت إلى ظهور قصيدة النثر في الشعر العربي كما حددتها سوزان برنار، وإلى جانب هذه العوامل يضيف أدونيس العامل السادس وهو النثر الشعري، ويميز بينه وبين قصيدة النثر حيث يرى أنه "ليس للنثر الشعري شكل، فهو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية... أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء آخر -ذات وحدة مغلقة."[3]

و بالتالي قصيدة النثر ظهرت في سياق التحولات التي عرفها المجتمع العربي والإبدالات النصية الجديدة التي مرت بها القصيدة العربية "وقد ظهرت في العالم العربي بعد الشعر المنثور، بينما الشعر المنثور ظهر تاريخيا بعد قصيدة النثر في الغرب."[4]

و يرى أدونيس أن النثر الشعري هو من الناحية الشكلية "الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل

---

[1] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص: 693.

[2] أنسي الحاج، لن، دار مجلة شعر، بيروت، 1960. نقلا عن: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص: 693.

[3] أدونيس، في قصيدة النثر، ع14، ص: 80،81.

[4] حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، تقديم: محمد مفتاح، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص: 160.

الشعراء إلى قصيدة النثر، وقد كان النقاش الذي أثير حوله في الأدب الفرنسي خاصة، بدء الفصل بين الشعر والنظم والتمييز بينهما."[1]

إذن هذه هي العوامل والأسباب التي مهدت لقصيدة النثر بصفتها حركة شعرية جديدة وأصبحت الطريقة الشعرية الغالبة في نظر أدونيس.

ب- إشكالية قصيدة النثر:

لقد أثار هذا النوع الأدبي الجديد اختلافا وجدلا في الأوساط النقدية، حول شرعيته وترجمته، فانقسم النقاد إلى ثلاثة أقسام: "قسم يرى أن قصيدة النثر شعر خالص لأنها ولدت موازية لشعر التفعيلة في أو الخمسينيات، حيث تحتوي على لغة شعرية وصورة شعرية، على الرغم أنها بلا وزن وبلا إيقاع منتظم. و قسم يرى أنها نوع (جديد–قديم) من النثر العربي الخالص، وبالتالي هي ثورة جديدة في إطار النثر الفني. و القسم الثالث يرى أنها جنس أدبي مستقل لأنها كتابة وليست شعرا وليست نثرا، وهي في الوقت نفسه، شعر ونثر، لكنها تميل إلى النثر أكثر، بسبب فقدانها للبنية الصوتية، حيث أن الإيقاع فيها غير منتظم، أي لا قانون له. لهذا، فقصيدة النثر: نوع أدبي مستقل."[2]

و لعل دلالة الانقسام الذي نتج حول قصيدة النثر لم يحدد النقد العربي المعاصر موقفا نهائيا صوبها.

و عليه يرى أدونيس أن قصيدة النثر نفسها هي أسلوب في الرفض والتمرد في نطاق الشكلي الشعري "فقصيدة النثر الذي يعتبرها البعض ردة فعل ضد الأذواق، والاتجاهات السائدة، تقدم لنا العكس، بتعبيرها عن تطلعاتنا العميقة الرفض السري في حياتنا ، والحركات الروحية الغامضة والوجه المختبئ في الظلمة والعتمة."[3]

و تنطلق قصيدة النثر من هذه الظاهرة "إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة، بحث أنها تثير من جديد، في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات."[4]

---

[1] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص: 67.

[2] عز الدين المناصرة، إشكالات قصيدة النثر، المؤسسة العربية، بيروت–لبنان، 2006، ص: 112.

[3] أدونيس، في قصيدة النثر، ع14، ص: 83.

[4] المصدر نفسه، ص: 75.

هذا الأمر أدى إلى غموض والتباس وخلافات في وجهات النظر حول طبيعتهما وتمحورهما بين الأشكال الشعرية الأخرى، وتناقض بين قوتين تحركان القصيدة، وأيضا نوعا من الكتابة لم تحدد معالمه وقوانينه بشكل واضح.

هذه الإشكالية التي أحدثتها قصيدة النثر باءت بالرفض عند عدد من النقاد والدارسين والشعراء مثل نازك الملائكة التي اعترضت على هذا الشكل واعتبرته بدعة غربية حيث تقول: "إن شيوع هذا اللون في الأدب العربي هو في الحقيقة بدعة غربية في السنوات العشر الماضية ، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاتها نثرا طبيعيا مثل أي شيء آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر) ... وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب يخلو من أي أثر للشعر، فليس فيه لا بيت ولا شطر، وإذن فلماذا كتبوا على الغلاف أنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها؟"[1]

ترى نازك الملائكة أن قصيدة النثر ليست شكلا من أشكال الشعر لغياب الوزن والقافية، الذي يميز الشعر عن غيره، ثم تساؤلها وتعجبها واستغرابها على عدم التمييز بين النمطين (الشعر والنثر) وكأنهم يجهلون الشعر؟ أم أن الجنسين عندهما سواء.

فنجد نازك الملائكة معترضة على هذا الشكل وعلى تسميتها بقصيدة النثر، فترى أن المصطلح ليس في محله، فالنص عندها إما يكون شعرا أو نثرا، وفي خضم حديثها وجدت هذا النوع من القصائد أدى إلى الخلط بينه وبين الشعر الحر أو شعر التفعيلة.

و في هذا السياق يرد نزار قباني في حواره مع جهاد فاضل : "إنني لا أسمح لنفسي ولا أستطيع أن ألغي بمرسوم قصيدة النثر .. لأنها بدعة.. أو تقليعة.. أو شكل طارئ أو هجين .. لم يعرفه تاريخنا الأدبي ... إن تاريخنا الأدبي. إن تاريخنا الأدبي لم يعرف المسرح، ومع ذلك لم يقل أحد إن المسرح العربي الذي نشاهده، هو مسرح طارئ وهجين .. وليس له سابقة في تراثنا ... فلماذا نعتبر قصيدة النثر خارجة على القانون، قد يكون ثمة اعتراض على تسميتها ... ولكن ماذا تهم التسميات؟"[2]

ثم يتابع نزار قباني حديثه: "إن نبوءتي عن مستقبل قصيدة النثر تنسجم مع الطموحات الثورية للإنسان العربي، فكما بدأ الإنسان العربي يتململ من شروطه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فمن

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2 ، ص: 182

[2] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص: 244.

الطبيعي أن يتململ من شروطه اللغوية والتعبيرية ... الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري ... إنهما موقف اختياري ... من يريد أن يتوقف عنده فله ذلك .. ومن لا يريد .. فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن. المهم أن يكون ثمة (تعويض موسيقي) للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية."[1]

أما عبد العزيز المقالح يرى أن تسمية هذا النوع من الشعر بقصيدة النثر خطأ لعدة اعتبارات منها "إن اطلاق وصف النثرية على هذا الشكل الشعري يقيم حالة من التضاد يجعل التناقض حولها أكثر حدة ووضوحا (فالنثر نثر والشعر شعر ولا يلتقيان)، صحيح أن كليهما يستخدمان نفس مفردات اللغة، ولكن بمدلولات أخرى وبمستويات مختلفة، أهم ما فيها أنها في الشعر نثرا أو نظما تخلع قشور النثرية وتبتعد عن مناخ المباشرة والمنطق العقلي، وتقترب من خصائص الشعر الحقيقي التي لم يكن الوزن والإيقاع الخارجي المباشر إلا عنصرا واحدا من عناصره الجمالية الكثيرة."[2]

و يقترح عبد العزيز المقالح تسمية بدلا عن قصيدة النثر سماها "القصيدة الأجد".

و يعتبر غالي شكري هو أيضا أن تسمية قصيدة النثر تسمية خاطئة باعتبارها "آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد في الشعر العربي."[3]

ثم يرى أن إحلال كلمة نثر محل كلمة وزن لا يعبر في حقيقة الأمر سوى عن ردة الفعل لا عن الفعل الذي يصنعه الشعراء الحداثيون، "لأن قصيدة النثر تقوم بذلك في الطرف النقيض لما يدعى بقصيدة النظم، وبهذا يلتقي دعاة هذه وتلك عند حدود المفهوم الكلاسيكي للشعر أي المفهوم الشكلي للشعر."[4]

ثم يضيف قائلا بأن تسمية قصيدة النثر "مسيئة إلى دعاتها كما هي مسيئة للناقد الحديث الذي كف عن مطالبة الشاعر بمقاسات معينة للقصيدة."[5] و يقترح غالي شكري بعد ذلك تسمية أخرى

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص: 245.

[2] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص:71.

[3] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص:82.

[4] المرجع نفسه، ص: 82.

[5] المرجع نفسه، ص: 83.

بديلا عن قصيدة النثر هي قصيدة التجاوز والتخطي.

و يشير عبد الرحمان القعود في كتابه «الإبهام في شعر الحداثة» أن قصيدة النثر "تثير إشكاليات من خلال اسمها نفسه، إذ كيف يمكن الجمع بين متناقضين هما الشعر والنثر."[1] حيث اقترح مصطلح القصيدة الحرة كبديل لمصطلح قصيدة النثر.

و لكن فيما بعد يشير بأنه وجد نفسه أكثر ميلا لمصطلح قصيدة النثر بعد إدراكه للتناقض الكامن في هذا الجنس الأدبي الذي استمده من الحداثة.

و لقد هاجم أيضا أمل دنقل التجريبية والتفكك وهو يعني قصيدة النثر بقوله: "إن هذا التحلل الفني والشعري نما وازدهر لأن هناك تحللا اجتماعيا، لأن هناك تفسخا اجتماعيا، وتفسخا وطنيا. الشعر الحديث عندما نشأ، هوجم لأنه لا يلتزم بالوزن والقافية ... إذن، هذه الموجات التجريبية لا تمشي في طريق التقدم، لا تمشي مع حركة التاريخ، وإنما تمشي مع حركة المجتمع إلى الوراء ... هذه الحركات التجريبية تقود العقل العربي إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة."[2]

و في نفس مسار الرفض نجد حافظ صبري من المعارضين لهذا النوع حيث رصد أهم المقاييس الفنية التي تظهر مدى النقص في هذه الكتابة والتي من شأنها أن تقصي قصيدة النثر من أن تكون شعر أو كتابة إبداعية جديدة، وأهم هذه العناصر:"

1- ليس لهذه المحاولة جذور تراثية في أدبنا.

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

هذا الشكل التعبيري يتأرجح بين أمور ثلاثة:

أ- رصف العديد من الصور النثرية في محاولة لاستخراج شيء للتعبير عنه.

ب- أقصوصة ركيكة ممزقة الأوصال في سطور نثرية منثورة

ج- بناء مطلسم من الكلمات الهجينة الغريبة."[3]

---

[1] عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 165.

[2] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص:361،362.

[3] ينظر: محمد العيد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت-لبنان، ط1، 1996، ص: 194،195.نقلا عن فاطمة الزهرة قوناس، ملامح الشعرية في قصيدة النثر دراسة وصفية في مستوى الإيقاع، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تيارت، 2011،2012، ص: 74.

كما يبدي عبد الوهاب البياتي موقفه من ديوان «مفرد بصيغة الجمع» قائلا: "لم أستطع قراءته، فقد قرأت سطرين منه ورميته جانبا لأنه ليس بشعر ولا بنثر، بل هو جنس ثالث هجين مفكك ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة ويدل على أن كاتبه مصاب بمرض يستعصي شفاؤه."[1]

إن هذا التيار – في نظر عبد الوهاب البياتي – تقليدا محض للشعر الأجنبي أو محاولة للهروب من مواجهة المصير. "لقد غرق معظمهم في الرمال المتحركة للترجمات الشعرية من آداب الأمم الأخرى واستعاروا لغتها وأزياءها وبيانها وبديعها، بل يبدو لي أحيانا أن الغموض الناتج عن قصور في الرؤية وعجز في الأدوات الفنية أصبح ينعت بأنه محاولة إيجاد أشكال شعرية جديدة."[2]

إن إيجاد أشكال شعرية جديدة في رأيه هو نتيجة من نتائج ثورة المضمون ولا تأتي هذه المحاولات إلا لشاعر مبدع وأصيل حيث يصرح: "من المؤسف أن المجلات والصفحات الأدبية العربية باتت تنشر إنتاجا هابطا، رديئا حتى الموت، وليس له أي علاقة بالشعر ولا بغير الشعر."[3]

و في ظل هذا الهجوم والرفض الذي طرأ على قصيدة النثر نجد أدونيس من أبرز المؤيدين لهذا النوع حيث يؤكد على حضورها وشرعيتها باعتبار أنها "نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر."[4]

فهذا النوع بالنسبة لأدونيس هو جنس مستقل بذاته يتخذ لغة الشعر، والنثر فيه ليصبح شعرا وهذا ما يميزه عن النثر العادي، فقصيدة النثر حسبه تعد جنسا أدبيا ثالثا قائما بذاته له خصائصه التي تميزه عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى.

ثم يواصل دفاعه عنها وعن شرعيتها مؤكدا أن في حقيقتها ومفهومها وافدا غربيا على الثقافة العربية، لكن هذا لا يعني أنه أقصاها ورفضها من الشعرية العربية المعاصرة.

ثم في موقف آخر يحاول أن يجد لها جذورا تاريخية في التراث العربي ويخرج بنتيجة أن قصيدة النثر

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص: 213.
[2] المرجع نفسه، ص: 212،211.
[3] المرجع نفسه، ص: 212.
[4] أدونيس، في قصيدة النثر، ع14، ص: 81.

عربية بكامل الدلالة بنية وطريقة، "وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد أن تعرّف كتّابها على الكتابات الصوفية وبشكل خاص كتابات النّفري "المواقف والخطابات"، وابن حيان التوحيدي "الإشارات الإلهية"... وكثيرا من كتابات محي الدين بن عربي وسّهروردي وأن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي جوهريا، شعرية، وإن كانت غير موزونة."[1]

و انطلاقا من هذا المفهوم يطالب أدونيس أن نتعامل مع هذا الشكل بنوع من التروي، ومحاولة فهم حقيقتها وواقعها لأنها في نظره تمثل أصالة التراث العربي، ومستقبل الكتابة الشعرية العربية الحاضرة، وفي هذا الشأن يصرح: "إن كتابة قصيدة النثر عربية أصيلة يفرض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من تحديد النظرة إليه وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغوية في ثقافتنا الحاضرة."[2]

و إلى جانب أدونيس نجد يوسف الخال هو الآخر الداعم لقصيدة النثر، حيث يرى أن "المرحلة التاريخية التي نجتازها اليوم، هي مرحلة التحرر- تحرر من كل ما توارثناه من تقليد جامد متحجر في جميع نواحي الحياة، ومنها الشعر."[3]

و يضيف يوسف الخال قائلا: "الرغبة المشروعة في الثورة والانطلاق قد توقعنا في الفوضى إلا أن الفوضى التحريرية العارفة حال طبيعة في مرحلة الانتقال من الجمود والتحجر إلى اليقظة والنهوض. وإذن لا يجب أن تخيفنا، بقدر ما يخيفنا النظام القاصر العقيم، فمن تلك الفوضى نخرج بحياة جديدة."[4]

أما أنسي الحاج فكان له الباع في شيوع هذا اللون الذي يمثل عنده الخروج عن نمط الشعر السائد، وفي مقدمة كتابه «لن» يتساءل هل يمكن أن نخرج من النثر؟ فيجيب "أجل فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر لقد قدمت جميع التراثات الحية شعرا عظيما في النثر ولا تزال، وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية فليس ما يمنع أن يتألف من النثر ومن الشعر قصيدة النثر. لكن هذا لا يعني

[1] أدونيس، سياسة الشعر، ص: 76.

[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 316.

[3] كمال خير بك، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص: 94.

[4] المرجع نفسه، ص: 94.

أن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة النثر."[1]

فأنسي الحاج من خلال قوله هذا يؤكد على إمكانية إخراج قصيدة النثر ما دام الشعر كلاما لا يتقيد بوزن وقافية.

لذلك فهو يرفض وضع قوانين محددة لقصيدة النثر، ويضع لها شروطا ملازمة لها تتمثل في الإيجاز أو الاختصار والتوهج والمجانية، ويرى أن هذه العناصر "ليست قوانين سلبية، بمعنى أنها ليست للإعجاز ولا قوالب جاهزة تفرغ فيها أي تفاهة فتعطي قصيدة النثر. لا إنها الإطار العام أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، وموقفه من العالم والإنسان، وهذه «القوانين» نابعة كما يخيّل إليّ، من نفس الشاعر ذاته."[2]

و هذا ما أكده أدونيس أن هذه القصيدة تتمتع بقانون حرّ يؤمن الحرية للشعر والشاعر، فهي في نظره "عمل الشاعر... ، أنه لا يضطجع على إرث الماضي، إنه غاز وحاجته الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية، إنه سيستبيح كل المحرمات للتحرر."[3]فأدونيس هنا يؤكد على حرية هذه القصيدة وحرية شاعرها.

لذا يعدها فرحان بدري الحربي بأنها واحدة من الخطوات المهمة باتجاه الحداثة في الشعر العربي "و هي تسلك سبيلها الإبداعي في التعويض عن غياب الوزن والقافية والتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر في إطار المرحلة التي يعيشها المبدعون، هو إعلان القران بين الشعري والنثري وتجاوز حدود نظرية الأجناس الأدبية الضيقة إلى ما هو أدبي بمعناه الجمالي."[4]

و يتقاطع الناقد حاتم الصكر مع فرحان بدري الحربي في تأكيده على أن قصيدة النثر هي "الانتقالة الملموسة باتجاه ملامح الشعرية العربية الحديثة وأنها الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر الذي يغدو تجديدا تدريجيا عن التقليد الشعري المألوف."[5]

---

[1] خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان،ط1، 1995، ص: 135.

[2] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص: 63.

[3] خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص:137.

[4] فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر (دراسة في وجود الظاهرة وتطورها في الأدب العربي الحديث والنقد)، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل-العراق، ع03، مج07، 2008، ص:44.

[5] المرجع نفسه، ص: 44.

و يرى بدوي الحربي أن أهم ما يميز هذا المشروع الحداثي (قصيدة النثر) هو مجازفاتها لأول مرة في تاريخ الأدب العربي الحديث بتخطي مفهوم الشعر نفسه، وإعادة إخضاع اللغة لمتطلبات المرحلة الجديدة.

و من مميزات هذه القصيدة أنها "أخذت شكل الثورة على الثورة فهي لا تعرض نفسها بديلا يقوم على رفض الآخر، ونعني قصيدة الوزن فإذا كان أغلب مريدي الشعر الموزون يحاولون نفي قصيدة النثر وعدم الاعتراف بها، فإننا نجد أن أهم الأسس التي قامت عليها قصيدة النثر هو الاعتراف بالآخر."[1]

و ما يمكن قوله أن مصطلح قصيدة النثر قد واجه عدة اختلافات وملابسات، أولا من ناحية التسمية: حيث اتخذت قصيدة النثر عدة ألقاب منها القصيدة الحرة، والقصيدة الأجد، وقصيدة التجاوز والتخطي وغيرها من التسميات الأخرى ... متسمين إيها بالفوضى واللانظام.

و ثانيا من ناحية إثباتها وشرعيتها مما أدى إلى ظهور تيارين، التيار المؤيد لها من أمثال أدونيس وأنسي الحاج باعتبارهما الرّواد الأوائل لها على أنها مشروع حداثي، فيها تجاوز وتخطي ورغبة في التجديد، محاولين إثباتها في الساحة الشعرية العربية. والتيار المعارض لها أمثال نازك الملائكة وجهاد فاضل الذي يرى قصيدة النثر غير شرعية حيث يقول: "إنها صنو العجز ومرادف الخيبة ومكانها النثر لا الشعر."[2]

كما ينفي جهاد فاضل فكرة التأصيل لقصيدة النثر في موروثنا الأدبي فمن يريد معرفة جذورها فعليه العودة إلى "كتابات رامبو وبودلير ولوتريا مون وسواهم، أما العربية فلم تعرف في تاريخها هذا النمط من التعبير."[3]

و مع كل هذه الآراء في التأييد المطلق لقصيدة النثر أو النفي القاطع لها، هناك من النقاد من اتخذوا موقفا وسطا وحاولوا التوفيق بين الرؤى الغربية والبيئة العربية في تعاملهم مع هذا النمط الجديد الذي لم يستقر ويثبت مكانته في نظرهم ولم يكشف عن أدواته إلا أنه يمثل واقعا حيا يستحق الدراسة والتحليل. ومن بين هؤلاء الذين تراوح موقفهم من قصيدة النثر بين الرفض والقبول:

– الباحث السوري نعيم اليافي الذي يرى أن "اعترافنا بقصيدة النثر كقصيدة شعرية أم لم نعترف بأنها

[1] فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، ص: 44.

[2] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص: 63.

[3] المرجع نفسه، ص: 62.

موجودة على الساحة الأدبية بزخم وقوة، كواقع كياني مشاهد ومحسوس، على الناقد الأدبي أن يملك الجرأة والموضوعية معا، فيقف عندها ولا يتحاشاها، يدرسها ويحللها مثلما فعل مع سابقاتها، قد يرى فيها ما رأى أصحابها أو خصومها، فليس هذا المهم، المهم أن لا يهرب من المواجهة."[1]

ففي هذا الموقف نجد نعيم اليافي اتخذ موقفا وسطا من قصيدة النثر، فهو لا يرفضها كما لا يؤيدها. كما دعا النقاد والدارسين إلى ضرورة مواجهة هذا النوع الجديد بالدراسة والتحليل والمناقشة.

كما نجد الباحث المصري عبد العزيز موافي لا يعلن رفضه أو قبوله بشكل واضح وصريح لقصيدة النثر "بل ذهب إلى تحديد أسباب رفضها ويرى أن من أهم الأسباب تلك البطاقة التي ألصقها بها البعض وكتبوا عليها عبارة "مصنوع في الخارج"، هذا الرأي حتى لو كان صحيحا فهو ليس ذا موضوع أصلا لأن كلا من الفلسفة وعلم كلام الإسلاميين هما نتاج التنافذ مع التراث الإغريقي ... كما أن العديد من الأجناس الأدبية والفنية هي نتاج لهذا التنافذ الثقافي العربي كالقصة والمسرحية والرواية."[2]

يرى موافي أنه إذا كان علينا أن نرفض قصيدة النثر لأن جذورها غربية فإنه علينا بالمقابل رفض هذه الأجناس الأدبية ورفض تراثنا الشعري المعاصر بأكمله.

– وفي جانب آخر هناك من رفض قصيدة النثر بحجة الإيقاع، وهذا ما دفع الكثير من النقاد إلى نبذها وإخراجها من دائرة الشعر. وهو ما ذهب إليه إحسان عباس ومحمود درويش وغيرهم.

و هذا ما أدى بمحمود درويش إلى التساؤل حول هذه القضية حيث يقول: "هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج تفجير اللغة؟ وهل أوضحوا لنا مفهوم الموسيقى الداخلية في إصرارهم على احتقار الإيقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر؟ لماذا تعجز ثورة الشعر العربي الإيقاعية عن إنتاج موسيقى داخلية؟ وقبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية وما هي الموسيقى الخارجية؟"[3]

[1] إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص: 103.

[2] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص: 13.

[3] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص: 29.

و يجيب بعد ذلك أنهم سيقولون: "إن الإيقاع يخلق نمطا متشابها ورتيبا (...) إن ما نقرأه من هذا الشعر الحديث هو قصيدة واحدة تتألب عليها مئات الأسماء في تنقلها من جريدة إلى منبر إلى ديوان..."[1]

و لذا نرى أن قضية الإيقاع من أكبر المسائل التي واجهت قصيدة النثر هو مدى تحقيقها لهذا النوع (الإيقاع الداخلي).

و يرى المنظرون لقصيدة النثر أنها تحتوي إيقاعا داخليا وهي على العكس من قصيدة الشعر الحر "التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية أساسا على البحر الشعري الخليلي، ولكن دون التزام بنظام البيت بل اعتماد التفعيلة معيارا في الإيقاع الشعري.

و الإيقاع الداخلي يعني اتخاذ القصيدة شكل حركة موثقة في بنائها وهي حركة مجردة من عنصر الصوت لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع وإنما من خلال فهم متكامل لنمو حركة موقعة داخل البناء الكلي للقصيدة."[2]

و لذا يرى بعض النقاد المعاصرين أن الكلمة الموسيقية في العمل الأدبي تنبع عن ثلاث مصادر رئيسية، يمكن رد كل الإيقاعات الشعرية إليها:

"1- الموسيقى النابعة من تآلف أصوات الحروف داخل الكلمة الواحدة.

2- الموسيقى النابعة من تآلف الكلمات والمعاني الجمل والمفردات.

3- الموسيقى النابعة من الوزن والقافية.

إن ما نقصد بالموسيقى الداخلية ينطبق على النوعين الأول والثاني، حيث يصبح جرس الكلمة الواحدة ثم جرس السياق اللغوي هو الأساس الذي تبنى عليه الظاهرة الإيقاعية الناشئة، على أنه من المهم التأكيد على أن الموسيقى الداخلية هي نوع من الإيقاع يرتبط بتموجات المعنى لا باهتزازات الصوت وهي تموجات تنتج عن علاقات النسق اللغوي بالأساس."[3]

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص: 29.

[2] ينظر: فرحان البدوي الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، ص: 49،48.

[3] إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص: 87.

كما أن الإيقاع الداخلي يشير إلى "إحساس خاص بجمالية اللغة وقيمتها الصوتية والتركيبية بغض النظر عن الصورة الزمنية للتفعيلة."[1]

هذا الطرح بين أن الإيقاع الداخلي الذي ترغب قصيدة النثر إلى نيله وتحقيقه يصدر من خصائص اللغة وجماليتها وقيمتها الصوتية والتركيبية.

و من هذا المنطلق إذا كانت قصيدة النثر تشكل ثورة على الوزن الشعري فهذا لا يعني إلغاء الجانب الصوتي في مثيراتها الفنية. فأصحابها يعتمدون على الموسيقى بدل الوزن وهذا ما يلائم شروطها وقوانينها.

ج- دور مجلة «شعر» في تبني قصيدة النثر:

في عام 1959 نشرت دار مجلة «شعر» مجموعة من الأعمال ك "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط، وتلتها مجموعة أخرى "تموز في المدينة" لجبرا إبراهيم جبرا و "لن" لأنسي الحاج و"القصيدة ك "لتوفيق الصايغ، و"رحلة العودة" لميشيل كمال، و"إلى الفقر" لهنري حماتي، و"ماء لحصان العائلة" لشوقي أبي شعرا، وقد حازت المجموعة الأخيرة على جائزة «شعر» لعام 1962."[2]

ثم ازدادت أعداد المجلة نتيجة نشر مجموعات شعرية أخرى لهؤلاء الشعراء في السنوات اللاحقة، وتزايد عدد الشعراء في الوطن العربي، مما أدى إلى جوّ من التنافس في ظل الإبداع الحداثي.

و هنا يعود الفضل إلى جماعة الشعر التي لعبت دورا بارزا ومهما في ظهور هذا الجنس الأدبي، ومنحت للشاعر حرية التعبير بالشكل الذي يريده.

و يتحدد دور مجلة «شعر» في مساعدة قصيدة النثر وإعلاء شأنها ونشرها وتأكيد فنيتها بما يلي:

"أ- التكفل بنشر الدراسات التي تتعرض بالنقد والتحليل (الإيجابي) للدواوين الشعرية الحداثية التي تتخذ من قصيدة النثر نموذجا للكتابة والثورة، كما تكفلت المجلة أيضا بنشر الدراسات الشعرية النظرية ودواوين شعرية متميزة، ففي العدد الحادي عشر (11) من المجلة ظهرت أول محاولة تنظيرية للتوجه الجديد متمثلة في مقالة أدونيس «محاولة في تعريف الشعر الحديث».

[1] ينظر: فرحان البدوي الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، ص: 49.

[2] كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 96،95.

ب- تقديم الترجمات الشعرية للقصائد الأجنبية، وذلك دون إلتزام القافية والوزن في هذه الترجمات. وهذا ما جعلها تمثل انموذجا للاحتذاء وممارسة طقوس كتابة جديدة." [1]

ج- إرساء المجلة لبعض المفاهيم المتصلة بقصيدة النثر والتي تصب في خدمتها وهي:"

1- النظرة الجديدة إلى الموسيقى الشعرية والوزن والقافية.

2- تحرير اللفظ من سلطة الشعر من خلال هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ الغير شعرية.

3- كتابة قصيدة النثر وقراءتها كبنية رؤيوية مغلقة ومتكاملة في الوقت نفسه، والدعوة إلى التخلي عن التفكك البنائي الذي يقدم على الشكلية باعتبار أن قصيدة النثر ذات شكل قبل كل شيء، وذات وحدة مغلقة.

4- أن قصيدة النثر ليست مجرد تطور أو تجديد في الحركة الشعرية، بل هي ثورة جذرية على كل ما سبقها من الأشكال الشعرية ومن هيمها أنها أرقى أشكال الكتابة الشعرية.

5- أن قصيدة النثر شعر مستقل عن الأشكال الشعرية الأخرى، ومنقطع عنها جميعا.

6- أنها أرقى الكتابة الشعرية."[2]

لعبت مجلة «شعر» دورا مهما في نشأة هذا الشكل الشعري، فهي الحاضنة الأولى لها، حيث ساهمت في توفير مناخ فكري خاص ومميز سواء من حيث الطرح التنظيري للشعر أو من حيث تفعيل هذا الطرح الذي تمثّل في الشعر الجديد.

و قد تبنت مجلة «شعر» قصيدة النثر بوصفها تمردا على السائد، ونهاية لعصر المواضعات والتقاليد في الحياة العربية والفكر العربي، وفضلا عن التمرد، فإن قصيدة النثر تمثل الرفض أيضا، وهذا الرفض أنتج موقفين متباينين:

[1] خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بن الإبداع و التنظير و النقد، ص: 134.

[2] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص: 122.

"أحدهما مثله أنسي الحاج ويقوم على رفض أي شكل من التقنين لقصيدة النثر، فلا يمكن أن يتسع لها شكل معين أو قالب لأن ذلك سيؤدي إلى التقليد وهو مخالف لمشروع مجلة شعر التي ترفض كل القوالب السابقة لها في الشعر.

و يقوم الآخر، وهو ما مثله أدونيس، على التمييز بين التمرد والفوضى لأن التمرد يؤدي إلى انعدام الشكل، ولما كانت قصيدة النثر وليدة التمرد فكل تمرد ضد القوانين القائمة سيؤدي إلى التعويض بقوانين أخرى كي يتجنب الفوضى في انعدام العضوية وانعدام الشكل."[1]

من خلال هذين الموقفين، نرى أن أنسي الحاج وصل إلى نتيجة أن قصيدة النثر ليس لها قانون أو قالب معين تتخذه لأنها صنيع الشاعر من خلال تجربته الداخلية. أما أدونيس، فميز بين التمرد والفوضى لأن الفوضى تؤدي إلى اللاشكل.

و مع ذلك، فالتباين بين الموقفين سيختفي عند الخوض في التفاصيل التي تختص بها وتمتاز بها قصيدة النثر، وهذا راجع كله أن كليهما استقى من مصدر واحد لهذه الخصائص وهو ما حددته سوزان برنار في كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن».

و من هذا التحديد يمكن القول أن قصيدة النثر هي خروج عن النظام الشعري السائد، تقوم على ثنائية الهدم والبناء على حد سواء.

هذه الآلية المزدوجة تحقق لها التميز والإبداع شكلا ومضمونا، لأن الفوضوية هدامة والبناء يؤدي إلى نظام حر، ولذلك يرى أدونيس أن هذا النظام الحر شكل وحدة عضوية والتي تعد من أهم مميزات قصيدة النثر، وهي علامة بارزة تشير إلى حداثتها. "وجعلت مجلة شعر وحدة القصيدة مقياسا رئيسيا لما هو حديث عما هو تقليدي من الشعر، إذ وضعت وحدة القصيدة الحديثة في مقابل وحدة البيت في الشعر القديم ووحدة القافية التي تنظم تكرار الوحدة المستقلة للبيت الشعري، فالقصيدة الحديثة وحدة متماسكة حيّة متنوعة، وهذا يتلاءم وما تحمله من إيجاز وكثافة، فإن قوتها الشعرية تكمن في تركيبها الإشراقي فهي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري."[2]

[1] فرحان بدري، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، ص: 49.

[2] المرجع نفسه، ص: 49.

و هذا ما اعتبرته سوزان برنار في تحديدها لشروط ومواصفات قصيدة النثر (الوحدة العضوية)"لا بد لها أن يكون عضويا مستقلا بما يسمح بتميزها عن النثر الشعري."[1]

و لقد أشار صلاح فضل أنها "تقدّم عالماً مكتملًا يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثريّة الأخرى من قصّة قصيرة أو مقالة أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة."[2] فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر.

و إضافة إلى ذلك، يرى عبد العزيز موافي أن قصيدة النثر لن تتخلص من تبعيتها إلا حين تأسس على شروط مفارقة هي كالآتي:

1- اتخاذ اللغة المتداولة وسيلة لتفجير شعرية التقرير.

2- الاستناد على الحدس الانطباعي الحسي.

3- قصيدة النثر ليست نتاج رؤية أو رؤيا، بل هي نتاج وجهة نظر.

4- نفي الشعرية الجملة وتأكيد على شعرية النص.

5- تحولات الشاعر من النبوة إلى التهميش.

6- اكتشاف الشعرية في العالم لا إضفاء الشعرية عليه.

فهذا هو سر تفرد قصيدة النثر في لحظتها الراهنة التي تخلصت من آخر خيوط التبعية، لتشكل نموذجا قائما بذاته يتأسس على مرجعية خلقتها الممارسة ويمكن لها أن تحقق على مستوى الواقع."[3]

هذه الصفات تمثل إضافات إلى شعرية النص الشعري العربي "و بإمكانها أن تجعل من قصيدة النثر نوعا مستقلا، فهي تحتفظ الشعر الحديث ما عدا الوزن، ولذلك فإنها قصيدة شعرية ألحقت بها كلمة نثر يمكن لتبيان نشأتها، وسميت قصيدة النثر للإشارة إلى أن النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليدية أو بأي أوزان محددة."[4]

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص: 36.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 219.

[3] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسي إلى المرجعية، ص: 123.

[4] إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص: 77.

و في الأخير، ينبغي الاعتراف بأنه وبالرغم عما قيل عن قصيدة النثر فإنها تبقى شكلا من أشكال الخطاب الأدبي، وكتابة جديدة اتخذها الشعراء المعاصرون لهدم الفواصل والحدود بين الأجناس الأدبية.

و بالتالي هي تجربة جديدة واعية بالتجديد وخرق وتجاوز وتخطي وثورة على الثابت. وهذا ما أكد تلازما مع رؤيا الحداثة، فقصيدة النثر استكملت ما أثارته الحداثة من جدل وصراع وما ولدته من إشكاليات على مستوى التنظير والإبداع.

د- قصيدة النثر عند أدونيس:

يعترف أدونيس في حديثه عن قصيدة النثر قائلا: "لم يكن لدي، منذ البداية، أي هاجس بالنوع، حيث أثرت موضوع قصيدة النثر، أثرته فقط لإعطاء مشروعية لوسائل تعبير جديدة غير الوزن، ولم أثره كقصيدة نثر علما بأنني أول من أطلق هذه التسمية بالعربية في مقالة كتبتها بمجلة «شعر»، لكن هدفي لم يكن آنذاك، أن نقع في نوع جديد يقابل أو يعارض قصيدة الوزن، وإنما كان الهدف فتح مجال آخر للتعبير بطرق أخرى غير معروفة."[1]

إن هدف أدونيس من خلال موقفه السابق هو فتح مجال آخر للتعبير غير وسائل التعبير المعروفة.

ثم يرى بعد ذلك أن مصطلح قصيدة النثر هو "مصطلح أطلقناه في مجلة «الشعر»، إنما هي كنوع أدبي–شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية–الأوربية ... ولهذا فإن قصيدة النثر عربية أصيلة يفترض ، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية–اللغوية وفي ثقافتنا الحاضرة."[2]

نلاحظ احتكاك الشعراء العرب بالشعر الأوربي حتى يجدوا بدائل جديدة تمكنهم الخروج بالقصيدة العربية إلى أنماط فنية حديثة، لهذا تعددت مصطلحات الشعر بتعدد تصنيفاته.

و في محتوى هذه التصنيفات انطلقت قصيدة النثر في الحركة الشعرية الجديدة بأدوات فنية جديدة حتى تثير من جديد في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات كما يقول أدونيس "إخضاع اللغة وقواعدها

[1] أسامة أسبر، أدونيس الحوارات الكاملة 1981-1986، ج2، بدايات للنشر و التوزيع، جبلة–سوريا، ط1، 2010، ص: 21.
[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 316.

وأساليبها لمتطلبات جديدة بحيث أنها تثير، من جديد ،في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات."[1]

الإشكالية هنا ليست متعلقة بإبداعية قصيدة النثر بقدر ما هي متعلقة بعلاقتها بهذا النوع الأدبي الراسخ في التراث العربي، والضارب في أعماق الذات العربية المسمى شعرا.

هذه المسألة هي التي دفعت أدونيس وأتباعه الخوض في ماهية الشعر والفرق بينه وبين النثر.

يقول أدونيس: "إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل، أن لا تكون شعرا، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. وأول هذه الفروق، هو أن النثر إطرّاد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الإطرّاد ليس ضروريا في الشعر. وثانيها، هو أن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح إلى أن يكون واضحا. أما الشعر فيطمح إلى أن شعورا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض، بطبيعته. ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة. بينما غاية الشعر هي نفسه فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه."[2]

إن الاختلاف بين الشعر و النثر عند أدونيس يكمن في الطبيعة وليس في الدرجة "لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا للوزن والقافية فمثل هذا التميز شكلي لا جوهري."[3]

يوضح أدونيس أن من الناحية الكمية يوجد طريقتين من التعبير الأدبي "الوزن والنثر" ومن الناحية النوعية هناك أربعة طرق وهي كالآتي:"

1- التعبير نثريا بالنثر.

2- التعبير نثريا بالوزن.

3- التعبير شعريا بالنثر.

4- التعبير شعريا بالوزن."[4]

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 113.
[2] أدونيس، زمن الشعر، ص: 16.
[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 113.
[4] أدونيس، سياسة الشعر، ص: 22.

نلاحظ من خلال هذه العناصر التي طرحها أدونيس إدخاله طريقة جديدة وهي التعبير شعريا بالنثر إلى ميدان الشعر. كما أقحم عنصر الوزن في كلا النمطين بحيث يحمل في طياته مفهوم التوسع الشعري.

و إذا حاولنا التركيز أكثر في هذا العنصر يتبين لنا أنه لا أهمية لحضور الوزن والقافية، بل ولكي نستطيع التعبير شعريا بالنثر هو وجوب وجود لغة شعرية يحظى بها الشاعر لكي يتجاوز كل القيود والحدود المألوفة. لأن اللغة عند أدونيس ليست وسيلة لانحباس الشاعر وراءها أو فيها، والهرب من الواقع وإنما تصبح وسيلة لمحو الحدود كلها بين الإنسان والآخر، الإنسان والعالم."[1]

إن الشعر عند أدونيس لا "يحدد بالعروض، وهو أشمل منه. بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم."[2]

و يؤكد شكري غالي أن الجامع بين الشعر والنثر هو أن "قصيدة النثر تقف في الطرف المقابل لما يدعونه بقصيدة النظم، ولكن دعاة هذه وتلك يلتفون في الواقع عن حدود المفهوم الكلاسيكي للشعر، بمعنى آخر المفهوم الشكلي، فليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها، القيمة الجديدة، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة، وإنما هناك شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات نثرا ونظما هو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر، كما أن هناك شيئا آخر لا علاقة له بالتخلي عن الأوزان الخليلية هو الذي يجعل شعرنا قصيدة حديثة."[3]

فالفارق الأبرز بين الشعر والنثر في نظر غالي شكري لا يتجسد في الجانب الشكلي وإنما في البعد الجمالي المتمثل في الشعرية، لأنها هي التي تجعل من النص الأدبي أدبا، وبالتالي هي شاملة تحمل الشعر والنثر.

فقصيدة النثر عند أدونيس تنطلق في مجملها من ثلاثة مبادئ أساسية وفي الوقت نفسه مستقلة عن مفهومها الغربي أو بعيدا عن المفاهيم الفرنسية البرنارية التي كانت سائدة آنذاك، وهي كالآتي:"

– الأول: هو أن اللغة الشعرية العربية لا تستنفذها الأوزان على الرغم من كمالها وغناها فنيا، وأن هذه اللغة تزخر بإمكانات تعبيرية وطرائق وتراكيب يتعذّر أن تضع لها حدّا نهائيا تقف عنده فهي لغة مفتوحة

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 137.

[2] المصدر نفسه، ص: 114.

[3] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص: 82.

على اللانهائية.

– الثاني: هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري تواكب الطرق والأشكال القائمة على الوزن وتؤاخيها، بما يغني اللغة الشعرية العربية وينّوعها ويعدّدها. وفي هذا إثراء للمخيلة وللذائقة أيضا.

– الثالث: هو الرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم، وفي وضعها إبداعيا على خريطة الإبداع الكوني بخصوصيتها، لكن في الوقت نفسه بانفتاح ولا نهائيتها تفاعلا ومقايسة وحوارا."[1]

وبناءً على ذلك، ينطلق أدونيس في مفهومه للإبداع من تجديد اللغة، فيجعلها تقول ما لم تتعود أن تقوله، فهو "يمارس الكتابة كثورة مستمرة على اللغة، تظهر هذه الثورة في الخروج عن نظام العلاقات الذي يتحكم بالمفردات ومعانيها أو بالدلالات والمدلولات، وقد تناغم أدونيس نفسه مع الواقعية اللغوية، وحاول أن يدخل بعض المفردات العامية في السياق الرؤيوي للغته الشعرية العليا، وبل واخترق –جريا ما كان شائعا في محيط الشعر الرمزي– بعض القواعد اللغوية في اللغة الفصحى."[2]

و من هنا لا تعود اللغة وسيلة لتقييد الشاعر في نظر أدونيس، "إنّ 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 يؤدّي إلى القضاء **على علم المعاني**، كما رآه أسلافُنا، وإنشاء علم آخر للمعاني، يتجاوز المقاييس والمصطلحات الماضية، ولهذا يتراجع المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف، وتحل محلّ **المعنى المحدَّد الواضح** الحالة الشعورية والروحية، وهي بطبيعتها قفزة خارج المنطق وحدوده."[3] أي خارج معناها المباشر الواضح.

و من المفاهيم التي قدمها أدونيس لقصيدة النثر نذكر منها:

[1] إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص: 63.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 138.

[3] المصدر نفسه، ص: 138.

1-"نوع متميز قائم بذاته. ليست خليطا. هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط"[1]

2-"ثورة جذرية على كل ما سبقها من أشكال شعرية، فهي ليست مجرد تطور أو تجديد."[2]

3- تمثل أرفع و أرقى أشكال الكتابة الشعرية "لا بد لهذا العالم، إذن، من الرفض الذي يهزه، لا بد له من قصيدة النثر -كتمرد أعلى في نظام الشكل الشعري."[3]

4- تتضمن قصيدة النثر مبدئا مزدوجا "الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد على القوانين القائمة مجبر ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى، أن يعوض تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل، فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما. أن ينظم العالم، فيما يعبر عنه."[4]

تبقى هذه أهم المفاهيم المنظرة التي أتى بها أدونيس لقصيدة النثر كأفق فني جديد مخالف للأشكال السابقة، وتجيب عن أهم الأسئلة المطروحة حول هذا الشكل الجديد.

و لعل الحديث عن هذا النوع الجديد يدفعنا للحديث عن شكلها الكتابي عند أدونيس، وهذا ما جعله يمتاز به، ويتفرد به عن غيره، فهو لا يتبع أسلوبا واحدا، فمن خلال نصوصه المختلفة، يظهر أنه دائم البحث والتجريب.

و من الملامح المميزة للشكل الكتابي عند أدونيس في قصائده النثرية، نذكر بعض الأعمال التي تشير إلى ذلك. يقول أدونيس في "مفرد بصيغة الجمع":

"**آخذكَ**

حيوانًا ملائكيًا

يضع السّمَّ في شفةٍ

[1] أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، ع14، ص: 81.

[2] المصدر نفسه، ص: 82.

[3] المصدر نفسه، ص: 82.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 116.

والبلسمَ في شفةٍ

وكلّ ليلةٍ، أقول

هذا لقاؤنا الأول

أيها الأحد

ق

م

ر

ش ع ش ا ع

وليس لي معك غيرُ الهواتف

وغيرُ البوارق

وما يطوف

ويهتزّ جسدي بالكُنْهِ اللازمِ له

والملكاتِ الواجبة في أشيائه

وأصرخُ: أنتَ الهباءُ

وأنت القادِر

من أنتَ؟"[1]

نلاحظ في هذا النموذج توظيفه البياض الفاصل بين الجمل، وهذا تعبير لدلالة يريدها الشاعر، ثم استعماله لهذا الشكل المائل الخاص بالقصيدة، ثم توظيفه للحروف المنفصلة عن بعضها البعض مثل (ق م ر) و(ش ع ش ا ر).

كما نلاحظ في هذا النموذج حركتين: أفقية وعمودية، وتأتي وضعية الأسطر لتعكس الاتجاهين المختلفين لتلك الحركة.

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 3 (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، ج3، ص: 293،294.

و كذا استعماله علامات الوقف كالفاصلة، وعلامات الاستفهام، النقطتين، وهذا يبين دورها في خلق إيقاع داخلي جديد في القصيدة العربية المعاصرة.

و في نموذج آخر يلجأ أدونيس إلى خلق شكل آخر يتلاءم مع ما يريد التعبير عنه، يقول في نفس الديوان «مفرد بصيغة الجمع» في قصيدة "استطراد ثان":

"أَعْطِ للأرض أن ترقد في راحتيك وأيقظْ قصابين

ينهض منها ضوءٌ يوقظ قدميه ويداعب جبينه الذي سمَّاه عليًّا

أنهضُ

أتَسرْولُ شتلات التبغ أرسمُ قمري على أوراقها

و أصغي لأصواتٍ ليس مني ولكنها لي هكذا أرى إلى

الهواء يخرج من الشجر حاملاً قواربَ تتأرجحُ وتهوي

وحين تتعب ريشة الليل

ويشرب الفجر حليبه

تدخل الشمس

والبيت

في

فراشٍ واحد"[1]

من خلال هذا النص نرى أن أدونيس زاوج بين الشكل الشعري والشكل النثري، حيث استهل قصيدته بسطرين نثريين ثم يليهم فعل مضارع فاصل بينهما وبين السطرين التاليين واللذان هما أشبه بالبيت الشعري.

كما نلاحظ غياب الوزن الشعري وهذا ما يؤكد على مدى جنوح قصيدة النثر عند الشاعر إلى اللاشكل، فطموحها هو كسر النظام الثابت، لذا يعتبر أدونيس أن الشعر "يتحرر من كل قالب مفروض

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 3 (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، ج3، ص:224.

وأن لا يخضع لغير الفن. إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها وبمعنى آخر، نظامها الخاص."[1]

و من هذا المنطلق نرى أن قصيدة النثر انتهجت طريقة خاصة لها واتخذت اللاشكل واللانظام مقياسا لها.

و كما يكتب أدونيس قصائده النثرية بلغة مغايرة، كذلك يصورها بشكل مختلف ومغاير عن السائد، حتى يثير المتلقي بداية من شكلها (القصيدة) قبل ولوجها بفعل القراءة.

هذا الشكل لم يتقبله القارئ بعد، باعتباره شكلا مناقضا لما اعتاد عليه، حيث وجد أمامه نصا متنوعا وحاملا فوضى في التوزيع وعلامات الترقيم والبياض، وتفكيك وحدة الجملة الشعرية، إضافة إلى التزاوج بين الشعري والنثري، وكذلك لاستعماله لغة شعرية مخالفة للسائد. مما شكل صدمة لدى القارئ (المتلقي)، وهذا ما يريده أدونيس ويتجه له.

و ما يمكن قوله أن قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" تعد انموذجا متقدما من نماذج قصيدة النثر فهي ممتلئة "بمفردات مشحونة تنهض على تكثيف دلالي واضح، من خلال اكتنازها برموز متشابكة لا تقدم احتمالات جاهزة للمعنى. و يأخذ الصوت مديات جديدة بواسطة الزخم الفعلي الذي يوفر أحيانا إمكانية تطور درامي للحركة الفعلية، و أحيانا توفر حركة تقابلية ذات إيقاع متوازن "[2]

و بالتالي يبقى موقف أدونيس من شكل القصيدة الجديدة (قصيدة النثر) يرتكز على ثلاثة مبادئ هي:

"1- هيوليّة الشكل الشعري الجديد وتحوّله المستمر، ورفضه للثبات الذي يؤسس النمطية ويجعله أقرب إلى النموذج المحتذى.

2- النظر إلى القصيدة الجديدة بعيدا عن التجزيئية المبتذلة التي تفصل بين الشكل والمضمون، أي النظر إليها ككل متكامل.

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص:15.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 82.

3- ضرورة بعث لغة شعرية جديدة تواكب الشكل الشعري الجديد، من حيث القدرة على التجاوز والكشف والتخطي والتأسيس لمعالم ورؤى شعرية ترتقي بلغة النثر نحو الشعرية."[1]

كما تصدى واحتج على أن تكون قصيدة النثر مقابل أو ضد قصيدة الوزن، لأن في رأيه أن تجاوز الشكل الشعري القديم من شأنه أن يبقي النزاع قائما بين الأجناس الأدبية في الشعرية العربية. الأمر الذي يمنع تفعيل إجراءات وآليات الكشف والتجاوز والتخطي والخرق.

حاول أدونيس رفع الالتباس والغموض عن القصيدة الجديدة فوضع لها خصائص تحدد مكانتها وتمايزها عن غيرها من الأشكال الشعرية و أهمها:

1- الوحدة العضوية: هي خاصية جوهرية في قصيدة النثر، يقول أدونيس في شأن ذلك: "فقصيدة النثر عالم متكامل منتظم جميع أجزائه متماسكة كاملة بذاتها، تحمل معناها وغايتها، فلا يمكن أن نسمي صفحة النثر مهما كانت شعرية، تدخل في الرواية أو صفحات أخرى قصيدة النثر."[2]

أي يجب أن تكون صادرة عن إرادة وبناء وتنظيم واع، فتكون كلاًّ عضويا مستقلا كما أشار إليها صلاح فضل.

لذا فالوحدة العضوية خاصية مركزية في قصيدة النثر "تبلور قبل أن تكون نثرا، أي أنها وحدة عضوية وتوتر قبل أن تكون جملا وكلمات."[3]

2- المجانية: لقد حددت المجانية بفكرة اللازمنية "يتعيّن أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، وهذا يتطلّب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجّانية، بمعنى أنّها تعتمد على فكرة اللّازمنية، بحيث لا تتطوّر نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال وأفكار منتظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية."[4]

المجانية هي "بناء فني متميز، فقصيدة النثر، لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو فلسفية أو برهانية ... فهناك مجانية في القصيدة. بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة ولا تبسط مجموعة من الأفكار بل تعرض نفسها كشيء لا

[1] حبيب بوهرر، الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين "أدونيس" و نزار قباني نموذجا، ص: 411.
[2] أدونيس، في قصيدة النثر، ع14، ص: 81.
[3] المصدر نفسه، ص: 81.
[4] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 220.

ككتلة لازمنية، فأدونيس يلتقي مع الناقدة الفرنسية سوزان برنار في إضافة خاصية اللازمنية إلى المجانية."[1]

3- الكثافة: يشترط أدونيس إضافة إلى الخاصيتين السابقتين، خاصية أخرى هي الكثافة، "لأنها تقف فاصلا بين قصيدة النثر والنثر. فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.

فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها، ذلك أن قصيدة النثر ليست وصفا، فهي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري يؤلف الشاعر موضوعا أو شيئا فنيا ينظم عالما معقدا، يتجاوز هذه العناصر، ولهذا يمكن أن يسمى خالقا له، فلا وجود لقصيدة طويلة والمقصود بالقصيدة الطويلة هو تناقض حاد بالمصطلحات، فقصيدة النثر تقوم على مبدأ أساسي هو الإيجاز."[2]

إن قصيدة النثر شاملة، متمركزة، مجانية، كثيفة عند أدونيس، وتبقى هذه الشروط والخصائص مستمدة من عند "سوزان برنار" المصدر الأول لها من خلال كتابها الشهير «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن»

فالقارئ أو المتصفح لهذا الكتاب يرى أنه يتطابق كليا مع ما جاء به أدونيس من ناحية الخصائص والشروط، وكأنه طبق القاعدة فقط.

و الجدول الآتي[3] يوضح هذه الشروط مجاورة لأصلها الفرنسي مع ترجمة أدونيس وأنسي الحاج لها:

سوزان برنار	أدونيس	أنسي الحاج
Intensité	الوحدة العضوية	التوهج
Gratuité	المجانية	المجانية
Brièveté	الكثافة (التركيب الإشراقي)	الإيجاز

[1] ينظر: إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص: 74.

[2] إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص: 75.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 75.

"هذه بالقوانين التي افترضتها "سوزان برنار" من كثافة وإيجاز وتوهج، ونقلها أنسي الحاج وأدونيس إلى العربية، ليست سمات أو قوانين مغلقة، بل هي متحركة ومتغيّرة بفعل تطور قصيدة النثر نفسها."[1]

إضافة إلى ما تقدم فإن قصيدة النثر تقوم على جملة من الخصائص الأخرى كما يرى بعض النقاد والدارسين:

1- قصيدة النثر تقوم على آلية مزدوجة تحقق لها الفرادة في الشكل والمضمون، الهدف لأنها وليدة تمرد على التقاليد المسمّاة شعرية عروضية وعلى تقاليد اللغة، والبناء. لأن أي تمرد وانقلاب على القوانين الموروثة سرعان ما يجد نفسه مجبرا على تعويض هذه القوانين بأخرى للوصول إلى شكل شعري متفرد ومتميّز.

2- تفعيل التعطيل: فقصيدة النثر ترتكز على تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعر وهو الأوزان العروضية، دون أن تشّل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخيليّة والرمزية، فما يبقيها في نطاق الشعر دون أن تغدو نثرا خالصا -و هو كفاءتها في تشغيل وتفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة، تعويضا لتعطيل الدرجة الإيقاعية والتحرر الدلالي من أنماط التعبير المألوف.

3- قصيدة النثر، قبل كل شيء ثورة على الوزن، فهي تحفل بالموسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة فهي تعتمد في حضورها على الإيقاع بدل الوزن، فموسيقى الشعر لا تقتصر على الموسيقى الخارجية التي تتجسد في الأوزان وتنبع من تناغم بين أجزاء خارجية شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي وراء التناغم الشكلي الحسابي، فالإيقاع الداخلي هو جوهر الموسيقى الشعرية، هو الإيقاع وليس الوزن."[2]

تمثل هذه الخصائص إضافات إلى شعرية النص الشعري العربي.

و هنا نذكر محددات الشعرية وتجلياتها في قصيدة النثر:

[1] إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص: 77.

[2] المرجع نفسه، ص: 77.

هـ- القيم الجمالية لقصيدة النثر عند أدونيس:

يرى أدونيس أن قصيدة النثر هي نوع من الحرية في الشكل، يلجأ إليها الشاعر كبديل عن الألوان الأخرى.

و الحق أن ما يميّز هذا اللون هو أن "تجليات ملامحها لا تقف عند حدود معطى واحد، بل تتجاوزه لتغلغل في تفاصيل المنجز الشعري شكلا ومضمونا، بنية ولغة، وفكرا وأساليبا."[1]

هـ-1- اللغة الكشفية:(*)

إن الغاية من استخدام أدونيس للغة الكشفية في شعره ليست إيصالية ولا تقريرية "بل غاية استشرافية واستباقية، وقد يطرح سؤال عن المقصود باللغة الكشفية، تكون الإجابة عنها بأنها تشكيل جديد لعلاقات جديدة بين دلالات الألفاظ في تلاحمها الداخلي."[2]

أي أن اللغة الكشفية عند أدونيس هي لغة خلق وإبداع وتجاوز واستشراف، وهذا ما يميزها عن لغة الإخبار والإيصال والإيضاح. صحيح أن كلا منهما يتكون من ألفاظ وعبارات، تربط فيما بينها جملة من الروابط المختلفة، لكن "القيمة الجمالية والشعرية لا تكمن في المفردات بذاتها، وإنما فيما تحمله من فيض إيحائي، وفيما تنشئه من علاقات، وما تتمتع به من إشعاع دلالي."[3]

و نجد معالم التجربة الأدونيسية في قصيدة النثر تحفل بإشراقية اللغة الشعرية التي توحي بالتطلع للمخفي وحب الكشف.

و من هنا نجد أدونيس يلتفت إلى كتابات المتصوفة كمثال على التحول والتجاوز خاصة كتابات النفري (المواقف والمخاطبات) وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهية) والبسطامي (الشطحات)، وكثير من كتابات محي الدين بن عربي والسّهروردي..

---

[1] صالح هويدي، الخطاب الشعري الحديث في الإمارات (قراءة تطبيقية)، ج1، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دط، 2010، ص: 113.

(*) للتفصيل في مفهوم اللغة الكشفية وما تعلق بها: كتاب خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي (دراسة)، ص:88.

[2] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي (دراسة)، ص: 88.

[3] المرجع نفسه، ص: 90.

لقد وجد أدونيس في تلك النصوص الصوفية غايته التي تتلاءم وتتوافق مع منحاه التجاوزي والحداثوي.

تحفل قصيدة النثر الأدونيسية بإشراقية اللغة الشعرية للكتابات الصوفية و"شطح أحيانا إلى الغوص في المناخات الصوفية وطقوسها، لكي يهيئ جوّا أكثر مناسبة للغة دون الانحراف عن محور الفكرة التي تقوم عليها التجربة، لذا فإن أدونيس وجد في هذه الكتابات تجسيدات معنى الشعرية بوصفها مصطلحا فنيا، خارج النمط الشعري المألوف."[1] وحتى مثالا على تجربته المتحولة أشار أدونيس إلى نصه الشعري، كتابه «مفرد بصيغة الجمع».

"إن العنوان بوصفه تعيينا للنص، يتحول إلى رسالة، من المنتج إلى المتلقي الذي يقوم بقراءة النص وتحولاته، إن هذا التركيب اللغوي "مفرد بصيغة الجمع" يحيل إلى نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربي التي تنهض لديه على الإقرار بأن الله واحد من حيث الذات متعدد من حيث الصفات والأسماء."[2]

يلاحظ عند قراءة نص "مفرد بصيغة الجمع" أن أدونيس يقوم بكتابة تاريخه الشخصي من خلال ثلاث علاقات مركزية:

1- العلاقة الأولى: وهي بالأرض والقرية، إنها التاريخ الشخصي الحميم، نكتشف الفتى القروي ورحلته وصراعه مع الطبيعة.

2- العلاقة الثانية: هي بالمرأة والجسد، المرأة هي الصورة الأخرى للأرض، علاقة الجسد بالجسد وفعل يتحرك.

3- العلاقة الثالثة: هي باللغة، الكتابة، الشعر هنا تصله المعنى، المعاناة ذروتها، العلاقة باللغة هي علاقة صراع.

و بهذا المعنى تكون قصيدة النثر أو الكتابة الإبداعية محاولة للانخراط في النص الإبداعي خارج كل وهم وكل تحنيط، إنها كتابة تؤسس الإنسان وتعانق الإنسان، خارج كل انتماء إذ هي الشاعرية الحقيقية،

[1] حكيمة شداد، قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا عند أدونيس، مجلة إشكالات، جامعة الجيلالي ليابس، سيدي بلعباس، مجلد07، عدد01، 2018، ص: 248.

[2] المرجع نفسه، ص: 249.

شاعرية الحياة في مقاومتها لأعداء الحياة.[1]

إن أعمال أدونيس تضيف للمتلقي الكثير من التجريب والإثارة والاستكشاف، فمن خلال لغته، واشتغاله الدائم عليها بوصفها بحثا في الوجود، لا بوصفها وسيلة إخبار وإبلاغ، هذا الاشتغال هو الذي قاد أدونيس إلى "فك المكرس فيها وتحريك الثوابت محاولا الجمع بين الرموز الشعرية وبين المنجز الصوفي من خلال محطات رئيسة في تشكيل اللغة الجديدة منها: المجاز والتحول والصورة والتجريد "الرمز". وقد وجد الشاعر أدونيس في التجربة الصوفية ان عالم الحلم /الرؤيا ما هو الا وسائل للمعرفة."[2]

هـ-2- المجاز البصري:

يقصد بالمجاز البصري أنه "التحول للعمليات النصّية عبر المخّيلة البصرية إلى نوع من التجسيد المجازي للأفكار، حيث تؤدي العلاقات الدلالية داخل النص إلى إدراك حسي للعالم، لا إلى خلق تصورات عنه."[3]

و على ذلك، أصبح الشاعر يعتمد على الحواس في رؤيته لمفردات الواقع التي يختارها، وقد حظيت حاسة البصر بالاهتمام لدى الشعراء المعاصرين، حيث شكلت مفهوم الحدس الحسّي في قصيدة النثر. وعلى إثر ذلك، أصبح الشاعر يعتمد على الحواس في رؤيته لمفردات الواقع.

فالمجاز البصري في قصيدة النثر يعتمد على الجمل التقريرية التي تسود معظم الخطاب الشعري. "فالمخيلة البصرية تخلع معادلها على النص عبر التجسيد والتشخيص والتجسيم"[4]

و يمكن التدليل على هذا المفهوم من خلال استدعاء نموذج شعري لأدونيس من خلال قصيدته النثرية "مرآة الشاهد"، يقول فيها:

"وحينما استقرّتِ الرّماحُ في حشاشةِ الحسينْ

وازيّنَتْ بجسدِ الحسينْ

[1] ينظر: حكيمة شداد، قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا عند أدونيس، ص: 250.

[2] طالب خليف جاسم السلطاني، الصورة الشعرية عند الشاعر 'أدونيس' دراسة موجزة واستنتاجات، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع9، أيلول 2012، ص: 12.

[3] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص: 201.

[4] إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص: 50.

و داستِ الخيولُ كلَّ نقطةٍ

في جسدِ الحسينْ

و استُلبتْ وقُسّمت ملابسُ الحسينْ،

رأيتُ كلّ حجَرٍ يحنو على الحسينْ

رأيتُ كلّ زهرةٍ تنامُ عند كتفِ الحسينْ

رأيتُ كلّ نَهْر

يسير في جنازة الحسينْ."[1]

نرى من خلال هذا النص اعتماد أدونيس على الجمل التقريرية التي تكاد تخلو من الصّور الجزئية، حيث يعتمد الشاعر على هذا النوع من التصوير على رصد مجموعة من المعطيات تتعلق كلها بموضوع واحد، ويعبر عنه تعبيرا تاما. فيتلقى القارئ هذا النص في صورة كاملة كلية "إنها شعرية الكل، لا شعرية الأجزاء ناتجة عن العلاقات النصية التي تنظم أجزاءه ، والتي تتمثل في علاقة الجدل بين مفردات النص (إزيّنت، الجسد، الحجر، يحنو، الزهر، ينام، النهر، يسير)، إنها علاقات تؤدي إلى تجسيد المجرد، كما تؤدي إلى تبادل الأدوار ... وهكذا تصبح لغة القصيدة بمثابة حاسة بصرية، فقد ترجم لنا أدونيس بصريا معركة ومشهد نهاية الحسين المأساوية، فتحولت القصيدة إلى نوع من التمرئي مما ساعد على تأسيس ذاكرة بصرية مشهدية."[2]

استطاع الشاعر هنا، عن طريق هذا التصوير الفني، أن يرسم لنا ملامح صورته الكلية التي تعتمد على تتالي المشاهد المتتابعة، وتتابع الأحداث التي تشكل في تآزرها وتلاحمها لوحة فنية، تعكس مشاعر الشاعر المرتبطة بقضاياه وقضايا المجتمع.

فالصّورة في قصيدة النثر هي عبارة عن مشهد يومي أو جملة من المشاهد الشديدة الواقعية التي يرصدها منتج هذه القصيدة بشكل يستثمر الآليات السينمائية في نقل المشهد كاللقطة والسيناريو والمونتاج، لذلك فقصيدة النثر "تلح على الصّورة المشهدية بوصفها بديلا للصّورة البلاغية التي كانت تعتمد التشبيه والاستعارة والكناية إطارا تكوينيا لها. لذا فالمدى التخيّلي الذي ينتجه صنع العصور

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، ج1، ص: 394.

[2] إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص:80،81.

المشهدية في قصيدة النثر، ومقدرة الشاعر على صياغته يعد جمالية من الجماليات الملفتة في قصيدة النثر"[1]، لذلك يستمد الشاعر الأيقونة البصرية لتوصيف معاناة وظروف الناس في صورة بديعة حتى يتجسد المعنى في ذهن المتلقي.

هـ-3- آلية السرد والبناء الدرامي:

يعرف أنه "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها."[2]

و يقوم السرد على دعامتين أساسيتين:"

- أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

- ثانيهما: أن يعّين الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرقٍ متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[3]

و يعرّفه عز الدين إسماعيل في قوله "السرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[4]

أما سعيد يقطين فيرى أن "السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان."[5]

هذه بعض التعاريف لمفهوم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير وجد منذ القدم إلى عصرنا الحالي، فهو موجود في اللغة الشفوية وفي اللغة المكتوبة.

---

[1] ينظر: إيمان محمد الصالح، قصيدة النثر العربية، ص: 82.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص: 45.

[3] المرجع نفسه، ص: 45.

[4] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص: 104،105.

[5] سعيد يقطين، الكلام والخبر –مقدمة للسرد العربي، ص: 19.

فلقد توسل الشعر العربي القديم في الكثير من خطاباته إلى أسلوب السرد كأداة لعرض تجربته، يحكي فيها أخباره وإنجازاته ورحلاته كقصة امرؤ القيس مع السموأل التي أوردها الأعشى في ديوانه، وغيرها من القصص التي تروي ذلك.

لكن هؤلاء الشعراء لم يكن الهدف منهم السرد بحد ذاته، وإنما القصد من وراء ذلك هو ما وقع لهم من أحداث، اشتغلوا عليها في شكل غنائي غرضه المدح أو الوصف أو الرثاء أو الهجاء ....

لذا نجد حاتم الصكر يرى أنه على الرغم من اعتراف بعض الباحثين بوجود شعر قصصي عند العرب القدامى إلا أن يرد الاعتراض على هذه القصص من حيث "افتقادها عناصر القص، وبناء القصص الفني، وتسطيح الأحداث، وافتقاد رسم الشخصيات، وتسجيل الوقائع كما حصلت، ولعل أبرز المآخذ إلى هيمنة الغنائية والوصف، هو أن السرد لم يكن مقصودا لذاته."[1]

و في نفس السياق يرى أن "ما عرفه شعرنا القديم من سمات سردية وعناصر القص، كانت محددة وغير فاعلة، ولم ترسخ منزعًا أسلوبيا يختلف عن الشعر الغنائي العربي السائد."[2]

و ما يمكن قوله إلى جانب ذلك، أن الشعر العربي القديم شكل ملامح سردية من خلال أسلوب القص والوصف والحوار. وقد تجلت هذه البنية في كل العصور، وأصبحت من أهم مكونات البنية النصية في العصر الحديث الذي كسر الرتاج المفروض، وفاض بالمغامرة والتجريب والإبداع، وأصبحت القصيدة "لا تمضي في سرد رتيب منظم ولا تلتزم خطا واحدا، ولا تبدأ الحكاية من أولها إلى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياقي"[3]. فاختلفت الطريقة في الاستخدام وأصبح السرد في تجربة شعر الحداثة مشهديا تمثيليا، وأضحت قصيدة النثر تمازج هذه الآلية في مكوناتها الجمالية بهدف التأثير على المتلقي الذي يجعله يشعر، حينما يقرأ نصا شعريا، كأنه يسمع صوت الشاعر، فيحول النص الشعري إلى نص بصري سمعي، وهذا ما يوحي للقارئ بأنه يشاهد منظر الشاعر أمامه ويتخيل سماع صوته، معبرا من خلال ذلك عن ذاته للمتلقي.

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة النثر)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص: 32،33.

[2] المرجع نفسه، ص: 34.

[3] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص: 35.

لقد حفلت التجارب الإبداعية في قصيدة النثر التي أكدت حضور السرد ضمن جمالياتها، ويعد أدونيس أحد المستثمرين لهذه التقنية على مدًا واسع ورحب، فكان له حضور قوي في نصه عبر أشكال ومستويات متعددة: الراوي، الشخصيات، الوصف، الحوار، الزمان والمكان....

أ- الراوي: يعتبر الراوي في مفهوم الدراسات السردية من إحدى الشخصيات في القصة، وليس هو بالمؤلف في الرواية أو القصة. "فموقعه خيالي يصنعه المؤلف داخل النص، ولهذا حين يقوم بمهمته داخل الشعر يصبح راويا أصيلا ومن حقه أن يلعب في اللغة حتى يصل إلى المجازية أحيانا، وحضوره يتجسد عبر انتهاكاته وقدرته على استغلال هذه اللغة."[1]

و لذا يتميز الراوي في النص الشعري عن الراوي في النص السردي من خلال ملامح عدة كاللغة والحوار مع الشخصيات، والانتقال بين الداخل والخارج دون قيود، لذا يكون حضوره قويا وفاعلا في العملية السردية، فأدونيس يصرح بلفظ الراوي في بعض قصائده كقوله:

"قال الرّاوي
مسكونًا بالكلماتِ
و بالأفعالِ وبالأسماءْ:
كيف سنقرأ قَوْلَ الشَّاعرِ إنْ لم
نقرأْهُ
في الأعمالِ وفي الأشياءْ؟
وَ ثنى الرّاوي:
لا نعرفُ مَنْ نَحنُ
الآنَ، ومَنْ سنكونُ،
إذا لم نَعرفْ مَنْ كُنّا ، ولِذا
سأقصّ عليكم
مَنْ كنّا -

[1] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 46.

و أقدّمُ عُذْري لِلقرّاءْ

إنْ كان حديثيَ سَرْدِيًا، أو كانَ

بسيطًا لا يتودّدُ لِلفُصحاءْ "[1]

فالراوي في هذا النص هو الشاعر نفسه، مندمج في ذاته، مؤكدا هذه الذات من خلال كينونته، فهو بمثابة الشخصية الأساسية في سرد الأحداث.

و لذا نجد الشاعر هنا يشبه شخصية الحكواتي في قوله: قال الراوي/ ثنى الراوي/ سأقص عليكم/ أقدم عذري للقراء/ إن كان حديثي سرديا أو كان بسيطا لا يتودد للفصحاء. هذه العبارات التي اختارها الشاعر في نصه حتى يشارك المتلقي في عمليته السردية منطلقا من أسلوب السرد الذاتي، أو الراوي السارد، ويسمي عز الدين إسماعيل هذه الطريقة "طريقة السرد الذاتي" أي أن الشاعر "يكتب على لسان المتكلم، وبذلك يجعل من نفسه وأحد شخوص القصة شخصية واحدة."[2]

أي أن الراوي يساوي الشخصية الحكائية، وهذا ما أشار إليه الناقد الفرنسي جان بوبون تحديدا في زاوية رؤية الراوي وأسلوب السرد معتمدا في ذلك على مقال لتودوروف بعنوان «مقولات الحكي» حيث يرى أن "الراوي عندما يكون يساوي الشخصية الحكائية تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ويستخدم هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب."[3]

فالمتحدث بضمير المتكلم هو الشخصية التي "فيها يكسب السرد الذاتي سيمته العائدية الدلالية الصريحة على الشاعر"[4]، وأحيانا يستعمل الشاعر صوته ضمير آخر حتى يمنح هذه الشخصية راحتها وحريتها ويجعل النص مفتوحا على عدة احتمالات وتأويلات. لذا يستعمل الشاعر هذا اللون من السرد كوسيلة فنية في مساهمته في بناء النص الشعري الحديث.

---

[1] أدونيس، الكتاب1 أمس المكان الآن، ص: 10.

[2] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص: 105.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:47،48.

[4] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص: 117.

و أحيانا ينوع الشاعر في استعماله للضمائر فيمزج صوته بضمير آخر حتى يشارك المتلقي ويساعده في الولوج داخل النص والكشف عن أسراره.

لذا نجده يستعمل السرد كوسيلة فنية في بناء نصه مجسدا "دور السارد" في حضوره وآلية تجليه، وحتى يمنح لهذه الشخصية راحتها وحريتها داخل النص الشعري.

هـ-3-1 الشخصيات:

لعبت الشخصيات دورا هاما في الأعمال الروائية كونها القاعدة الأساسية والمحرك الفاعل لكل العناصر السردية وهي تختلف، ففي النص السردي يمكن أن تكون الشخصية شخصا أو حيوانا، شخصا واقعيا أو شخصية خيالية، وأيضا تختلف وظيفتها ودورها في النص، فإما أن تكون شخصية رئيسية هامة أو شخصية ثانوية يستعين بها الشاعر كدور ثاني في صنع الأحداث أو شخصيات تراثية.

و مفهوم الشخصية في الأعمال الروائية يختلف باختلاف المبدع/الروائي الذي يتناولها "فمثلا الشخصية الواقعية عند الواقعية التقليدية هي شخصية حقيقية عكس الاتجاهات النقدية الحديثة حيث يرى النقاد أن الشخصية ليست واقعية، بل إنها من خلق الروائي ترتبط بخياله الفني وقدرته الإبداعية، وتكتسب سماتها من خلال وعيه ومخزونه الثقافي ... أما حضور الشخصية في الشعر فهو اختيار إبداعي..."[1]

و لذا نجد الشعراء يلجؤون، في تعاملهم مع الخطاب الشعري، إلى ثلاثة أنواع للشخصية: شخصية واقعية، شخصية مصنوعة، وشخصية تراثية.

الشخصية الواقعية: هي شخصية يلجأ فيها السارد الروائي "في تشكيل شخوصه إلى الوصف الخارجي محاولا تجسيد شخصية تتهيأ للقيام بالدور المنوط بها فهي تختلف من سارد إلى آخر حسب مخزونه الثقافي ومرجعيته لهذه الشخصية، لذا يركز على إبرازها في ثلاثة أبعاد هي البعد الجسماني والبعد الاجتماعي والبعد النفسي."[2]

[1] ينظر: عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 86.

[2] المرجع نفسه، ص: 88.

نرى أن الشاعر يستعين بهذا النوع من الشخصيات الحقيقية أو من الواقع ويذكر إسمها أو كنيتها حتى يتواصل القارئ معها، وحتى يميز هذه الشخصية عن غيرها من الشخصيات لا بد لها من أبعاد تُعطي لها التميز والفرادة على رأسها البعد الجسماني وهو وصف المظهر العام لهذه الشخصية من خلال ملامحها، شكلها، طولها...، أي من خلال صفاتها الخارجية.

أما البعد النفسي فهو يعكس ما تتمحور عليه هذه الشخصية في شكل حوارات داخلية، وهو الجانب الذي يكشف الانطباعات النفسية للشخصية أهي في حالة حزن أو فرح أو غضب.

و البعد الاجتماعي أي مكانة هذه الشخصية في المجتمع.

الشخصية المصنوعة: هي شخصية ليست حقيقية وفي الوقت نفسه ليست خيالية أو أسطورية بل أنها "تقوم بدور القرين أو الشخصية الغائبة للسارد أو هي قرينة أشبه بالقناع، وهذا النوع من الشخصيات يمنح السارد قدرة كبيرة على الحركة الفنية حيث تتسع مساحة التأويل والقدرة على التخييل والرغبة في البوح والحكي عبر أنماط مختلفة من السرد."[1]

هذه الشخصية تجعل المتلقي يتساءل حولها، من تكون؟ هل الشاعر نفسه؟ أم شخص آخر له علاقة بالشاعر؟

يلجأ الشاعر إلى هذا النوع من الشخصيات حتى يحقق بعض الجوانب المضمرة والتي لا تظهر إلا عبر هذا الستار، فمرة ينسبها لنفسه ولذاته مباشرة ومرة أخرى يكنيها ويتقنع بها باسم آخر فلا يمكن الكشف عنها إلا بعد معايشة ومصابرة. وهو شبيه بالمرآة التي توهمنا بأنها حيادية وتعكس ما يتراءى ويتجلى أمامها، لكن في صحة الأمر يكمن دورها واختصاصها في كونها تفصح عما تستره سطوحها وتكتنز

و لذا نجد أدونيس اهتم كثيرا بالمرايا كرمز من رموز الشخصية قبل أن يتخذها تقنية سردية يقف أمامها ليرصد ما يتراءى في أعماقها، وفي هذه الحالة نجد أدونيس يروي قصيدة "شجرة الشرق" حيث يقول فيها:

"صِرتُ أنا المِرآةْ :

[1] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 101.

عكسْتُ كُلَّ شيء

غيَّرْتُ في نارك طقس الماء والنَباتْ "[1]

و في ديوانه "أبجدية ثانية" نقرأ:

"من أجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنسب إلي، وأن أتمر فيها من أجل أن أبتكر فراغا يتسع لأهوالي

ربما فكرت أن ألبس معطفا بنصف ذراع

و أن أمشي بقدم نصف حافية."[2]

ففي المقطعين نجد التماهي بين الشاعر والمرآة ونلاحظ تنوع الضمير (المتكلم، والغائب) العائد على الشاعر. وفي كلا المقطعين يؤكد أدونيس على المرآة ورمزيتها الشعرية، لذا يستخدم تقنية السرد عبر الحكي عن شخصيته التي يتفاعل معها مستندا على ضمير المتكلم الذي شكل ساحات سردية كبيرة في بنية النص.

الشخصية التراثية: هي شخصية صريحة سواء تأتي في العنوان أو في المتن يتم استدعاؤها عن طريق الدور أو الحدث الذي تؤديه في النص، وتتنوع الشخصيات التراثية على اختلاف ألوانها وأطيافها (سياسية، دينية، أدبية، فلسفية، أسطورية ....) في الخطاب الشعري المعاصر "وتختلف الشخصية التراثية عن الشخصية الواقعية لما تتميز به من شهرة أكثر ورصيد معرفي كبير في ذاكرة الوعي الجمعي، يجعل الشعراء ينحازون إليها لتحقيق رغبات نفسية وسياسية وجمالية، تسهم هذه الشخصيات التراثية في خلق إيقاع سردي ومساحة سردية تثري النص الشعري وتمنحه خصائص جمالية متنوعة."[3]

و الجدير بالذكر أن أدونيس وظّف، في شعره، الكثير من الشخصيات التراثية على اختلاف أنواعها، نذكر منها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر شخصية عمر بن الخطاب كرمز للعدل والحق، وشخصية معاوية بن أبي سفيان كرمز للحكمة والفطنة، وغيرها من الشخصيات التراثية كالحجاج ومهيار الديلمي الذي نسب إليه ديوان «أغاني مهيار الدمشقي».

[1] أدونيس، كتاب التحولات و الهجرة في أقاليم النهار و الليل، ص:13.

[2] أدونيس، أبجدية ثانية، ص: 101.

[3] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 106.

فتوظيف الشاعر في انتقاء الشخصية التراثية حيث تقمص دور الشخصية "و يتماهى معها ويضفي عليها معطيات عصرية تتفق مع عالم المعيش مع احتفاظها بمعطيات تراثية رغبة من الشاعر/الراوي في خلق زمنين متقابلين لحظة مواجهة الشخصية."[1]

و يبدوا أن اختيار الشاعر لشخصية ما هو تأثره وتفاعله وإعجابه بها لأخذ العبرة منها، فيحاول أن يعكس تلك الشخصية على ذاته فيجسدها ويترجمها وينقلها إلى المتلقي.

و من هنا يتضح لنا أن أدونيس في توظيفه للشخصيات التراثية، كان موزعا على طريقتين، الأولى مرثيات كمرثية الحلاج، ومرثية عمر بن الخطاب، ومرثية بشار، ومرثية أبي نواس....، والثانية تجسدت فيها القصائد بعنوان المرايا، كمرآة زرياب، ومرآة الحجاج، ومرآة أبي العلاء ....

يقول أدونيس في "مرثية عمر بن الخطاب":

"صوتٌ بلا وعد ولا تعلّه
يصرخ، والشمس له مظلة،
متى، متى تَضْرُبُ يا جبلّهْ؟

و يا صديق الناس اليأس والرجاءْ
الحَجَرُ الأخضر فوق النارْ
و نحن في انتظارْ
مَوعدكَ الآتي من السماء."[2]

استدعى أدونيس في هذه القصيدة شخصية تاريخية وهي "عمر بن الخطاب" و التي ترمز للعدل والثبات على الحق حتى يقتص للمظلومين، فعبّر عنها بحادثة جبله بن الأيهم الذي داس رجل رداءه في طواف فلكمه جبله، فشكاه الرجل إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فقال أمير المؤمنين: الطمه بدلها، فغضب جبله وارتحل عن ديار الإسلام.

[1] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 106.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 308.

أما تحقيق العدل والمساواة في المجتمع حال المرأة الفقيرة التي كانت تحرك القدر المملوء بالحصى فوق النار حتى توهم صغارها بأن الطعام يجهز، فعلم عمر بحالها فبكى وأتاها بالطعام حاملا إياه بنفسه على كتفه.

هاتان الصفتان (الاقتصاص والعدل)، اللتان تميزت بهما شخصية عمر بن الخطاب، استخدمهما الشاعر في قصيدته لأنهما فقدتا في عهده فاشتاق إلى إطلالتهما من جديد.

أما النموذج الثاني الذي وظفه أدونيس في قصائده فهو المرايا، نذكر منها "مرآة لزرياب" يقول فيها:

"كلّ شيء يغنّي كزرياب،
سيف الإماره
وَ حذاء الأميرة، والنفط - عصرُ الأغاني
عربيٌّ،
و تعويذة الجحيمْ
و الصّلاةُ، ومقصورة الحريمْ
و دَمْ يَسْدِل السّتاره."[1]

استدعى أدونيس شخصية زرياب* كمرآة حاضرة وشاهدة على حضارة العرب والمسلمين في الأندلس. تعكس هذه الشخصية الفنية عصرها فهو يحاكم الحاضر بالعودة إلى الماضي وإلى التراث حتى ندرك الحاضر ونفهمه من خلال هذا التاريخ وأحداثه.

فعودة أدونيس إلى هذا الموروث التاريخي وتوظيف شخصياته لم يكن توظيفا عشوائيا وإنما توظيفا دلاليا له معنى إيحائي، يعبر عنه ويقدمه لنا برؤية جديدة في ضوء ما كان وما هو كائن وما يغدو أن يكون. فبين الماضي والحاضر يمتد جسر للمستقبل، هنا يكمن التغيير والتحول.

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، ج1، ص: 387.

(*) زرياب: هو علي بن نافع، موسيقار ومغني من العصر العباسي، لقب بزرياب لعذوبة صوته وتعدد مواهبه، كثر ترحاله إلى أن استقر به الحال في بلاد الأندلس، مثل حلقة وصل هامة في نقل مظاهر الحضارة العربية والشرقية إلى الأندلس ثم إلى أروبا والعالم.

هـ-3-2- الوصف:

يمثل عنصر الوصف أهم عناصر النص السردي، فلا يكاد يخلو أي نص سردي منه، وتكمن وظيفته في أداء مهمتين: "الأولى جمالية: ويقوم في هذه الحالة بعمل تزييني، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي.

الثانية توضيحية تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي."[1]

و هذا ما يتجلى في الرواية والشعر، فمثلا يقوم الروائي بتجسيد الوصف من الناحية الخارجية بغرض التوضيح والتفسير للكشف عن الأبعاد الجسمانية والاجتماعية والنفسية. في حين يستخدم الشعر الوصف لغرض جمالي ولذا يكثر الوصف المجازي، فتقوم اللغة فيه بوظائف جمالية يزول ويضمحل معها كل شيء خارج حدود اللغة الوصفية.

و على كل، نرى أن الوصف، باعتباره تقنية من تقنيات السرد، يضفي لمسة جمالية فنية في النص الإبداعي.

لذا أدرك الشعراء المعاصرون أن هذه الآلية (الوصف)، حتى وإن كانت موجودة من قبل في القصيدة العربية الكلاسيكية، التي تقف عند حدود الأدوات البلاغية ، لكن في العصر الحديث أخذت بعدًا آخر. فقد انبجست القصيدة بمجموعة من الصور المكثفة أدت إلى بروز ظاهرة فنية جديدة في النص الشعري المعاصر ألا وهي ظاهرة التصوير المشهدي، حيث يعمد فيها الشاعر إلى وضع المشهد أمامنا وكأننا نشاهده ونراه.

يعرّف المشهد التصويري في القصيدة المعاصرة "هو كل أداء شعري قابل للتصور البصري وما يرافقه من مسموعات صوتية ... حيث يستعاض عن الكلمة بالصورة ويتراجع دورها من الحامل الأول للدلالة إلى مجرد المترجم للصورة/الصوت بوصفهما الوسيط الناقل للمعنى في الفيلم، الصورة تستنبط من المعنى، المعنى تحول إلى صورة تدل عليه في المشهد الشعري."[2]

[1] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 135.

[2] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمّان-الأردن، ط1، 2010، ص: 36.

و من هنا فهم الشعراء المعاصرون هذه اللغة وثراءها فأدخلوها في أعمالهم الشعرية حتى يضاعفوا من طاقاتها التعبيرية إيمانا منهم ويقينا أن "اللغة الشعرية العليا هي تلك اللغة المشتركة بين الفنون نقرؤها فتشعر أنك تشاهد فيلما وتسمعها وكأنك في حضرة موسيقى وتتأمل فيها وكأنك أمام لوحة، وعندما تقطعها مشاهد لتدخلها في نص آخر تكون مكتفية المعنى."[1]

و في الغالب تقوم الصورة الشعرية المشهدية على "أساس تصوير مشهد مرئي/مسموع تصويرا حيا، يخلو من التعليق أو الإلقاء المباشر للأحاسيس، حيث يعمل الشاعر على انتقاء بعض صور الواقع أو تفاصيل الحياة اليومية، وقد يستدعي هذه الصورة من التراث أو يستلهمها من وحي الخيال ... ويشكل من مجموع هذه الصور النابضة بالحيوية أو الحركة أو الساكنة منها مشهدا شعريا متكاملا..."[2]

و عليه فالصورة الوصفية هي التي تقدم مشهدا بصريا بلغة مرئية مستفيدة من الصورة السينمائية.

لقد استفاد أدونيس من هذه التقنية ووظفها في الكثير من أشعاره، فنجده في قصيدة "تحولات العاشق" يقول:

"كان اسْمُها يسير صامتًا في غابات الحروف،
و الحروف أقواسٌ وحيوانات كالمخمل
جيشٌ يقاتل بالدموع والأجنحة،
و كان الهواء راكعًا والسماء ممدودةً كالأيدي.
فجأةً
أورَق نباتٌ غريبٌ واقترب الغدير الواقف وراءَ الغابات
رأيتُ ثمارًا تتخاصر كحلقات السلسلة
و بدأ الزهر يرقص
ناسيًا قدميه وأليافه
متحصِّنًا بالكفن.

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص: 35.
[2] المرجع نفسه، ص: 37.

كانت المرافق العضلاتُ الوجوهُ بقايا وليمةٍ لنهارٍ مرض ومات

ومدعوّين لم تلد أسماؤهم بعد ..."[1]

نلاحظ أن الشاعر في قصيدته يسرد لنا حدثا ما وقع في الغابة، فوصف لنا هذا المشهد وعبّر عنه من خلال استعماله لأفعال السرد (كان، يقاتل، اقترب، رأيت، بدأ ...)، كل هذه الأفعال تصف موقفا من هذا الحدث وكأننا نشاهده، حيث وصف حالة الغابة التي يسودها الصمت والهدوء (يسير صامتا في غابات الحروف/ حيوانات كالمخمل/ كان الهواء راكعا والسماء ممدودة).

هذا التصوير المشهدي جعلنا نحس وكأننا نتجول في وسط هذه الغابة ونستمتع بمناظرها وهدوئها ، ثم فجأة يخلق لنا الشاعر عنصر التشويق في عدم تصريحه لهذا الشيء الغريب أو الحدث، ثم يكمل قصيدته حتى تتضح بعض المعالم والدلالات.

"(**ورأيت موكبا من الأفراس البيض تمتطي السماء، فهرولت صائحًا: ثعبان يركضُ خلفي»، وكرّرتُ صائحًا: «ثعبان طويل كالنخلة ...»**

لكن موكب الأفراس أسرع ولم يسمعني. قلت

آخذ فرسا وأنجو

توسلت وتحققت: لا صوت لي.

ربطت خاصرتي بريح الجزع، وتطايرت.

هو ذا شيخ برائحة طيبة، في طريقي

-"هل تقدر أن تجيرني من هذا الثعبان؟»

-«أنا ضعيف وهو أقوى مني، في الطريق من يجيرك، أسرعْ»

أسرعت حتى انتهيتُ إلى الهواء

كانت السماء ترنو إليّ أظهر وأغيبُ في الظلمة

و الريح تتلفظ بي وترددني،

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 3 (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، ج3، ص: 39.

سمعت صوت الشيخ من بعيد:

« أمامك جبلٌ ملآن

بودائع الحياة. لك فيه وديعة تنصرك وتجيرك»"[1]

انتقل بنا الشاعر من مشهد إلى آخر، فصّور لنا مشهدا من الرعب والفزع من الثعبان والهلع الذي أصابه، حيث جسّد هذا الموقف في صورة واقعية جامعا بين مشهدين بواسطة آليات المشهد السينمائي، ثم عبارات من بياض الصفحة ليلقاها القارئ موظفا الحوار بين الشاعر (أنا) والشيخ الذي التقاه في الطريق، ثم الأحداث التي دارت بينهما. ويجد الشاعر نفسه في مأزق كبير وهذا ما يولد عنصر العقدة في القصيدة، فيحاول الشاعر الهروب من هذا الحصار فيناديه صوتٌ من الجبل:

""ارفعوا الستائر وأطلوا »

التفت فإذا الجبل نوافذ

و النوافذ أطفال وأمهات. نظرت مصعوقا: طفلة تبكي، تقول هذا أبي ثم أشارت إلى الثعبان فولى هاربا»

و امتدت نحوي يد

جذبتني وأدخلتني مكانا لم أعرف عمره.

كان هناك سرير ينتظرني، يجلس عند رأسه طيفٌ ينهض كالثدي ويلبس عجيزة وصدرا وما تبقى،

و استيقظ جسدي، وهو أسير المسام وخواتم العين والسرة والطبيعة الثانية ..."[2]

من خلال هذا المشهد نجد أن الشعر وجد منفذا للهروب من هذا الثعبان الذي يطارده وهو الجبل يشبه البيت (فإذا البيت نوافذٌ/ ارفعوا الستائر/ النوافذ أطفال وأمهات). وهنا كانت النهاية حيث عبّر عنها الشاعر بـ (أشارت/ امتدت نحوي/ جذبتني).

و بهذا التنسيق الحاصل بين المشاهد من أولها إلى آخرها هو عبارة عن حلم مرعب رآه الشاعر فصوره لنا كأنه حقيقة وواقع ثم انتهى هذا الحلم بصرخة ابنته ليستيقظ وهنا نهاية الحلم (استيقظ جسدي وهو أسير المسام ...) وعاد إلى عالم الحقيقة.

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 3 (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، ج3، ص: 40،39.

[2] المصدر نفسه، ص: 41،40.

وضع الشاعر هذا المشهد أمامنا ونتلقاه كما نتلقى الصورة، مستخدما التقنية البصرية على نصه، وهذا ما ساهم في تحقيق البعد الجمالي والفني والدلالي داخل القصيدة.

و لذا نجد أن المشهد التصويري في هذه القصيدة قام على عدة عناصر:

1- الشخصية (شخصية الشاعر) أدونيس نفسه.

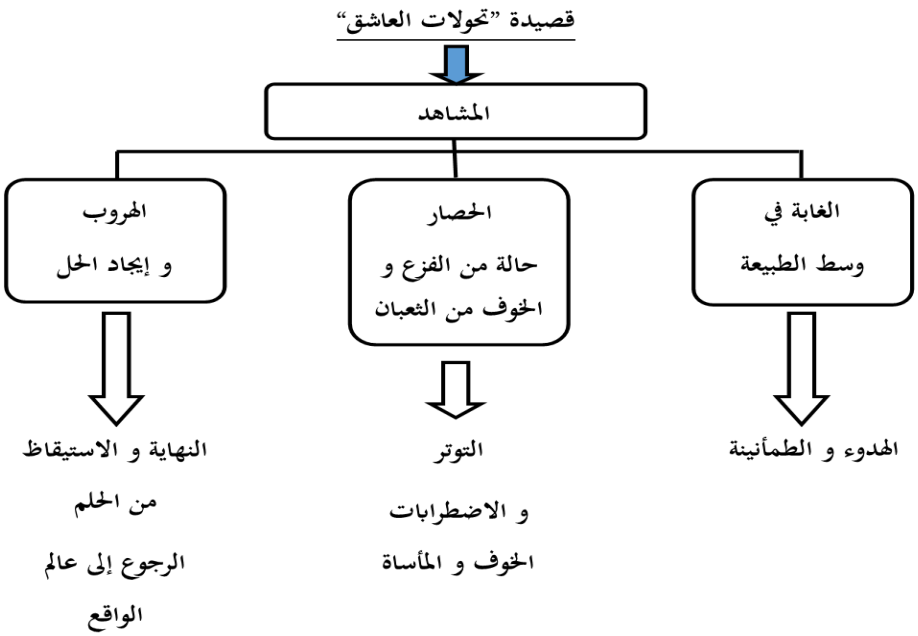
2- المكان (البيئة): الغابة

3- الزمان: زمن الغائب

4- الصوت الداخلي في هذه القصيدة (الشيخ والجبل)

5- النهاية: الهروب وإيجاد المنفذ ثم الاستيقاظ.

و لتوضيحها أكثر نلاحظ الشكل الآتي:



هـ-3-3- الحوار:

يعرف الحوار أنه الكلام الذي يدور بين شخصين أو أكثر للوصول إلى غرض معين، ويختلف من مجال إلى آخر، مثلا في الفنون كالشعر والرواية يعد وسيلة تعبيرية، فالشاعر القديم كان يتعامل مع الحوار من خلال «قال، قلت» عبر الراوية وهو يقترب كثيراً من السرد القصصي.

لكن في الشعر المعاصر يتخذه الشاعر تقنية مسرحية تحقق الدرامية، "والحوار في الشعر من الأدوات الفنّية التي يتوسل بها الشاعر المعاصر في التعبير عن تجربته في بناء نصي بعيدا عن التسطيح والمباشرة والغنائية والترهل، ويعد "تكنيكا مسرحيا حيث يخلق مساحات سردية تتشكل عبر أصوات سردية متحاورة في الوقت الذي يخلص الحوار البنية النصية الشعرية من أفق ممتد ذي تواصل حركي هادئ إلى أفق متعرج، متوتر ... يبقى النص الحواري وثيقة وجود عميق مزدحم بالأسئلة والحوار مع الذات والآخر حتى يبقى حضور الذات مضيئا ساطعا، ومن هنا كان ازدواج الدراما بالشعر أشد تكافؤا وأكثر عونا على تحقيق جوهر كل منهما في وحدة تبرز خواطرها الوظيفية."[1]

و قد اتخذ الحوار في البنية السردية داخل النص الشعري مسارين: "الأول يتمثل في حوار الذات مع نفسها، وهو ما نسميه الحوار الداخلي أو المونولوج.

الثاني: هو الحوار الخارجي ويتمثل في وجود صوتين متحاورين في النص."[2]

فالحوار الداخلي هو تقنية يستخدمها الراوي في القصة بغرض تسليم وإعطاء المحتوى النفسي للشخصية دون التصريح بها، بحيث يستدعي ذاته ويحاورها، فهو يمثل المرسِل والمرسَل إليه في نفس الوقت. وهو شكل من أشكال الحوار المباشر مع الذات مستخدما ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب في بنية نصية واحدة.

أما الحوار الخارجي، يكون أكثر من صوت واحد أو شخصية في النص الشعري يحقق الكاتب من ورائه طموحات فنية، "هذا التعدد الصوتي يحقق الدرامية ويفتح طريقا للسردية، ويكشف عن إيقاع فكري متناغم حيناً ومتعارض حيناً آخر، هذا الإيقاع الفكري يتطلب عبر تحققه مساحة سردية يتخلق في ظلها، ويمنح النص الحياة، فالحوار يأتي أحيانا في زي الرواية."[3]

و للتجسيد أكثر نأخذ قصيدة "شجرة النهار والليل"، يقول فيها أدونيس:

"قبل أن يأتيَ النهارُ، أجيءُ

قبل أن يتساءلَ عن شمسه، أضيءُ

[1] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 156.

[2] المرجع نفسه، ص: 156،157.

[3] المرجع نفسه، ص: 160.

و تجيءُ الأشجارُ راكضةً خلفي، وتمشي في ظلِّيَ الأكمامُ

ثم تبنى في وجهيَ الأوهام

جزرا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابها الكلام

و يضيء الليل الصديق، وتنسى

نفسها في فراشي الأيام

ثم، إذ تسقط الينابيع في صدري،

و ترخي أزرارها وتنام

أوقظ الماء والمرايا، وأجلو

مثلها، صفحة الرؤى، وأنام."[1]

في هذه القصيدة يمارس الزمن حضوره فهو بمثابة الصوت الحاضر المتحكم في عملية التواصل مع الآخرين.

فالصوت الذي كان يتبادر للشاعر ليس صوتا مسموعا بل هو صوت قار في أعماقه النفسية، يضغط عليه ليشعر بما في داخله من حقائق خفية متعلقة بذكريات الماضي وخفايا المستقبل. شكل الحوار الداخلي في هذه القصيدة عنصرا مركزيا حيث وضح الصراع النفسي المؤلم الذي عاشه الشاعر. يمثل هذا النوع من الحوار صراعا وحركة في النص وهما جوهر العمل الدرامي.

و في مقطع آخر من قصيدة "سلام"، يقول أدونيس:

"لوجوهٍ تسير في وحدة الصحراء للشرق يلبس

العشب والنارَ سلامٌ للأرض يغسلها البحر

سلامٌ لحبّها... عُرُيكَ الصاعقُ أُعطَى أمطاره

يتعاطانيَ رعدٌ في نهديَ

اختمرَ الوقت تَقدَّمْ هذا دمي أَلَقُ الشرق اغترفْني

وغِبْ

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، ج1، ص: 319.

أضِعْني لفخذيك الدويّ البرق اغترفني تبطّنْ جسدَي
ناريَ التوجّه والكوكب جرحي هدايةٌ أتهجَّى...
أتهجَّى نجمةً أرسمُها
هاربًا من وطني في وطني"[1]

في هذه القصيدة يتجلى الحوار بين الشاعر، كونه الإنسان العربي الذي يبدأ بإلقاء تحية "السلام"، على الأرض التي تحب، والأنثى التي تبادله الخطاب وهي الأرض، غير أنها لا تلبث أن تتحول إلى المرأة التي يبحث عنها الشاعر، فتشعل في نفسه نارا متقدة "فتتحول هذه الأنثى إلى نور الهداية، أي المبادرة إلى تهجي الحقيقة واستقراء الواقع باحتمالاته المتعددة، إذ يعمل الشاعر على تصعيد تعدد الاحتمالات المفترضة في الفقرة الغنائية (أتهجى نجمة) حيث يشحنها بالدلالة المطلقة تاركا للقارئ مهمة البحث عن ضوء الهداية في متاه الاحتمال."[2]

هـ-3-4- الزمان والمكان:

يشكل الزمان والمكان وجهان لعملة واحدة في العمل الأدبي والفني، فالحديث عن أحدهما يؤدي بطبيعة الحال لاستجلاب الآخر. هذا التعالق بين الوحدتين يعد من المرتكزات والقواعد السردية التي يبنى عليها النص الأدبي.

الزمن: يختلف مفهوم الزمن من ناقد لآخر، ومن فيلسوف لآخر، فلم يجتمعوا على تعريف شامل وجامع له، نظرا لاختلاف مجالاته.

فالزمن في السرد الروائي هو عنصر محوري وأساسي "تترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار، كما أنه نسبي يختلف من شخصية إلى أخرى، ومع ذلك فإنه ليس للزمن وجود مستقل في الرواية."[3]

و الواقع أن مفهوم الزمن في الرواية الجديدة يختلف عنه في الرواية القديمة، فإذا كان الزمن في الرواية الكلاسيكية هو "الوقت الماضي فإنه يعني في الرواية الجديدة مدة التلقي أو القراءة، ذلك أن هناك تماهيا بين زمن القصة المحكية (ليكن عامين مثلا) وزمن القص (ليكن يومين مثلا)، وزمن القراءة (ليكن

[1] أدونيس، هذا هو اسمي، دار المدى للنشر و الثقافة، سوريا، دمشق، دط، 1996، ص: 238.
[2] أسيمة درويش، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992 ص: 122.
[3] محمد عزّام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996، ص: 121.

ساعتين مثلا). وما تريد الرواية الجديدة التأكيد عليه هو زمن القراءة الذي تجري فيه الأحداث مختزلة، وبهذا فهي تقطع الزمن عن زمنيته وتمسكه عن أن يستمر."[1]

لذا نرى أن هناك ثلاثة أزمنة في الخطاب الروائي هي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، فمثلا المؤلف يقدم لنا أحداث سنة في قصة يكتبها في شهر لنقرأها نحن في ساعة أو نحو ذلك.

و لقد ميّز تودوروف بين زمن (الكتابة) وزمن (القراءة) حيث يرى أن "زمن الكتابة يصبح عنصرا أدبيا بمجرد دخول القصة، أو حين يتحدث الراوي، أما زمن القراءة فليس كذلك إلّا حين يكون الكاتب قاصًا. وإذا لم يحظ زمن القراءة بالاهتمام، فلأنه يفترض ضرورة تماهي الراوي مع القارئ، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة المرتب، وزمن جمل النص غير المرتب، وهذه العملية تسمى زمن النص الذي يحوي زمن الكاتب وزمن القارئ معا."[2]

أما الزمن في القصيدة النثرية فهو مبهم وغامض، فهو خط وهمي مسيطر على كل التصورات والأفكار والأنشطة على حد تعبير عبد المالك مرتاض حيث يرى أن "الزمن مظهر وهمي يُزَمْنِنُ الأحياء والأشياء فتتأثر بمضية الوهمي غير المرئي، غير المحسوس. والزمن كالأكسجين يعاشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا."[3]

فالزمن، في رأيه، هو مفهوم مجرد لا مادي ولا محسوس لا يمكن رؤيته، فهو خفي لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة.

و لقد ورد هذا المؤشر عند أدونيس فاستعمله في عدد من المفردات التي تشير إلى الزمن وذلك من أجل رصد ملامح قصيدته الشعرية، حيث انعكس في شعره كونه راصدا لجملة من الأغراض والمغازي، وبالتالي فهو يمثل موقف الشاعر اتجاه ما تحتويه القصيدة، وهو كالتراث والمدينة والمرأة ... وغير ذلك.

و لقد وقف إحسان عباس عند بعض العقبات التي تواجه الدارس في محاولة تحديد فكرة أدونيس عن الزمن في شعره كاستعماله الصورة الزمنية غير ذات دلالة على الزمن، ففي قوله: "يخاطب أبا نواس:

تائهٌ والنهار حولك دهرٌ من الدِّمَنْ

[1] محمد عزّام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ص: 122،121.

[2] المرجع نفسه، ص: 122.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص: 173،172..

شاعرٌ كيف يَشْرئبُّ

على وجهكَ الزمنْ."[1]

نجد في هذه القصيدة أن "أبا نواس في حضور لا علاقة له بالماضي، والحديث عن النهار الذي هو دهر من الدمن إيماء إلى الشعر المثقل بوصف الأطلال، واتباعية التراث والتعبير عن الزمن الذي يشرئب إشارة إلى ولادة الثورة التجديدية على يد أبي نواس فاستعمل ألفاظ [النهار، الدهر، الزمن] واهية الصلة بحقائق الزمن، والزمن وخاصة الماضي لا يحمل قيمة في ذاته وإنما القيمة الكبرى للإنسان والشاعر."[2]

و أحيانا نجد الشاعر أدونيس يفرغ مقطوعته الشعرية من كل دلالة زمنية، فهي خالية من أي صيغة فعلية مثل قوله في قصيدة "أغنية":

"خرساءَ أو مخنوقةَ الحروفِ

أو لا صوتْ

أو لغةً تحت أنين الأرضْ،

أغنيتي للموتْ

للفرح المريض في الأشياءِ للأشياءْ

أغنيتي للرفض

يا كلمات الرعب والدواءْ

يا كلمات الدواءْ"[3]

و أحيانا يستعمل صيغ دالة على المستقبل كما في قصيدة "سفر" فيقول:

"سأسافرُ في موجةٍ في جَناحْ

سأزور العصور التي هجرتْنا

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، ج1، ص: 309.

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص: 81،80.

[3] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، ج1، ص: 219.

و السماءَ الهُلامية السابعهْ،"[1]

و أحيانا أخرى نرى الشاعر يستعمل الزمان بمفردات تشير إلى معانٍ رمزية كالاختناق أو الاستبداد والظلم أو الانتظار ...، حيث يقول في قصيدته "كنيسة النهار":

"صارَت ليَ الكؤوسُ والأكمامْ

وسادَةً

حُلْمًا على الوسادَهْ،

من زَمنِ الولادَهْ

في غابةِ الرّضاع والفِطامْ

أَنقلُ أجراسيَ في اللّيل إلى كنيسة النّهارْ"[2]

فالشاعر استخدم لفظة (نهار، ليل) فالليل بدل العتمة والتيه والخوف، والنهار دلالة للوضوح والإبانة. إن وجود الليل كقيمة زمنية ضائعة وتائهة في الظلام، بينما النهار دلالة للمستقبل وللأمل في تحقيق حلمه الذي كان منذ الولادة، فالزمن هنا خارجي بالنسبة لطبيعة الزمن المستحضر من قبل الراوي في توظيفه لمفردتي (النهار والليل).

هذه بعض المقتطفات من أشعار أدونيس التي تحمل في طياتها مؤشر الزمن.

فالزمن بالنسبة لأدونيس ليس له وجود ذاتي كما يعتقد إحسان عباس وإنما هو "مجال، ساحة لدينامية الإنسان أهم ما يعكسه حركة الإنسان في داخله–و أحيانا في خارجه– ولهذا بدلا من أن يركز نظره في الزمن، وإحساسه الكلي في تقلباته وتجسداته ... فإنه لا يحاول أن يرى سوى الصيرورة المستمرة وحياة التحولات في أقاليم الليل والنهار، إن أدونيس لا يبحث عن زمن ضائع كما فعل بروست، وإنما يلاحق زمنا لم يولد بعد"[3]

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، ج1، ص: 190.

[2] المصدر نفسه، ص: 320.

[3] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: 82.

من خلال ما سبق، نرى أن الزمن له حضور قوي في النص، وهو محرك الحدث الذي يشتغل عليه الراوي، يمثل الزمن أحد المقومات الأساسية التي يستند عليها البناء السردي.

المكان: اتخذت الشعرية الحديثة أبعادا واسعة لهذا المقوم باعتباره أحد العناصر الأساسية للعمل السردي، حيث لا أحداث ولا شخصيات بدون المكان، ولقد اختلف النقاد وتضاربت الآراء حول تسمية هذا المصطلح، فمنهم من أطلق عليه "الحيز" كعبد المالك مرتاض، ومنهم من فضل تسميته "الفضاء" كمعادل للمكان عند حميد لحميداني، ومنهم من أطلق عليه "الفضاء المكاني" كحسن بحراوي ، وغيرها من المصطلحات.

يتخذ عبد المالك مرتاض الحيز كمصطلح أنسب للمكان، فهو يراه مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (Espace/Space) وترجمتها "الفضاء"، وهو ما اعترض عليه، فهو يرى أن مصطلح الفضاء "قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، الثقل، والحجم، والشكل ... على حين أن المكان نريد أن نقِفَهُ في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده."[1]

وفي السياق ذاته، يرى عبد المالك مرتاض أنه يستحيل على أي كاتب أن يكتب رواية خارج إطار الحيز، فالحيز بالنسبة إليه "مشكل أساسي في الكتابة الحداثية"[2]، ولقد جاء استعماله واستخدامه نظرا لعدة مصطلحات دخيلة على اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الأجنبية خصوصا الفرنسية.

و يعتبر مرتاض أن الروائيين الجدد يتعاملون مع الحيز الروائي بأدوات جديدة "كالتقطيع والإنطاق، والألسنة، والتشخيص ... وذلك بربطه بالأسطورة، فإن الحيز غالبا ما يُنظر إليه في هذا الإطار من الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية: فكأنه حلة تتزين بها الرواية"[3]، ثم ينتهي بالقول أن الحيز هو "المجال الفسيح الذي يتبارى في مُضْطَرَبِه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناءً على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيز من بين مشكلات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة ... ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة، رواية ...) أن يضطرب بمعزِل عن الحيّز الذي هو، من هذا

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 121.

[2] المرجع نفسه، ص: 122.

[3] المرجع نفسه، ص: 122.

الاعتبار، عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربْطُه بالشخصية واللغة والحدث ربْطا عضويا"[1]

يرى مرتاض أن الحيز فضاء لا نهاية له ولا حدود يقف عندها عكس المكان فهو محدود له بداية ونهاية.

أما الفضاء في نظر حميد لحميداني فهو "الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L'espace géographique)، فالروائي مثلا بي نظر البعض، يقدما دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل استكشاف منهجية للأماكن."[2]

نلاحظ أن حميد لحميداني استخدم مصطلح فضاء كمعادل لمفهوم المكان في الرواية، ويُقصد بالفضاء هنا، ليس الفضاء النصي الذي تستخدمه الكتابة الروائية باعتبارها طباعة، وإنما المكان الذي يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما بعدها من دلالات، ثم نجده يميز بين الفضاء والمكان فيرى أن "الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية."[3]

كما أن تشخيص المكان في الرواية " يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها أنه يقوم بنفس الدور الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح."[4]. لذا نجد الفضاء الروائي يرتبط بزمن القصة حيث يقيم علاقات وطيدة مع باقي العناصر الحكائية في النص على رأسها صلته بالحدث والشخصيات.

و من هنا تكمن الصفة الاستثنائية للمكان في الرواية "فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أن نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء جاء في صورة

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 125.
[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 53.
[3] المرجع نفسه، ص: 64.
[4] المرجع نفسه، ص: 65.

مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث."[1]

أما الفضاء الروائي عند حسن بحراوي "فهو مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي espace verbal بامتياز. ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع ... فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزاءه ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه."[2]

و فيما يتعلق بأدونيس وتشكيل المكان في النص الشعري، سواء كان هذا المكان واقعي أم تخيلي فكان توظيفه لهذه التقنية في الكثير من المواضع، فنجده يقول في قصيدة "وطن":

"لِلْوجوهِ التي تَتيبّسُ تحت قناع الكآبه
أنحني؛ لدروبِ نسيتُ عليها دموعي
لأبٍ مات أخضرًا كالسّحابه
وعلى وجهه شراعُ
أنحني؛ ولطفل يُباعُ
كي يُصلّي وكي يمسحَ الأحذيه-
كلنا في بلادي نصلّي كلنا نمسح الأحذيه
ولِصخرٍ نقشتُ عليه بجوعي
أنّه مَطرٌ يتدحرجُ تحت جفوني وبَرْقُ
ولبيتٍ نقلتُ معي في ضياعيَ تُرابَهْ
أنحني - هذه كلها وَطني ، لا دِمشْقُ."[3]

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 30،29.
[2] المرجع نفسه، ص: 27.
[3] أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، ج1، ص: 259.

تطرق الشاعر في هذه القصيدة إلى قضية الهوية والانتماء من خلال (هذه كلها وطني)، اختار الشاعر هذا المكان من الواقع وهو يمثل الحقيقة بين الوجود واللاوجود من الواقع، وهو مجال يحث الذات عن عالمها وفضائها.

و الشاعر في هذا الموضع يضعنا في احتمالية التوقع: أهي غربة؟ أو حنين؟ أو بعد وطني؟ هذه الاحتمالات كلها تفرض على المتلقي قراءتها وتأويلها.

فالشاعر يوظف عنصر المكان للدلالات المعنوية، فأحيانا يستخدم أمكنة افتراضية يضعها المؤلف ويقربها لنا في صورة ذهنية، وأحيانا، يستعمل أمكنة معاشة من الواقع يشتغل عليها الشاعر بتصوير ووصف المكان سواء مدينة أو سجنا أو طبيعة أو حديقة أو معالما، و أحيانا أخرى "يؤدي المكان دور الإيهام بالواقع حين يصور أماكن واقعية، كما يخلق أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه وتمارس تأثيرها على القارئ."[1]، فهو ينقل لنا الواقع المرئي فيعكس لنا حالته وشعوره وحنينه لهذا المكان فيستعيده ويحييه في مشهد تصويري.

[1] محمد عزّام، فضاء النص الروائي، ص: 115.

خاتمة

خاتمة

لقد جمع أدونيس في مشروعه الحداثي بين التنظير النقدي والإبداع الشعري، منطلقا من مبدأ التغيّر والتحول والتجاوز، والثورة على القديم بمسلمات جديدة، وفي ضوء ذلك، توصلنا من خلال بحثنا هذا إلى النتائج الآتية:

- تعتبر شعرية أدونيس شعرية خرقية بامتياز، مبنية على أساس التجاوز والتخطي، تسبح في الإبداع والخلق لا في النتاج والتكرار والنسج على المنوال، لذا تعتبر شعريته الوجه الأوسع تطورا للنقد العربي من خلال تجسيد المبادئ والمعايير التي نادت بها الحداثة كمشروع.
- أعطى أدونيس تصورا جديدا ومفهوما مغايرا للشعر العربي مرتكزا على لغته وإيحائه لا في قافيته ووزنه، حيث أقصى تلك القوانين والمحددات في إنتاج نصه لإبراز فنيته وجماليته الأدبية نحو مسار خلاق.
- يقوم الشعر عند أدونيس على الكشف والرؤيا باعتبارهما انتقالا وخروجا قطعيا على الأشكال الفنية المألوفة، ودخوله في عالم الاستشراف والتطلع والترقب للمجهول. ومن هنا كانت مهمة الشعر عند أدونيس تهدف إلى الإفصاح والاخبار عما يكون وتجاوز ما هو كائن.
- يتسم النقد العربي بتداخُل القديم والحديث، وقد شكّلت انطلاقة أدونيس نحو الحداثة الشعرية امتدادًا للتراث، حيث عمد إلى مقاربة هذا التراث برؤية حداثية تقيس القديم بمعايير الجديد، فهو لم يبق أسيرا للماضي ومتشبثا به، وإنما طوع هذا الماضي بأدوات إجرائية على مستويات مختلفة بدءًا من اللغة والإيقاع الشعري، ثم الصورة الشعرية، وأدخل عليهم تحديدات تخدم التجربة الشعرية، وهذا ما جعله رمزا وقائدا للحداثة الشعرية.
- ربط أدونيس موقفه من التراث بالتجديد، فهو ليس رافضا أو معارضا له، حسب تصريحاته، وإنما أعاد قراءته واستبصاره في جوهره، لكن عند البعض الآخر شكّل هدمًا وخرج عنه ولم يزاوج بين المفيد من هذا التراث ومع ما يسميه حداثة، بل حطمه وخلّف قطيعة وفراغا وانقطاعا فيه، حيث همّش المفاهيم الدينية وأزاح فكرة الأصول الثابتة بهدف التغيير والحرية المطلقة عن طريق منفذ ألا وهو الشعر والأدب، فتختفي وتحجب وراءهم هذه الحركة. وهذا ما جعل أدونيس في

القائمة الأولى للمعارضين والمعاتبين عليهم بأنه غزى المبادئ والقيم بالدين الإسلامي أولا والشعر ثانيا، وانتقى من هذا التراث ما يخدم أغراضه فقط.

- انفتاح شعرية أدونيس على منجز غربي أمثال بودلير ورامبو و مالارميه ونيتشه وماركس... وهي أصوات تأثر بها الشاعر وأخذ منها وتشّرب من مناهجها الأدبية والنقدية محاولا في ذلك إسقاط هذا الفكر (الغربي) على الفكر العربي باسم التحول والتغيير، معترفا ومقرا أن هذا التأثير فيه نوع من الإيجابية في التفاعل والإبداع، ومنارة للثقافة العربية. لكنه لم ير أن عامل البيئة له أثر رجعي عند الأصوليين الذين رفضوا رفضا تاما هذه النظرية (الحداثة) باعتبارها خروجا عن طوابع الأدب العربي المتشبث بالقيم والمبادئ الأساسية من الدين والأخلاق، وأن نهله من المذاهب الأدبية الغربية كالرمزية والسوريالية وغيرها من التيارات المتطرفة والمهاجمة للمعتقدات جعله في مواجهة مستمرة مع التيارات التقليدية، حيث اعتبره بعضهم متمردًا على الثوابت الثقافية والدينية.
- يعد الغموض عند أدونيس سمة أساسية في شعرية القصيدة المعاصرة، به تتحقق معادلتها الجمالية التي ترمي إلى انفتاح النص وتناسل المعنى، يبعث اللذة والمتعة في نفسية القارئ في الكشف عن أسرار النص ورموزه، ومشاركته في العملية الإبداعية. فالغموض هو همزة الوصل بين النص والقارئ كي يخوض غمار الكتابة الجديدة، ولذا يعتبر أدونيس أن النص الحداثي يولد من جديد بعد الكتابة. ولذا تكون قراءته قراءة كشفية تسعى دائما إلى خلق النص وتشكيله من جديد، عكس القراءة القديمة والتي هي قراءة اكتفاء بما هو موجود، فالشعر الحديث عكس ذلك، يستبدل لغة التعبير بلغة الخرق والغموض، وهو ما خفي غرضه ومعناه، عكس الإبهام الذي يؤدي إلى الانغلاق. فالغموض يجعل النص مفتوحا قابلا لعدة تأويلات، لذلك يعد الغطاء الذي ترتديه القصيدة الجديدة وشرطا ضروريا في الشعر، فلا وجود للشعر بدونه، وملمح من ملامح الشعرية الحديثة بوصفه إبداعا وخروجا لغويا ومعرفيا وجماليا للنص الشعري.
- جدّد أدونيس اللغة الشعرية من خلال بعدين: البعد الأول يتمثل في خرق قوانين الشعر التي ألزمتها شعرية المعيار وخروجه عن الأوزان الخليلية التي لم تعد شرطا بالنسبة للشاعر المعاصر. أما البعد الثاني جاء في خرق قانون اللغة عن طريق الانزياح وهو خروج اللغة عمّا كانت عليه، فحررها من المألوف المعتاد المباشر إلى المذهل غير المألوف، يغلب عليها طابع الإيحائية والرمزية،

فجرّد تلك اللغة من المعنى القاموسي أو المعجمي إلى المعنى التشفيري الإيحائي وكأن الشاعر يبتدع لغة جديدة تحمل في طياتها طاقة إبداعية فنية، وهذا ما يسمو إليه الشعر الحديث، أن يجعل اللغة تقول أكثر مما تعودت أن تقوله.

- تحتل الصورة الشعرية مكانة مهمة في الخطاب الأدونيسي، وتعتبر وسيلة فنية يستعين بها الشاعر في نقل تجربته الإبداعية كونها الوسيط الأساسي بينهما، فهي تتحرك وتنشط بين الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي، عكس ما عهدنا عليه في القديم من تشبيه واستعارة. هذه المسلمات الجديدة التي تقوم عليها الصورة الشعرية (الرمز والأسطورة والخيال) هي مسلمات يخرج بها الشاعر ويتجول بين عالمه الداخلي وعالمه الخارجي، فيعبر عن تجربته ومشاعره وعواطفه بطريقة مراوغة ورائعة، مما يضفي بعدا جماليا وفنيا.
- تعتبر الصورة الشعرية المخرج الوحيد للترويح عن النفس قصد المتعة والتأثير في نفس المتلقي، فالصورة لا يشكلها خيال هي صورة مبعثرة لا تبعث فينا تفاعلا وحيوية عكس الصورة الإيحائية الرمزية التي تلقي فينا حركة وتفاعلا، فهي لا تقف عند حدود الحس والوصف المباشر لذلك عدها أدونيس عاملا مهما ودعما أساسيا في شعره.
- واجهت الحداثة صعوبات وتحديات كبرى حول مشروعيتها وإثباتها، مما أدى إلى صراع فكري حاد وعنيف، فالرفض المطلق عند البعض بتهمة التقليد الأعمى للمنجز الغربي ومناقضة التراث الأدبي العربي والتشجيع والدفاع عنها كونها كشف جديد يلائم روح العصر، ويمنح الحرية المطلقة للشاعر في الإبداع والتميّز. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، أن التنظير لها كان مكتنفا بتعدد المفاهيم.
- لم تستقر الحداثة على مفهوم واحد يشملها، فتعددت التصورات والرؤى حولها، وصعب تحديدها فالمحدث والحديث والمعاصر ....، فلم تستقر على تسمية واحدة، أو على تعريف واحد، فمنهم من يرى الحداثة مرتبطة بالزمن الحديث وهذا باطل وافتراء لأن الحداثة سابقة عن هذا العهد. فلكل عصر حداثة خاصة به، لذا يتخذ أدونيس من أبي تمام رمزا للحداثة أكثر من غيره، لأنه خرج على المعتاد وسبق غيره من الشعراء. وهنا ربط أدونيس الحداثة بالجدة المسبوقة وهي إحدى مفاهيم الحداثة عنده.

- من المفاهيم الأدونيسية للحداثة هي الثورة والتجديد والإبداع والاكتشاف والخلق والتجرد من كل سائد مألوف، والبحث اللامتناهي عن المجهول.
- هذه المحددات أو المتغيرات التي اعتمدها أدونيس في تأسيسه لمفهوم الحداثة هي في الحقيقة آليات تتصل بالواقع اللامرئي وهو الواقع الغيبي الماورائي حتي يصل إلى واقعٍ مغايرٍ للواقع الراهن. لذا نجده يلغي فكرة التمسك بالواقع والثورة عليه متأثرا بفكر نيتشه وماركس في التجاوز والتخطي لفكرة الواقع، وإنما التنبؤ بما سيكون عليه هذا الواقع.
- ركز على التجربة الصوفية التي أتاحت له الفرصة في قراءةِ وفهم جديد للتراث الأدبي تمكن من خلالها من تجاوز الفهم العادي للأشياء، وعلى إثر ذلك انبثقت الرؤيا الشعرية عند أدونيس وشكلت مسعًا هاما يستهدف البحث عن المعلوم في المجهول.
- تبقى الحداثة عند أدونيس متمسكة بحاجة المجتمع لها في ظل تحولاته وتغيراته، فالحداثة لا تسيئ إلى التراث بقدر ما تحويه وتتشبك فيه، وتتجلى هذه القيمة من خلال شحنات وطاقات الابتكار التي تنير الحاضر، وتعمل على بناء المستقبل، فهي رؤيا متميزة للكون والإنسان.
- التجربة الصوفية كان لها الباع الأكبر في إعادة قراءة الموروث بنظرة تأملية جديدة استند عليها أدونيس للاختراق والتمرد على الواقع متجها صوب المستقبل، فارتكز على هذا الرافد وتقرب منه وجعله في أعلى المراتب كونه الأسمى والأعلى، فتغيرت له الرؤيا من الضيق إلى الأوسع، ومن الواقع إلى الخيال، ومن النهائي إلى اللانهائي.
- انطلق أدونيس في تجربته الصوفية من خلال معبر سوريالي حتى يحدث لمسة فنية جمالية جديدة في الشعر العربي الحديث كالكتابة الألية التي فتحت فضاءً واسعا للاشعور، وهي كمقابل للشطح الصوفي، وهي نقيض الكتابة الكلاسيكية، وهذا ما نلمسه في الكثير من كتاباته.
- لقد أدى المزج بين تجربته الصوفية وخيوط السوريالية إلى شعره بالخيال الواسع وتوظيف الرمز واللاشعور والغموض بدل الإبهام واللغة التضادية في شعره الرؤيوي، لذا عده خطوة هامة وحاسمة حققها من خلال هذا الملمح.
- لقد مس التجديد العروضي ثلاث مراحل تأسيسية في الشعر العربي الحديث، بداية مع مرحلة التأسيس وكانت مع جماعة المهجر والرومانسيين الذين نادوا بضرورة تجديد الأدب شكلا

ومضمونا، ووضعوا بصمة في دفع الشعر العربي إلى التجديد حيث أسسوا مفاهيم وتصورات جديدة للشعرية العربية.

- إلا أن هذه الحركة عاشت تراجعا أفقدها حيويتها وتفاعلها، وبالتالي ضعف ارتباطها بالواقع العربي لما فيه من مشكلات سياسية واجتماعية، مما أدى إلى ظهور محاولات أخرى وجهود أخرى مع حركة الشعر الحر، والتي أحدثت نقلة وتحولا، فكانت قفزة نوعية شهدتها القصيدة العربية بوصفها بديلا للشكل القديم، وأصبح الشاعر أكثر حرية وغير مقيد بسلطة الوزن والقافية، فحل السطر عوض البيت وتنوعت التفعيلات.
- لكن هذا لا يعني أن الشعر الحر ألغى الوزن والقافية واستغنى عنهما نهائيا، بل من أجل أن يخلق إيقاعا جديدا ومتميزا، ومع ذلك تراجعت هذه الحركة هي الأخرى ليحل محلها نوع جديد في الكتابة الشعرية ألا وهو 'قصيدة النثر'.
- في هذه المرحلة التي تبناها شعراء مجلة «شعر» على وجه الخصوص، حيث تجاوز أصحاب هذه المرحلة كل القواعد السابقة وخرجوا على منوالها، فعملوا على كسر رتابة البنية الإيقاعية وزحزحة النظام العروضي القديم، فنابت الموسيقى الداخلية عن الموسيقى الخارجية باعتبارها نوعا من الخيال الأسمى.
- لم يعد مفهوم الشعرية مقتصرا على الشعر فقط، بل تجاوزه وتعداه إلى النثر، وما عاد الوزن والقافية معيارًا في التمييز بين الشعر والنثر.
- واجهت قصيدة النثر في الساحة الأدبية إشكالية كبيرة خاصة في ضبط المصطلح، ناهيك عن تقبلها أو رفضها، فأول مشكلة واجهت القصيدة هي المصطلح والمفهوم، فلم يتفق الشعراء والنقاد على تسميةٍ واحدة، فمنهم من أطلق عليها الشعر المنثور، الكتابة الحرة، الجنس الثالث، قصيدة التجريب، أو الكتابة الشعرية نثرًا كما سماها أدونيس.
- إن عدم توحيد المصطلحات لا يزال مشكلا في الدراسات النقدية، بحيث يستخدم كل ناقد المصطلح الخاص به منطلقا من وراء ذلك إلى خلفيات فكرية، ويبقى مصطلح الكتابة الجديدة هو الأقرب والأنسب لهذه الكتابة، وهذا ما ادعى به أدونيس: إنها كتابة إبداعية وكفى.
- يعد أدونيس أول من استخدم هذه التسمية "قصيدة النثر"، أطلق على مجلة «شعر» باعتبارها نوعا أدبيا شعريا، لكن في الحقيقة هي نقل وترجمة حرفية لـ "poème en prose"معتمدا في

ذلك على كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن» حيث استقى منه الخصائص والشروط التي تقوم عليها هذه الكتابة، مشيرا أن هذه الترجمة كشفت له طاقات وأساليب تعبيرية لا يمكن للوزن أن يحققها، فراح يكتب على منوالها بنزعة التجريب والمغامرة.

- ارتبطت قصيدة النثر بدعامتين أساسيتين: أولاهما التأثير الأجنبي وخصوصا الفرنسي، والثاني هو التجديد في لغة الشعر بأساليب ومتطلبات جديدة تثير في المتلقي الدهشة والإثارة والمفاجئة.
- حققت قصيدة النثر انتصارا كبيرا على معارضيها والمشككين فيها، و أصبحت حقيقة تم إثباتها وعدم تجاهلها أو إنكارها في الشعرية العربية المعاصرة.
- لقد أكد مناصرو القصيدة النثرية أنها شكل كتابي جديد، يضم عناصر الشعر عدا الوزن والقافية باعتبارهما غير كافيين، ومعاييرا عاطلة تؤدي إلى الانغلاق والمحدودية.
- أوجدت قصيدة النثر بدائل إيقاعية جديدة فحل الإيقاع الداخلي محل الإيقاع الخارجي، وهذا ما أتاح لها فرصة للتميز والفرادة في الإبداع الشعري، كما أن هذا النمط من الكتابة لا يميّز بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري باعتبار قصيدة النثر شعرا، والأساس فيه موسيقيته الداخلية المرتكزة على الجانب السمعي. فقصيدة النثر تجمع بين وهج الشعر وسيولة النثر وهذا ما جعلها مطابقة وموافقة لتسميتها.
- وظفت قصيدة النثر آليات جديدة ومتنوعة في الكتابة الشعرية كعلامات الترقيم، البياض، السواد وغيرها من التقنيات، وهي علامات صامتة لكنها في الوقت نفسه علامات دالة تستوجب على القارئ أو المتلقي ترجمتها والكشف عن المحجوب والمخفي من وراء ذلك.
- اعتمدت قصيدة النثر على تقنية السرد والبناء الدرامي الذي يعد من أهم مكونات البنية النصية في الشعر العربي المعاصر، حيث تغيرت طريقة الاستعمال بعدما كان أداة لنقل الأخبار والرحلات، أصبح السرد و البناء الدرامي مشهدا تمثيليا يضعه الشاعر من أجل المتعة والإثارة، فيتحول من نص شعري إلى نص بصري مسموع وكأن القارئ يشاهد منظر الشاعر أمامه.
- المزاوجة بين إيقاعين، إيقاع الشعر وإيقاع السرد (النثر) والتداخل والتآلف بينهما ساهم في إعطاء قصيدة النثر جمالا فنيا وجعلها أكثر قابلية للتأويل.
- تبقى قصيدة النثر تجربة شعرية جديدة وواعية، فرضت نفسها في الساحة الأدبية، واستكملت ما خلّفه مشروع الحداثة. غامرت في الإبداع والتجريب وشكلت خطابا أدبيا له ما يميزه وما

يفرد به في حقول الشعرية. و شكلت في نظر أدونيس ثورة على الأشكال السابقة، وهي شعر خاص له هيكله وقوانينه، ويمثل أعلى وأرقى أشكال الكتابة الشعرية.

- الجهود الإبداعية التي وظفها أدونيس شعرا ونثرا هي جهود لا يمكن تجاوزها أو السكوت عنها باعتبارها شعاعا أنار درب الشعر المعاصر محققا من وراء ذلك جمالية إبداعية في شعره، ومخلفا خطابا شعريا جديدا متميزا، ومتفردا عن غيره، وهذا ما أكسب تجربته مزيدا من القوة والتفاعل لدى متلقيه باعتبار أن لكل إبداع جديد تقويما جديدا، ولكل رؤية فهما جديدا.

إن مشروع أدونيس هو مشروع غير مكتمل أو غير منتهي، فهو مشروع مستمر ومتواصل عبر الزمن، لأنه مرتبط بمبدأ التغيير والتحول والتجاوز. وهذا ما تؤمن به الحداثة الشعرية، إنها تؤمن بالتطور والاستمرارية باعتبارها نزعة تركض وراء كل جديد وترفض كل ثابت ومستقر كونها حركة تواكب الفكر الجديد الذي يغلب عليه طابع البحث والتساؤل.

المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

المصادر

أ- الدواوين الشعرية

1. أدونيس، المسرح والمرايا، منشورات دار الآداب، بيروت، دط، 1988.
2. أدونيس، أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت، 1988.
3. أدونيس، كتاب التحولات و الهجرة في أقاليم النهار و الليل، دار الآداب، بيروت، دط، 1988.
4. أدونيس، ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية- ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
5. أدونيس، هذا هو اسمي، دار المدى للنشر و الثقافة، سوريا، دمشق، دط، 1996.
6. أدونيس، الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق-سوريا، 1996.
7. أدونيس، الأعمال الشعرية 3 (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق-سوريا، 1996.
8. أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

ب- الدراسات النقدية

1. أدونيس، سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1975.
2. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت-لبنان، ط2، 1978.
3. أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب(صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
4. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
5. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
6. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
7. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.
8. أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1993.
9. أدونيس، الكتاب-أمس المكان الآن 1، دار الساقي، بيروت، ط1، 1995.
10. أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002.
11. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، دت.

ج- المقالات النقدية:

1. أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، بيروت-لبنان، ع14، 1960.
2. أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف، لبنان، ع15، الصادرة في 01 مايو 1971.

المراجع

أ- مراجع باللغة العربية

المعاجم

1. إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة-مصر، دط، 1983، مادة تجديد.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة-مصر، دت، دط.
3. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001.
4. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، ط1 ، 1991.
5. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

الدواوين الشعرية

1. ديوان امرؤ القيس، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطفاوي، دار المعرفة، لبنان، ط2، 2004.
2. صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
3. المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، دط، 1983.
4. محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ج1، دار المعارف، القاهرة-مصر، دط، 1971.
5. نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، "أغنية ليالي الصيف"، دار العودة، بيروت، مج2، دط، 1997.
6. نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة،ج7، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، دط، دت.

الكتب

1. إبراهيم عبد العزيز، شعرية الحداثة-دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.
2. ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن)، جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، بيروت-لبنان، ط1، ج1، 1987.

3. ابن طباطبا (محمد أحمد بن طباطبا العلوي)، عيار الشعر، شر وتح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 2005.
4. ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، مج1، 1991.
5. ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967.
6. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.
7. أبو بكر عبد القاهر بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قر: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.
8. أبو جهجه خليل، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان،ط1، 1995.
9. أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
10. أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1995.
11. أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، نشره أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
12. أبو محجن الثقفي، ديوان، شر: أبي هلال الحسن عبد الله بن سهل، مكتبة لسان العرب، دط، دت.
13. أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، ط1، 1952..
14. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.
15. إسبر علي أسامة:
-أدونيس: الحوارات الكاملة 1960-1980، ج1، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة-سوريا، ط1، 2010.
-أدونيس: الحوارات الكاملة 1981-1986، ج2، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة-سوريا، ط1، 2010.
-أدونيس: الحوارات الكاملة 1987-1990، ج3، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة-سوريا، ط1، 2010.
16. الأسدي علي حيدر، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019.
17. إسماعيل عز الدين:
- الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، دط، 1992.

-الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، دت.
-الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013.
18. إسماعيل محمد عبد العليم، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011.
19. الأصفر عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص:113.
20. الأمدي سيف الدين، المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين، تح: حسن محمود الشافعي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1993.
21. بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة، مصر، دط، 2005.
22. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
23. بزون أحمد، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، دط، دت.
24. بن أوذينة إيمان محمد الصالح ، قصيدة النثر العربية (عز الدين مناصرة نموذجا)، الصايل للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2018.
25. بن زرقة سعيد، الحداثة في الشعر العربي-أدونيس أنموذجا-، أبحاث للترجمة والنشر، بيروت، ط1، 2004.
26. بن عربية رضوان، مسائلات جديدة للشعرية العربية في ضوء الثابت والمتحول لأدونيس، المتقي برينتر، المحمدية-المغرب، ط1، 2007.
27. بنيس محمد:
- الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2001.
-حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1988.
-ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985.
-الحق في الشعر مقالة القصيدة والصمت، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 2007.
-كتابة المحو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1994.
28. بوسريف صلاح:
- مضايق الكتابة (مقدمات لما بعد القصيدة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2002.
-شعرية الصمت (الأفق الشعري للكتابة)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2021.
29. تاوريرت بشير:
-الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق-سوريا، دط، 2010.

-آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس: دراسة في المنطق والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009.

30. الجابري عابد محمد، التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1991.

31. الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ):

- الحيوان، تح: عبد السلام هارون، شركة مصطفى البابلي، مصر، ط2، 1965.

- البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

32. جبرا خليل جبرا، المجموعات الشعرية، رياض الرياس للكتب والنشر، ط1، 1990.

33. جهاد كاظم، أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ما هو التناص)، مكتبة مدبولي، دط، 1993.

34. جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت-لبنان، ط1، 1980.

35. حجازي سعيد سمير، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

36. حجازي عبد الواحد محمد، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ط1،

37. حشلاف عثمان، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر- فترة الإستقلال، منشورات الجاحظية، دط، 2000.

38. حلاوي يوسف، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملاين، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

39. حمر العين خيرة، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي الحديث (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

40. حمود ماجدة، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997.

41. حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.

42. حوراني رامز، النقد الأدبي ومنطلقاته الفكرية في فلسفة أنطون سعادة، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1998.

43. الخطيب علي عماد، الأسطورة معيارا نقديا في دراسة النقد العربي الحديث، دار جهينة، عمان، دط، 2006.

44. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين،ج1، تح و تر عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003.

45. الخمليشي حورية، الشعر المنثور والتحديث الشعري، تقديم: محمد مفتاح، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

46. خير بك كمال، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي، الثقافي، الاتجاهات والبنى الأدبية)، دار الفكر للطباعة والنشر، ط2، 1982.

47. درويش أسيمة، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.
48. دهمان أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني منهجا وتطبيقا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000.
49. الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
50. الرحاوي فارس، مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني- دراسة في نقد النقد، دار العربية للموسوعات، ط1، 2013.
51. رضا النحوي علي عدنان، تقويم نظرية الحداثة وموقف الإسلام منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط2، 1994.
52. الرفاعي ربيحة، الأدب والأجناسية والحضور العربي الفاعل، دار زهدي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020.
53. رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1991.
54. رومية أحمد وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
55. الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
56. زيادة جودت رضوان، صدى الحداثة-ما بعد الحداثة في زمنها القادم-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2003.
57. سعادة أنطون، الصراع الفكري في الأدب السوري، مؤسسة سعادة للثقافة، بيروت، ط2، 1949.
58. السعدنى مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، دت.
59. سعيد خالدة، حركية الإبداع-دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص: 39.
60. سويدان سامي، جسور الحداثة المعلقة: من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1997.
61. سويلم مختار، التكرار اللفظي في شعر النقائض جرير والفرزدق نموذجا دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير، قاصدي مرباح، ورقلة، 2009،2010.
62. السياب شاكر بدر، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، دط، دت.
63. شبيل عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001.
64. شحيذ جمال و قصاب وليد ، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

65. شرف عبد العزيز، طه حسين و زوال المجتمع التقليدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1988.
66. شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991.
67. الصبّاغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية، دار الوفاء لطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002.
68. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس: الطفولة، الشعر، المنفى، دار فارس، الأردن، ط1، 2000.
69. الصكر حاتم، مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة النثر)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.
70. ضيف شوقي، في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت.
71. عباس إحسان:
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري)، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط4، 1983.
- فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط3، دت.
72. عبد السلام الرواشدة أميمة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمّان-الأردن، ط1، 2010.
73. عبد العزيز زينب، هدم الإسلام بالمصطلحات المستوردة (الحداثة والأصولية)، دار الفكر العربي، دمشق، ط1، 2004.
74. عبد القاهر الجرجاني:
- أسرار البلاغة، قر: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ، ط1، 1991.
- دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي.
75. عبيد صابر محمد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت.
76. عزّام محمد، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.
77. العشماوي زكي محمد:
- دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، بيروت، ط1، 1994.
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
78. عصفور جابر:

- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت، ط3، 1992.

79. العلاق جعفر علي، في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ،1990.

80. علاق فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.
81. علي الأسدي حيدر، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019.
82. علي بن محمد بن علي الجرجاني، كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، دط، دت.
83. علي عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، دار الشروق، عمان، الأردن، دط، 1997.
84. عياد شكري، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
85. الغذامي محمد عبد الله:
- الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.
- تشريح النص (مقاربة تشريحية للنصوص الشعرية المعاصرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2006.

86. الغماري مصطفى محمد، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.
87. فاضل جهاد:
- أسئلة الشعر (حوارات مع الشعراء العرب)، الدار العربية للكتاب، دط، د.ت.
- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.

88. الفرابي (أبو نصر بن محمد بن طرخان)، الموسيقى الكبير، تح: نحطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، دط، دت.
89. الفريحات عادل، بحوث ورؤى في النقد والأدب، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007.
90. فضل صلاح:
- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1978، دط.
- أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

91. قاسم حسين عدنان، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000.
92. القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشر: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، دط، دت.
93. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزيرة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006.

94. القعود محمد عبد الرحمان، الإيهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، عالم المعرفة، الكويت، 2002.
95. كليب سعد الدين، وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.
96. كيليطو عبد الفتاح، الأدب والغرابة (راسات بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997.
97. لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
98. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت–لبنان، ط8، 2005.
99. محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد الكريم العرباوي مر: محمد علي النجار، مطابع سجل العرب، القاهرة، دط، دت.
100. محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1989.
101. محمد بن عبد الجبار بن حسين النفري، كتاب المواقف، مكتبة المتنبي، مطبعة دار الكتب المصرية، مصر، دط، 1934.
102. محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج1، تع: أبو علاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ط2، 1980.
103. مرتاض عبد المالك:
- نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
104. المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1983.
105. المسيري عبد الوهاب و التريكي فتحي، حوارات لقرن جديد الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.
106. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2011.
107. المقالح عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
108. مكاوي عبد الغفار، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى عصرنا الحاضر، ج1، مؤسسة هنداوي للنشر، ط1، 1972.
109. المناصرة عز الدين، إشكالات قصيدة النثر، المؤسسة العربية، بيروت–لبنان، 2006.
110. مندور محمد:
- في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، دط، 2020.

– في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1988.
111. منصور محمد إبراهيم، الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1945 -1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، د.ت، د. ط.
112. موافي عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.
113. موافي عثمان، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الأزراطية، ط3، 2000.
114. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2 .
115. ناصر قاسم بتول، محاضرات في النقد الأدبي (المحاضرة الأولى: النقد الأدبي)، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، دط، دت.
116. ناظم حسن، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
117. هلال عبد الناصر:
– قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة (دراسة في جماليات الإيقاع)، مؤسسة الانتشار العربي، دط، د.ت.
– آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006.
118. هلال غنيمي محمد:
– النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، دط، 1998.
– الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
119. هويدي صالح، الخطاب الشعري الحديث في الإمارات (قراءة تطبيقية)، ج1، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دط، 2010.
120. الوجي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.
121. الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية–مصر، دط، 2004.
122. ويس محمد أحمد، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي(بحث في المشاكلة والاختلاف)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان–الأردن،ط1، 2017.
123. يحياوي رشيد، الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، أفريقيا الشرق، ط1، 1991.
124. يقطين سعيد، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1997.
125. اليوسفي لطفي محمد، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدي يوسف/ درويش/أدونيس نموذجا، دار لسراس للنشر، تونس، ط3، 1996.

ب- المراجع المترجمة:

1. برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2 ،ط1، 2000.
2. بن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996.
3. بنديتو كروشيه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2009.
4. بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مرا: جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي أبو ظبي، ط1، 1995.
5. تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2016.
6. جون كوهين، في بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2014.
7. جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، مرا: حمادي حمود، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1999.
8. الجيوسي سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.
9. ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية: مقدمة قصيرة جدا، تر: أحمد محمد الروبي، مراجعة: محمد فتحي خضر، مؤسسة هنداوي،2016.
10. رولان بارت، في الأدب والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، دط، دت.
11. رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
12. رينولد ألن نيكولسون، في التصوف الإسلامي وتاريخه، تر: أبو العلا عفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1947.
13. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض-المملكة العربية السعودية، دط، 1991.
14. س موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2003.
15. فضول عاطف، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة أسير، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، 2000.
16. م. روزنتال و ب. يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، دط، دت.

17. موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعيد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2004.
18. هوراس، فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط3، 1988.

ج- الرسائل و الأطروحات الأكاديمية:

1. بوزيان أحمد، المنحى الصوفي في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 1997- 1998.
2. بوهرر حبيب، الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين أدونيس و نزار قباني نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006.
3. عروس محمد، تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر: جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة-الجزائر، 2015/2014.
4. قوناس فاطمة الزهرة، ملامح الشعرية في قصيدة النثر دراسة وصفية في مستوى الإيقاع، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تيارت، 2012،2011.
5. مخطاري خالد، الحداثة في الشعر العربي من التأسيس إلى التأصيل، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية اللغات والفنون، جامعة وهران، 2010،2009.
6. معزيز بوبكر، الخطاب النقدي عند أدونيس قراءة في الجذور المعرفية والأصول النظرية والإجراءات التطبيقية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2013،2012.
7. يحياوي راوية، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة (الكتاب1-2-3 نماذج)أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري-تيزي وزو، قسم اللغة والأدب العربي، 2010/2009.

د- المجلات و الدوريات:

1. أبطي عبد الرحيم، الانزياح واللغة الشعرية، مجلة علامات، ج 54، ديسمبر 2004.
2. بوزيان أحمد، شعرية الانزياح- قراءة في المنجز النقدي العربي القديم، مجلة آفاق التراث و الحداثة، دبي- الإمارات العربية المتحدة، العدد 84، ديسمبر 2013.
3. جاسم السلطاني خليف طالب، الصورة الشعرية عند الشاعر أدونيس دراسة موجزة واستنتاجات، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع9، أيلول 2012.
4. الحربي بدري فرحان، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر (دراسة في وجود الظاهرة وتطورها في الأدب العربي الحديث والنقد)، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل-العراق، ع03، مج07، 2008.

5. الحسن معلّا محمد، التجديد في التشكيل الفني للقصيدة عند أدونيس، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مج32، ع5، 2010.
6. خضير محمود علي، بودلير درس الجرأة التاريخية، مجلة نقد، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
7. الدسوقي العزيز، الأديب العربي بين التراث والمعاصرة، مجلة التراث العربي، ع24، 1987.
8. الديهاجي محمد، حداثة الكتابة عند صلاح بوسريف، جريدة القدس العربي، 2023/02/19 https://www.alquds.co.uk/K، يوم 2024/03/22 على الساعة 14:00
9. زروقي علي عبد القادر، جمالية التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري (نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار)، مجلة الأثر، ورقلة الجزائر، ع25، جوان2016.
10. شداد حكيمة، قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا عند أدونيس، مجلة إشكالات، جامعة الجيلالي ليابس، سيدي بلعباس، مجلد07، عدد01، 2018.
11. صباحي حميدة، جماليات التشكيل الموسيقي في شعر "عبد الله العشي"، مجلة المخبر، جامعة بسكرة_ الجزائر، ع10، 2019.
12. عبد الوهاب لطفي يحي، الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكا، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، أكتوبر 1985، مج 16.
13. عطاشي عيسى، شعر الرؤيا عند أدونيس (بين التشكيل الشعري والرؤيا الصوفية)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي تمنراست-الجزائر، مجلد8، عدد3، 2019.
14. مقدسي أمين أبو الحسن و أميني إدريس، ملامح السريالية في شعر أدونيس "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل "نموذجا، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية، طهران، ع28، 2013.
15. المهنا أحمد عبد الله، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج19، ع3، 1988.

فهرس الموضوعات

الإهداء
كلمة شكر
مقدمة .....أ-و
مدخل: الحداثة المصطلح و المفهوم.....7

الفصل الأول

الشعرية العربية من الدلالة الثابتة إلى الدلالة المنفتحة

1- أصول الشعرية المفاهيم والأبعاد: 26
أ- الشعرية في الموروث النقدي الغربي: 27
أ-1- أفلاطون: 27
أ-2- أرسطو: 28
أ-3- هوراس: 30
ب- الشعرية في النقد الغربي الحديث.....31
ب-1- رومان ياكوبسون: 31
ب-2- جون كوهين: 36
ج- الشعرية في الموروث النقدي العربي: 41
ج-1- الجاحظ (ت255هـ): 42
ج-2- قدامة بن جعفر (ت337هـ): 43
ج-3- ابن قتيبة (ت276هـ): 44
ج-4- ابن طباطبا (ت322هـ): 45
ج-5- المرزوقي (ت421هـ): 46
ج-6- عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ): 48
ج-7- حازم القرطاجني (ت684هـ): 51
د- الشعرية في النقد العربي الحديث: 53
د-1- أدونيس: 53
د-2- كمال أبو ديب: 61
2- تجليات الحداثة الشعرية 66
أ- اللغة الشعرية: 66

ب- الصورة الشعرية:..... 83
ب-1- الرمز: 86
ب-2- الأسطورة: 89
ب-3- الخيال: 92
ج- الإيقاع الشعري:..... 97
ج-1- الإيقاع الخارجي: 100
ج-1-1- الوزن:..... 101
ج-1-2- القافية:..... 104
ج-2- الإيقاع الداخلي: 107
ج-2-1- التكرار: 108
ج-2-2- قصيدة الومضة:..... 113
ج-2-3- التوازي: 113

الفصل الثاني

الحداثة الشعرية في الخطاب النقدي الأدونيسي

1- الحداثة و الرؤيا الشعرية عند أدونيس 117
أ- مفهوم الحداثة الشعرية عند أدونيس: 117
أ-1- الكشف و الخلق: 118
أ-2- التجاوز والتخطي:..... 120
أ-3- الإبداع: 124
ب- أوهام الحداثة الشعرية: 127
ج- الرؤيا الشعرية و وسائلها عند أدونيس:..... 129
ج-1- الغموض:..... 134
ج-2- التصوف:..... 137
2- مرجعيات الفكر الأدونيسي: 143
أ- المرجعية المعرفية الغربية: 143
أ-1- المذاهب الغربية:..... 146
أ-1-1- الرمزية Le Symbolisme: 147
أ-1-2- الدادائية Dadaïsme :..... 149
أ-1-3- السريالية le surréalisme: 151

أ-2- بودلير (1868/1821): 156
أ-3- رامبو (1891/1854): 158
أ-4- مالارميه (1898/1842): 161
أ-5- سان جون بيرس (1975/1887): 164
أ-6- توماس ستيرنز إليوت (1965/1888): 165
ب- المرجعيات المعرفية العربية: 168
ب-1- البدايات والمؤثرات الأولى: 168
ب-2- المصادر التراثية عند أدونيس: 169
ب-2-1- القرآن الكريم: 170
ب-2-2- الشعر العربي القديم: 172
ب-2-3- التصوف: 179
ب-3- المصادر الحداثية عند أدونيس: 185
ب-3-1- جبران خليل جبران: 185
ب-3-2- أنطون سعادة: 191
ب-3-3- سعيد عقل: 194

الفصل الثالث

الأجناس الأدبية و مشروع الكتابة الجديدة عند أدونيس

1- الأجناس الأدبية و الكتابة الجديدة: 197
أ- مفهوم الجنس الأدبي: 197
ب- الأجناس الأدبية في الطرح الغربي: 200
ج- الأجناس الأدبية في الطرح العربي: 205
2- الكتابة الجديدة وهدم الحدود الأجناسية عند أدونيس: 215
أ- قصيدة النثر المصطلح و المفهوم: 229
ب- إشكالية قصيدة النثر: 237
ج- دور مجلة «شعر» في تبني قصيدة النثر: 247
د- قصيدة النثر عند أدونيس: 251
هـ- القيم الجمالية لقصيدة النثر عند أدونيس: 262
هـ-1- اللغة الكشفية: 262
هـ-2- المجاز البصري: 264

هـ-3- آلية السرد والبناء الدرامي: 266
هـ-3-1 الشخصيات: 270
هـ-3-2- الوصف: 275
هـ-3-3- الحوار: 279
هـ-3-4- الزمان والمكان: 282
خاتمة 291
المصادر و المراجع 298
فهرس الموضوعات 312
الملخص

الملخص:

تعالج هذه الدراسة الحداثة الشعرية عند أدونيس والكشف عن الإبدالات الفنية التي طرحتها الحداثة وتمظهراتها في الواقع النقدي، والتي نشأت استجابة لرغبة رواده في توسيع نطاق المفاهيم الجديدة لتطور حركة الشعر بغية تجاوز المألوف النمطي المتداول الذي خرج من بوتقة الانغلاق إلى دينامية التحول والتجدد التي تلغي لتصنع، وتفكك لتركب، حتى تضمن حيوية النص وانفتاحه من أجل خلق رؤية تطورية إبداعية خلاقة، حيث أصبح خرق نظام القصيدة التقليدية هو ما يصنع الجمالية بعدما كانت تصنعها النظم والقوانين وأصبحت اللغة التغريبية تصنع الألفة أكثر من اللغة العادية. انطلاقا من الاشتغال اللغوي وتجاوز المرجع وتجاوز العروض وانفتاح الإيقاع وكذلك تجاوز الحدود بين الأجناس الأدبية وانتاج جنس عابر للأنواع.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، الشعرية، اللغة، التجاوز، التراث، الإيقاع، قصيدة النثر، الأجناس الأدبية، الكتابة الجديدة.

Summary:

This study addresses poetic modernity in Adonis s work, revealing the artistic transformations proposed by modernity and its manifestations in critical reality. These transformations emerged in response to the pioneer's desire to expand new concepts for the evolution of the poetry movement, aiming to surpass the familiar, stereotypical norms that have moved from a closed mold to the dynamism of transformation and renewal. This process cancels to create, disassembles to reassemble, ensuring the text s vitality and openness to create a creative and innovative evolutionary vision. The disruption of traditional poem structures now defines beauty, which was once defined by systems and rules, and estranging language creates familiarity more than ordinary language. This arises from linguistic operations, surpassing references and traditional meters, opening up rhythm, and transcending the boundaries between literary genres to produce a cross-genre work.

Keywords: modernity, poetics, language, transcendence, heritage, rhythm, prose poem, literary genres, new writing.

Résumé :

Cette étude traite de la modernité poétique chez Adonis et révèle les transformations artistiques proposées par la modernité et leurs manifestations dans la réalité critique. Ces transformations sont apparues en réponse au désir des pionniers d'élargir les nouveaux concepts pour l'évolution du mouvement poétique, visant à dépasser les normes familières et stéréotypées qui sont passées d'un moule fermé à la dynamique de transformation et de renouvellement. Ce processus annule pour créer, désassemble pour réassembler, assurant la vitalité et l'ouverture du texte afin de créer une vision évolutive créative et innovante. La perturbation des structures traditionnelles des poèmes définit désormais la beauté, qui était autrefois définie par des systèmes et des règles, et la langue étrangère crée la familiarité plus que la langue ordinaire. Cela découle des opérations linguistiques, du dépassement des références et des mètres traditionnels, de l'ouverture du rythme et du dépassement des frontières entre les genres littéraires pour produire une œuvre transgenre.

Mots-clés : modernité, poétique, langue, dépassement, patrimoine, rythme, poème en prose, genres littéraires, nouvelle écriture.