الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـــي و الـبـحـث الـعـلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران
Université d'Oran

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي: شعبة النظرية الأدبية و أساليب الشّعرية الحديثة

المعنـونة بـ:

أثر مجلة (شعر) اللبنانية في حداثة الكتابة الشعرية

إعداد الطالب :
مليكي العيد

إشـــراف الأستاذ:
د/ إبراهيم علي

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/ شرشار عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	رئيساً
د/ إبراهيم علي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة وهران	مقرراً
د/ مختاري خالد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة وهران	مناقشاً
أ.د/ زعتر خديجة	أستاذة التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشاً

السنة الجامعية : 1436/1435هـ - 2015/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى:

من يعود لهما الفضل بعد الله سبحانه و تعالى

أمي و أبي حفظهما الله

إخوتي و أخص بالذكر أخي عبد الوهاب و أختي الزهرة و أبناءها رعاهم الله

كل عائلة "مليكي"

أصدقائي و أحبتي

أستاذي الدكتور "إبراهيم علي"

إلى القيادة الكشفية فوج الفداء (المطارفة)

إلى كل من وسعهم قلبي و لم يسعهم قلمي

شكر و تقدير

أشكر الله سبحانه وتعالى الموفق على أن أكرمني بهدية العلم

كما أقدر العطاء العلمي لمعلمينا و أساتذتنا الكرام الذين بذلوا جهدا كبيرا في تعليمنا منذ النشأة الاولى

و أشكر كل من ساعدنا من قريب أو بعيد خصوصاً عمّال المكتبات

و ألف ألف شكر للأستاذ المشرف الدكتور :" إبراهيم علي " على ما تكرم به من جهدا في توجيهنا و تزويدنا بالكتب و المراجع و التفاعل مع الطالب، مع الصرامة و الجدية في التصحيح و التوجيه و التدقيق ، و هو ما يعود بالنفع على المتعلم ،فهو و الله نعم الاستاذ و الأب: تواضعاً و إكراماً و حباً فحفظك الله و رعاك و جعلك الله زخرا لأمة تنتظر فجراً جديداً في العلم، و تتطلع إلى رجال صادقين في تعليمه.

شكلت مجلة (شعر) اللبنانية حضوراً بارزاً في تاريخ حركة الحداثة الشعرية العربية منذ تأسيسها (1957 ـ 1970)،بما أحدثه شعرائها من إسهامات نوهت بميلاد نظرية شعرية حديثة، خاصة حين وضعت مشروعها التحديثي لإحداث تحول تاريخي في الشعر العربي، وقد كانت تجربتها الحداثية تأسيساً لفكر عربي متحرر، باعتبارها أن الشعر رسالة إنسانية و نشاط عقلي وروحي يعكس الإنسان المعاصر وعلاقته بالحياة، و أنها كانت منبراً حراً لمختلف وجوه الممارسات الشعرية العربية والعالمية، دراسةً ونقداً وكتابةً وترجمةً، واعتبرت حينها المجلة العربية المتميزة المخصصة بالشعر والشاعرية، تسعى للتجسيد نظرية الحداثة والتحديث في الشعرية العربية، مشابهة/موازنة للحداثة الشعرية الغربية كمؤثر ونموذج ناجح، وقد تجلى هذا التثاقف كممارسة فعلية في حداثة الكتابة الشعرية العربية الحديثة التي قادتها مجلة (شعر).

و إزاء هذا الواقع تبدو الحاجة ملحة إلى البحث عن أثر هذه المجلة في حداثة الكتابة الشعرية، وطبيعة حركتها التحديثية التي يقطف ثمارها اليوم العديد من الشعراء الطليعيين، ومما يُشهَدُ لمجلة (شعر) أنها أثرت الساحة النقدية بمفاهيم حداثية على مستوى الشعرية العربية، لعل أهمها ظهور (قصيدة النثر)، إلا أنّها تكاد لا تلقى اهتمام النقاد والدارسين، فالدراسات التي عنيت بها قليلة، و إن وجدت فإنها لم توفيها حقّها في الدراسة الأكاديمية، إذ لم تتعرض لأهم قضاياها التي أثارتها، و لعل أهم هذه الدراسات: (قضايا النقد والحداثة) ،"لساندي سالم أبو سيف"، و(حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر)،"لكمال خير بك"، و(الحداثة في النقد الأدبي المعاصر)،" لعبد المجيد زراقط"، و(أفق الحداثة وحداثة النمط) "لسامي مهدي".

وهذا ما يجعل الأسئلة الحرجة قائمة كإشكال مطروح لمعرفة الجوانب التي ساهمت فيها مجلة (شعر) لتحقيق هذا المشروع التحديثي الشعري، وهي على قدر كبير من الأهمية منها: كيف كان تأسيس (شعر) وما دوافعه؟. ما هي منطلقاتها وما أهدافها؟. كيف كانت علاقاتها مع المحيط الثقافي ؟.و ما هي القضايا التي أثارتها؟. هل توافقت مع مبادئها و أيديولوجيتها؟. و ما مفهوم الشعر عند شعرائها؟. هل تعتبر طريقة البيانات الشعرية/ التنظيرية طريقة كافية للتنظير و تأسيس مرحلة جديدة على مستوى الشعرية؟. كيف كانت علاقتها بالتراث؟. وما علاقتها بالحداثة الغربية؟. هل نجحت المجلة في تحقيق مشروعها التحديثي؟.

و لقد كان منهجنا في هذه الدراسة أننا اعتمادنا على المنهج الوصفي الذي يقوم بمعاينة وتتبع حركية هذه المجلة و الإحاطة بطبيعة المادة العلمية فيها، ثم التدرج إلى المنهج الاستقرائي لمحاولة الكشف عن أهم ما جاءت به من تنظير وممارسة شعرية.

وتبعاً لمقتضيات هذه الدراسة قسّمتُ البحث إلى مدخل وثلاث فصول مع مقدمة و خاتمة .

ـ فأما المدخل: فكان عنوانه (مشروع والتأسيس) جعلته مدخلاً تشكيلياً تكوينياً للخلفية، ورصد المناخ الذي تأسست فيه (شعر)، فركزت على منطلقاتها وأهدافها وعلاقاتها الفكرية، و أوضحت كذلك في هذا المدخل أهمية تأسيس (شعر) في هذا الوقت الحرج/العصيب بالنسبة للشعرية العربية التي كانت حينها بحاجة إلى منبر ثقافي يحتضنها و يرعى متطلباتها خاصة الدراسات النقدية، و الممارسات الشعرية الطليعة.

ـ و أما الفصل الأول: (حركية الإبداع وقضايا الشعر)،أبرزت فيه: بدايات التحديث الشعري العربي، وفواصل البيانات الشعرية التي جاءت لتمثل وجهة نظر المجلة في الشعر و الحداثة و الشعرية، (فالبيان الافتتاحي) يجسد انطلاق المشروع، و أما (البيان النهائي) فيمثل إعلان توقفها ، وأوضحت فيه كذلك علاقة (شعر) بالتراث وتحديات العصر، ومقتضيات الشعرية الحديثة ،من بحث فلسفي و حساسية ميتافيزيقية و تجديد لمنابع الخلق الشعري، و مع هذا أبرزت تجليات درس المثاقفة في مجلة (شعر) ، فقد تمثلت حركيتها في محاولتها تنشيط الساحة الشعرية العربية بالبيانات التنظيرية/ النقدية، التي باشرت على منوالها تجربة الحداثة في الشعر العربي، منشأة بذلك إشكالية العلاقة بين القديم والحديث، و إبراز دور الحداثة في صناعة عصر التنوير العربي .

وأما الفصل الثاني: (المشروع الشعري وقضايا التّجريب) تطرقت فيه إلى النظرية الشعرية الحديثة، مبرزاً دلالة مصطلح الشعرية في الفكر النقدي العربي و الغربي، و استعراض كل من النظريات الشعرية الغربية و النظرية الشعرية العربية الحديثة ، ثم تطرقت إلى مفهوم الشعر ووظيفته لدى شعراء تجمع(شعر)، خاصة عند أقطاب هذه المجلة و ركائزها الثلاثة : (أدونيس) و (يوسف الخال) و (بدر شاكر السياب)،و بينت كذلك رسالة الشعر ومسؤولية الشاعر مع تبيان موقفها من الالتزام في الشعر، وبحثت فيه كذلك: قضايا تحديث الكتابة الشعرية في مجلة (شعر)،كقضية الشكل الشعري الجديد، و قضية اللغة الشعرية الحديثة، و قضية الرؤيا الشعرية، و قضية التلقي في الشعر الحديث، وقد بدت مساعي مجلة (شعر) جادة خاصة عندما حاولت إعادة الإبداع إلى نقطة البداية، من خلال إعادة النظر في أهم قضايا الشعر الجوهرية، مؤسسة بذلك علاقات جديدة مبتكرة ترتقي بالكتابة الشعرية إلى مستويات أفضل.

و أما الفصل الثالث: (تجليات الحداثة الشعرية في مجلة (شعر)،أبرزت فيه كنقطة أولى: تحديد الملامح الفكرية لمصطلح الحداثة، و علاقة الحداثة بحركة التحديث الشعري العربي، و ثانياً: درست وعي الحداثة و تمظهراتها في تجربة (شعر)،بخصوص كل من أثر (شعر) في صياغة نظرية شعرية حداثية، و تمظهرات الحداثة في تجربة (شعر)،و ثالثاً درست المنجزات التّحديثية في ضوء الحداثة، كظهور (قصيدة النثر)، و تحديث الكتابة الشعرية ،وتجديد طرق قراءة الشعر الحديث وتلقيه، و رغم كل هذا يبقى سؤال الحداثة في الحقيقة يتضمن وعينا بها كواقع معرفي قائم على جدلية التّجاوز و الاستمرار و التّحول، و بذلك ظلت الشعرية العربية تبدو بعيدة عن الواقع الحياتي دون الحداثة التي تحرك عقلية الإنسان نحو الإثارة و التّجدد الفكري لخلق الدّيمومة الإبداعية الواعية.

وأما الخاتمة: فقد حاولت أن أجعلها إشكالاً مطروحاً/ مفتوحاً يمثل طبيعة القضية التحديثية في الشعرية العربية، التي لازالت تبحث عن جواب صريح يؤسس لها نظرية معرفية ثابتة، و هو إشكال يمثل جوهر هذه الدراسة :ماذا تبقى من مجلة (شعر)؟.

وقد ساعدني في إنجاز هذا البحث جملة من المصادر والمراجع المتنوعة، منها ما يختص بالدراسات الشعرية الحديثة، أذكر منها: مؤلفات (أدونيس) زمن الشعر، الشعرية العربية، الثابت والمتحول، المطابقات والأوائل، سياسة الشعر، ومؤلَف (يوسف الخال)،"الحداثة في الشعر"، و كتاب (سلمى الخضراء الجيوسي) "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث "، و منها ما يختص بالحداثة و التحديث الشعري ، أذكر منها: "حداثة السؤال" (لمحمد بنيس)، "الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر" (لخليل موسى) ،" الحداثة في الشعر العربي " (لسعيد بن زرقة)، و اعتمدت كذلك أعداد مجلة (شعر) كمصدر أول في الدراسة.

وكغيره من البحوث لم يخلو هذا البحث من الصّعوبات، خاصة صعوبة الحصول على الإعداد الكاملة لمجلة (شعر) إلا بعد جُهدٍ جميد ومعانة حادة، مع قِلة المراجع المتخصصة في نظرية الحداثة، وإن وجِدت فهي معقّدة ومستعصية على الفهم لأن أغلبها مترجم، كذلك صعوبة لغة الكتابة التي يتطلبها هذا البحث، فهذا الموضوع(الحداثي) يتطلب لغة حداثية و فلسفية في أغلبها، إلا أن إرشادات مشرفي ومعلمي (إبراهيم علي) ساهمت بكثير في تسهيل الصّعب والتغلب عليه.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أشكر الله تعالى الموفق، كما أتقدم بالشكر إلى أستاذي المشرف "إبراهيم علي" معترفاً بالجميل الذي أسداه لي، إذ خصني بالاهتمام والعناية الفائقة، وساعدني في اختار الموضوع، وقدم لي ملاحظات صادقة وتوجيهات قيمة، كما أعانني بالكتب التي ما كنت لأجدها لولاه، فحقاً إنه نعم الأستاذ والمعلم والأب، جزاه الله عنا كل خير.

وقد كان القصد من هذا البحث الإفادة العلمية والتعلم، فألتمس العذر لما يشوب هذا العمل من نقائص، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان، والله ولي التوفيق.

أولاً: مشروعية التأسيس:

1ـ بدايات النهضة العربية:

كان التحدي الحضاري الغربي بجميع أشكاله وكافة أبعاده الدافع الرئيسي الذي حرك الذات العربية ، حين أدركت أن التطور الفكري أمر ضروري ، فكانت الدعوة إلى تحديث العقل العربي والخروج من عصر الانحطاط ، ومما هو معروف أن الغرب يعتبر حامل راية العصر الحديث بمنجزاته وعقليته الاستعمارية عرف النهضة الفكرية في زمن مبكر بعد الثورة الصناعية، والقضاء على حكم الكنيسة المسيطر على الحرية الإنسانية آنذاك .

وبعد هذا التحرر انصرف الغرب في بسط سيطرته على العالم المتخلف، محاولاً بذلك فرض منهجه عليه والهيمنة على تطلعاته الفكرية، وتعتبر هذه الإطلالة التي قام بها الغرب في معظم البلدان العربية عاملاً طبيعياً نبه العرب للنهوض، بما شاهده من معدات غربية أبهرته بحداثتها ،ومن هنا ظهرت دعوات التحديثModernisation والتجديد عند العرب، خاصة عندما آمن العربي بأن الدعوة إلى تجديد الفكر العربي أو تحديث العقل العربي((ستظل مجرد كلام فارغ ما لم تستهدف أولا وقبل كل شيء كسر بنية العقل المنحدر إلينا من "عصر الانحطاط"، أن ما يجب كسره ـ عن طريق النقد الصارم ـ هو ثباتها البنيوي (القياس) في شكله الميكانيكي، الذي هو أن تجديد العقل العربي يعني إحداث قطيعة إبستيمولوجية تامة مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط ،وامتدادها إلى الفكر العربي الحديث والمعاصر))[1].

وقد انطلقت النهضة العربية فعلاً بعدما احتل " نابليون" مصر (1798 م ـ 1801 م)، إذ تعد هذه الحادثة ((فاتحة النهضة الوطنية في البلاد ،كان الاحتلال الأوروبي بمثابة صدمة فكرية واجتماعية هزّت التصلب والجمود في مجتمع القرن الثامن عشر في مصر))[2]،ومن هنا بدأ التحدي الحضاري العربي يطرح نفسه بقوة أمام مشروع التأسيس النهضوي العربي خاصة بعدما ((أدرك أن طموحه لا يمكن أن يتحقق إلا بدخول العصر الحديث واكتساب علومه والإفادة من منجزاته في مختلف الميادين، فأرسل البعثات إلى الغرب ،وأنشأ المدارس المجانية والإلزامية أحياناً، على النمط الحديث ،و شجّع الترجمة إلى حد أنه أسس لها مدرسة أسماها،(مدرسة الإدارة والألسن)، واستعان لتحقيق طموحه بأساتذة وخبراء أجانب في مختلف المجالات))[3].

---

[1] محمد عابد الجابري: نحن والتراث ، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط6 ، 1993 م ص 20

2 سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ، لبنان ط1 ـ 2001 م ص 34 .

[3] عبد المجيد زراقط : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ، دار الحرف العربي ، ط1 /1991 م ص 18.

هكذا أصبحت النهضة العربية أمام افتراضات / إشكالات تحديد نمط / نوعية علاقاتها بالآخر (الغرب) Lothar ، و((تستدعي التحولات الخطيرة التي شهدتها الأمة العربية تحولا في الثقافة، إذ بدأت معالم التغيير و التحول تظهر على الساحة العربية مع بدأ ما يسمى بعصر النهضة العربية أو عصر التنوير، هذا العصر الذي بدأ يشهد تشكيل بنيات جديدة على أنقاض بنيات العصر الوسيط))[1]، ونتيجة ذلك برزت مفاهيم عديدة زادت صلتها بهذه العلاقات و المتغيرات (المفترضة) على الناهض بالفكر العربي ، والحق إن هذه البعثات العلمية إلى الغرب و الإرساليات وكل ما قام به الجيل الأول ،يعد فعلاً/فكراً أولياً قوّم الطريق لنهضتنا العربية، وما زال وبسرعة تفوق سرعتنا بكثير كان العالم الغربي يتطور ،لذاك كان لزاماً على الجيل الثاني الذي استفاد من سابقيه أن ينصرف إلى الاطلاع على نماذج من الأدب الغربي إذ ترجموا بعضها واقتبسوا من بعضها الآخر، ونسجوا على منوالها و دعوا إلى التأثير بها ، وهو ما بدأ يظهر من جديد / دخيل على الأدب العربي في شتى فنونه و تبشر هذه الالتفاتة بأن الساحة الأدبية العربية ستشهد حراكاً فكريا ممثلاً في (تجمعات أدبية)، (حركات إبداعية)،(نوادي أدبية).

و في ضمن هذه البدايات و التحركات الأولى حاول عدد من شعراء النهضة أن يحيوا الماضي من أجل الحاضر والمستقبل ،وأن يتصلوا بحضارة العالم الغربي المتطورة الوافدة على الوطن العربي منذ أوائل القرن التاسع عشر البداية الحقيقية لحداثة النهضة، فكانت حركة الإحياء بريادة (محمود سامي البارودي) ،(1839 م ـ 1904 م)، الذي وصفه بعض الباحثين بأنه رائد الشعر الحديث[2]، وجاء بعده من الإسهامات ،حركة ريادة التجديد التي تزعمها (خليل مطران)(1872م ـ 1949 م)،الذي شدد على عصرنة الشعر فقال(أريد أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع رقيه)[3]،و حركة الشعر المهجري التي تزعمها (جبران خليل جبران)، (1883 م ـ 1931 م) الذي عدّه (أدونيس) (مؤسساً لرؤيا الحداثة ، ورائد أول في التعبير عنها)[4] .

كما شهدت فترة أوائل القرن العشرين تأسيس جمعيات وجماعات مثلت المرحلة الراهنة حينها، في حركة الأدب العربي داخل أراضيه و خارجها ،إذ تأسست (جمعية الرابطة القلمية) التي تكونت في (نيويورك) عام 1920 م ، (شكلها جماعة مختارة من الأدباء الطليعيين الذين رغم اختلافهم في المستوى الفني والإنتاج، كانوا يؤمنون جميعاً بتلك النظرة الموحدة عن الأدب والفن، وتزويد الأدب العربي بتجربة أدبية ناجحة تتصف بالجدة و المغامرة ، وتقوم على طليعية ،كان من أهم روادها (

[1] فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة و الإبداع ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 ، 1987 م ص 181 .
[2] ينظر ـ شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ،ط ،1964 م ص 46 ـ 180 .
[3] خليل مطران :أريد للشعر العربي، مجلة الهلال ، العدد 8 ـ المجلد 57 ، سنة 1949 م ، ص 48 .
[4] أدونيس: مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979 م ص 63

جبران خليل جبران)،و (ميخائيل نعيمة) و(إيليا أبو ماضي))[1]،و شهدت المرحلة ذاتها تأسيس (جماعة الديوان)[2] التي مثلها كل من (عباس محمود العقاد)و(عبد الرحمن شكري) و (وإبراهيم المازني)،كان من أهم ما دعت إليه التأكيد على التجربة الشعرية الشخصية، والتعبير بصدق عن خلجات النفس الإنسانية في تفاعيلها الحرة مع واقع الحياة، كما ولدت في (مصر) عام 1932 م حركة تجديدية على منوال الحركات الغربية،(جماعة أبوللو) الجمعية / المجلة التي أسّسها الأستاذ (زكي أبو شادي)، التي دعا من خلالها إلى ضرورة الاتصال بمصادر الشعر العالمي[3]، وفي (العراق) حمل كل من (جميل صدقي الزهاوي)و (معروف الرصافي) راية التجديد النهضوية في الشعر، إذ دعيا إلى شعر عصري يستلهم فيه ناظمه شخصيته هو وبيئته وعصره وظروفه ،وكانا يسيطران على المشهد الشعري العراقي في العقود الأولى من القرن العشرين ،وبوساطتهما استطاع الشاعر العراقي الحديث أن ينال أهمية على المستوى العربي الشامل[4] ، وأما في (لبنان)فتعتبر حركتها الشعرية وروادها من أهم ما قدم للنهوض بالشعر العربي، فكانت جهود كل من(ناصف اليازجي)و (أحمد فارس الشّدياق) و(بطرس البستاني)، تمثل روحاً لإحياء الفن العربي بما قدموه من إبداع يمثل المرحلة الثائرة بمزايا الحيوية والمبادرة الخلاقة، وحب المغامرة التي كانت الثقافة العربية بحاجة إليها لبداية الثورة والتمرد على القديم[5]، ورغم كل هذا إلا أننا وجدنا من خلال معظم الدراسات النقدية أن الرّواد النهضويين العرب لم يتمكنوا من خلق حركة شعرية بمفهومها الحديث، ولعل سبب ذلك يعود إلى أن الحضارة لم تستقر في نفوس هؤلاء النهضويين وعقولهم بشكل عميق وقوي ،ومن يتابع حركة (شعراء عصر الإحياء يجد استسلاماً للماضي، ويلحظ أنهم يحترون المعاني القديمة ،ولا يكادون يعايشون الحياة المعاصرة - في بعض فئاتهم - أدنى معايشة)[6]،لذلك فقد كانت النّهضة العربية مع كل ما قدّمه رواد حركات الإحياء بحاجة إلى مدارس تأخذ بزمام المبادرة الفكرية الحرة، لتصل بقافلة نهضتنا إلى مصاف النهضة الحديثة التي شهدها العالم الغربي وجعل المجتمع العربي حديث، بحدود وملامح المجتمع الأوروبي الحديث.

وفي إطار البحث عن أرضية عربية خصبة تتحمل أعباء التلاقي/التشاور الفكري العربي ،كانت تربة (لبنان) هي الأكثر مناسبة لنمو حداثة عربية إذ تميزت طوال الخمسينات والستينات بل

[1] ينظر : نادرة جميل سراج ، شعراء الرابطة القلمية ، دراسات في الشعر المهجري ، دار المعارف، القاهرة ،ط2 ـ 1964 م ـ ص 93 ـ 98

[2] ينظر : سلمى الخضراء الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ،ط1 ـ 2001 م ص 234 .

[3] ينظر : عبد العزيز الدسوقي ، جماعة أبوللو وأثرها في الشعر العربي الحديث، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ط ـ 1960 م ص 249

[4] سلمى الخضراء الجيوسي ،المرجع نفسه ،ص 240 ,

[5] ينظر سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 38 ـ 41

[6] إبراهيم السعافين : مدارس الإحياء والتراث ، دار الأندلس، ط1، 1981 م ص210 .

وإلى الآن برحابة ساحتها الفكري والأدبية فكانت معرضاً متحداً وباهراً لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة ،لذلك استطاعت أن تجذب الأصوات الشابة من شتى الأقطار العربية مصريين وعراقيين وحتى من المغرب العربي دون النظر في آرائهم السياسية أو الفكرية وقد تجسد ذلك في بداية الأمر في تأسيس مجلة (الآداب) اللبنانية التي تعود لمؤسسها الأديب (سهيل إدريس) عام 1953 م المجلة البيروتية الأولى (التي استطاعت أن تلعب الدور الرائد في العالم العربي لعدة سنوات فكان منها أنها بينت كيف انتقل مركز الشعر في الوطن العربي إلى (لبنان)،وهو بلد كان في ذلك الوقت يتمتع بحرية سياسية واجتماعية وثقافية لا مثيل لها في أي مكان من الوطن العربي)[1]، وقد أتاح ذلك للقطر اللبناني ضروباً من التنوع الفكري، وشكلاً من المناعة ضد حرية الأفكار والإبداع ،فقد عرفت مجلة (الآداب) حراكاً أدبياً متنوعاً يحمل مبدعين من شتى أقطار الوطن العربي،(واستطاعت أن تتعايش مع الأنظمة العربية المتعارضة وأن تنفث في تيار "الواقعية الجديدة روحاً وجودية وهذا المزيج كان مناسباً بصورة خاصة للعالم العربي، الذي لم تكن حاجته إلى الحرية بأقل من حاجته إلى العدالة الاجتماعية)[2].

ويوسعي هنا أن أصف هذه المنبرية بأنها (صوت المرحلة)لأنتا وجدنا فيها سجلاً لمختلف مفاهيم العقل العربي الناشئ وما حاق به من توترات وضغوط ومعاناة ومأساة وما حمل من تطلعات وآمال،(والواقع انه ليس بمقدور باحث أن يدرس الاتجاهات الأدبية والجمالية والروحية والنفسية والفكرية في هذه الفترة في الوطن العربي من دون أن يأخذ في الاعتبار الدور المهم الذي لعبته هذه المجلة بل كذلك في تكوين المفاهيم الجديدة عن الفن والحياة، ولان المجلة ترفض الإقليمية وتؤمن بحماس بالوحدة العربية وبتضامن الصراع العربي من أجل الحرية، فإنها ساهمت كثيراً في توكيد وحدة الإبداع العربي وتوجيهه في مسار رئيسي واحد وهذا بحد ذاته إنجاز عظيم)[3]،إلا أن المجلة فشلت في الحفاظ على موقعها الطليعي مع مرور الزمن وتغير متطلباته الفكرية خاصة بعد التغيرات الاجتماعية المعاصرة التي شملت العالم العربي، التي جعلت الاتجاه نحو الجماهير سمة من سمات النظم السياسية والإعلامية وكان منها أحياناً (من ميوعة عاطفية وتبجح وتعصب ومن بعض النقد ذي المستوى المتدني والمناقشات غير العلمية، والمقالات التي يتكشف عن تحيز واضح أو عدواني أحياناً ضد شخصية أخرى)[4]،ولعل هذا المناورات والمضاربات الفكرية الظاهرة كانت تهدد بتغيير مسار النهضة العربية من

[1] سلمى الخضراء الجيوسي: مرجع نفسه،ص650 .

[2] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة ،يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 177 ، أيلول 1993 م ص60 ،61 .

[3] سلمى الخضراء الجيوسي :الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،ص651 .

[4] المرجع نفسه:ص602 .

من حداثة منتظرة إلى حداثة منهزمة، لذلك كان الحراك العربي (اللبناني) سريعاً/مستيقظاً نحو البحث الجاد في سبل خلق منبر أدبي جديد، يحتضن الحداثة الشعرية العربية بمواصفات حديثة قائمة على تكريس مبدأ الحرية في الخلق والإبداع ،بعيدة عن الأفكار الشخصية المتعصبة وجعله منبراً حراً لتدريب المواهب الجديدة و التجريب الشعريExpérimentation في الوطن العربي سيعرف هذا التجمع فيما بعد بمجلة (شعر) اللبنانية/العربية.

02 / تأسيس مجلة (شعر) اللبنانية:

بعد عودة الأديب (يوسف الخال)[1]إلى بيروت 1955 م من الو .م . إ ،مدينة (نيويورك) كانت (بيروت) عاصمة للأدب العربي ومتنفسا لشعراء والمفكرين، حتى أن (الخال) في هذه الفترة عرف بنشاطه على الساحة الأدبية في شتى مجالات الإبداع ((مجموعته الشعرية (الحرية)1945 ،ومسرحيته الشعرية (هيروديا) 1954 م، وفي الميدان العمل الصحفي تولى رئاسة تحرير مجلة (صوت المرأة) التي أنشأتها جامعة(نساء لبنان)1947م،ورئاسة تحرير (جريدة الهدى) الصادرة في نيويورك 1952م،وعمل في فترة وجيزة في مجلة (الصياد) 1955 م، ليستقر به الحال مدرساً للآداب في الجامعة الأمريكية في لبنان))[2] ،ومع كل هذا كان متشبعاً بالثقافة الغربية مطلعا على أوجه النشاط الشعري الأمريكي (أزرا باوند) A .boand ،وفي تلك الحقبة كان الشعر العربي بحاجة إلى مدرسة تحتضن تجارب الشعراء الجدد الطليعيين، فكان من (الخال) وسعياً منه لتحقيق ذلك أنه أخذ بتلك التحولات التي عرفها الشعر الأمريكي نهضته/ حداثته ،((بظهور مجلة (شعر) في مدينة (شيكاغو) الأمريكية في تشرين الأول عام1912 م على وجه التحديد تحررها الشاعرة (هاربيت ـ مونرو) H .Monro بتشجيع من الشاعر الأمريكي (أزرا باوند) منذ بواكير القرن العشرين))[3]،وقد انتهت تلك الاتصالات التي قام بها (الخال) مع مختلف النواحي والجهات الأدبية في العالم العربي وقد توافقت هذه الجهود في هذا الاتجاه مع مجيء عدد من الشعراء السوريين إلى لبنان، وعلى رأسهم المفكر والأديب (أدونيس) ،((وبنفس الدور الذي قام به (أزرا باوند) حين تبنى الأصوات الجديدة عن طريق مجلة(شعر)poterie ،قام (يوسف الخال) بحركة عربية مشابهة له حين قام بإصدار مجلة(شعر)

[1] (يوسف الخال) سوري ولد في 25 كانون الأول/ ديسمبر، نشأ في مدينة طرابلس اللبنانية، حيث تلقى دروسه الابتدائية في مدرسة الأمريكان، حيث كان والده راعيا للكنائس هناك ،والثانوية في مدرسة الأمريكان في حلب، واثر ذلك تابع دراسة في الجامعة الأمريكية في بيروت ،فنال عام 1942 م بكالوريوس علوم في الفلسفة، ثم انتقل إلى نيويورك التي قام فيها سنوات عدة ،بين مشتغلا في السياسة أو تبادل للعلم والعلوم، وبحث، وفي سنة 1955 م عاد إلى بيروت (لبنان) ليؤسس فيها بعد عامين من إقامته هناك مجلة (شعر) التي كان رئيسها طيلة اشتغالها على قضايا الفكر والشعر العربي لسنوات دامت إحدى عشر سنة ،(1957 م ـ 1970)بمجموعة إعداد وصلت إلى 44 عدد.

[2] ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ،2005 م ص15 .

[3] عبد الواحد لؤلؤة: قضية الشعر الحر في العربية ،مجلة (شعر) العدد43 السنة11 ،صيف 1969 م ص 58 .

اللبنانية عام 1957 م))[1]،وهي النواة المؤسسة للمشروع التحديثي الشعري العربي، حركة حداثية ((لما أصبح يطلق عليه (تجمع شعر) الذي ضم إلى جانبه كل من (أدونيس) و(خليل حاوي) و(نذير العظمة)،وهؤلاء هم الشعراء الأساسين الذين شكلوا نواة التجمع في البداية))[2]،وقد خرجت فعلاً هذه المجلة إلى عالم الثقافة يوم أصدرت عددها الأول شتاء 1957م.

إن((مجلة (شعر)مجلة أدبية تصدر في أربع أجزاء في السنة مؤقتاً: كانون الأول/ نيسان/ تموز /أيلول، رئيس تحريرها (يوسف الخال)،المدير المسؤول(كمال الغريب))[3]،فبإعلانها هذا تسعى لفتح صفحة جديدة في النقد الأدبي العربي، وبخاصة النقد الشعري منه تحديداً لتتخطى مرحلة توقف النهضة الشعرية العربية و بداية كان أيمانها بضرورة التجديد الشعري العربي دافعاً رئيساً لاستقبال عدد كبير من الأدباء والشعراء والمفكرين العرب مما كثر أقلامها وكتابها،((وتولت تلك الأقلام مناصب مختلفة في هيئة التحرير ك(أنسي الحاج)،و(شوقي أبي شقرا)،و(فؤاد رفقة)،و(محي الدين محمد)،و(عصام محفوظ))[4]، فهؤلاء ظهر تأثيرهم على توجهات المجلة وأهدافها ومهامها التحديثية في الشعر العربي وأول ما فعله طاقم المجلة كخطوة هامة وضع قانون عام لنشر وهو أنه((لا يخضع اختيار القصائد لأي مذهب فني ينتمي إليه القائمون على تحرير المجلة، فالمقياس الوحيد هو ارتفاع الأثر الأدبي على مستوى فني لائق التقديم و التأخير في نشر القصائد يجري وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد، المقالات والقصائد لا تعاد إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر))[5]، لقد جلب هذا المبدأ الكثير من المهتمين واستقطب الكثير من الدارسين إذ رأوا بأن هذه الفرصة ثمينة لإظهار إبداعاتهم وأفكارهم وقضاياهم فركّزت المجلة جل نشاطاتها النقدية حول الشعر الجديد وقراءته التي كانت أهم توجهاتها فأسهمت في تنشيط الجو الأدبي العربي و تحملت أعباء النشر و المتابعة الأدبية بكل حزم وجد، فكان من أهم نقادها :خالدة سعيد/ ماجد فخري/مصطفى خضر/نازيك الملائكة/ غازي براكس/ عبد الواحد لؤلؤة/ روز غريب/ رينه حبشي/ أنطوان كرم/ خزامي صبري/ أنسي الحاج...وآخرون كثير ممن أعجبوا بشجاعة رواد المشروع التّحديثي في هذه المجلة خاصة وأنها أسّست مبادئها على الطابع الشمولي في

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين،ص63

[2] ساندي سالم أبو سيف :قضايا النقد والحداثة،ص16 .

[3] مجلة(شعر): العدد 1 ،السنة1،كانون الاول1957 م ص2 .

[4] ساندي سالم أبو سيف: مرجع نفسه،ص16 .

[5] مجلة (شعر): العدد 1 ، السنة1 ،كانون الأول 1957 م ص 2 .

تقبل الأفكار والآراء الجديدة الصاعدة،((وكانت دعوتها صريحة بتحويل الشعر العربي من كونه فن /تجربة واعتباره جزءاً من التجربة الحياتية الإنسانية))[1].

لقد كان مشروع مجلة (شعر) مشروعاً طموحاً، حيث عمل (الخال) إلى جانب المجلة ((بإنشاء مطبعة ودار نشر للمؤلفات الأدبية التي تلتزم بدعوى المجلة وأطروحاتها النقدية))[2]، ولعل مثل هذه العمل كان نابعاً من أيمانها بضرورة تعميم هذه قضية،(الحداثة الشعرية)،ولاستكمال المهمة عزمت هيئة تحرير المجلة ((على إصدار مجلة أدبية عامة باسم (أدب) تعزز رسالة مجلة(شعر)،وتوضحها وتوسعها في حقول الأدب الأخرى))[3]،فهي سعت إلى تعميم وتوسيع مجال تحديثها ودراساتها الأدبية، ولتشجيع الإبداع الشعري ((أعلن (يوسف الخال) عن إنشاء جائزة سنوية تمنح لأحسن مجموعة أو أحسن مسرحية أو ملحمة شعرية))[4].

وحتى ننصف أعضاء التجمع الأساسيين لا بد لنا أن نحيل على ذكر الشاعر/ الناقد(أدونيس) الذي ((كان أكثر الشعراء البارزين في المجلة، فهو المنظّر والمحرّك الأكثر تأثيراً في حركتها من خلال دراساته وأفكاره وأطروحاته، أو من خلال المهام التي أسندت إليه من قبل رئيس التحرير))[5]، ففي الكثير من الأحيان نجده يترأس تحرير المجلة، بالاشتراك مع (يوسف الخال)،وكونه عضوا بارزاً في المجلة هو من منح للمشروع التحديثي / التنويري بعدا وأفقاً واسعاً، لذلك فإن مساعي أعضاء المجلة كانت واضحة ،فقد((أعطوا للمرة الأولى في العالم العربي الدليل الواقعي على أن قضية الشعر يمكن أن تكون قضية مشتركة ترتفع فوق الآراء السياسة والاتجاهات الفكرية من أي نوع فمثل هذا التعاون بين الشعراء العرب الحدثين من مختلف الاتجاهات على قضية تجمع بينهم هي قضية الشعر شيء جديد في تاريخ التعاون بين الشعراء العرب، فالشعر موضوعه الإنسان أمام حاضره ومصيره هو الباقي))[6]،فهذا الدّعم المتبادل والمتواصل كان محركاً ومشجعاً لروح الإبداع الشعري، وهو مما خلق جوا/مساراً أدبياً متكاملاً من جميع النواحي حتى أصبحت مدرسة حيث ((أقامت جسراً حياً بين الحركة الشعرية العربية والحركة الشعرية في الغرب فنقلت الشعر العربي الحديث إلى الصعيد العالمي،

[1] ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة ،بيروت،ط1 ـ 1978 م ص 5 ـ6 .
[2] ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة ،ص 20 .
[3] مجلة (شعر): العدد20 ، السنة6، خريف 1954 ،ص8
[4] مجلة (شعر): العدد10، السنة3، ربيع 1959 ،ص5
[5] ساندي سالم أبو سيف : قضايا النقد والحداثة، ص 16 .
[6] مجلة (شعر) العدد 20 ،السنة 5 ، خريف 1961 م ص 88 .

وهيأت له أن يأخذ ويعطي في شراكة قرائية إنسانية حاضرنا استمراراً لماضينا مما يحقق في تراثنا من التفاعل ومن الحوار الخلاق مع التراثيات الأخرى))[1].

ذلك أن الشعر الذي يعنى بالتغيرات الحيوية ويطمح لأن يدخل في المسار الرئيسي للشعر العالمي مكتمل العدة بما يتطلبه فن الشاعر من أدوات حديثة فبالنسبة إليها أن شعرنا العربي الحديث لا يمكنه أن يكتفي في عالميته بنفسه كما فعل الشعر العربي القديم الذي ظل منحصراً في ذاته الداخلية لا يتأثر ولا يؤثر ولم يكتفي التجمع في مشروعه بإصداره للإعداد متتالية، بل تعدوا ذلك إلى ما يخدم قضيتهم في الوسط الاجتماعي فأقاموا ندوات وانتظموا جلسات عرفت ((بالصالونات الأدبية))[2] التي جعلوها منبراً مباشراً، فوجدوا فيه أهمية كبيرة على مستوى الأداء الذي يتطلبه الشاعر والناقد العربي لمعالجة قضاياه ومسائله الشعرية الحديثة، يفتح من خلاله النقاش المباشر وتلقى فيه القصائد الشعرية الجديدة وتعرض فيه القراءات والرؤى النقدية الحديثة، يعقد أسبوعياً مساء كل خميس، ينشطه شعراء المجلة كل من أدونيس/ يوسف الخال/ شوقي أبي شقرا/نذير العظمة أطلق عليها كذلك بندوة مجلة(شعر) أو خميس مجلة (شعر)، يوصي (الخال) بأهميتها ودورها يقول عنها ((أنها ندوة لا تتوخى أن تكون هيئة أو منظمة تنظيماً مسبقاً، بل جماعة تنمو نمواً عضوياً يتخذ شكله التنظيمي الخارجي مع الزمن وفق حيوية أفرادها واستعدادهم الفكري والروحي فهي ستظل مفتوحة لجميع الشعراء ومحبي الشعر في هذا البلد))[3]،ولعل كل هذا التنظيم و التأسيس سيسهم في إرساء قواعد المشروع التّحديثي الشعري الذي تتزعمه مجلة (شعر) وطاقمها الفني والنقدي والشعري.

3/ منطلقات المجلة و أهدافها:

حددت مجلة (شعر) منذ تأسيسها استراتيجية واضحة الأهداف والمبادئ، فقد أوردت في افتتاحية العدد الثاني عشر رسالة إلى قارئها مفادها تقول:((إنما نود أن نكرر هنا مبدأين في هذه الرسالة المبدأ الأول: هو أن مجلة (شعر) منذ أنشأت أريد لها أن تكون فوق السياسة، وفوق الحزبية بل فوق اصطراع العقائد، أريد لها أن تكون للشعر فقط، ونحن نفخر بأنها على الرغم من سوء الفهم الذي أحيطت به قد حقّقت لنفسها هذه الإرادة وبقي عليها أن تحققها لبعض من الناس))[4]،ويعني هذا أن مبدأ مجلة (شعر) كان واضحاً /ثابتاً منذ انطلاقتها الأولى، فمشروعها وجد للشعر وقضاياه، جاءت

[1] مجلة (شعر) العدد 20 السنة5 ، خريف 1961 م ،ص87 .
[2] حامد أبو أحمد: نقد الحداثة، مؤسسة اليمامة الصحفية السعودية ،ط1 ،1994 م ص 88 .
[3] مجلة (شعر) العدد 3 ،السنة1 صيف 1957 م ص116 .
[4] مجلة (شعر) : العدد 12 ، السنة 3 ،خريف 1959 م، ص 3 .

لتكون بمثابة الصّدمة الأولى في تاريخ الشعر العربي، لذلك كانت في الواجهة معلنة التمرد على مستوى تلك الثوابت الشعرية القديمة رغم أن مهمتها هذه صعبة كما أقرّت ذلك هيئة تحريرها في عددها الأول((نحن ندرك أن مهمتنا شاقة و بخاصة في الظرف العصيب الذي تجتازه بلادنا غير أننا جادون في حمل أعباءها، إيمانا منا بأن الشعر عن طريق الحدس والرؤيا مثول في حضرة الحقيقة وفي هذا لا يخفى الإسهام في حل مشاكلنا ونحن نعترف بأن ما قمنا به حتى الآن قليل إذا قيس بما نحن على استعداد للقيام به، من نشر المجموعات الشعرية الموضوعية والمترجمة وعقد المؤتمرات السنوية للشعراء العالم العربي، والسعي إلى إنشاء رابطة لهم تعزز مكانتهم وتوطد الصلات بينهم، وإعانة الشعراء المقبلين على الدراسة والإقامة في الخارج ومنح الجوائز الشعرية وما إلى ذلك مما يخدم قضية الشعر ويرفع مكانته))[1]

وقد كان همّها في كل هذا أن يصبح الوعي الثقافي العربي في مستوى هذا الشعر، مستوى العالم الذي يضيئه والقيم التي يعليها وهذا الأمر مرتبط بنجاة العقل العربي من كل ما يعوقه بتقدمه إلى لغات مختلفة، فبالنسبة إليها أن لا شيء يهمّها من تلك الأفكار المتعصبة اتجاه الفكرة السياسية، حتى أنها طرحت ((نفسها تياراً ثورياً ينظر إلى الشعر بوصفه فعلاً إنسانياً وممارسة خلاقة خاضعاً للقوانين المغامرة والرؤيا، وهي نفسها قوانين الحرية والخلق))[2]،وهو توجيه منها للدخول في عالم التجربة الشعرية.

وقد عُرفت هيئة تحرير المجلة بصرامتها في شروط نشر النصوص المقدمة إليها، تقول عنها((أنه لا اعتبار إلا لنتاج اللائق، والصادق مهما يكن مضمونه والشكل الذي يتخذه هذا المضمون، والأولوية تعطي للنتاج الخلاق مهما تكن درجة نضجه أو خروجه على المتوارث والمألوف وأن (شعر) من حيث هي منبراً حراً للتجارب الأدبية الفذة ولا تعنى إلا بما يثير القراء ويعزز فيهم حب الريادة والمغامرة))[3]،وهذا يشمل الاعتبارات التي رافقت التحديث الشعري الذي عولت عليه المجلة من خلال مشروعها التجريبي/ التحديثي، ولقد بنت استراتيجيتها الحداثية اعتماداً على مقولات الحداثة الغربية، التي تعتبر جسر مرور عبره دعاة النهضة والحداثة العربية، وعن هذا يقول (أدونيس) موضحاً مصادر تأثيره ومنابع حداثته((أحب أن اعترف أنني كنت بين من اخذوا بثقافة الغرب غير أنني كنت من بين الأوائل الذين تجاوزا ذلك وقد تسلحوا بوعي و مفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة بمفهوم حداثويLE Moederniciste وأن يحققا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار أحب أن اعترف أيضا أنني لم أتعرف على حداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي

[1] مجلة (شعر) العدد 4 ،السنة1 ،خريف 1957 م، ص4 .
[2] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق ،بيروت ط 1 ، 1982 م ص63 .
[3] مجلة (شعر): العدد 27 السنة 7 صيف 1964م، ص 8 .

العربي السائد وأجهزتها 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(أبي تمام)،وقراءة (رامبو)و(نرفال) و(بريتون) هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية ـ مفرداتها أو بهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند (الجرجاني))[1].

فهذا القول يبين قيمة الاستفادة التي تلقاها مؤسسو الحداثة العربية من تلك العلاقة التثاقفية المتميزة مع الشعر والأدب العالمي، لذلك استطاعوا أن يوظفوا في نظراتهم الشعرية بعضاً من تلك النظريات الشعرية الغربية، ويمكن القول ((أن مجلة (شعر) عندما ظهرت إلى الوجود ألفت أمامها حركة طليعة في أوجّها تشق طريقها نحو رؤية جمالية أشدُ وضوحاً، فتجردت لدعمها وتوجيهها محاولة بلوغ ذلك من دون تدخل فكر مذهبي منظم أو عاطفية غوغائية أو إجلال للماضي، أو لما تبقى من ذلك الإيمان شبه الصوفي بجمال مثالي كان يشكل جانباً من تراث الثلاثينيات))[2]،أريد لهذا المجلة أن تكون ملتقى حراً لمختلف وجوه النشاط الشعري العربي، والعالمي عامة فلا تنظر إلى المذاهب السياسية أو الدينية أو الايديولوجيا، أو ما إلى ذلك مما يدين الأديب أو الشاعر ،هدفها أن ترى الشاعر الحديث((صاحب رؤيا خاصة للعالم وأن يؤسس علاقات خاصة به وبين لغته والأشياء وأن يؤسس كذلك لتقنية فنية وجمالية خاصة أو لغة شعرية خاصة))[3]،وهذه بداية حية فاعلة بالنسبة للحداثة الشعرية ومن مميزات(شعر) أنّها ذات طابع يتسم بالنظرة الشمولية إلى الحضارة الإنسانية كجهد إنساني متراكم، لذلك كانت فكرة مؤسسيها أنّها تقوم على الانفتاح المطلق على الثقافات الإنسانية منذ بدء التاريخ إلى اليوم[4] .

وتسعى لتقديم النّموذج الشعري الغربي عن طريق ترجمته ونشره وضرورة عرض الأحداث الشعرية الأكثر حداثة في العالم كإنكلترا وأمريكا وفرنسا، وحاولت أيضاً أن تقدم مفاهيم جمالية جديدة عن التراث الشعري الغربي المتحرر الحديث كما يمثله (بودلير)peaudelaire و(مالارميه)Mallarmé و(رامبو) A. Rambaud و(سان جون بيرس)s .j/pers و(إليوت)Eliot. T .S (و أزار باوند) BAUND: A[5]،ومن هنا فقد طرحت مجلة (شعر) نفسها تيارا ثوريا ، ينظر إلى الشعر بوصفه فعلاً

[1] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت،ط3 .2000 ص 86 .
[2] سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 653 .
[3] ينظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب ، بيروت ط1 ، 2002 م،ص37. 36.
[4] ينظر: مجلة (شعر) العدد 15 ،السنة 4 ،صيف 1960 م،ص138 .
[5] ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 652 .

إنسانياً وممارسة خلاقة خاضعاً لقوانين المغامرة والرؤيا، وهي نفسها قوانين الحرية والخلق[1]،هي منبراً للتجديد، إذ" قامت بحماية التجربة الحديثة في مرحلتها الجديدة، مرحلة الانتقال من أعتاب الرؤية الفكرية إلى أبواب الرؤيا الحديثة للشعر والعالم"[2].

واتخذ شعراء تجمع(شعر) من البيانات طريقة أخرى لبث آرائهم الجديدة الواعية ولعل بيان (يوسف الخال) هو الأول من نوعه في تلك المرحلة وكان بيانه على هيئة محاضرة بعنوان (مستقبل الشعر العربي)[3]،ويمكن أن نعده البيان الذي حدد أهم أهداف الحركة الشعرية التي قامة بها مجلة (شعر)،إذ تناول فيه (الخال) حالة الشعر العربي، ولا سيما في لبنان واقترح مجموعة من البدائل لتلك المساوئ التي عرف بها هذا الشعر أهمها:

1ـ التّعبير عن التّجربة الحياتية

2ـ الاهتمام بالصورة الحية وصفية كانت أم ذهنية

3 ـ ابتكار لغة جديدة مستمدة من الواقع

4 ـ النهوض بالإيقاع العربي وتطويره بابتكارات وإضافات جديدة له

5 ـ الأخذ بالحسبان الجو العاطفي للقصيدة وتجاوز التّسلسل المنطقي

6 ـ الأخذ بالحسبان أهمية الإنسان بوصفه مركزاً للعالم وجعل الإنسان محوراً للقصيدة.

7ـ إعادة التّظر بقراءة التراث

8 ـ الإفادة من التراث الرّوحي و العقلي الأوروبي

9 ـ الإفادة من الأدب العالمي

10 ـ الاهتمام بروح الشعب[4]

تعبر هذه البدائل أهم ما كان يشتغل عليه شعراء الحداثة والتّحديث الشعري في مجلة(شعر)،بالإضافة إلى ما جاء به (أدونيس) و(أنسي الحاج) من رؤى ومفاهيم شعرية جديدة لعبت

[1] كمال خير بك : حركة الحداثة في السعر العربي المعاصر ص 73ـ 74 .
[2] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ،دار المعارف مصر ،ط 1968 م ص50 .
[3] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 80 .
[4] يوسف الخال: مرجع نفسه، ص80 ـ 81 .

دوراً مهماً في دفع حالة الثقافة العربية إلى الأمام من خلال ما كتبوه من مقالات وبيانات في هذه المجلة الطليعة التي أهم ما ميز حركتها أنّها اهتمت بالوضعية الإنسانية متخذة في ذلك علم الجمال، مثلها الأعلى الذي ربطها بالحياة الإنسانية.

ثانيا: الأطر المرجعية لمشروع المجلة:

1 / إيديولوجية المجلة و مرجعيتها الفكرية:

شهدت مرحلة تأسيس مجلة (شعر) عدة تحركات على مستوى الساحة الفكرية في مختلف أنحاء العالم، لعل أهمّها تلك الحركة الفكرية الغربية التي اتجه روادها نحو مساعي البحث عن نظرية اجتماعية تمكن من رؤية احتمالات المستقبل، وكان لهذه الأفكار تأثيرها في لغة الخطاب النقدي العربي منذ أواسط الخمسينيات وأطلق في هذا الموقف فكرة((النقد الاديولوجي) النّقد الماركسي، ضمن الواقعية الماركسية أو الواقعية الجديدة التي كانت تخفي تحت بساطها الظاهرة مشكلات كثيرة صعبة وعلى رأسها مشكلة خلو الآثار الأدبية العظيمة التي أنتجت عصور الإقطاع أو حتى العبودية فضلاً عن البورجوازية))[1].

وفي أثناء هذه الفترة ظهر جيل جديد ينتمي في أطرها الإيديولوجية، والفكرية إلى الواقعية الاشتراكية بالمعنى الذي أسس إليه الناقد/الأديب السوفيتي (غوركي)Gorkien ،إلى جانب أطروحاته الفكرية القومية المناهضة للاستعمار ولكل سبل الهيمنة((فالمذهب الواقعي الاجتماعي مذهب ظهر في خمسينيات القرن العشرين في أوروبا ونقد يحارب نظرية الفن للفن التي أشاعت مذهب النقد الفردية في الأدب الأوروبي، وهو الذي يبحث عن الشاعر في الشعر نفسه ولا يرضى أن يبدل جهداً كبيراً في وصف بيئته والإلمام بأحوال عصره، وإنما يكتفي بأن يمر بها إلماماً وأن يعرضها عرضاً سريعا ويوجد خلاف بين الواقعية الغربية والعربية فالعربية هم من يريدون أن يهبط باللغة والأسلوب من خصائصه الإبلاغية وسماته الجمالية، حتى لا يكون الأدب في ذاته غاية يصفو به الذّوق وتسمو به الروح وتجمل به الحياة))[2]،هكذا كان تميز الجو الفكري حينها حراكا على مستوى الساحة الثقافية العربية والغربية جوهره ومحتواه البحث عن نظرية تلاؤم متطلبات المجتمع الحديث الذي تغيرت قضاياه الحياتية، مما أثر على النهضة الأدبية العربية، وبدا هذا التأثير ظاهراً في الحركات الشعرية العربية الحديثة.

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص25 .

[2] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية،ط1 ،1995م، ص158 .

وقد كان تجمع (شعر) اللبناني إحدى هذه الحركات الذي لم ((يكن متجانساً مع محيطه وقد كانت هذه المسالة واضحة منذ البداية، إذ كان هذا التجمع سوءا أكان ذلك من حيث انتماء أعضائه، أو من حيث توجهه العام غير متجانس مع ما بروز في تلك المرحلة وسمي بالنهضة العربية الحديثة))[1]،فقد دعت المجلة في فكرها التحديثي إلى ضرورة مزج هذه الاستفاقة بروح الشعب لا بالطبيعة، وهي بهذا تبدي تعلقاً بالمنطق المثالي الذي لا يمكن فهمه إلا كصدى لشعور قومي عارم حتى أن الأصل في تأسيس المجلة كان سببه ودافعه الأساسي هو ((وصول عدد من الشعراء السوريين الشباب الهاربين من مطاردة الحزب السوري القومي الاجتماعي في سوريا إثر اغتيال (عدنان المالكي) على يد أحد أعضاء الحزب من أمثال(أدونيس) و(نذير العظمة) و(محمد الماغوط)،ظهر وكأن الحركة جديدة جاهزة للانطلاق والعمل))[2]،وأن هذه الأفكار القومية هي ما ستؤسس عليه منطلقات المجلة، هي مبادئ ارتبطت بالواقعية الاشتراكية تمثلها الحزب القومي السوري،((الذي يقرّ بأن الحقيقة العلمية هي التي ترى بأن الوعي بهذه الحقيقة والتعبير عنها هو ما يجب أن يقوم به الكاتب التقدمي في عالم اليوم))[3]،فهذه الأفكار النهضوية كلها نابعة من النظام السياسي السائد باعتباره المرجع / المنبع الأول لتلك الأفكار الحديثة التي سَقَى منها مؤسسو المجلة قضيتهم، وأهم ما يميز هذا الحزب "القومي السوري"[4] (الدافع الوجداني) الذي يعتبر(نقيض النزعة الفردية السلبية هو دافع ايجابي يقود الفرد إلى القيام بتصرفات وسلوكيات مناقضة تماماً للتصرفات التي تصدر عن صاحب النزعة الفردية في النفوس وتزرع مكانها دافعاً جيداً هو دافع النزعة الاجتماعية أو الوجدان القومي وهذا الدافع هو أساس العقلية الأخلاقية الجديدة التي نؤسسها لحياتنا بمبادئنا، والتي هي أثمن ما يقدمه الحزب السوري القومي الاجتماعي للأمة لمقاصدها ولأعمالها ولاتجاهها))[5].

وعلى هذا الأساس يرى (الحزب القومي السوري) أن نزعة الفردية مرض يجب التغلب عليه لأنه ينخر وجود الإنسانية، فهو يقودُ الفرد إلى اعتبار كرامته فوق كرامة الجميع ،تقود إلى ممارسة الفوضى وأن لا يتقيد بالنظام إلا أنه يعتبر نفسه فوق النظام وهو ما كان سبباً في تفكيك المجتمع العربي، وانحلال نظامه وانحدار أخلاقه وتخلفه، وتفشي ثقافة اللاقومية في أوساطه وكان الدافع

[1] عبد المجيد زراقط : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي،بيروت،ط1 / 1991 ،ص48 .

[2] محمد جمال باروت: من العصرنة إلى الحداثة، ضمن قضايا وشهادات الحداثة 2 مؤسسة عيبال للدراسات النشر، شتاء 1991 م، ص 166 .

[3] ينظر: شكري محمد عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين،ص65 .

[4] الحزب القومي السوري: أسسه المفكر السوري (أنطوان سعادة)الذي وضع دستوره في 21 تشرين الثاني 1934 م ،ويقوم على مجموعة من المبادئ أهمها في غاية الحزب، وهو بعثه النهضة سورية قومية، اجتماعية تكفل تحقيقه لمبادئه، وتعيد إلى الأمة السورية حيويتها، وقوميتها، وتنظم حركة تؤدي إلى استقلال الأمة السورية استقلالا تاما، وتثبت سيادتها وإقامة نظام جديد يؤمن مصالحها ويرفع مستوى حياتها، والسعي لإنشاء جبهة عربية.(ينظر ك أنطوان سعادة ، الآثار الكاملة/ الجزء الأول، أدب ،ط 1960 م ص 156 .

[5] أنطوان سعادة : المحاضرات العشر، (أدب)،ط1976 م، ص 178 .

الوجداني هو المسعى الوحيد الذي يستطيع إصلاح ما أفسدته النزعة الفردية وهو ما جاء به (أنطوان سعادة) من تعاليم ترسخ النزعة القومية/ الاجتماعية جعل أهم خصائصها ما يلي:[1]

1 ـ الوجدان القومي هو الدافع الطبيعي وليس مرضي

2 ـ الوجدان القومي هو طبيعة الإنسان السوري

3 ـ الوجدان القومي هو ظاهرة اجتماعية عصرية

4 ـ الوجدان القومي هو ظاهرة نفسية، ونوع من الشعور والعواطف الحية والصادقة، إنه عبارة عن جهاز روحي وعوامل نفسية تدفع بالفرد إلى الإحساس مع الآخرين والى الشعور بحاجات مجتمعه.

5 ـ الوجدان القومي هو سلاح مناقبي جديد للتغيير ولتحويل الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل إنّه عبارة عن قوة روحية تعبيرية قوة هجومية تعتمد الصّراع والبطولة المؤمنة في سبيل تقدم الشعب وإنقاذه من الصعاب والمحن وهذه المبادئ ظهرت تأثيراتها على مؤسسو مجلة (شعر) إذ كانوا أعضاء في هذا الحزب قبل مجيئهم إلى لبنان، فأمّا (يوسف الخال)((فقد كان ضمن أعضاء هذا الحزب رغم أنّه اعترف بوجود خلافات مع زعيمه خاصة حول موضوع الإنسان والحرية وأسبقيتها على أي حرب أو عقيدة))[2]، و(أدونيس) نفسه هو الآخر((كان وكيلاً لعمدة الثقافة والفنون التي مثلت المكتب الثقافي المختص في الحزب))[3]،وأما ((خليل حاوي) مكان معروفاً بانتمائه إلى الحزب))[4]،كذلك (نذير العظمة) هو الآخر لجأ إلى لبنان بعد ملاحقته بسبب انتمائه إلى الحزب إضافة إلى (محمد الماغوط)،و(خالدة سعيد))[5]،فجل سعيد))[5]،فجل الأعضاء كانت لهم هذه النّزعة الاجتماعية حتى أنّها ظهرت في نتاجهم الشعري والأدبي، إلا أن هؤلاء سيديرون ظهورهم لكل الأفكار السياسية والحزبية بعدما أيقنوا أنّها لا تخدم القضية التّحديثية للشعر ،لأن الحداثيون في علاقاتهم مع مشاريعهم النّهضوية ((لا يشيرون بكلمة إلى انتمائهم السياسي ولا يربطون ربطاً صريحاً بين نظريتهم الفنية ومبادئهم السياسية))[6].

لذلك ظلت مدرسة (شعر) في أعمالها النقدية والإبداعية الشعرية ((لا تلتزم بأي خط سياسي، بل أن ارتباطها بالحداثة يتضمن المبالغة في تأكيد حرية الإبداع وقبول فكرة الشعر الصافي

[1] أنطوان سعادة : النزعة الفردية /مجلة الثقافة ، العدد 3 /8 تموز 1980 ص10 .
[2] ينظر: مجلة (شعر) العدد 15 السنة 4 ،صيف 1960 م ص،137 .
[3] أدونيس: ها أنت أيها الوقت ، سيرة شعرية ثقافية ،دار الآداب، بيروت ط 1 السنة 1993 م ص 35 .
[4] ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة ،ص 27 .
[5] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 64 .
[6] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 65 .

على أن حداثة (شعر) لها مضمونها الحضاري الذي تنم عنه المبادئ الأربعة الأخيرة في بيان (يوسف الخال)،وعبر عنه (أدونيس) بوضوح في كتاباته الكثيرة))[1]؛أي أن التّعالي عن الأفكار الحزبية المتعصبة التي تقتل روح التفتح وقبول الآخر، يجعل العقل ينفتح على مسارات أكبر وأوسع لتشمل قضايا الإنسان جميعها بنظرة شاملة متوازنة، وهذا ما أكدته(خالدة سعيد) في قولها((هكذا تطلع الشعر والنص الإبداعي عامة إلى النّهوض بالدّور الفلسفي والفكري والاجتماعي وبالدين أو الاسراري (وليس الدين)،وإذا كانت الحداثة حركة تصدعات و انزياحات معرفية قيمة فإن واحداً من أهم الانزلاحات وأبلغها هو نقل حقل المقدس و الاسراري من مجال العلاقات والقيم الدينية و الماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة و المعيش))[2] وهكذا وضعت (شعر) سياستها الجديدة المتحررة من كل القيود التّفسية المعقدة المتعصبة واضعة كمرحلة أولى للتحديث الشعري إنزياحاتهEcartement المعرفية، معبرة عنها بنظرية (اللامنتمي) كما أقرّها (كولن ولسن) k/Wilson في كتابه (اللامنتمي)،يقول: ((اللامنتمي هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واهٍ، والذي يشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجدرا من النظام الذي يؤمن به قومه، لقد رأى الماضي أشخاصاً مثل هذا توفرت لديهم مثل هذه الرؤى المفزعة))[3]، فهو يشعر أنّه على كامل الصّحة العقلية والفكرية لأنه حرّر نفسه قبلاً من كل العلائق والمعيقات، حتى تكوّن انطلاقاته المتفرغة لكثير من الدّراسات والتحليلات،((فهو يريد أن يكون حراً وهو يرى أن صحيح العقل ليس حراً))[4]، فهو لا يريد لأي شيء أن يقيد فكره ليحصل على المعرفة المتيقنة المتوازنة وعلى شاكلة هذا المفهوم قدم الحداثيون من مدرسة(شعر) حلاً مستلهماً من الثقافة الغربية ويمكننا أن نصفها إجمالاً بأنّها ثقافة إنسانية، بمعنى أنها ربطت القيم كلها بالإنسان لا بمنطق غيبي ومن هنا جاز لبعضهم أن يقول أن الحداثة تبدأ من عصر النهضة.

وقد تدرجت هذه الثقافة في النظرة إلى الدين حتى أرجعته أيضا إلى الإنسان وبذلك حلت الأساطير محل الدين حتى أمكن أن تفهم العقيدة المسيحية حول صلب المسيح وقيامته ،فهماً أسطورياً على أنّها ترمز إلى تجدد الحياة أو اقتراب الموت بالحياة))[5]، لذلك جاءت لغة الحداثة في الشعر لغة عميقة غامضة وفي الوقت نفسه هي لغة واصفة Métalangages في استشعارها أهم قواعدها

[1] شكري محمد عياد: المرجع نفسه، ص 65 .
[2] خالدة سعيد: الحداثة أو عقدة جلجامش، ضمن قضايا وشهادات، الحداثة 2 ،مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،شتاء1991 م، 84 .
[3] كولن ولسن: اللامنتمي ترجمة أنسي زكي حسن ،منشورات دار الآداب ،بيروت ،ط2 1979 م، ص5 .
[4] كولن ولسن /المرجع نفسه: ص 7.
[5] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 66/ 67 .

المستوحاة من اللاشعور واللاوعي العقلي عند الإنسان اللامنتمي، وهو ما يمثل مساعي الفرد المثقف للوصول إلى الحقيقة بعيداً عن مقدسات الدّين وإسراره المؤكد في معرفتها.

هكذا يمكننا القول أن مجلة(شعر) مدرسة التّجارب الحرية وهي في الحقيقة تعد منذ بداية تأسيسها مرحلة جديدة في الشعر العربي على أوسع ما يكون الخلق، ذلك أن الشعر الحديث يتحمل وحده هذه الطاقة من المجهودات وذلك أنه هو الحياة المعاصرةla conte poraneite بل و ما فيها من مرض فكري وإرهاف نفسي وجزر ومدّ في رؤى الحياة ومعاشها السليم المتوازن مع ما يتطلبه الزمن الراهن.

2/ بين مجلة (شعر) ومجلة (الآداب) اللبنانيتين:

تمسكت مجلة الآداب في فكرها الحديث بالمذهب الوجودي ، فقد ارتبطت بالمدرسة الوجودية إذ برزت حيث تجلت ملامح هذا المذهب في مجمل القضايا التي كانت تعرضها في (الآداب)،خاصة القضايا الأدبية والجمالية بصفة عامة ذلك أن الفكر الوجودي عامة كان يعبر عن أفكاره من خلال النّصوص الأدبية((ويقوم محور المذهب الوجودي في الآداب على تمثيل ذاتية الإنسان وحقه الحر في التّفكير كما يشاء وباللغة التي يريدها ،ولعمل الشعراء الذاتيين على الدّعوة إلى آرائهم في ذاتية الفرد وحقه الكامل في الحرية وخاصة حريته الفنية ،التي تحرره من كل قيد يقيده به النّقاد و واضعوا أصول النقد والشعر والفن وحسبها أن الإنسان المفرد هو وحدة الجماعة والأصل في الوجود وللوجوديين آراؤهم في الدّين و السّياسة الاجتماع والآداب والشعر))[1]، وقد أثرت أفكار هذا المذهب حتى أنه في مرحلة من مراحل إصدارات المجلة أطلق مؤسس المجلة (سهيل إدريس) (1925 – 2008) قضية الدّعوة إلى الالتزام في الآداب كما عبّر عنها الفيلسوف (جان بول سارتر)J .B.sartr ، فكان سهيل ((يدعو إلى ربط النتاج الأدبي بالقضايا و الهموم العربية وعلى رأسها الوحدة والتأكيد على هذا النتاج يتميز أول ما يتميز بالتعبير عن هموم التّحرر و الاشتراكية، الذين سيبنيان مجتمعنا الحديث، وهو لذلك سيكون من غير شك أدبياً ثورياً))[2].

[1] شكري محمد عياد :المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين،ص61 .

[2] سهيل إدريس: الأدب والوحدة، مجلة (الآداب)،العدد5السنة11 أيار ،مايو1963 م،ص2

وأن هذه القضية ستفح باباً كبيراً في الأدب والنقد العربيين، حتى أنّها أشعلت السّاحة الأدبية العربية بالدراسات والنقد والبحث عنّ قضية (الالتزام)* في الشعر ويحيلنا (رجاء عيد) في كتابه (فلسفة الالتزام) في النقد الأدبي((إلى أن الكاتب في ظل الظروف الاشتراكية يتكلم الإنسان عن الحرية الخالصة للإبداع الفني ولكنه يعود في الوقت نفسه ،فيرى أن الحرية لا يمكن الوصول إليها بدون التزام وأن الكاتب حين لا ينعزل عن شعبه يعطي معنى مبلوراً في أن كل شيء لا بد أن يتفق مع متطلبات هذا الشعب فالشعب هو القوة العظيمة التي تعتمد على الثراء والخصب، والقدرة على الإعطاء الفني، وذلك في رأيه ليس تحكماً في ابتكارية الفنان بل أن الالتزام وحده هو الذي سيساعد الفنان على إطلاق قدراته، ومنحه أبعاد فنية للرؤيا))[1]،ومن ثمة فإن الوجوديين الذين اتخذتهم مجلة مرجعية فكرية لها يرون في الالتزام الفني ضرورة قصوى في الوصول إلى الحرية التي يبحث عنها الإنسان، وهذه القضية تعود إلى الظروف التي كان يعيشها المجتمع الاشتراكي، وما أن جاءت مجلة (شعر)إلى الساحة النّقدية حتى أعلنت رفضها الالتزام السارتري الاشتراكي الماركسي ((فالالتزام السارتري تعود جذوره إلى نظرة واضحة في الحياة والكون والفن بينها التزامنا؛ أي الالتزام من وجهته العربية حاجة قومية قاهرة وهو موقف فكري مستعاد، فالشكل هنالك ينبثق من الجوهر، أمّا الجوهرية عندنا مداهم يبحث عن شكل جاهز وهذه هي مأساة الانفصال في حياتنا الفكرية المعاصرة بين الروح والشكل))[2]،هكذا تبدو استعارة الالتزام الوجودي، وإقحامه في الشعر العربي الحديث، يحدث هذا انفصالاً في الشعر العربي بين شكله وجوهره، و أنّ مجلة (شعر) عندما هاجمت الشعر الملتزم فهي تدعو لرؤية خاصة في الالتزام قائمة على الاختيار الشخصي ونابعة من ذات الشاعر المنفتحة على كل ما هو إنساني ، يؤكد هذا (يوسف الخال) بقوله((أن الفنان الأصيل تبعاً لأصالته فنان ملتزم ، فهو يعكس الحياة بجميع أبعادها وأشكالها))[3].

يرى (الخال) أن الالتزام يحضر بطريقة مباشرة إلى الشاعر الأصيل مما يجعله يحس بقضايا مجتمعه، لا أن يفرض عليه فيعيد من حريته ويؤكد (نذير العظمة) هذا القول ((الشاعر الحق والشاعر الكبير حتى ولو كان ملتزماً إيديولوجياً ؛أي كان صاحب نظرة واضحة إلى الحياة إلى الكون و الفن، لا التزاماً مفروضاً عليه من خارج نفسه وقضيته، يستطيع أن يوفق بين وعيه ولا وعيه، وبين عفويته وإرادته، فتستحيل الانفعالات المدورة في

* يرتبط التزام الفنان في مفهوم الوجوديين من فلسفتهم الوجودية، ولذلك نعرض لها من حيث صلتها بالالتزام وهي تشتق أصلا من الوجود،Existence ؛أي الكينونة المحسوسة التي تسبق الماهيةEssence و مقصدها كما عند (هيغل) ما قد كان، وفي مفهومهم انه لما كان اعتبار نمطية مسبقة للطبيعة الإنسانية، غير صحيح ،غير موجود، يستطيع وضع ماهيته في أثناء حياته ،فالوجودية تعتبر الإنسان هو الجوهر الحقيقي المطلق، وهذه بلا شك من أثر ديكارتDescartes الذي يقول:(أنا أفكر إذ أنا موجود)joponse donc je suis (ينظر رجاء عيد، ص 140 .)

[1] رجاء عيد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ،منشأة المعارف ،الإسكندرية، القاهرة، ط 1961 م ،ص 162 .

[2] نذير العظمة: شعر النضال الجزائري، مجلة (شعر) العدد 17 السنة5 شتاء1961 م،ص159 .

[3] يوسف الخال: الفكرة والحرية، مجلة (شعر) العدد 44 السنة11صيف1970 ص5

اتجاه الخلق ولإيماننا بالدّور الذي يلعبه الفكر والوعي متى فترنا بالعقوبة والتجربة وتخمرنا عبر النفس، نحلم بالشاعر السوري))[1]،ويعني هذا أن الشاعر هو في أصلاً فنان صاحب قضية، ولا يمكن أن نشك في التزامه الشعري، وهذا ما يجعلنا نقر بأن إيديولوجية الشاعر تختلف عن غيرها من الإيديولوجيات الأخرى عبر الفنون الأخرى .

وهذا ما يؤكده (غالي شكري) بقوله ((بناء على ذلك تكتسب الإيديولوجية في الشعر معنى متميزاً يبعدها عن المعنى الضيق للإيديولوجيات السّياسية والفكرية التي يتبناها الشاعر الملتزم ويقحمُها في بنائه الشعري إقحاماً، فالشاعر الحق حريص أبلغ الحرص على ألا تتحول تجربته الشعرية إلى المستوى السّياسي أو الاجتماعي، لمعنى الإيديولوجيات السّائدة على إنتاج الكثير من الشعراء، المعنى الذي تنفصل به الإيديولوجيات عن الشاعر، تصبح قيمة خارجية لا علاقة لها بالبناء الشعري ،فيتضح التمزق والعرى الكامل من أيّة قيمة روحية أو شعرية على السواء))[2]،ويدل هذا على أن الشاعر في أصله الإبداعي يختلف عن سواه من المبدعين، فهو دائماً يأخذ فكره من مجتمعه، ولهذا كان الشعر ((هو الفن الوحيد الذي يرتفع بجزئيات الحياة اليومية من قضايا سياسية ومشكلات اجتماعية إلى مستوى من التّجريد الرّمزي))[3]،وهذا التّجريد هو الذي يعطي الحرية الكاملة للشعر والشاعر، والشعر في كل هذا يجب أن يكون فوق كل مذهب سياسي حتى أن الشاعر الثوري، ليس إلا وسيلة صنعتها تلك الأجواء الثورية في مجتمعه، وهو ما يلتزم بقضيته حتى أن شعره في هذه الفترة يمكن أن نسميه شعر المناسبات ويقتضي الأمر أن نجد الثورة/ الشعر الملتزم تفرضه تلك الأجواء التي يعيشها الشاعر، وعليه فإن((الشاعر الثوري الحق يتخطى المناسبات، ويتجاوز حدود الزمان والمكان ،و يتفلت في الأطر المحلية ليسمو بتجربته الثورية إلى مستوى إنساني يفرض نفسه شكلاً ومضموناً ، لا الناطق بلغته وحاضر تجربته فحسب ، بل على الإنسان في كل مكان وزمان))[4].

لذلك فإن مجلة (شعر) تختلف مع مجلة (الآداب) في قضية الشعر الملتزم وحدوده فمجلة (الآداب)ترى في هذا النوع من الشعر مذهباً تحاول أن تفرضه على الشاعر لتقيد حريته الإبداعية ، وأمّا مجلة (شعر)فإنها تعتبر الالتزام قضية مؤقتة تلزم الشاعر في إبداعه بحسب الظروف التي يعيشها ذلك أن((الشعر/ الفن من حيث ارتباطه بالواقع هو حلم لا أكثر، و الحلم لا حدود له ،وفي ذلك عظمته ، أمّا الواقع بأحزابه ومذاهبه، فله حدود يلتزم بها القادة السّياسيون والمفكرون السّياسيون والمهرجون السّياسيون

[1] نذير العظمة: شعر النضال الجزائري، ص 158 .
[2] غالي شكري: شاعر له قضية، مجلة (شعر) العدد 29السنة8شتاء ربيع1961م،ص 89 .
[3] غالي شكري: م، ن، ص 94 .
[4] نذير العظمة : شعر النضال الجزائري،ص152ـ 153 .

جميعاً))[1]،هكذا تكون مجلة (شعر) قد وضعت منهاجها الشعري الجديد القائم على الرؤيا الشعرية بالمفهوم الواسع، لذلك الفن المتحرر بحرية مبدعة ، رافضة مع ذلك الشعر الملتزم الذي يقيد الشّعر والشاعر والأخذ بهذا التّوع الشعري يعتبر قتلاً للإبداع الشعري، وهذا ما جعل مجلة (الآداب) تشن حرباً كلامية ضد مجلة (شعر)خاصة بعدما أقرّت (الآداب) بوجود (مؤامرة) كبرى على الفكر والمقومات العربية[2].

وليس هذا فقط فقد وصل الحد بالآداب في اتهامها أن (شعر) تمول خارجياً، و أن ثمة((علاقة تربطها بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة، وهذه المنظمة لها صلات مشبوهة مع الصهيونية، فيما تنشره مجلتا (بروف)،و(انكاونترا)،ولها فروع في(لبنان) يشرف على إصدار مجلة (حوار)،وهي الأخرى تحوم حولها الشكوك والشبهات))[3]،ورغم هذا ظلت (شعر) تدافع عن نفسها، وتنفي التهم مرجعة((حملة الآداب تحاول تشويه حركت الشعر الحديث التي تقودها المجلة، وهذه الحملة مجموعة التهم المختلفة لا تتصل فنياً أو فكرياً بالشعر وبالتّجديد إنما هي تهم غير شعرية))[4].

هكذا اتهمت (شعر) في قضيتها التّحديثية، وقد جاء تبريرها لهذه التهم ما قالته هيئة تحريرها في افتتاحية العدد(22) من سنتها السّادسة، تقول((أن هذه التّهم توجب أيضاً أمرين :هو أنها لا تصدر بطبيعتها عن نية صادقة في خدمة الشعر العربي والوصول إلى ما ينهض به ويعلي قيمه الفنية الحديثة ويركزها لكنها تصدر عن نية سيئة ميتة لتترك للزمن أن يكشف خباياها رغم أننا نعرفها حق المعرفة، الأمر الثاني: هو أنّه إذا كان لمطلقي هذه التهم مآخذ سياسية على بعض الشعراء المجلة، إن هذه المآخذ تتناقش في معرض آخر، وعلى مستوى آخر في معزلٍ عن الشعر الحديث وعن التجديد الشعري، ودون أن يخلط الاتجاه السياسي بالاتجاه الشعري، ويحكم على الواحد بالاعتماد على الآخر))[5]،وتعني مجلة (شعر) من هذا أنه من غير اللائق و المقبول أن نخلط التوجهات الفكرية، إذ أن الشعر والسياسة لا يمكن معالجتها على طاولة واحدة وإلا وقعنا في تسييس القضية التحديثية في الشعر، هكذا فإن كل من الفن/ الشعر/الإبداع، لا يمكن دراستهم في ضوء الغلاف السّياسي الذي لا يعطي للقضية موضوعاتها وتحديدها الصحيح، بل يضفي عليها نوعاً من الانغلاق الفكري والتعصب الحزبي.

[1] غالي شكري: حول نقد الشعر، مجلة (شعر)،العدد41،السنة11شتاء1969 م،ص134 .
[2] ينظر: مجلة (الآداب) العدد1السنة11كانون 1963 م، ص 6 .
[3] مجلة (الآداب) : العدد 1،السنة 11 كانون الثاني،1963 م، ص 2
[4] مجلة (شعر): العدد 22 السنة6،ربيع 1962 م، ص 6
[5] مجلة (شعر): العدد 22السنة6 ربيع 1962 م ص 6،7 .

وتقر هيئة تحرير (شعر) أن الإنسان لا يجوز أن يحكم عليه استناداً إلى ماضيه، ولو فعلنا لأدنا معظم المفكرين فهناك القوميين والاشتراكيين والشيوعيين وغيرهم، إلا أن هؤلاء الأشخاص هم وحدهم من يحرك التاريخ ومعظم الآخرين يبقون بشكل أو بآخر أطفالاً[1].

ورغم هذا كله فقد كانت (شعر) تعترف بالشعر الملتزم في مرحلة شهدت البلدان العربية الحركات التحررية والثورات العربية ضد المستعمرات الأوروبية، إلا أنّها تمسكت بأهمية الشعر كموروث إنساني يفسر الحياة ومقتضياتها لذلك قالوا((نحن ندرك أن الشعوب العربية في مرحلة يقظة ونهوض، وأن هنالك من يدعون إلى ما يسمونه بالأدب المناضل، أو الأدب الملتزم، اعتقاداً منهم بأن الأدباء عامة والشعراء خاصة واجب الإسهام في معركة اليقظة والنهوض ،وهم في ذلك ينظرون إلى مثل هذا الواجب من جهة النظرة الوحيدة فواجب الإسهام في معركة اليقظة والنهوض، هذه التي تؤيده كذلك بتعمق فهمنا للتراث العربي ومشاركتنا الفعلية الحقّة في التراث الإنساني وتعزيز مفهومنا للشعر على أنّه سبيل معرفة ورؤيا وإيماننا المطلق بقدسية الشخص الإنساني وكرامته))[2]،هكذا كانت ترى (شعر) في مشروعها أن يدعو إلى النهضة الفكرية العربية،وقد ارتكز الخلاف بين المجلتين على أربع محاور بحسب (ساندي سالم أبو سيف)،وهي:[3]

01 ـ زعامة الشعر الحديث: فقد ذهبت (الآداب) إلى اعتبارها أوّل من أحتضن الشعر الحديث هي وشعراءها ليس كما تزعم مجلة (شعر).

02 ـ الموقف من التراث: تقرُّ (الآداب) بأن (شعر) ترمي إلى دعوة هجينة حين تعرض الجذور الحضارية والإطار الحضاري العربي إلى الانتقاص من قيمته وعطائه.

03 ـ الدّعوة إلى قصيدة النثر: أشارت (الآداب) إلى أن تجمع (شعر) عبثاً يحاولون اللحاق بشعراء الطليعة في العالم العربي والتّفرد عنهم في إصابة التجديد أغراضه الجوهرية ،فكان أن لجرؤا إلى التفرد بالشكل الخارجي وإلى كتابة القصيدة النثرية.

04 ـ الاتصال بالغرب: اتهمت (شعر) بقطع كل صلة تربطهم بالتراث حين ذابوا في الآداب والحضارة الغربية.

وقد استطاعت مجلة ('الآداب)أن توقع بمجلة (شعر)،فزعزعت استقرارها بانفصال بعض أعضاءها عنها، كانفصال (خليل حاوي)[4]،وانفصال (محمد الماغوط)[1] الذي انضم بعدها إلى مجلة (الآداب)،وولت في

[1] ينظر : مجلة (شعر) العدد22 السنة6،ربيع 1962م،ص 9 .
[2] مجلة (شعر) العدد12السنة 3،أيلول 1959م،ص4 .
[3] ينظر: ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، ص 33ـ 34 .
[4] ساسين عسّاف: حوار مع الشاعر خليل حاوي، مجلة (الفكر العربي المعاصر)العدد 62 حزيران1962 م، ص 101 .

مواقفها حول التراث الشعري العربي القديم لتضع باباً جديداً ضمن فقراتها يختص بدراسة (الشعر العربي القديم)،وتقر بأن الالتفات إلى الوراء بين الآونة والأخرى على التراث الشعري ضرورة قصوى لتجديد هذا التراث[2]،ويمكن القول رغم كل هذه الخلافات إلا أن (شعر) بذلت ما في وسعها من أجل إنعاش الحركة الشعرية العربية الحديثة، حيث كانت بؤرة العلاقة مع (التراث) بؤرة صراع إيديولوجي ما بين مجلة (شعر) ومجلة (الآداب) ذلك أن المتتبع لفصول هذه المعركة يقتنع بأن أطروحة الحداثة الشعرية كانت بؤرة صراع سياسي بالمعنى المباشر وبالكلمة المباشرة يمكننا القول إن (شعر) حوكمت سياسياً، وألصقت فيها صفات الخيانة.

03 ـ مجلة (شعر) والأسئلة المميتة:

واجه شعراء مجلة (شعر) منذ تأسيسها مشكلة (اللغة)،وإذ ذلك انقسم الشعراء إلى قسمين: قسم يجد في اللغة الفصحى مثالاً للتحديث الشعري، وقسماً آخر يرى في اللغة (المحكية) العامية مسايرة لمتطلبات الحالة الاجتماعية لغوياً حيث المتلقين ولغتهم اليومية (لغة الجمهور)،ووجد تجمع (شعر) منذ بدايات تأسيسه((أن حل أزمة اللغة لن يتم بوضع الحلول النظرية بل بالتجربة العلمية، وذلك عبر التعليق على مقررات مؤتمر المجامع اللغوية الذي انعقد في (دمشق) في تلك الفترة والذي لم يعمد إلى تقديم مشروع علمي /عملي لتيسير قواعد اللغة، أو الاعتراف بما سوته الحياة منها))[3].

ولعل القصيدة التي ظهرت في العدد الأول (لميشال طراد) باللغة العامية لدليل على أن المجلة لم تكن قد وضعت تعليمات تضبط لغة الشعر وتفرض عليهم الأسس و المبادئ التي يحتكم إليها الشعراء في كتاباتهم، ومن ثمة ،فقد أفصح (يوسف الخال) عن أنواع الشعر الفصيح والشعر العامي متطلعاً إلى معالجة المشكلة،((بإبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب))[4]،هكذا فإن (الخال) يسعى لجعل اللغة العصرية لغة الخاصة في هذا العصر تميزه عن غيره من العصور، وفي العدد الرابع من المجلة ينشر (الخال) مقالة نقدية لمجموعة من القصائد العامية(لميشال طراد)كتبها باللغة العامية وهي بهذا تشير إلى أمرين الأمر الأول: أن الشعر في هذا الدّيوان تقليدي على الرّغم مما تتيحه اللغة المحكية للشاعر من حرية التعبير و التفلت من ثقل الموروث وفي هذا ما يفيد أن الأزمة على صعيد الشعر ليست على صعيد لغة فحسب، الأمر الثاني: الكتابة باللغة المحكية/العامية رغم كونها سهلة إلا أن الشاعر يلقى صعوبات تعترضه أثناء إتباع هذه اللغة ،إن من حيث كتابتها و قواعدها وتوحيد ذلك ،و إن من حيث مستواها كلهجة

[1] محمد الماغوط: نخبة مجلة (شعر)،مجلة (الآداب) العدد 1السنة 10 كانون الثاني 1962 م، ص 58 .
[2] ينظر :مجلة (شعر) العدد 15 السنة 4 صيف1960 م، ص 8 .
[3] مجلة (شعر) العدد 1 السنة1،شتاء 1957 م،ص109،108 .
[4] يوسف الخال: الحداثة في الشعر ،ص80 .

محلية فحسب[1]،يبدو من خلال هذه الممارسة أن (الخال) كان مركزاً في بداية مشروعه التحديثي على قضية اللغة وجعلها القضية المركزية التي ظلت تتخبط في عالم الإبداع ،وقد يفضل لهذا التحديث والتجديد الشعري (اللغة المحكية) رغم أنه كان مدركاً صعوبة إنشاء لغة جديدة في التعبير وحتى صعوبة إيجاد طريقة جديدة للتعبير الفني بهذه اللغة يقول((ليس بمقدور كل شاعر أن ينشئ لغة جديدة وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة، وإنما بمقدوره وبهذا يمتحن أن يتناول اللغة الكائنة والطريق المتوارثة، ويرغم على التفاعل ـ كمبنى ـ مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته))[2].

كذلك كان سعي (الخال) في هذه القضية في مؤتمر (روما) حول الأدب المعاصر سنة 1961م أين ركز في مداخلته على اللغة المعاصرة وفي أثناء تطرقه إلى العوائق التي تواجه النشاط الأدبي في العالم العربي على الصعوبة التي يواجهها الكاتب العربي، والتي تتمثل في كون الأدب العربي يرجع إلى ثلاث لغات مختلفة، حينما يفكر ويتكلم ويكتب، وينتهي إلى الإقرار((بأن العرب استنفذوا إمكانية تطويع لغتهم الفصحى لحاجة التعبير الحي النابض وسيأتي يوم ندرك فيه أن هذه اللغة المتطورة هي لغة الحاضر والمستقبل وأن استخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم))[3]،إلا أن (الخال) في كل هذا سيتلقى معارضة لهذا الطرح ،حيث خالفه أحد أعضاء المجلة (أدونيس) الذي كان يرى((أن اللغة أيّا كانت ليست هي التي تعيق الإبداع أو التقدم، أو تحقيقها))[4] ومرجعه في ذلك إلى ((أن الوحدة الشعبية في معناها العميق هي وحدة اللغة وأن المبدع لا يمكن أن يبدع إلا بلغة واحدة هي اللغة الأم التي يقتضي فرضها برنامجاً تربوياً واحداً يدرس بها، وهذا يقتضي أن نجعل التعليم إجبارياً ،ومجانياً في جميع مراحله))[5].

اللغة بهذا المعنى هي الوحدة الأساسية التي نحتكم إليها في معرفة الشعوب والتطلع على علاقاتهم ،فهي الوسيلة الأولى للتخاطب وبث سبل التفاهم والتداخل بين الجماعات، وهي مادة ضرورية لصناعة نسيج الكتابة le tissue de lecture،والواقع في اللغة :أن الكلمة في إطار العلاقة التي تقيمها مع الكلمات الأخرى هو الذي يمنح الصورة الشعرية طابعا اللغوي،(فأدونيس) يرفض أن تكون لغة الشعر لغة تعبيرية، وإنما يجعلها لغة الخلق، لأنها((وسيلة استبطان واكتشاف ومن غايتها الأولى أن تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق، أنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده هذه اللغة فعل نواة حركة خزان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها و موسيقاها لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة فهي كيان يكمن جوهره

[1] ينظر :مجلة (شعر) العدد4 السنة 1،خريف 1957 م، ص 108 ـ 109 .
[2] مجلة (شعر) العدد 27 السنة 7 ،صيف 1963م،ص 81 .
[3] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 6 ـ 7 .
[4] أدونيس: ها أنت أيها الوقت، دار الآداب بيروت، الطبعة 1 ،1993 م، ص 133 ـ 134 .
[5] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن ،بيروت ،دار العودة بيروت ،ط 1 ،1980 م ص 48 ـ 52 .

في دمه لا في جلده، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحاً))[1]، (فأدونيس) هنا ينادي بالثورة على المفهوم القديم للغة الشعر.

والحق أن الشاعر العربي يعاني مشكلة التواصل أكثر من غيره، ففي مجتمع كان أكثر من نصفه لا يعرف القراءة والكتابة يغدو استهلاك الثقافة عامة أمراً في غاية الصعوبة وتزداد هذه الصعوبة عندما يتعلق الأمر بشعر يقطع صلته بحياة الناس وهذا ما جعل من (أدونيس) يرى أنه واجب النقد اليوم أن يستدرك ثورة العالم الحديث ويرجع لغة الشعر القديم وتطويرها بما يتطلب شعر اليوم وجمهور اليوم ولكن دون أن نعتمد في هذا على اللغة المحكية، ولعل (الخال) في إثارته لهذه القضية كان متأثراً بالشعراء الغربيين وعلى رأسهم الشاعر(إليوت) الذي اعتمد اللغة المحكية في الخطاب الشعري، ومشكلتنا في كل الإبداع اليوم أن الشاعر الغربي يفكر ويكتب باللغة الحية لمجتمعه في حين أن زميله العربي يفكر ويتحدث بلغة ثانية،(فيوسف الخال) يسلم بمسلمة ((أن اللغة لا تنفصل عن الإنسان وأنها أداة تتطور بتطوره وأن صفاتها الأساسية واحدة في اللغات جميعاً))[2]،هكذا يرى (الخال) ظاهرة التعميم في التطور الإنساني إذ جعل اللغة من نواميس التطور الذاتي يتوافق هذا مع ما يذهب إليه الشاعر(سعيد عقل) ليختلف هو الآخر مع ما جاء به (الخال)،فيعيد (عقل) ((إحساسه بأن اللغة المحكية سوف تحل محل اللغة المكتوبة غير اللغة المحكية إلى عام 1932 م، ويجد هذا العام عزيزاً على قلبه لأنه كان في البداية الحقيقية لشعره الذي يعترف به ويرى أن هنالك صراعاً سينشأ بين بعض اللغات العربية المحكية للحلول محل العربية الأم، وأن هذه اللغات قد تتعايش جنباً إلى جنب، ويقارن صنيعه بصنع (دانتي)Dante،غير أن هذا كان يواجه مشكلة واحدة هي مشكلة اللغة وحلها في حين يواجه هو مشكلتين: مشكلة اللغة ومشكلة الحرف))[3]،فهنا انتبه (عقل) إلى قضية الكيفية التي يمكن للشاعر أن يكتب بها ،و ما هي الحروف التي يستعملها؟،هكذا ظل الخلاف قائماً بين (الخال) و(عقل) حول هذه القضية رغم أنه لا يطال جوهر المسألة اللغوية فهما متفقان على مبدأ اللغة العامية على اختلاف التسمية إنهما يختلفان حول الجانب التقني، فحسب أي طريقة يمكن كتابة تلك اللغة ؟.

ورغم ذلك فإن هذا الخلاف ليس هيناً لأن (الخال) كان يهدف إلى إثبات العلاقة بين الفصحى والعامية باعتبار الثانية تطويراً للأولى و امتداداً لها، أما (سعيد عقل)فكان يروم إلى إعطاء اللغة العامية استقلالاً كاملاً عن الفصحى، ومن هنا فإن (الخال) يأخذ عن (عقل) طريقته في الكتابة العامية، ويقول بأن تلك الطريقة((تقتلع لغة الكلام من أصولها كلغة فصيحة متطورة وهو موقف ينطلق منه (عقل) من إيمانه

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط 4 ،1989 م، ص 79 .
[2] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 84 .
[3] إلياس أبو شبكة: دراسات وذكريات ،دار المكشوف ،بيروت ،ط2 ، 1970 م، ص 179 .

الطامح بالمعادلة التالية: أمة لبنانية= وطن لبنان=لغة لبنانية))[1]،وفي رسالة كتبها (أدونيس) إلى (يوسف الخال) يقول((اختلافنا على سبيل المثال في مسألة اللغة، من جهتي لم أكن أستطيع فيما أرى انهيار العالم من حولي وانهيار القيم التي تعبر عنه إلا أن أكتب وكأنني أسكن في نبض اللغة العربية، وقد رد تجسيدها بهدوئه الأصلي، هكذا كنت أرى أن الكتابة باللغة الدّارجة إحدى علامات ذلك الانهيار ومن هنا كان حرصي الكامل على أن أكتب باللغة نفسها التي أسست لثقافتنا))[2].

هكذا ورغم كل هذه الإسهامات التي بادر بها (الخال) في إطار البحث عن لغة جديدة للشاعر العربي الحديث وهو استبدال قائم على تغيير لغة الكتابة الشعرية، فقد بدت مجلة (شعر) أقل تماسكاً فيما يتعلق بهذه القضية، وظلت كل الرّدود تأتي بعكس ما كان يتوقع (الخال) في التّشكيك بقدرة اللغة العربية الفصحى على تلبية حاجات العصر التواصلية والشعرية خاصة ولم يمض الوقت طويلاً حتى حمل العدد الأخير من (شعر) في مرحلتها الأولى بيان (يوسف الخال) المشهور، وهو البيان الذي أعلن فيه اصطدام المجلة وحركتها التحديثية بجدار اللغة، و(جدار اللغة) هو كونها(تكتب ولا تحكى)[3]،ولكن (الخال) يستدرك ما صدر منه من أحكام مسبقة في القضية اللغوية ليعيد إصدار (شعر) عام 1967 م ويعود للكتابة باللغة العربية الفصحى ويكتب((قصيدة بهذه اللغة نفهم منها أن اللغة هي التي أفسدت قواعد النحو وعطلت لسان العرب، وأن الجالس على القاموس هو من يقيد حريته))[4]،ومن ثمة أصدر (الخال) موقفهُ من اللغة بشكل نهائي ،يقول((إن اللغة هي التي تحكى لا التي تكتب؛ أي أنّها التي تحكى و تكتب معاً))[5].

كذلك فإن (خليل حاوي) أعطى حلاً وسيطاً لهذه المسألة يقول((علينا أن نوافق (جبران) في قوله: أن الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة وهي في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه، ومن العجب أنه استطاع أن يوسع مدى العربية على ما سنرى باعتماده الكلمات المألوفة ليس غير، حتى بلغ بها مجالات لم تعرفها من قبل.))[6]ويبقى في النّهاية أمر توظيف اللغة منوط بالشاعر نفسه الذي يبدع، فله الحرية أن يخلق نظام لغوي جديد يصنع فيه علاقة متينة بالمتلقي الذي هو الآخر يجب أن يرقى مستواه الثقافي واللغوي.

[1] منير العكش: أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1 ،1979م ،ص 148 .
[2] أدونيس: أشجار لا يقدر الربيع نفسه أن يقم لها عكاز، مجلة (اليوم السابع)،العدد 150 ،السنة3 الاثنين 23 مارس 1987 م،ص 38 .
[3] يوسف الخال :بيان جدار اللغة، مجلة (شعر)العدد31 ـ 32 ،السنة8 صيف ،خريف 1964 م،ص 12 .
[4] مجلة (شعر) العدد 35 السنة 10 صيف 1968 م، ص 18 ,
[5] مجلة (شعر) العدد 37 السنة10 ،شتاء 1968 م، ص 8 .
[6] خليل حاوي :جبران خليل جبران، دار العلم للملايين،بيروت،ط1 ،1982 م،ص282 .

ثالثا: الكتابة الشعرية و المنابر.

نقصد بكلمة المنابر(tribune) هنا المجلات الثقافية ودورها في احتضان الكتابة الشعرية وتشجيع الثقافة الشعرية وإرساء الوعي الثقافي والجمالي والمبدع/الفنان هو دائماً في حاجة إلى مجال يتمكن من خلاله التواصل مع الجمهور، وهو ما يتيح للمجتمع فرصة الاطلاع على الإنتاج/الإخراج الأدبي،((وقد تميز الرُّبع الأول من القرن العشرين ببروز ظاهرة (المجلات) ذات الموضوعات العامة ونجد ضمنها أبواباً مخصّصة للأدب والثقافة بصفة أعم، وتكاد تتخصص مجلات أخرى أسّسها مفكرين و باحثين في طرح القضايا الثقافية، وهي دوريات ذات رؤى متباينة))[1].

وقد عرفت السّاحة الثقافية العربية خاصة في الثلاثينيات من القرن الماضي دخول المجلات الثقافية مرحلة جديدة اتسمت بتعدد مجالات المعرفة-المنبرية)،وتلك التي تهتم بالتّحديث الشعري العربي والعالمي برزت أقلام جديدة تدعو إلى النّهضة الفكرية وثورتها ورغم كل هذا التعدد والتحولMétamorphose،إلا أن المجلات الأدبية أخذت حظاً وافراً من تلك المنابر الفكرية، وهنا يحضر دور الثقافة في علاقتها بالمجتمع، لأن ((الثقافة تعبير ذاتي فردي على العالم؛ أي تعبير عن نمط تمثل وإدراك ذلك العالم من قبل الفرد ،والجماعة" القبيلة، طبقة، شعب...إلخ"، وبهذا المعنى تعيد الثقافة في ذلك التعبير بناء العالم على نحو مختلف على الهيئة الطبيعية التي يوجد عليها خارج أي إدراك له، لكن الثقافة إذ تعيد ذلك البناء من خلال عملية التعبير، أو الإنتاج الرّمزي تفعل ذلك على أنحاء مختلفة على نحو مكتوب وعلى نحو منطوق ثم على نحو حركي ليست الثقافة المكتوبة بما فيها المعرفة النظرية أو التجريبية، بل لحظة بسيطة المنطقية أو العقلية أو الاختيارية للتمثيل الإنساني للعالم وهي إذ تظهر بصورة مكتوبة تتخذ لغة معرفية و مفهومة، تجسد المتعة jouissance الثقافية خاصة بها ويستقل بها المجال المعرفي عن سواه من مجالات الثقافة المكتوبة كالآداب مثلاً بأجناسه التعبيرية))[2]،وهذه الثقافة لا يمكن أن تتجسد إلا في وسيط إعلامي حتى يحصل التواصل مع الجمهور.

و لذلك كان تعدد الوسائط في هذا العالم المتطور الذي تعددت محاور ثقافته فهي تجتمع في ((تركيزها على المجالات المعرفية الاجتماعية والإنسانية، وبشكل خاص على مجالات الإنتاج الثقافي اللغوي والفكري أو الفلسفي التأملي و التحليلي، وكأن التاريخ الثقافي بمعناه الواسع وتفاعلاته والإنتاج اللغوي الأدبي أساساً الشاغل

[1] الحبيب الخبحاني: بحث دور المجلات الثقافية في دعم الهوية العربية الإسلامية، الموقع الالكتروني، لمجلة العربي الكويتية:www.alrabimag.com .

[2] عبد الإله بلقزيز: في البدء كانت الثقافة، إفريقيا الشرق،المغرب،ط1998 م،ص45 .

الرئيسي لمختلف النّخب الثقافية))[1]،وهذا مع ضرورة التركيز على الكتّاب والمبدعين والموضوعات التي بإمكانها أن تجلب للقارئ انتباهه، وتسلي خاطره وتشاركه متعته و من مهام هذه الوسائط الثقافية اكتشاف المواهب الجديدة مع مراعاة مستواها الفني، فكانت تستقطب أقلام الكتّاب العرب، وتتبنى الأسماء الجديدة /الطليعة، ولعل أهمّها على المستوى العربي، مجلة (شعر)و(الآداب) في لبنان، و(أقلام) في العراق، و(الموقف الأدبي)و(المعرفة) في سوريا، و(العربي) في الكويت، و(نزوى) في عمان، و(فصول) في مصر،(الحياة الثقافية) في تونس،(علامات في النقد)و(عبقر) في السعودية، و(فكر ونقد)في المغرب....إلخ، وأما على المستوى الغربي نجد مجلة(books and arts) الأمريكية، ومجلتا(li coli)و(coloria) الايطاليتين، ومجلة(horizon) الانجليزية، والمجلات الفرنسية، برج النار(la tour de feu)،ومجلة(Esprit) لمونييه، ومجلة(La novelle Critique)،ومجلة(Les temps modernes) لسارتر، ومجلة (tel quel) ما بعد الحداثة....إلخ.

فأمّا الكتابة الشعرية فقد أخذت حظّها الوافر من العناية التي خصتها بها المجلات والمنابر والوسائط الثقافية، حتى وصلت إلى حد أنّه لا يمكن لمجلة أن تصدر دون أن تلفت وجهتها للشعر فكانت ترى فيه ملحاً لكتاباتها، وليس هذا فقط فقد ظهرت مجلات خصّصت نفسها للشعر والشاعرية فقط، ومثالنا في هذا مجلة (شعر) اللبنانية التي يقول عنها مؤسسها (يوسف الخال)((إنما نعني بها أنها أريد لها أن تكون ملتقى حراً لمختلف وجوه النشاط الشعري العربي خاصة والعالمي عامة))[2]،هكذا جعلت(شعر) من وجودها وجهة للشعر والشعراء منبراً حراً للتبادل الثقافي والمعرفي، أريد لها أن تكون كما كان ينتظرها الكثير من الشعراء الطليعيين لتحتضن إبداعاتهم الشعرية وتتكفل بتوجيهها ودراستها والنقد((لأنها المجلة العربية الوحيدة الخاصة بالشعر تحيي أمانة منها الحركة الشعرية العربية المعاصرة تحرص تمام الحرص على مهمّتها التاريخية الفريدة، وذلك أنها تظل سجلاً حقيقياً مطلة على خير ما في حضارة الإنسان وهي تؤدي هذه المهمة أداءً كاملاً ما لم تتوطد في عقول الشعراء العرب دعائم الإخلاص للشعر على أنّه صناعة ذات قيمة في ذاتها تسمو على الاعتبارات الآنية))[3].

وفيما يرى البعض أن الكتابة في المنابر الإعلامية تُسهم في التفتح على الآخر،((وأن الكتابة والنشر عبر الوسائط الحديثة يلحقان تغيرات عميقة على الكتابة ذاتها، ويعطيان للمكتوب خصائص لم يكن له عهد بها من قبل))[4]،وفي هذا يمكن اعتبار هذه الوسائط علاقة المتلقي بالمبدع وعامل من عوامل نجاح العملية التواصلية، وهنا لا بدّ لنا من الإشارة إلى العلاقة الموجودة بين المبدعين والمجتمع، فبحسب الدراسات

[1] سامي خشبة: تحليل لمجلة الآداب البيروتية ،المرحلة الأولى،1953 م،1967 م، الموقع الالكتروني لمجلة العربي الكويتية:www.alarbimog.com

[2] مجلة (شعر) العدد 12 السنة3 خريف 1959 م، ص 3،4 .

[3] مجلة (شعر) العدد 12 السنة 3،خريف 1959 م، ص 3،4 .

[4] عبد السلام بنعبد العالي، الكتابة والوسائط الإعلامية، مجلة (نزوى) عمان، العدد 68 أكتوبر 2011 م، ص 243 .

السوسيولوجية أنه توجد علاقة متداخلة تعرف عندنا باجتماعية الأدب، أو تواصلية المبدع مع المجتمع((فإذا كان الإنسان في سلوكه المزاجي وارتباطاته الخارجية بالآخرين، أو في علاقاته الباطنية مع الكائن الأسمى إليه موضوع دراسة الباحثين الاجتماعين واهتمامهم وعنايتهم يتناسب وأهمية هذه الظاهرة وقيمتها في المجتمع إلا يعتبر الإبداع الأدبي والفني في الذروة من قوة الإنسان الخلاقة وفي الأساس الأعمق اتصالاً بطبيعة الإنسان ـ الحيوان ـ العاقل ـ كإنسان أو الخلق الأدبي لا يصور وكأنّه يدور في حلقة باطنية منطوية على ذاتها بل تنبثق من ذات عاقلة/شاعرة ليتوجه إلى الآخرين بما تفيض به هذه الذات ويعمم عليهم هذا الفيض الفكري ـ الشعوري ـ ويجعلهم شركاء به من هنا أن صفة الاجتماعية ملازمة حتماً للأدب كما أنّها تلازم الإنسان انطلاقاً من طبيعته))[1].

وهكذا فإن الإبداع لا يمكن أن يكون إبداعاً إلا باجتماعيته في كونه حلقة وصل بين أفراد المجتمع تأثير/تأثر بما هو ظاهر في هذه الحياة العميقة، والتي نجد تحليلها العميق عند المبدع الحازق، لأن النتاج الأدبي ما هو ((إلا حصاد جماعات من الكتّاب عبر الأجيال والأدب كأيّة ظاهرة إنسانية يخضع للتطورات والتغيرات التي تخضع لها أية ظاهرة اجتماعية أخرى، فمن عهد بدائي إلى انتشار وازدهار إلى انحطاط وشيخوخة والظاهرة التي تلفت الانتباه، إن مرحلة ما من مراحل حياة المجتمع قد تتميز بتيار أدبي ذي اتجاه معين، كما قد تقابله تيارات أخرى مناهضة ويطبع التيار الغالب على تلك الفترة بطابعه والأدب من هذا القبيل لا يخرج عن خط سائر الفنون، أليس أنه واحد من الفنون الجميلة؟))[2]،ويتجسد هذا الحصاد الفني/الشعري في منابر إعلامية تحفظ بقاء الإبداعات على مدى زمن طويل حتى أنه يفنى المبدع ولا يفنى إبداعه.

وتظهر اجتماعية الأدب وبالخصوص عند الشاعر من خلال ذلك التفاعل الحاصل بين المتلقي والمبدع؛ أي ((أن الأديب عندما يكتب يستحضر في وجدانه جمهوراً ما ولو لم يكن إلا هو، فإن أي شيء لا يعتبر تعبيراً عنه إن لم يوجّه إلى أحد وهذا معنى النشر كما رأينا، غير أنه يمكننا أن نؤكد أن شيئاً ما لا يمكن أن يقال لأحد ،إلا إذا قيل أولاً من أجل أحد وليس من المحتم أن يكون هذا(الأحد) هو نفسه ذاك بل النّادر أن يتوافقا أو بعبارة أخرى فإن وجود جمهور مخاطب مفروض في أصول عملية الخلق الأدبي ويمكن أن يوجد فرقاً كبيراً جداً بين هذا الجمهور وبين الجمهور الذي يوجّه إليه النشر))[3]،ويعتبر التفاعل في العملية التواصلية بين أطرافها (الشاعر/المتلقي) وهذا ما يجعل((الفن حوار دائم بين الفنان ومجتمعه، واختفاء وسائل هذا الحوار ووسائطه توقف كل فرصة أمام عمل الفنان ليزدهر ،وأمام مجتمع الفنان ليملي قضاياه ورؤاه ومشكلاته وطموحاته على قلب الفنان وضميره، وبالتالي على أداته التعبيرية وعلى ما يقدم من إبداع و إنتاج، وهذا لا ينتج إلا الموت للعمل الفني وتوقف الكلمة العربية عن القيام بدورها الرئيسي في التعبير عن المرحلة التي يجتازها الإنسان العربي

[1] روبير اسكاريب: سوسيولوجيا الآداب، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، تعريب آمال أنطوان هرموني ط 3 1999 م، ص 5،6 .
[2] روبير اسكاريب: م، ن ،ص 10 .
[3] روبير اسكاريب: سوسيولوجيا الآداب، ص 105 .

اليوم وعن هذه الترجمة عنه وعن قضاياه وعن إنارة الطريق أمامه لبناء مستقبل أفضل له ولدنياه))[1]، فهذا هو الإبداع بطبيعة الحال لا يستطيع أن يعيش إلا في الناس، يطلع على قضاياهم ويعالجها ويعبّر عن حياتهم فيحفظها، ومن ثمة فإن ((منابر النشر وحوامل الكتابة ليست مسألة عرضية، وإنما تدخل في وسم الكتابة وتحديد شكلها بل حتى معانيها، ولم يكن هذا الأمر ليخفى على قدمائنا الذين لم يجددوا الكتابة بالمنبر والمقام فحسب، وإنما أيضاً بالمادة التي تكتب عليها والحامل الذي يحملها ونحن نعلم كيف كانت النصوص عند قدمائنا تتغير بحسب حواملها))[2].

وسميت المنابر بالحوامل لأنها تحمل شيء ثميناً عند البشرية ،الكتابة/الإبداع/الشعر، فهي ((ترسّخ علاقة مغايرة بالزمن، زمن التذكر، وزمن الإنتاج و الكتابة، وزمن التلقي والقراءة، وزمن التفاعل مع النصوص))[3]،فهي من أوجد العلاقة التي تجمع المبدع بالمتلقي وواسطتها المنابر لتحقيق العلاقة كممارسة ،فهذه العلاقة الجديدة مع الحوامل توازيها علاقة مغايرة بين الكاتب والقارئ التي توصل الطرفين إلى التلاقح الفكري والمعرفي، وبث روح التفاهم والتقارب الإنساني[4]،لأن الدّاعي لوجود هذه الوسيطة الإعلامية الضرورة الاتصالية بين أطراف المجتمع وقد مثلت مجلة (شعر) أحد أهم حوامل الحداثة الشعرية العربية ممارسة وتنظيراً، ولعل الصّراع الفكري الذي عاشته وقادته يعد النموذج الأغنى والأعمق في الساحة الشعرية العربية حيث أصبحت مصدراً هاماً لكل مثقف/شاعر عربي يبحث عن أساليب جديدة للتعبير والكتابة[5]،لهذا فهي حاولت أن تفتح نافذة المحاولة والتجربة الشعرية الحرة، فقد أثارة اهتمام الأوساط الثقافية الطليعية في العالم العربي لأنّها منذ نشوئها أخذت تخلق على صعيد الشعر مناخاً جديداً واتجاهاً حديثاً وقيماً جديدة، كان طبيعياً لذلك أن تثير هجوماً معاكساً على الفئات التي تناوئ الجديد أياً كان[6]،وهكذا فقد غدت (شعر)منبر ثقافي مهم احتوت الشعر والشعرية، وأعطت للحركة الشعرية/الأدبية العربية عهداً جديداً في النقد والدراسة والمتابعة العميقة للتغيرات الشعرية بعيداً عن أي إيديولوجيا أو أفكار سياسية لا تخدم القضية(التحديثية) في شيء،((فهي لا تتناول رأي الشاعر السّياسي وأفكاره الوطنية والاجتماعية والميتافيزيقية ،ولا مضمون قصيدته وبالتّالي أنّها تعنى فقط بالمستوى الفني أو بمعنى آخر بمستوى التجربة))[7]،لذلك يمكننا اعتبار مجلة (شعر) ذات أثر كبير في إبراز العلاقة بين الشاعر والمجتمع، والاهتمام بكل ما يحتويه الشعر والشاعرية.

---

[1] فاروق خورشيد: هموم كاتب العصر، دار الشروق ،بيروت،ط1 ،1981 م، ص 77 .

[2] عبد السلام بنعبد العالي :الكتابة والوسائط الإعلامية،ص245،244 .

[3] عبد السلام بنعبد العالي: م ، ن، ص 245 .

[4] ينظر: عبد السلام بنعبد العالي: م، ن ص 245 .

[5] ينظر: مجلة (شعر) العدد 22السنة 6 ربيع 1962 م،ص5 .

[6] ينظر : مجلة (شعر) العدد22 السنة 6 ربيع 1962م،ص 5 .

[7] مجلة (شعر) العدد 22 السنة6 ،ربيع 1962 م ،ص 13 .

أولا: بدايات التحديث الشعري العربي:

01 ـ حركة التجديد المهجري:

تعود حركة التحديث الشعري العربي في بداية تشكلها إلى مطلع القرن العشرين متمثلة في انجازات شعراء المهجر الأمريكي، إذ لم تنتظم الحملة على القديم وأتباعه إلا عندما انتظم شعراء أمريكا الشمالية في (الرابطة القلمية) وشعراء أمريكا الجنوبية في (العصبة الأندلسية)،فكانت الحملة بشكل عام ثورة جارفة منذ البداية، فنقرأ للشاعر فوزي المعلوف يقول:

خل البداوة رمحها وحسامهـــــا والجاهلية نوقها وخيالهـــــــا

مضت العصور الخاليات فما لنـا نحيا بها متلمسين ظلامهـــــا

أيكون عصر .النور بياننـــــــا ونلم من تلك العصور حطامها

ماذا تفيد الشعر وقفة شاعـــــر يبكي الطول قعودها وقيامها

يرثي ولا طلـل هناك وإنمـــــا هي عادة ضمن الخمول دوامها

فاترك تقاليد القديم ممدّمـــــــا أقداسها محطما أصنامـــــها[1]

ولعل أبرز دعاة التجديد الشاعران (جبران خليل جبران) و(ميخائيل نعيمة)، فقد دعيا إلى مفهوم جديد للشعر وعناصره الشكلية والموضوعية، فالشعر من حيث مفهومه أصبح رسالة سامية يتنزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس، يقول (جبران) ((إنما الشاعر رسول يبلغ الفرد ما أوحاه إليه الروح العام، فإن لم يكن هناك رسالة فليس هناك من شاعر لأنه حلقة تصل بين هذا العالم و الآتي شجرة مغروسة على ضفة نهر الجمال ذات ثمار يانعة تطلبها القوالب الجائعة(...)ملك الآلهة ليعلم الناس الإلهيات))[2]،أما اللغة فليست ألفاظا جامدة وبياناً وبديعاً ومنطقاً وإنما هي ترجمة للروح و الحياة، يقول (جبران) ((لكم لغتكم ولي لغتي لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب ودمعة في عين المشتاق وابتسامة على ثغر المؤمن وإشارة في يد السموح الحكيم، لكم منها ما قاله سيبويه والأسود و ابن عقيل، ومن جاء قبلهم وبعدهم من المضجرين و المملين، ولي ما تقوله ألام لطفلها والمحب لرفيقته والمتعبد لسكينة ليلة(...)لكم لغتكم عجوزاً مقعدة ولي لغتي صبية غارقة في أحلام شبابها (...) أقول إن السراج الذي جف زيته. لم يضئ طويلاً. أقول أن الحياة لا تتراجع إلى الوراء. أقول أن أخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر، أقول أن ما تحسبونه بياناً ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة(...)أقول لكم أنه لا ينقضي هذا الجيل إلا

[1] غازي براكس :العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث ،مجلة (شعر) العدد16 ،السنة 4 ،خريف 1960 م ص 118 .

[2] جبران خليل جبران :المجموعة الكاملة، الجزء 2 ،دار صادر ،بيروت د(ط، ت)ص 191 .

ويقوم لكم من أبنائكم وأحفادكم جلادون))[1] هذه دعوة صريحة لتجاوز كل ما هو قديم ، ويقول(ميخائيل نعيمة)(قد كفانا من عندنا من المعجزات اللغوية، وآن لنا أن نتعطف ونلتفت التفاتة على ذلك(الحيوان المستحدث) الذي لا يزال سر الأسرار ولغز الألغاز، لعلنا نجد فيه ما هو أحرى بالنظر و الدرس من رأس السمكة في قولهم (أكلت السمكة حتى رأسها))[2]، وهو بهذا يتهكم على الذين يظنون أنهم باستهدافهم الموضوعات العصرية، و الذين يعنون بإتقان اللغة في دواوينهم إذ أنهم يبحثون عن التجديد في رغوة الحياة و فقاقيعها في أن مصدر الشعر و تجديده هو نفس الإنسان و حياته.

أما بصدد الأوزان الشعرية فيقول (نعيمة)((إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو (نسمة الحياة)، و الذي أعنيه (بنسمة الحياة) ليس إلا انعكاسا لبعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه، فإن عثرت فيه مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر إلا عرّفته جاداً ،إذ ذلك ليس ليخدعني بأوزانه المحكمة ومفرداته المنمقة وقوافيه المترجرجة))[3]، ويحمل (نعيمة) على زخرفات الأوزان وعللها ويذهب إلى أن القوافي و الأوزان يمكن الاستغناء عنها في الشعر لا الوزن ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن العابد في الطقوس ليست من ضرورة الصلاة و العبادة، فربّ عبارة منثورة ،جميلة التنسيق موسيقية الرنة، كما فيها من شعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية، ورب الصلاة خارجة من قلب منكسر فوق رمال الصحراء أدركت غايتها وذهبت كصرخة في واد الصلوات خارجة من مئات الأفواه بين مئات القناديل والشموع تحت سقوف مرصعة وقبب مزركشة))[4].

وقد اتخذت هذه النزعة التجديدية في الشعر المهجري، وقد كان في المهجر الشمالي الأمريكي منبران أو مجلتان ساعدتا على انتشار الشعر الطليعي والنظرة الشعرية التي كانت تدعو إليها (الرابطة القلمية) وهما مجلة (الفنون) ومجلة (السائح)،أما مجلة (الفنون)كان يصدرها الشاعر (نسيب عريضة) مجلة انتقالية مكرسة لتطوير الأدب العربي الحديث، وقد بدأت بالصدور عام 1912 م وأما مجلة (السائح)التي كان صاحبها الشاعر (عبد المسيح حداد)كتب فيها الشعراء وجهات نظرهم الحديثة في الشعر وبقت منبراً حراً حتى عام 1931 م[5]،كان أبرز شعراء (الرابطة) (إيليا أبو ماضي) الذي كان شعره فكراً لا عاطفة ولغته إيحاء خالية من الاستعارات والتشبيهات والتظليل والتلوين فلا تطمح إلى أكثر من أن تؤدي المعنى تأدية قاطعة بأقل ما يمكن من الألفاظ[6]،وكذلك (جبران خليل جبران) الذي تأثر أسلوبه مباشرة بأسلوب الكتاب المقدس خاصة في جوانب الإنابات التوراتية المنسرحة، و الإيقاع المتميز ونبرة التعبد

[1] غازي براكس : م، ن ،ص 118

[2] ميخائيل نعيمة: الغربال، دار صادر بيروت، ط 7 ،1964 ،ض 22 .

[3] ميخائيل نعيمة: م، ن، ص 106.

[4] ميخائيل نعيمة: م، ن ،ص 90 ـ 96 .

[5] ينظر :سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 169 .

[6] ينظر :مجلة (شعر)العدد 6السنة 2 ،ربيع 1958 م، ص 100 /101 .

والأدعية والتكرار العاطفي للعبارات التعجبية ،إضافة إلى الموقف الوعظي التلقيني جميعها تذكر بالكتاب المقدس كما تأثر بالرومانسيين الغربيين أمثال (روسو)و(بليك)و (نيتشه)واستطاع (جبران) أن يجد فيهم لا الإلهام وحده بل تأكيد على نزعاته الأدبية والروحية الخاصة[1]،وقد انعكست هذه التأثيرات في الموضوع وفي الشكل الشعري الجديد، ففي موضوع الحب كانت نظرتهم تستند إلى مفهومهم للشعر كرسالة سامية مقدسة ،فالأدب اللاإرسالي الذي يتوقف عند الإغراءات الجسدية المحصنة ويستثير الشهوات الجنسية و الغرائز، والذي يمثل في قسم كبير من الغزل العربي القديم يدنس وجه الرسالة الشعرية النقي، لذلك أثار المهجريون علم الأدب الباغي و ادخلوا الحب إلى هيكل التقديس و العبادة الخاشعة الصامتة، وأما من حيث (الشكل) فلم يتورع المهجريون مع ثورتهم التحررية على شكل القصيدة من أن ينظموا على النظام العربي القديم،(فجبران) نفسه وهو أعنفهم ثورة نظم قصيدته (المواكب)[2] على قافية واحدة وبحر واحد، كذلك نظموا بعض قصائدهم على نظام الرباعيات والمزدوجات، وفي (المواكب) أمثلة واضحة على ذلك أو على نظام الموشحات مع إدخال بعض التعديلات عليها((لقد ظهرت النزعة الإنسانية عند كثير من شعراء المهجر المجددين.

ولا يعني ذلك أبداً أنهم كفروا بأمتهم وأرضهم في سبيل الإنسانية جميعاً ، إنما تطهرت نفوسهم وتحررت من قيود المادة لتنطلق في أجواء الروح السامية حيث تلتقي هناك بإنسان فتشعر بقربها إليه ووحدتها في جوهره، وتعني وتنتقض فتتحدى وتشك وتتألم في هيكل الحيرة و القلق الذي يطل على الإنسانية المتعذبة))[3]، هذه النزعة الإنسانية هي وليدة الغربة التي يعاني منها الشاعر، مما يتولد لديه نزعة تابعة من أصالته ونفسيته المتأزمة، وهذه النزعة الإنسانية جعلتهم يرسلون الفكر وراء كل خفقة من خفقات الكون أو خالجة من خوالج النفس، مما قذف بشعرهم في تيه من الشكوك و الريب و الأوهام و الظنون ويستبد الشك فيهم حتى يتغلغل في مبادئ الدّين وحقائقه، فكانت أمنياتهم تتحدى الواقع، يقول (أبو ماضي)في قصيدته (أمنية الآلهة) :

أريد دنيا فيها شعاع يبقى إذا غابت النجوم

أريد دنيا تحس نفسي فيها نفوس بلا جسور

أريد خمراً بلا كؤوس من غير ما تنبت الكروم

أريد عطرا بلا زهور يسري و إن لم يكن نسيم[4]

فالشاعر المهجري يرى في المتعة النفسية مكسباً إنسانياً ضروري في الحياة،((وقد استخدم الشعراء المهجريون في القصيدة الواحدة البحر (التام) و مجزوئه ،كما أنهم أقبلوا على الأوزان القصيرة التي يقوم البيت منها على

[1] ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، م، ن ،ص135

[2] ينظر :جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة(المواكب)،ص 239 ،275 .

[3] غازي براكس: العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث ، مجلة (شعر) العدد 16 السنة 4 خريف 1960 .ص 121.

[4] إيليا أبو ماضي: الديون، دار العودة ،بيروت، ط 1998 ،ص143 .

تفعيلتين أو أربع، كما جعل بعضهم من شطري البيت بيتا واحدا ومع أنهم ذهبوا بعيدا في تصرفهم بتجزئة الأوزان وترتيب القوافي ظلت قصائدهم خاضعة لنظام يرتب أبياتها وقوافيها، فلا تجد فيها ما هو خارج عن النظام المفروض كما حصل في الثورة التحررية الشعرية، كذلك لم يخرجوا عن وحدات الأوزان المعروفة بالتفاعيل))[1]،وكما تصرف المهجريون في نظام الأوزان تصرفوا أيضا في ترتيب القوافي تصرفاً واسعاً، يقول (جبران) في قصيدته (يا نفس)

يا نفس لو لا مطمعي بالخلد ما منت أعي

لحنا تغنيه الدهور

بل كنت أنهي حاضري قسرا فيغدو ظاهري

سرا تواريه القبور[2]

هكذا يبدو الشعر العربي في أمريكا الشمالية بالنزعة التحررية التي أوجدوها في الغربة ،فكان شعرهم تأملي يصور فيه دواخل النفوس و حالاتها ، وهو بداية جديدة للشعر العربي الذي سينتقل من شعر الجمال إلى شعر التجربة الشعرية الحقة بكل ما تحمله متطلبات القصيدة الحديثة ،وهو ما سيكون له قابلية في العالم العربي و التأثر بشعرية هؤلاء الشعراء المغتربين.

وقد مثل الشعر العربي المهجري في أمريكا الجنوبية جمعية (العصبة الأندلسية)التي تأسست عام 1932م في (البرازيل) وهي جمعية أدبية مكرسة للعناية بالأدب العربي في أمريكا اللاتينية و((قد كان للشعر حيز كبير في الحياة الأدبية في المهجر الجنوبي وفيه تجلت الطاقة الإبداعية الأولى عند أدباء العصبة الأندلسية على حين غلب النثر على أدب المهجر الشمالي، وكان هذا الاختلاف خيراً على الأدب العربي الحديث إذ زاد في تلوينه و في إغنائه على أننا نجد في غلبة الشعر على أدب العصبة الأندلسية ظاهرة متميزة تؤكد أصالة الشخصية التي رسخت في نفس العربي منذ سالف العهود، فالشعر من أعرق ملامح الشخصية العربية وأوثقها اتصالاً بوجدانها و التصاقاً بحياتها ، إنه ديوان العرب وسجل أحداثهم ومرآة نزاعاتهم))[3]، ومن هنا كان الأدب العربي في (البرازيل) شديد الاتصال بحياة المحافل الأدبية فقد عملت تلك البيئة على إغناء قرائح عربية عديدة فكان من شعراء هذه الجبهة، (فوزي المعلوف) (1889م-1930م) و(شفيق المعلوف)(1905م-1976م) و(إلياس فرحات)(1893م-1976م) و (رشيد سليم الخوري)(1887م-1984م) كان معظمهم سوريون ولبنانيون هاجروا أوطانهم ليصنعوا تاريخاً عربياً قيماً في المهجر الأمريكي الجنوبي ،وقد تميز شعرهم بنزعة الحنين إلى الأوطان التي تنبعث من العاطفة المشبوبة التي اتقدت في نفوس شعراء اكتووا بجوى الفراق ولوعة البعد ،وقد انبثق شعرهم ((عن اتجاه واقعي يبلغ في كثير من الأحيان حد الالتزام في معالجة قضايا العرب المصيرية ومعضلاتهم الاجتماعية يحدوهم في ذلك إيمان عميق بسمو الرسالة

[1] غازي براكس: م، ن ،124 .

[2] جبران خليل جبران: المجوعة الكاملة ،ج 3، ص 294 .

[3] عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري ،مطبعة جامعة (حلب)،سوريا، ط 1978 م، ص 345 .

التي يحملونها وجلال الغاية التي يبشرون بها، وكانت سمات الحدة والتطرف طابع الكثير من هذا الشعر الواقعي الذي انصب دون هوادة على ما استقر في عقلية الأمة من رواسب اجتماعية أو دينية، إن أصالة الشعر الواقعي ليس في تفرده فحسب بل في قدرته على إيقاظ الاستجابة العاطفية و الفكرية عند الآخرين، ومن هنا اتسعت لديه دائرة الإحساس الذاتي وتجاوزت النطاق الفردي إلى المجال الجماعي (...)لقد دأب شعراء العصبة على جعل أدبهم نقداً للحياة وقطعة منها، وآمنوا بأن الجمال إشراق الحقيقة وأن كل جمال يجب أن يكون الحياة، وأن للأدب رسالة لا تنفصم عن الحياة، وهو ليس مرآة للحياة فحسب بل إنه يعمق شعورنا بها ويجملها بل ويخلقها جديداً ومن هنا كان الفن إبداعاً و الفنان خالقاً))[1]،ذلك أن المدرسة الواقعية le réalisme في الشعر فعلت دور الشعرية في المجتمع وجعلت العلاقة بين الشعر و المتلقين تبدو علاقة متناسقة و متناغمة متكاملة تكون عملية تواصلية حقيقية.

ومما ميز شعراء المهجر هو أنهم ألفوا النظم على طريقة الشعر المنثور والنثر الشعري ،كانوا على سمت الإيمان بأن هذا اللون من الكلام هو شعر بعينه إنه يوضع من الشعر الموزون المقفى في كفة واحدة من حيث التسمية على الأقل، ولهذا نجد شعراء المهجر يضعون هذا الضرب من الكلام في دواوينهم وهناك ظاهرتان في شعرهم وهما (وحدة البيت)و(الأدب المهموس)؛ فالمهجريين لم يرعوا وحدة البيت ولم يحترموا استقلاله، بل حاولوا أن يجمعوا أبيات القصيدة كلها في وحدة مكتملة يكون البيت فيها جزءاً حياً يكادُ يستمد قوته ومعناه من التئامه مع سائر الأعضاء، وقد ساعدهم في ترابط أجزاء القصيدة ما طمحوا إليه من تطويع الأوزان والقوافي وتليينها وأما الأدب (المهموس) فيقوم على الأسلوب الهادئ الذي يترقرق إلى شغاف قلبك/دون أن تهزك قرقعة الألفاظ ورنين الموسيقى الموقعة، وهذا الشعر عذوبته في أن يقر في النفس أو أن يهمس ،وليس أن ينشد، فهو يتوجه إلى مسامع النفس لا مسامع الجسد يدهشك فيه نبض الحياة وقوة الشعور وتوثب القلب على ما فيه من هدوء ورقّة يكادان يوهمان بالضعف والانهاك[2]،ويعني هذا أن شعرهم كان أدباً حياً وصادقاً، تضطرب فيه منازع اليقين و الشك و التفاؤل و التشاؤم و الأمل و اليأس و الرضا والسخط وينطوي في الوقت نفسه على الرأي الجريء، و الفكر المنير و النزعة الحرة وكانت الفكرة فيه تبدوا أبداً معانقة للعاطفة، ومزجاة بالشعور تلحفها حرارة أنفاس الشاعر وأن العقل ليس بوسعه، وأن عظم شأنه أن يدفع بمفرده إلى عمل جديد فالهزة العاطفية النبيلة التي يقدح الأدب زنادها هي التي تبعث نبض الحياة في الأمة وتبني بناءها القومي، هكذا يمكننا القول: إن الشعر المهجري العربي قد عبر على ظاهرة التحديث الشعري بنظرة عميقة ممدت الطريق لحركة الشعر العربي الحديث التي بدأت في (الخمسينات) من القرن العشرين هي ما يطلق عليها الحداثة الشعرية.

[1] عمر الدقاق: م، س، ص 343.

[2] ينظر: غازي براكس: العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث ،مجلة (شعر)العدد 16 السنة 4 ،خريف 1960 م، ص 124 /125 .

02 ـ الاتجاه الرومانسي:

تمثل(الرومانسية)le romantisme إحدى التيارات المهمة في الشعر العربي في حقبة ما بعد الحربين العالميتين، إذ تشكل تياراً لا يخلو من الاهتمام و الالتفات إلى قضايا الحياة العامة التي تتجاوز اهتمامات الفرد و الجماعة ومشاعره الذاتية وإحساساته بالألم و اللذة والحزن و الفرح و الأمل و اليأس، وقد امتزجت العواطف الشخصية لدى شعراء المهجر بمشاعر الشوق و الحنين إلى الأوطان، وربما زاد بعضهم على ذلك بأن يعرض في شعره ما يشغل شعبه و أفراد مجتمعه من هموم ومشكلات تتصل بالواقع الذي فرضته عليه العقلية الاستعمارية والحكام المفسدون أو المستغلون الجشعون الذين تلاقت مصالحهم مع مصالح المستعمر و الطعمة الفاسدة، وقد نظموا في ذلك الأشعار فلقد كانت "الرومانسية" ((آخر انتصار للمذهب الإنساني، فمع ازدياد قدرة الإنسان العربي على التحكم في قوة الطبيعة منذ الثورة الصناعية كان تبيين- في الوقت نفسه- عجزة عن التحكم في النتائج الاجتماعية، المترتبة عن التقدم المادي، كان تدمير الريف وسوء أحوال الطبقة العاملة في المدن يحدث لدى الكثيرين شعوراً بالضياع، وكانت تبدو في الأفق نذر الصراع حتى الموت (البيان الشيوعي سنة 1848م) فكانت الحروب الأهلية ولم تأخذ دائماً شكل صراع ملح ، و حقيقة ماثلة دائماً أخذت المؤسسة القديمة (الكنيسة، الإقطاع، الملكية المستبدة) تفقد رويداً سلطانها المطلق على حياة الأفراد، و أرواحهم ولكنهم لم يشعروا بطعم الحرية))[1]،وهكذا تأصلت الرومانسية في مساعي تحرير الإنسان والفكر والتبشير بالمعاني النبيلة التي تراعي وجود الإنسان الكامل الذي له و عليه دور في هذا الوجود، وظهور هذا النوع من التحرر الفكري جاء في وقت كان الإنسان يشكوا القهر و الاستبعاد الفكري حيث كان الفرد في مجتمعه يسير وفق ما تقتضيه السلطة العليا (الكنيسة) ، فلا يمكنه التفكير خارج قوانين هذه السلطة.

ومما يبرز دور المدرسة (الرومانسية) أنها((حاربت المذهب الكلاسيكي ودعت إلى حرية الفن ولاذت بالشعر المجنح بأشجان العاطفة الممعن في الأحلام و الخيالات و الرؤى وحب الطبيعة و المتسم بالطابع الفني و الأصالة المبتدعة و الشخصية الملهمة و الروح الغنائي الأخّاذ والانطواء على النفس و الثورة على كل ما هو قديم، ومن الرومانسيين (هوجو) ،و(لامارتين) و(ألفريد ذي موسيه)، وألفريد ذي فيني)، وغيرهم))[2]، إنها غربة الرومانسي عن عصره لأنه في صراع دائم مع بيئته ومع نفسه، فهو أبدا ثائراً على مجتمعه يتطلع إلى المثال الأعلى الذي يرضي توقعه من الحياة ،(كان للرومانتيكين في هذه النواحي الفنية تجديد بعيد الأثر ،لا يقل خطراً على آرائهم وفلسفتهم(...).

أما الشعر فقد اتسع ميدانه وغزر الإنتاج فيه وليس هذا إبداعاً من مدرسة تقوم على فلسفة العاطفة، وتعني بالفرد في آماله ونزعاته ، وتحصر جل همها في الكشف على النواحي الذاتية، ولذا كان القرن التاسع عشر غنياً بشعرائه على النقيض من عصر الكلاسيكيةle classicisme في جملته وخاصة و خاصة القرن 18م، وحسبنا هنا

[1] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ،ص191 .

[2] محمد عبد المنعم خفاجي :مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية،ط1 ،1995 م،ص 155 .

أن نشير إلى كل ناحية من هذه النواحي وأوسع مجالات الشعر الرومانتيكي هي مجال الحب ، وكان طابعه العام الحزن والشكوى ومن عدم وفاء الحبيب وإنما كان حبه عاطفياً دائماً يمتاز بأنه يضيق بالعقبات التي تعترض طريقه ويثير عليها و لو كان مصدرها القوانين أو نظم المجتمع وكثيراً ما يتجاوز الرومانتيكي حدود عاطفته الفردية إلى مسائل اجتماعية عامة أو فلسفية))[1].

والشاعر الرومانتيكي يشعر بوجوده في الحياة لذلك يحاول يفرض رأيه على متغيراتها و متحولاتها، لذلك فإن أدب الرومانتيكي صادق ينبع من ضمير يعاني الأزمات النفسية الصارخة ويطلق على الشعر الخالص في العربية الشعر الغنائي أو الوجداني، لأن شعراء مدرسة الرومانتكيين في الغالب لا يتحدثون إلا عن أنفسهم وأدبهم مداره العاطفة الخالدة ، والذاتية و التأمل والصوفية الحالمة و الجنوح إلى النفس، ومصاحبة الآلام و الأحزان ،و الفزع إلى الدموع و الزفرات ،و الاندماج مع الطبيعة الملهمة و جموح الخيال و الشعر ،وكبت التفكير وسيطرة السأم و الامتزاج بالطبيعة[2] ويعني هذا أن الثورة التحديثية التي قامت في الشعر العربي الحديث العربي ، إنما منبعها من هذه المدرسة العريقة التي حرّرت فكر الإنسان من لاستبعاد إلى الاستقبال الفكري النبيل، وفي ضوء هذا الوافد الجديد ،ألقت مجلة (شعر) الضوء على شعر الشاعر الأمريكي الرومانتيكي (وولت ويتمان)w .wattman بترجمته ودراسته أشعاره الذي سيأتي بمفاهيم شعرية جديدة)[3]، وبعد نشر ديوان (أوراق العشب)ل(وولت ويتمان)، أصبح مفهوم الشعر هو الآخر في حاجة إلى إعادة نظر ،مما جاء فيه من أساليب شعرية جديدة[4]، وقد لقي هذا الديوان إقبالاً كبيراً ،حيث أثر على توسيع مفهوم الشعر الذي كان منحصراً في القالب الشعري التقليدي ،وقد كانت لترجمة هذا الديوان تأثيرات كبيرة في مجال الشعرية، وبما جاء فيه من تجديد شعري في الشكل و المضمون و المعاني الشعرية الحديثة النابعة من التجربة الإنسانية.

وقد بدأ التأثير العربي بهذا الديوان جليا في الإنتاجات الشعرية اللاحقة الجديدة، هكذا فإنه و مع الرومانسية العربية ((ستقلب أوضاع الشعر من حيث العلاقة بالقدامة و الحداثة ،لأول مرة سيصبح النموذج الشعري للمجددين متوجهاً مباشرة نحو الآخر الأوروبي ، وستكف النماذج المعروفة في القديم عن الاشتغال كفاعلية مما، رسخ معيار القدامة والحداثة في ضوء علاقة العربي بالآخر الأوروبي والسبب الرئيسي هو أن الرومانسية أتت من خارج بنية الشعر العربي، ولكن هذا المعيار لم يكن أوربياً كلية، لأن حدود الوعي بالمشروع الرومانسي الأوروبي بادية على تنظيرات الرومانسيين العرب وممارساتهم النصية))[5]، ويمكن أن تتمثل في هذا الشأن إسهامات الشاعر

[1] محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار العودة بيروت، ط 1986 م ص 197 ، 198 .
[2] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي ،م، ن، ص 155
[3] ينظر مجلة (شعر) العدد 7 ، 8 السنة2 صيف وخريف ،1958 م ص 44 ـ 54 .
[4] ينظر :عبد الواحد لؤلؤة، قضية الشعر الحر في العربية، مجلة (شعر) العدد 43 السنة 11،صيف 1969 م ،ص56 .
[5] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ،بنياته و إبدلااته 2،الرومانسية ،دار توبقال للنشر ،دار البيضاء المغرب ط 2 ،2001 م، ص 26 .

(إلياس أبو شبكة) الرائد في مجال التحديث الشعري العربي، فقد تشرّبَ ثقافة الكتاب المقدس[1]، يتميز شعره بقوة الذاتية التي تشعُ من قصائده، وعنف الإحساس الذي يطبع نتاجه الأدبي والرؤى التي يجلوها بيانه الأصيل مضافة إلى الجو الرومانطيقي البائس الذي يخيم على حياته مما يكفي لان يجعل من (أبو شبكة) شاعرا كل الشاعر[2]، وقد نشر(أبو شبكة) سبع مجموعات شعرية في حياته ، (القيثارة) عام1920،و (المريض الصامت) عام1928،و(أفاعي الفردوس) عام1938م و(الألحان) عام1911، و(نداء القلب) عام1944،و(غلواء) عام1945 و(إلى الأبد) عام 1945 وبعد وفاته نشرت مجموعة جديدة له بعنوان (من صعيد الآلهة) عام1959 ويبدو أن أغلب قصائده كانت غامضة، فعندما كان يتحدث عن التجربة الشعرية يشير إلى عناصر التجربة جميعها ،غير أنه يغفل دور الشاعر الفعال في عملية الخلق ويولي الحياة نصاً دور مصدر التعبير وهدفه.

وهكذا يتحدث (أبو شبكة)عن حالة من حالات النفس يكون فيها الشاعر((الذي يرى مالا يرى منفعلاً لا فاعلاً يتأثر بقدرة خارقة هي جوهر الإنسان نفسه في النهاية، وهذه القدرة هي التي تصهر كل ما يكتسبه الإنسان وتحيله عضواً فيه ويشترك جميع الحواس في هذا العمل صادرة عن النظر إلى قوة متحولة اللانهاية تتمثل في الطبيعة و الحياة، وهذه الأخيرة هي هدف الفكر و التعبير))[3] ،ويعني هذا أن المنفذ الحقيقي الذي يؤدي إلى قيام شاعر الحق ن هو الرؤيا الخاصة و العين الثاقبة التي تستضئ بأنوار العقل وتحلق بأجنحة الخيال ،وتظهر جالياً في قصيدته (غلواء) رومانسية (أبي شبكة) يقول فيها:

ولماذا ؟

هكذا شاءت...[4]

وعرفت صاحبة المشيئة من هي، ولكنني رغبت في الاطمئنان إلى مصيرنا نصف غير المنشور فقلت:

و النصف الأخر ماذا حل به

حرقته

قالها بطمأنينة .....فصحت بأعلى صوتي .

أمجنون أنت؟ لا أخالك إلا هازلاً .

لا ليست بالمجنون ولا بالهازل بل جاد كل الجد

[1] ينظر :سلمى الخضراء الجيوسي: ا لاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 449

[2] ينظر: جوزيف باسيلا: أضواء على إلياس أبو شبكة، مجلة (شعر) العدد 10 السنة3 ،ربيع 1959 م،ص 88 .

[3] إلياس أبو شبكة: مقدمة أفاعي الفردوس، دار المكشوف ،بيروت،ط3 ، 1962 م ص 8 ،13 .

[4] جوزيف باسيلا :أضواء على إلياس أبي شبكة، مجلة (شعر) العدد10 السنة 3،ربيع 1959 ،ص 92 .

من كان الحارق أأنت أم هي .

فصمت من جديد.[1]

هذه هي نهاية (غلواء) القصيدة وأكثر الظن أنها كانت أيضاً نهاية (غلواء) الغرام، هكذا لم يتورع (أبو شبكة) في أن يضرم النار في قلبه وعشرين سنة من عمره أنفقها بين لواعج الوجد و الحنين على درب الوصل حيناً ودروب الحرمان أحايين محاولاً أن يجعل من محبوبته (ليلى) أخرى أو(بثينة) جديدة، وفي مجموعة (القيثارة) يمكن تلمس رومانسية أخرى يقول:

أهجر الكون فمصباح الوجود ليس فيه زيت

وأطلب الأنوار في مأوى الخلود في قصور الموت[2]

هكذا يصور حالته البائسة من دون مأكل أو مأوى، فهو يستقصي الحياة وفي هذا الديوان ((أثر واضح لتأثير الرومانسية الفرنسية، كما أن تأثير (بودلير) واضح خاصة في رؤاه المريعة عن الموت التي بقيت تسيطر عليه حين ويتضح بجلاء كذلك أثر الشعر قديماً وشعر المهجر بإجمال وتمثل هذه المجموعة تجربة لم تقف على قدميها بعد ولم تكشف قنواتها الحقيقية، وعلى الرغم من أنها تكشف عن موهبة شعرية قوية تحاول الخروج من الممكن إلى الواقع))[3]وقد ساد هذا التأثير الشعر العربي الحديث وأستفحل فيه بسبب حالة التثاقف مع الموروث الشعري الغربي.

وقد استخلص (غازي براكس) مفاهيم الشعر من خلال مقدمة (أفاعي الفردوس)(لأبو شبكة)،يحددها فيما يلي:[4]

1 ـ عدم صحة النّظريات فهي مذاهب وأغراض لا تعيش إلا على هامش الأدب كما يعيش العرض على هامش الجوهر.

2 ـ الشعر لا يحدد ولا يقاس ولا يوزن، إذ أنه تعبير عن الحياة و الحياة لا حدود لها ولا مقاييس، وهو لا يقيد لأنه لغة المجاز والكتابة لغة الروح، لغة الحس الوجداني العميق.

3 ـ الإيمان بالوحي الشعري الوجداني النابع من قدرة خارقة في الإنسان، إنما هي نفسه التي ينصهر فيها الشعور و المرئيات ،وهذا يناقض نظرية (بول فاليري) إذا آمن الشاعر بالوحي قتل الإبداع"

[1] جوزيف باسيلا: م، ن ،ص 92

[2] رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره، دار الكتاب اللبناني ،بيروت،1956 م،ص 134 .

[3] رزوق فرج رزوق: م، ن ،ص 138 .

[4] غازي براكس: العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث، مجلة (شعر)العدد 16 ،السنة4 ،خريف 1960 م،ص 126 ، 127 .

4 يتولد الوحي على صفاء المزاج الطبيعي وقوة مادة النور في النفس وللنفس هنيهات تصفو فيها ،فيعكس عليها من الطبيعة جمال محجوب وهذا الجمال يهتف في النفس أسرار تنطق لسان الشاعر الثقيف بمعان شريفة .

5 الشعر انفعال ويقظة روحية وعاطفة، لا تصطنع وهو ليس بضاعة يتفق على إنجازها في وقت معين، وهذا يناقض أيضاً قول (فاليري)p.valery (أن الشاعر من يستطيع النظم ساعة شاء، وهو ليس وقفاً للمصادفة، ومن الخطأ القول أن الشاعر منفعل لا فاعل ومسقط ما يلقى عليه.

6 الشاعر الحقيقي لا طاقة له على اختيار اللفظية، فله من شعوره الزاخر ما يصرفه عن هذه الآلهة، و الشعر ينزل مرتدياً ثوبه الكامل وهذا الثوب جزء من الشعور لا يتجزأ، وقدر ما تكون ثقافة الشاعر من الرقي والذوق الموسيقي في روحه يكون البيان راقياً في شعره .

7 من الخرق الفاضح أن نكتفي من الشعر بموسيقاه، وتقدم فيه وصف عن سائر عناصره فالشعر عناصر متساوية يجب أن تجري كلها في حلبة واحدة فلا تنحط و الفكرة عن الموسيقى أو الصورة عن الفكرة.

8 الطبيعة هي قيثارة الشاعر وعبثاً يحاول الشاعر البحث عن أوتار غير هذه القيثارة.

9 اقترن الإبداع الشعري بالتشاؤم ، وهو يعلل هذه الظاهرة أن النفس تنزع إلى المعرفة المجهول، إلا أن تقلب الحياة من العبث و الجهد الضائع التشبث في البحث عن الحقيقة المطلقة الثابتة وراء مظاهر الوجود المتقلب هو مصدر الكآبة و الخيبة.

10 أن الشعراء العظماء يبتدعون المدارس، ويرتفعون عن الفرضيات الزائلة إلى المصدر الأبدي حيث يلتقون على قمة واحدة هي الشعر.

2/ الاتجاه الرمزي:

دخل الاتجاه الرمزي في الشعر العربي بعد الحرب الكبرى الأولى فقد عم أثره أغلب الأقطار العربية ((على أن بوادر هذا الاتجاه لم تظهر إلا بعد عام 1928م، إذ أن المجلات الأدبية في مصر ولبنان(المقتطف و الهلال و المشرق و المعرض) لم تدون شيئا من هذا القبيل إلا ما وراء هذا العهد على أن هذا الاتجاه كان يختمر شيئاً بعد شيء حتى اشتد و استوى أوده بعد نحو من ثماني سنوات أي عام 1936م))[1]، جاءت الرمزية le symbolisme إلى لبنان بسبب تربتها الخصبة التي تستقبل الوافد إليها ،وذلك ((بعامل المناخ الذي يربط بين شعوب البحر الأبيض المتوسط ـ ومنها فرنسا ـ يرون فيه تفسيراً لذيوع الثقافة الفرنسية في لبنان – غير أن هذه الملاحظة إن فسرت تفوق الثقافة الفرنسية في ذلك القطر العربي فإنها أضيق من أن تفسر نفوذ الثقافات الأوروبية الأخرى فيه، كما أنها قاصرة عن إيضاح السبب الذي من أجله كانت قبضة الثقافة الفرنسية على الفكر اللبناني أشد من قبضتها عن بعض البلدان

[1] كرم انطوت غطاس: الرمزية في الشعر العربي الحديث، دار الكشاف ،بيروت، ط 1949 م، ص 115 .

الأخرى، في حوض البحر الأبيض المتوسط))[1] هكذا كانت الانطلاقة التي عرفها الشعر العربي الحديث نحو الآخر، خاصة بعد ما أدرك أن الحضارة الغربية هي حضارته بقدر ما هي حضارة الفرنسي و الألماني و الروسي....الخ.

ونحن لا قيمة لنا ولا مستقبل لنا في العالم العربي إن بقينا خارجها ولم نتبناها من جديد ونتفاعل معها و نعمل فيها ،إنها لنا وهي نحن بكل مآثرها وعيوبها بكل قوتها وضعفها بكل ما تضمن به أو تعطيه للإنسان في جيلنا أو في الأجيال الآتية وتعتبر الدراسة التي كتبها الشاعر الفرنسي (موریاس)mauryas ونشرها علم 1886م أول تجربة حقيقية للرمزية، ولكن الرمزية في الأدب كانت قبل ذلك التاريخ فكانت تظهر بين الحين و الحين كلما أراد شاعر أن يترجم عن المشاعر الخفية بالرموز وبرزت بوجه خاص في أدب الصّوفية وأشهدت عناصر من موسيقى (وانجز)Wanze وأدب (بودلير)Baudelaire وغيره من أدباء القرن التاسع عشر في فرنسا، فكان الشعر الرمزي كالحلم الخفي يخاطب العاطفة ولا يأبه للعقل مطلقاً كاللحن الجميل الذي يتحدث إلى الشاعر قبل أن يتحدث إلى العقل ولذلك كان السر في جمال الشعر الرمزي هو طابع الغموض الذي يلامسه ،و الغموض فيه هو عنصر قوته ومن ثم أهتم الرمزيين بالنفس أكثر من اهتمامهم بالطابع الإنساني))[2]

يفصح/يعبر الشعر الرمزي عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس البشرية وإيحاء صور من العقل الباطن مستعيناً في ذلك بجرس الألفاظ وإيقاع الوزن وتركيب الجمل ومعانيها الدقيقة فهو شعر يقتضي التأمل لتفهم موضوعه وتذوق فنه والفناء في الفكرة التي خلقها الشاعر ،إن الشعر الذي غزا كل أفق من أفاق الفكر و الحياة، قد نفذ إلى الصميم النفس يستجلي غوامضها الخافية على الوعي ،الواعية على التحليل فكانت الطريقة الرمزية التي يقوم الرمز فيها على التوافق بين المادة المحسوسة و الفكرة المتخيلة ،فالرمزيون يعتبرون الرمزية سمة كلية للأسلوب وليس ((سمة لتلك العلاقات الجزئية التي تربط كلمة بأخرى ،وبعبارة أخرى لا تحقق الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة الصورة الجزئية فإنها –مهما كانت قيمتها لا تستطيع خلق قصيدة رمزية حقة))[3]، فقد استمد الشعر الرمزي عناصره من عناصرها من ((موسيقى (وانجز) التي تمس تواقيعها أو أثارت النفس الخفية وأثارت بعض الأدباء من فرنسيين وغيرهم ، ولاسيما (شارل بودلير)(1821م1867م) الذي أستخرج ولأول مرة من اليأس و الشر روائع شعرية خالدة (بودلير) الذي قال يصف الجمال في (أزهار الشر) أنت جميلة يا بني الموت كحلم من الحجر ،وحضني الذي أدمي الجميع واحداً فواحداً قد خلق ليلهم الشاعر حباً خالداً وأخرس كالمادة))[4].

هكذا هي الرمزية في أصلها يعيشها الشاعر بأوهامه الرمزية، ليضع معناً حقيقياً بفعل الفاعلية الرمزية المستوحاة من عمق التاريخ و مكونات الكون و الطبيعة ولم تكن التجربة الرمزية العربية نتيجة التطور، كما لم تكن ناجمة كالرمزية الأوروبية ،عن أي أسباب فنية واجتماعية، وقد يكون مما شجع على ظهورها التراجع الذي أحست به الصفوة الأدبية ممن تعلم في مهاد التراث الغربي الحديث ،وهي تواجد قصائد المناسبات وكل تلك البلاغة ، التي كانت

[1] محمد فتوح: الرمز والرمزية ،دار المعارف مصر، ط 3 ،1984 م ،ص 187 م

[2] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 167 .

[3] محمد فتوح :الرمز والرمزية ،ص 187 .

[4] محمد عبد المنعم خفاجي ،الموجع نفسه، ص 168 .

تميز بعض الشيء شعر المدرسة الكلاسيكية الحديثة، إلا أنه لابد من الذكر هنا أن مجيء الرمزية لمجابهة تلك القوى لم تكن مسألة ضرورية لأن الرومانسية نفسها كانت تحاول القيام بهذه المهمة))[1]،ويمكن اعتبار الشاعر (سعيد عقل) أهم شعراء هذا التيار الشعري، يصف (عقل) حالة الإبداع لديه يقول،((قبل إبداعي في ذروة إبداعي لا أكون واعياً في ذاتي ولا واحداً من تلك الأشياء الواضحة من(...)كان في داخلي ما هو فوق طاقة تلك القوة، إذ كانت نفسي في حالة فوق الوصف خالصة لا تشوبها فكرة أو تشوبها فكرة أو صورة أو عاطفة حالة تمكن ذاتها من وعي ذاتها أعمق ،و أغنى فأروح تلقائياً لكوكب بياض أو ارقي بالشعر ،وتتم الكوكبة التلقائية بشكل واعي تنتقي الألفاظ التي هي أقرب إلى الفهم أو الفعل في الذهن بشكل لا واع ننحت أحياناً صنيعاً جديداً ما كانت يوماً في اللغة، وما ندري أي أصول مكتنفة بالسر راحت توحيها إلينا في تلك الهنيهة، وإن يكن الشاعر قد نفى حتى العاطفة من الشعر فإنما يكون قد نفى (العاطفة –النثر) وطالب بالعاطفة (القصيدة الحالة))[2] ،ويعني هذا أن حالة الإبداع هي فترة اللاوعي نادراً ما تطول لأكثر من بيت ،وتلي هذه الفترة السعيدة من لاوعي النفس فترة العمل الواعي والتحوير و التبديل .

ولكن هذا الصنيع الواعي وعلى هذا المستوى من الكد و التحضير ألا يبدو معيقاً لمختلف جوهر الحالة الشعرية لدى القارئ ؟ يقول (سعيد عقل) ،في هذا الصدد((خلق هذه الحالة مركزا على ألفاظ من حيث أن اللفظة مجموعة أصوات هي بنت التفاهم البدائي بسبب إغداق الكتابة في الاصطلاح تعود مهام الفنان أن ينتقي، ويرتب بحيث يوجد ترتيباً كلامياً وقل موسيقياً (...)ما يؤلف صيغاً صوتية تعيد من الكلام و المقصود إظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلي أن فصمها، وبقدر ما يوفق الفن إلى ذلك تكون درجة الخلوص في الشعر))[3] ،هكذا فإذا كان أساس الرمزية الغربية((إبانة الجمال) كما يرى (باورا) ((فإن شعر(سعيد عقل) قد اجتهد ليبلغ هذا الهدف، وعلى رغم أنه لم يتمثل فعلاً جميع التراث الفلسفي الذي نشأت منه الرمزية في العرب إلا أن ثمة جهداً دؤوباً لجعل الجمال ديناً وموضع تبجيل و عبادة، وثمة نشوة جمالية تجري في تضاعيف شعره فيصل أحياناً إلى ما يدعوه (باورا) بإسم (التكريس الديني) لكن التركيز الخاص المكثف الذي كان الرمزيين الفرنسيون يسعون إليه لا يوجد إلا نادراً في شعر (سعيد عقل)، ومن أجل بلوغ الهدف الجمالي المنشود ،اضطر الشعراء خاصة الرمزيين الفرنسيين إلى مجانبة الكثير من خصائص الشعر المتعارفة، وكانت قوته مثل قوتهم تكمن في الإخلاص لمثالٍ من الجمال و الحب))[4] .

وتبدو الرمزية واضحة في قصيدته (المجدلية)التي أصدرها عام 1937م ((وهي إن لم تكن قصيدة عظيمة إلا أنها من أجمل القصائد العربية، فالمفهوم الرمزي أن الشعر تفسير الموسيقى للفكرة يظهر على أحسنه في هذه القصيدة فأكثرها ينساب بإيقاع ناعم مسكر، و لعل قول الناقد (هدوء الفن البطيء) هو وصف جيد لجو هذه القصيدة ولشعر (عقل) بوجه عام يبرهن (عقل) أنه سلطان المؤثرات السحرية، وسيد الجرس و الإيقاع فيعالج جرس الصوائت و

[1] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 502 .
[2] سعيد عقل: كيف أفهم الشعر الجامعة الأمريكية ، بيروت ص 32 ،نقلا عن عبد المجيد زراقط ،الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 175 .
[3] سعيد عقل: المجدلية، المكتب التجاري ،بيروت، ط 2 ،السنة 1960م ، ص 30، 35
[4] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 520 .

الصوامت في براعة))[1]،فقصيدته(المجدلية) حيث يطبق (عقل) الأفكار الجديدة عن الشعر خاصة في تأثيراته بالرمزية الفرنسية، و لما تبدو في علاقة الشعر بالموسيقى ومعني بانتقاء المفردات فثمة نضارة ونقاء في هذا التطبيق للنظرية (الرمزية) في المجدلية لا نجدها بشكل ملحوظ في أعماله اللاحقة، فمهارته في هذه القصيدة تكشف عن النقاء الصرف في مفرداته و الانتقاء الفذ لكل مقطع و التناغم النّادر في الأحرف و المقاطع و المفردات و الألوان و الروائح وغير ذلك من خصائص نظرية (بودلير)[2]، يقول (سعيد عقل) في المجدلية:

نغمت آذنت و صحو أضاء في محيّا هيمان من نغمآء

تتراءى فيه أماني زرقاء وتفنى عبر الرؤى بيضاء[3]

تدل هذه الإشارات على حالة النقاء/الصفاء النفس، فاللون الأزرق دلالة على صفاء السماء، إنه الشعر الرمزي الذي يجعل من الأشياء المعنوية ألواناً على سبيل الكتابة ولكنها في معانيها تحوي الجمال والفكر، هكذا تتحدد انجازات الشاعر (سعيد عقل) الشعرية في نجاحها في توظيف الأساليب الرمزية، إذ في وقت كانت التجربة الشعرية العربية في مرحلة تكوينها اتخذت من شعر (عقل) نموذج يتحدى به كثيراً من صغار الشعراء قلدوا شعره وبخاصة مفرداته، فابتذلوا تجربته فكان كالمنبع الذي يسقي الأشجار اليافعة.

لقد كان الشاعر (سعيد عقل) أهم من أسس (الرمزية) لشعراء العربية متأثراً بالتنظيمات الحديثة في الفن الشعري ،وقد تعمّمت وشاعت في كتب الفلاسفة الذين شغلتهم الناحية الخلقية في الفن أمثال (برغس) و(برنجفيك)، و النقاد اللذين درسوا الآداب الحديثة على ضوء نظريات الأدباء أنفسهم.(كبالي) و(الأب بريمون) و(الآن)و(مونيه) و(تيبوده) ثم ما كتبه بعض الأدباء بعد (أدغار بو) و(بودلير) ونعني ما خلفه مالارميه وبنوع خاص ما جاء به (فاليري) في أحاديثه عن الفن و الشعر خاصة[4]، ويحدد (سعيد عقل) في الدّيباجة التي قدم بها مجموعته (المجدلية) بعنوان: "كيف أفهم الشعر ؟" أسّس الرمزية في الشعر في النقاط التالية:[5]

1- اللاوعي هي خاصية الشعر الأساسية بينما الوعي هي خاصية النثر الأساسية لأن عناصر النثر كلها عناصر وعي لذلك فهو حين ينظم لا يكون واعياً في نفسه وعياً واضحاً ومراد ذلك أن اللاوعي أغنى من الوعي وأرقى درجاته وإلا لما أقرّت السّيكولوجيا الحديثة أن الاختراعات و الفنون والخلق الخصب تختمر كلها في خزان اللاوعي وتنفجر منه.

[1] سلمى الخضراء الجيوسي: م، ن ،ص 522 .
[2] ينظر :سلمى الخضراء الجيوسي، م، ن ، ص 523 .
[3] سعيد عقل :المجدلية: ص 43 .
[4] أنطوان كرم غطاس: الرمزية والأدب الحديث، ص 148 .
[5] غازي براكس :العوامل التمهيدية لحركة الشعر العربي الحديث،،مجلة (شعر)العدد 16 السنة4 خريف 1960 م،ص 128 ، 129 .

2- الشعر يفسد إذ قويت العاطفة: وإذا كانت مادة النثر تقوم على الفكرة و الصورة و العاطفة الواعية، فالشعر يقوم على الهدوء الخالص الذي لا تتلاطم فيه العواطف والافكار والصور، بحيث تصبح النفس منطوية على ذاتها أعماقها على أعماقها تصبح أكثر تآلفاً مع حقائق الكون ،بل تصبح وحقائق الكون شيئاً واحداً، فإذا هي فوق هذا العالم وأوجاعه ونقائصه .

3- الشاعر الحق لا تكون له أفكار وصور وعواطف قبل النظم وعند النظم بل يستحيل عليه أن يكتب شعراً، إذا توفر له شيء من ذلك أن عناصر الوعي (...) لا تلعب في الشعر أقل من دور.

4- الشعر وخصوصاً الرمزي منه أعد لخاصية مختارة تستطيع نفوسها أن تتذوقها في لا وعيها ، لأن تفسير الشعر أو نثره يشوهه، إذ أن النثر يقوم على الصورة و الفكرة الفلسفية و العاطفة وهي الوعي ، والوعي نثر اللاوعي.

5- .الفنون لا يتميز بعضها عن بعض ألا عندما تلبس شكلها التي عندها تتجسد بالتعبير و الأداء.

6- إن فترة النظم اللاواعية لا تعيش أكثر من مدى أبيات قلائل بل تعيش غالباً في مدى بيت واحد وعادة في مدى فكرة أو لقطة من بيت .

7- نغم القصيدة يسيطر على الشاعر قبل النظم ويتخذ مع الكون بعده إذ أن الموسيقى هي مادة الحالة الشعرية، و بذلك يصبح الشعر حالة من اللاوعي فوق الوصف لا تشرح جوهرها موسيقى بل يتحد الشاعر و المتذوق اتحادا حميماً مع حقائق الكون الأزلية .

8- يقتضي نقل الحالة من الشاعر إلى القارئ شرطين:

أولاً: تعطيل الوعي في القارئ حتى تجهد القوة العاقلة وأخيراً تكل ويبلغ القارئ اللاوعي، والك بوسيلة الإيحاء القائم على تعدد الأصوات النغمة وتعاقبها .

ثانياً: خلق جوهر الحالة في القارئ وعلى الشكل نفسه، وذاك لا يتم وإلا إذا كانت الألفاظ متساوية الجوهر وما كان جوهر مع حالة الشاعر.

ثانياً: فواصل البيان الشعري في مجلة (شعر)

1ـ تأصيل البداية (البيان الافتتاحي).

عندما عمدت لجنة الإشراف إلى إصدار العدد الأول من مجلته في شتاء العام 1957م لم تعمد إلى كتابة افتتاحية تعلن فيها أهداف مشروعها، لكنها اختارت مقالة للشاعر الأمريكي المعاصر (أرشيبولد ماكليش) A .macleech ،وجعلها بمثابة الافتتاحية الأولى، ولم يتضح سبب اختيار مقالة هذا الشاعر الأمريكي خصوصاً أن المجلة لم تقدم لاحقاً أي ترجمات من شعره ولم تكتب عنه ، وربما اختارت هيئة التحرير هذا المقال كمقدمة للعدد الأول لتتبنى نظرته للشعر كأداة وحيدة للمعرفة، وكذلك موقفه السلبي من الشعر السياسي، و ربما يرجع هذا الأطر إلى التأثيرات التثاقفيةAcculturation مع الغرب، يقول (ماكليش) في بداية هذا المقال ((يسود بلا ريب الرأي بأن الشعر مهما كان في الماضي ليس اليوم موضوع اهتمام رئيسي لجيل مضطرب بائس، الحقيقة عندي هي خلاف ذلك كله تماماً))[1].

هكذا يؤكد (أرشيبولد) على قيمة الشعر كمعرفة قد تكون أعلى من معرفة الظواهر ومن ميتافيزيقا الكينونة، وذلك أن الشاعر يبصر مالا يبصره الإنسان العادي، لأنه يدرك إدراك الفيلسوف المتبحر في خبايا العلم و المعرفة، وأن حديث المعرفة يضع الشاعر فوراً موضع البحث إذ أن المعرفة تأخذ علميتها الكلية في الشعر الذي يسعى للحصول على العلم عن طريق التماهي في الحقيقة راكباً جماح الفلسفة اللاواعية، وأن تأصيل هذه البداية تأسست على فقه(الاختلاف) مع التكرارات المتوارثة عن تلك الأفكار القديمة و الشعر كمعرفة ضرورية في هذا الوجود هو ركن أساسي لقيام هذا الاختلاف وسياسته، حيث يرى (جيل دولوز) G.deleuze إن مهمة الحياة هي: ((جعل كل التكرارات تتعايش في فضاء يتوزع فيه الاختلاف))[2] .

كذلك فإن الشعر الحديث هو صورة عن الحياة المعاصرة في عبثها و خللها و قلقها، إنه صورة عن الثقافات الكينونة المعاصرة ،فهؤلاء الذين يثورون في وجه الشعر الحديث بأن عقلهم يثور غريزياً ضد خط مستقيم، هو منحنٍ في الحقيقة كما بين (أينشتاين) أو ضد جزيء هو في الوقت ذاته موجة كما بينت لنا الفيزياء الحديثة فقد كان الشعراء في الماضي يحبون أن تكون القصيدة وصفاً وحلية وتأوهات تسكن في الحنجرة وقيادة حماسية للجملة الشعرية ، واليوم القصيدة بعكس ذلك نراها اكتشافاً لم نراه ولم نشعر به أبداً، هكذا سعت مجلة (شعر) في ظل هذا المفهوم أن تؤسس مشروعها الشعري التحديثي رغم أن (أرشيبولد) يصف حالة الشعر في أمريكا حيث المعنى و الشكل و الأسلوب الجديد لا يراعي الشكليات في الشعر فهو يختص بنوع شعري حديث من(القافية) ،وحتى على مستوى (النقد) فبعد الحرب العالمية الثانية تغيرت نظرته وتبدلت ذوقيته الشعرية حيث تميز النصف الأول من القرن

[1] مجلة (شعر) العدد 1،السنة 1 ،شتاء 1957 م، ص 3

[2] جيل دولوز: الاختلاف والتكرار ،ترجمة وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة،بيروت،لبنان،ط1 ،2009 م،ص39 .

العشرين بما فيه من إنجازات في مجال النقد الأدبي، و قد بدأت المعركة بين الإنسانين الجدد.humanités. Ben وهم جماعة تؤيد القيم القديمة في تقويم الأدب وبين مجموعات أخرى كانت تلح على تبني المقاييس الجديدة ورأس الإنسانيين الجدد الكاتب(أرفنج بابيت)Babbitl. Irving الذي هاجم في كتبه ومقالاته العنيفة الميل الجديد باتجاه المدرسة الطبيعية باعتبارها ذات تأثير مفسد، أما حامل لواء المعارضة فهو الكاتب المشاكس(هـ .ل .منيكين) h .l Mencken. الذي ناد في كتاباته وخاصة في مؤلفه(تحامل)Préjudices (1919 م ـ 1927 م) بأن واجب الكتاب هو تقديم الحقيقة العارية عن الحياة، وكان تقدم المدرسة الطبيعية مؤكداً في نهاية الأمر مما حرّر الأدب من عدد من القيود القديمة [1]،لقد كان لهذه الأفكار تأثيراتها في المنظومة المفاهمية لدى مجلة (شعر)،لقد استقطبت (شعر) الأطروحات التجديدية[2].

و قد جاء في البيان الافتتاحي أن(الشعر يبقى إلى أن يثبت السيكولوجيون دعواهم الأداة الوحيدة التي يستطيع بها الإنسان كفرد و كشخص ككائن وحيد واثق ومضطر إلى الوثوق بها يجابهه بنفسه أن يدرك اختياره فيعرف نفسه (الدين) للذين لهم دين، قد يكشف الأسباب فيما وراء الأسباب وعلم الأخلاق و الفلسفة قد يفرضان عمومياتهما ولكن الشعر وحده يستطيع السّماح للإنسان الفرد كإنسان بالدخول مباشرة إلى اختيار الحياة الفردي الحي))[3]،فالنفس الإنسانية تحس بوجود الشعر إلى جانبها في هذه الحياة ، فما من شاعر ينال معناه الكامل بمفرده، وهو ما يؤكده(أرشيبولد) استقلالية الفن الشعري بمعاني الحياة فهو علاقة متساوية/مشاركة مع الدّور الإنساني في الإدراك و البحث عن الحقيقة، وفي بيان (يوسف الخال) (مستقبل الشعر العربي في لبنان) يبحث (الخال) في واقع الشعرية العربية الراهنة، يستقصي أفاقها ،ويقترح أسس تطويرها، وقد تزامن هذا البيان مع صدور العدد الأول من مجلة (شعر) في 1957م، ولعل الوصف الذي وصف به حالة الشعر اللبناني ينطبق ذلك على كل الشعر العربي الحديث، و المهم في كلامه إنه كان يؤسس لنظرة بعيدة لمشروع جديد، (حداثة الكتابة الشعرية) يقول(الخال) ((الرّومانسية سواء كانت صافية أم مشوبة بنزاعات وجدانية أو رمزية أو نيوكلاسيكية أو حتى سيريالية، وانتهى إلى القول بأن الشعر اللبناني الحضري ليس شعراً حديثاً إلا في الزمن فهو إذا قيس بتطور الشعر الأوروبي، كان متخلفاً أو قيس بالتراث العربي كان تقليدياً، لا فارق بينه في القلب و الغرض وبين شعر القدامى))[4]،ويؤكد أن راهن الشعر اللبناني ((لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي ،فعمود الشعر هو هو ، ووحدة البيت لا القصيدة هي هي، و الوزن و القافية لم يجري عليها أي تعديل))[5] ، فما هو موجود في الحياة يكون دائماً موضوع سؤال ولا يمكن أن تنتهي الإجابات إن وجدت لأن الفكر الإنساني متجدد والتجدد سنة الحياة، و الشعر يرتفع عن وصفه جمالاً

[1] ينظر: نخبة من الأساتذة المختصين، تاريخ الأدب الغربي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر،(دمشق)،د(ط، ت) ص 770 .
[2] ينظر: جهاد فاضل: قضايا الشعر الجديد ،دار الشروق ،بيروت، القاهرة، ط 1 ،1984 م ،ص 18 .
[3] مجلة (شعر) العدد 1 ،السنة 1 ،شتاء 1957 م، ص 3 .
[4] مجلة (شعر)العدد 2،السنة 1 ،ربيع 1957 م ص 96 ،97 .
[5] مجلة (شعر) العدد 2 السنة 1 ،ربيع 1957 م، ص 97 .

و كياناً مباشراً في الوجود ، لأن الشعر يستلزم الحياة فهو لا ينفصل عنها يقول (أرشيبولد) ((إن علاقة الشعر بالحياة هي علاقة التي وصفها (أرسطو) و التي عاد عليها (ورد سورت) ولو بشيء من الفرق ؛أي أن الشعر وسيلة للمعرفة من نوع ما، فهو عند (أرسطو) وسيلة لكشف التآلف الذي تملكه الحياة في عالمه، بينما (ورد سورت) أداة للإدراك الحدسي في وسعها أن تحمل الحقيقة، إلا الحقيقة الفردية و المحلية و العاملة و العالمة (...) حية إلى القلب عن طريق الحماس العاطفي))[1]، يقصد (أرشيبولد) هنا أن الشعر لصيق بالحياة في علاقة تكاملية تعتني بالوجود الإنساني إذ تفسر له الظواهر و الأفكار المستعصية التي تعيق اكتمال إنسانية الإنسان، وهو في هذا الرأي يشبه قول(آرنولد)Arnold في الشعر وعلاقته بالحياة، إذ يقول ((إن الشعر نقد للحياة و كلمة نقد هنا تعني تفسير الحياة وإعادة خلقها – بطريقة توفر للقارئ الراحة النفسية وتخفف من آلامه ،ولذا نرى كلمة (حياة) تتردد كثيراً في كتابات (آرنولد) كما نراه يقول بأن الشعر وسيلة لإحياء صفات إنسانية جوهرية معينة أو آمال باطنية ، وعنده أن الشعر العظيم هو الذي يخاطب العواطف الإنسانية الأولية و تلك المشاعر الأولية التي تكمن على الدوام في الجنس البشري، و الشاعر يتخذ من هذه العواطف أو المشاعر الأولية موضوعاً له ويخاطبها كما هي موجودة عند القارئ))[2].

لذلك كان سعي الإنسان دائم التجربة من أجل تفسير هذه العلاقة بين الشعر /الحياة، إذ تربط (شعر) قضية التحول بالشعر وفق مسار حديث بغية تأسيس بنى جديدة وآفاق حديثة ((و الوصول إلى الصيغ ألأخرى في التعبير /الصّيغ التي تحتوي التجارب الجديدة وتحتمل جس المجهول))[3]، ومن ثمة كانت انطلاقة البحث عن سبل لوجود الإستقرارت التجريبية في الشعر، لأن عدم المحاولة يعني موت الحياة وفناء الجديد و الحياة تفرض علينا أن نحيي فيها النفس الطويل في كل تفكير والانتقال به من حالة كيان إلى وجود بالفعل ،وهكذا فإن اكتشاف مالا يعرف يفترض أشكالا جديدة))[4]، لذلك يؤكد (الخال) أن((مستقبل الشعر العربي في لبنان رهنُ بقيام شعر طليعي تجريبي))[5]، وعن كيفية قيام هذا التحول يرى (الخال) إن المفهوم الحديث للشعر، ((يفرض شكلاً غير الشكل التقليدي الموروث))[6].

والغاية من هذا الشعر أن ((يخلق أساليب حديثة للتعبير عن مضامين حياتنا الحديثة))[7]ومن ثمة يدخل يدخل الشعر مرحلة التجربة/المختبرية الشعرية التي أرادتها مجلة (شعر)،((الشعر في معركة الوجود))[8]،وتحديد

[1] مجلة (شعر)العدد1،السنة 1،ربيع 1957م،ص 3.
[2] سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية للكتاب، ط 1990 م، ص 72 .
[3] مجلة (شعر) العدد 27 ،السنة 7، سنة1963 م، ص 117
[4] أدونيس :زمن الشعر، دار العودة،بيروت،ط2 ،1978 م، ص 9.
[5] مجلة (شعر) العدد 2 ،السنة 1 ،ربيع 1957 م، ص 98
[6] يوسف الخال: مجلة (شعر) العدد 13 السنة 4 ،شتاء 1960 م ص 118
[7] مجلة (شعر)العدد 19 ،السنة 5،شتاء 1961 م، ص 5
[8] ينظر :رينه حبشي، الشعر في معركة الوجود، مجلة (شعر) العدد 1 ،السنة 1 ،شتاء 1957 م، ص 88 .

علاقاته بقضايا الحياة والوجود :الفن و الشعر/الشعر و المعرفة الشعرية و الشاعر/الشعر و العالـــــــــــم /الصورة الإيقاع الكلمـــــة/الشاعر و قضية الالتزام/العمل الشعري و العمل السياسي، الشاعر/ و الاستشهاد.

هكذا يحدد الناقد (رينه حبشي) معركة الشعر الجديد مع الوجود بين الموجودات في الحياة التي أثارت الفن و الشاعر في كثير من المواقف ، وإن الإحاطة بهذه العلاقات وفهمها وتجسيدها في الساحة التجريبية الشعرية يحصل عنها تكوين قاعدة شعرية صلبة تراعي/تستدعي الجوانب التي يمكنها مسايرة نظرية (أنسنة الإبداع الشعري)،مما يدفع بالشاعر إلى العلمية التحديثية، وفي هذا العلاقات/الترابطات التي أعلمها (رينه) نظرة شاملة لما ستنجزه (شعر) في مشروعها ولذلك على ما يبدو أن هيئة تحرير المجلة اختارت هذا المقال ليكون (بيان) و توضيح للبيان الشعري الافتتاحي المتمثل في مقالة (أرشيبولد مكليش) الأمريكي.

ونطالع في العدد الرابع عشر من المجلة إصدار الناقدة (خالدة سعيد) مقالة/الكتاب بعنوان (الشعر في معركة الوجود)(نقد)، تحاول فيه إلقاء الضوء على تلك الانطلاقة /البداية التي عرفتها مجلة (شعر) عام 1957م، و إعطاء الاعتبار لتلك المرحلة الحاسمة التي وضعت معالم الطريق لكل مجدّد ومحدّث عربي ،يرى في النّهضة الشّعرية العربية سبيلاً لنهضة الفكر العربي ،وقد جمعت بعض من تلك المقالات و الآراء التي أدلى بها شعراء المجلة أصحاب الاتجاهات و النظرات الشعرية الحديثة في مؤلفها (الشعر في معركة الوجود) تقول (خالدة سعيد)، ((يوم ظهرت مجلة (شعر) لثلاثة سنوات أرّخت بداية جدية عملية لتطوير الشعر و قامت من ذلك الحين حركة نقدية حاولت أن ترافق النتاج الشعري نقده وتقييمه ،وهكذا رأينا أهم دواوين الشعر التي ظهرت منذ أربع سنوات حتى اليوم يدخل باب النّقد في المجلة وسلطت أضواء هذا النقد على الشعر القباني و البياتي وحجازي و عبد الصبور ، و الفيتوري و العنتيل و أدونيس ونازك الملائكة ، والخال و الحاوي ، و الحيدري، و محي الدين فارس، و جورج صيدح،و أبي شقرا، وسلمى الخضراء الجيوسي، وسليمان العيسى، وفدوى طوقان، وجورج غانم، ونذير العظمة، وجبرا إبراهيم جبرا، ويبدو جلياً من هذه الأسماء التي ترددت كثيراً في الآونة الأخيرة، أن مجلة (شعر) استقطبت الحركة الشعرية في العالم العربي وآمنت برسالة شعرية محضة فلم تترك مجموعة شعرية يمكن أن يعتبر محتواها شعري، إلا وتعرضت لها بالنقد، لصرف النّظر لموقعها من سلم التجديد، وعن كل اعتبار غير شرعي))[1]،هكذا يظهر التفاعل الشعري العربي في (شعر) متفاعلاً مع ما قاله (أرشيبولد) ((بأن صلب الأزمة المتغيرة الدائم عندنا، إنما هو مشكلة الكائن الإنساني الفرد في عالم يزداد تقولباً ، ففي زمن كهذا تزداد خطورة الشعر الحقيقية بحكم الضرورة، وهي تزداد على الأقل عند أولئك الذين يؤمنون ويأملون ببقاء مجتمع قائم على الحياة الفردية؛ أي على الحياة لأن لا حياة سواها))[2]؛ فأزمة الفكر والإبداع تحيلنا إلى الأزمة الإنسانية في العصر الحاضر التي تعانيها الساحة الأدبية الحديثة إذ وجدت أمامها متغيرات كثيرة ، أما على مستوى المجتمع أو على مستوى الجو الحياتي الذي بدا يرفض التناغم مع متطلباته ومقتضياته سواء في

[1] خالد سعيد: الشعر في معركة الوجود ،نقد :مجلة (شعر)العدد 14 ،السنة4، ربيع 1960 م،ص90 ،91.
[2] مجلة (شعر) العدد1 السنة 1 ،شتاء 1957 م، ص3.

اللغة أو المضمون أو الشكل. لقد كان القصد من مقال (مكليش) هو جعله سبيلاً لجعل الشكل معبراً عن المرحلة التاريخية فيؤدي هذا الشكل الحديث مهمته التاريخية ،وإلا بقى وليد غير الطبيعي وهجيناً طارئاً ويبدو أن (الخال) في تحديده لكيفية حدوث التحول الشعري أخذ فكرة في معنيين من مناحي التوجيه ، المعنى الأول: ليعيد الخلق و الإبداع الشعري إلى المفهوم أو إلى النظرية ، المنحنى الثاني: :يعيد النظر في مضامين حياتنا الحديثة؛ إي إلى التجربة الحياتية فعمد كمرحلة الأولى إلى تطوير أسس الشعر في ضوء التجريب.

ويحاول (الخال) في 1960م أن يطور الأسس التي وضعها في بيانه الأول 1957م في ضوء توضيح المرحلة التجريبية فيحدد مفهوم الشاعر الحديث للقصيدة بالخصائص التالية[1]:

1- أن تتحاشى التجريد و التقرير و القول المباشر، وأن تعبر بدلاً عن ذلك بالإيحاء التاريخي أو الأسطوري أو الفلكلوري ، والأمثلة كثيرة عند الشعراء التموزيين في حركة الشعر العربي المعاصر.
2- أن تعبر بالصورة الحية المجسدة، وأن تعبر بكلمات وعبارات حية بين الناس، وأن تعبر عن روح العصر؛ أي أن تعالج مشكلة من مشاكل الجيل أو الأمة على أنها من مشاكل هذا العصر.
3- أن يكون نموها وتسلسلها عفوياً من جهة وعضوية من جهة أخرى.
4- وأن تفيد من الفتوحات السّيكولوجية، ومجال النفس البشرية و أغوارها السحيقة.

02/بيان (جدار اللغة) ونهاية المشروع:

انبرت في مجلة (شعر)عبر إصدارتها مناقشات حادة حول اللغة الشعرية وإمكانية تطورها حسب ما يقتضيه الفن الشعري، فاللغة هي تعبير عن رؤى و أفكار فكلما طرأ تحول في حياة الإنسان اشتدت حاجته إلى ابتكار أشكال جديدة بإمكانها أن تستوعب هذا التحول، وهذا ما يفسر انقراض لغات وولادة لغات أخرى، وخلال التحول الحضاري الذي شهده المجتمع العربي جدلاً واسعاً حول طبيعة الأفكار ووسائل التعبير عنها ، ووجدت مجلة (شعر) نفسها أمام مشكلة اللغة ((لتدخل في هذا الجدل قضية اللغة))[2]،فبداية من العدد الأول طرحت (شعر) إشكالية الازدواجية اللغوية التي تؤطر التخاطب العربي ذلك أن الإنسان العربي يتوفر على لغة للكتابة و التفكير على درجة عالية من الرّقي من حيث آلياتها الداخلية، و لكن هذه اللغة ذاتها لا تسعفه بالكلمات الضرورية عندما يريد التعبير عن أشياء العالم المعاصر[3]، وقد كان من نتائج هذا الخلل إن اتسعت الهوة بين الفصحى و العاميات العربية، وقد زادت المرحلة الاستعمارية و النزاعات الإقليمية التي ظهرت هنا و هناك في اتساع تلك الهوة ، ولعل ضرورة اللغة التواصلية

[1] مجلة (شعر)العدد 13 السنة 3 ،شتاء 1960 ،ص 118،119 .
[2] مجلة (شعر) العدد 1 ،السنة 1 ،شتاء 1957 م،ص108 .
[3] ينظر: محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار الطليعة ،بيروت، ط 1 ،1984 م، ص 79.

هي التي فرضت على المبدع أن يتخذ له لغة، تمكنه من العملية التواصلية مع المتلقين، لذلك فإننا نجد إلى حد الآن ثلاثة اختيارات للغة الإبداع و الاتصال.

01/يتمثل الاختيار الأول: في التمسك باللغة العربية الفصحى، وذلك لأنها في حقيقة الأمر تجسد هوية الإنسان العربي ، وأنها لغة المثقفين و المعلمين و التواصل الإداري .

02/ ويتمثل الاختيار الثاني : الإبداع بلغة متوسطة التي تبقى على جوهر اللغة العربية الفصحى ولكنها متعاطفة مع اللغة اليومية عن طريق التخلص من المفردات الصّعبة و التراكيب المعقدة .

03/ويذهب الاختيار الثاني: إلى أن الأدب بدوره ووظيفته داخل مجتمع ما لابد له أن ينزل إلى اللغة العامية ، وذلك من شأنه أن يخرج الأدب من نخبويته و يضمن التطابق بين اللغة و الواقع من جانب آخر، هكذا وجدت مجلة (شعر) نفسها في خضم هذا المشكل اللغوي في أعنف صوره، ولعل المشكل اللغوي كان يحظى بمكانة خاصة من لدن (شعر) يتمثل هذا المظهر في أن المشكل أثار خلافاً كبيراً بين أعضاء الحركة يرجع إلى أن يكون وراء الانسحابات التي عرفتها منذ 1962م،الشيء الذي يدل على وجود صراع داخل حركة مجلة (شعر) بخصوص اللغة بين جناحين يتبنى(اللغة المحكية)وكان يتزعمه (يوسف الخال) وجناح كان يدفع عن اللغة العربية الفصحى الذي قاده (أدونيس)، ويعود سبب ذلك إلى أن الشعراء (المجلة) أفتتوا ((بما حققه شعراء الغرب وبالأفاق البعيدة التي بلغتها تجاربهم الإبداعية، وقد مال البعض إلى الاعتقاد أن واحدة من صعوبات اللحاق شعراء الغرب و اختزال المسافة الإبداعية القائمة تبدو كامنة كما ذكر (يوسف الخال) في كون الشاعر العربي يفكر ويكتب باللغة الحية لمجتمعه بلغة ثانية))[1].

هذه الدعوة إلى ترميم اللغة العربية حتى تصبح لغة العصر تبدأ من انطلاقة (يوسف الخال) في تحديد ما يسميه (اللغة المحكية) من مسلمة (إن اللغة لا تنفصل عن الإنسان وأنها أداة تتعلق و تتطور بتطوره، وأن صفاتها الأساسية واحدة من اللغات جميعاً))[2]،اللغة بهذا المعنى تطور الإنسان في شخصيته ضمن مجتمعه الذي يعيش فيه، و الطريقة التواصلية التي تساعد على التواصل مع غيره، من ثمة فإن المسألة اللغوية على ضوء مسلمة اللغة المحكية تفترض مراعاة الحالة التي يتلقى فيها الجمهور الإبداع بأي لغة يتعامل؟ ،وبأي لغة يتلقى الفن؟ وذلك أن (اللغة العربية مظلومة بالمتكلمين بها لقد تطورت بالكلام ولكن المتكلمين لم يعترفوا بتطورها بالكلام كأي لغة حية في العالم، لقد طوروها بالكلام، ولكن يكتبوها كما هي حسب الطريقة القديمة التي لم تتطور، وأقصد قواعدها ونحوها وصرفها ولا أقصد

[1] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 16 .
[2] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 84 .

مفردات اللغة العربية هي ذاتها لغة الجريدة مثل لغة نهج البلاغة بدون فرق، إذن اللغة واقعة في ظلم لابد أن يتفجر يوما))[1].

هكذا يصف (يوسف الخال) إشكالية اللغة العربية و ما يسميه (جدار اللغة)،إذ يعتبر اللغة المحكية هي اللغة العربية الفصحى طورت إلى لغة عربية حديثة يقول: ((أنا نظريتي بكتابة اللغة المحكية أدبياً مع الحفاظ على أصولها و انتمائها للغة الفصيحة لا أفضل بين المحكية و الفصحى، أنا أقول أن اللغة التي كتب بها (الولاة الثانية) هي اللغة العربية الحقيقية))[2] ،يتبدى من كلام (الخال)التباس الرؤى في هذه النظرية، فهو يرى أن اللغة المحكية هي غير اللغة العامية وهي في نفس الوقت امتداد للغة العربية الفصحى، وفي هذه المسألة بالذات ينظر في جوهر الخلاف اللغوي داخل (شعر) يقول (أدونيس)((في النّظرية الشعرية الجديدة لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب، إنه يتجاوز الكتابة بحسب الكلام إلى اللغة الجديدة، لغة الكلام بحسب الكتابة، هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف ،واستئصالها من سياقها المعروف، وبدل من أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءاً من الشاعر، وبهذا المعنى يمكننا القول: أن الأساس هو الشاعر لا الشعر، وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه ،لا يلبسها ،وإنما يتجلى فيها وهكذا يؤسسها.

فاللغة تُوّلد مع كل مبدع فلغة المبدع لا تجيء من الكلام الذي سبق أن نطق به، بل تجيء من كون الإنسان يعرف جوهرياً بين جميع الكائنات، بأنّه الناطق))[3]، هكذا يرى (أدونيس) أن الشعر الحديث تجاوز للظواهر ومواجهه للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله، فإن على الشاعر أن يصنع اللغة التي تناسب مكانة شعره وأن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفة ومن ثمة ،فإن لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح، فالشعر الحديث هو بمعنى ما فن جعل اللغة تقول ما لم تعلم أن تقوله، إن الأثر الشعري الحديث مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق اللغة الإنسانية التعبير عنها ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه، هو أحد مواضيع الشعر الحديث يصبح الشعر في هذه الحالة حيلة يصبح ثورة ضد اللغة))[4]، هكذا يرى (أدونيس) أن (اللغة) هي التي تجعلنا نفرق بين النوعين ما هو شعري وما هو غير شعري، لأن الشاعر في إبداعه يعطينا شعوراً حاداً بالواقع يكشفه ويضيئه،((في حين أن اللغة (العادية) تموّه الواقع وتقنّعه بهذا فهو حر، ذلك أنه يرفض بطبيعته كل شكل من أشكال تمويه الواقع؛ أي كل شكل

[1] جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ،ص 312 .
[2] جهاد فاضل: م، ن، ص 113 .
[3] أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة(3)،دار العودة بيروت، ط 1 ،1978 م،ص282 ـ 283 .
[4] أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة (شعر)العدد 11،السنة 3 ،صيف 1959 م،ص86 .

من أشكال القمع، وحين يخون الشعر طبيعته بفعل من يمارسه وما أكثر ما تخان الطبيعة، يفقد خاصيته الشعرية، ويبطل بالتالي أن يكون شعراً))[1].

لقد تضخمت النّقاشات بين أعضاء (المجلة) حول سُبل التمكن من لغة الشعر الجديد، حيث فتحت هذه النّقاشات أبواب التجربة ووسعت عمق القضية التحديثية في (شعر) ولم يكد العام 1963م ينتصف حتى طالعنا (أنسي الحاج) في افتتاحية العدد 27 بتساؤل ينبئ بأزمة إبداع : متسائلاً ((هل جفّ الإبداع؟))[2] وفي افتتاحية العدد ما قبل الأخير يكتب (عصام محفوظ)بنبرة(شاعرية عاطفية) معلنا عن أزمة يعانيها التّجمع، ولكنها برأيه كما يقول ((الأزمة التي رافقت وترافق كل فتح شعري جاد وسريع وغير متوقع (...)أزمة عابرة على صعيد التاريخ الشعري))[3].

لقد كانت حقاً أزمة شعرية تبشر ببداية موت الفتيل الشعري الحديث في مجلة (شعر) ، بعدما أصدرت هيئة تحريرها ((بيان افتتاحي) للعدد التاسع و العشرون من سنتها الثامنة بعنوان (الأزمة الشعرية العابرة) تؤكد فيه ((تلبس مجلة (شعر) في مطلع السنة الثامنة من عمرها حلة جديدة ، فهل تعكس من الظاهرة الخارجية تغير ما في الداخل ؟ هل طوت هذه المجلة مرحلة من نضالها لتستقبل أخرى؟ هل تهيئ نفسها بهذا الثوب الجديد لتواجه الصعوبة التي بدأت تتعثر بها حركة الشعر الجديد ؟ وهل هناك حقاً صعوبة أو أزمة أو توقف؟))[4]ومن ثمة فقد أضحت (المجلة) ((التي جمعت أشخاصها لسير في هذه الطريقة، كانت تضع الضّفة الثانية من الهوة هدفاً و كانت تطمح لأن تنال أكثر من حياة واحدة للوصول إليه، لقد خزنت طموحاً يفوق طموح مجموعة الأشخاص العاملين فيها، تبقى على مجلة (شعر) إذن مسؤولية وجدت معها هي أن تبقى تقاوم اللامبالاة و العجز و الاضطهاد و الانكسارات المعنوية الصغيرة، حتى تصل بين وجودها و الشاطئ الآخر، و أن تكون دستوراً شعرياً يحمل على كتفيه تغيير عالمه وواقعه وحياته و تاريخه تغييرا حقيقياً.))[5].

و قد كان هذا البيان إيذاناً ببداية مرحلة جديدة ستعرفها مجلة (شعر) فهذه الأزمة ستكون حداً فصالاً بينها وبين مشروعها التحديثي الشعري ،وهذه الأزمة في الحقيقة لم تكن عابرة إذ سرعان ما صدر العدد المزدوج 32/31. يوصف العدد الأخير وهو يحمل بيان التوقف أمام (الجدار اللغوي)ويعلن فشل محاولة (التحول)و(التأسيس)،هكذا أعلن(يوسف الخال) عن بيانه الأخير(جدار اللغة) يقول فيه ((وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة، فأما أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه ،شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية بما في ذلك التوشيح الأندلسي، وجدار اللغة هذا هو كونها (تكتب ولا تحكى) مما جعل الأدب وخصوصاً الشعر لأنه الصق فنونه باللغة أدبا

[1] أدونيس :الثابت والمتحول، صدمة الحداثة(3)،ص297 .
[2] مجلة (شعر) العدد 27 ،السنة 5،خريف 1963 م، ص 3،4 .
[3] عصام محفوظ، عندما يستجلي الشعر الراحة والسلام، مجلة (شعر)،العدد 29 ،السنة 8 ،شتاء ،ربيع 1964 م،ص 7ـ 9 .
[4] مجلة (شعر) العدد 29 ،السنة 8، شتاء ربيع 1964 م،ص6 .
[5] مجلة (شعر) العدد 29 ،السنة 8 ،شتاء ،ربيع 1964 م، ص8 .

أكاديميا ضعيف الصلة بالحياة حولنا))[1]، وهكذا توقفت المجلة (شعر) عن الصدور معلنة عن نهاية المشروع الحلم، و قد كانت أسباباً أخرى ساهمت في هذا التوقف نذكر منها:

01 ـ لقد ضم تجمع (شعر) أصوات متباينة تجمع بينها إرادة التحويل، لكن هذه الأصوات سرعان ما انفرط عقدها بفعل متغيرات منها ما يتعلق بالظروف المحيطية ومنها ما يتعلق بالمهمة اللاحقة، لما تم إنجازه ذلك أن المهنة الجديدة كانت تطرح أسئلة جديدة وعلى مستوى المسائل الأساسية للإبداع الشعري، وعلى سبيل المثال نذكر هنا الشاعر و الناقد (أدونيس) وهو أحد أبرز مؤسسي التجمع وأكثرهم نشاطاً وفعالية ، لم يساهم في المجلة عام 1963م وأنقطع عن التجمع عام 1964م.

02 ـ لم يكن تجمع (شعر) منذ البداية متجانساً مع محيطه، سواء من ناحية انتماء الأعضاء إلى توجهات سياسية مختلفة.

03 ـ طرح تجمع(شعر) مهام تتجاوز إمكانيته موضوعياً وذاتياً وكان التجمع يعي حقيقة هذه المسالة ويتضح هذا الوعي من خلال حديث (أنس الحاج)عن (الحاجة) إلى النتاج الشعري الرفيع ،والواقع أن الحاجة إلى هذا النتاج كانت منذ البداية أحد العراقيل التي واجهتها مجلة (شعر)،وكانت تأمل بأن يتكفل التيار الذي أسهمت في إطلاقه بسد العجز[2] ،ولكن هذا لم يحدث وبقي دعاة ثورة التحول والتأسيس يراوحون مكانهم، الأمر الذي جعل بعض النقاد يتحدثون عن (الثورة المفتعلة).

04 ـ لم تستطع مجلة (شعر) أن تنتقل بالسهولة نفسها إلى الجانب الإيجابي من مهمتها التحويلية بعد أن أنجزت بنجاح الجانب السلبي منها، وتمثل بتحطيم القلعة الشعرية القديمة ، وهكذا فشل مشروع (شعر) كما يقول (أدونيس) ((أنهار التجمع تحت وطأة الارتباك و التشويش فيما يخص المبنى (الجديد))[3]، و في الأخير يصدر بهذه بمناسبة الأليمة (يوسف الخال) قصيدة شعرية بعنوان (الرّفاف) يندب فيها الفرقة التي أصابت رفاقه في تجمع مجلة (شعر) يقول:

أذكر كانوا حزمةً من العصي

كل واحد

منهمُ شقّ في البحار

درب ثورةٍ فجّر ماء

[1] مجلة (شعر) العدد 31،32 السنة 8 ،صيف و خريف 1964 م، ص 7 ـ 8 .

[2] مجلة (شعر)العدد 4 ،السنة 1، خريف 1957 م، ص 3.

[3] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 108 .

من مجاميع الصخور

فجأة

قست عليهم الرياح، سقطوا،

تناثروا هنا، هناك، واحتموا

في ظل غابة من النّخيل

آهٍ، هكذا تكسروا

كنت أحبُ ينتهون بعد أن

ينتهِي البناء: ظل ناقصا

لا سور حوله،

سقف يقيه غيلة المطر

الرعد و البروقُ والمطرُ

لكن لهم عزاء من يضيع

في متاهة الزمان: أثر

لقدمين، خبرُ، علامةُ

للاحقين. فالمسير في

بذاءة، والشمسُ ههنا

والبحر والجبال:

ما من خطر

من اللصوص، حتى لو،

فالسامري دائما يمر، دائما

يضمد الجراح.[1]

[1] مجلة (شعر) العدد 31 . 32 ،السنة 8 ،صيف ،خريف1964 ،ص9 .10،ولمزيد من الاطلاع يمكن الرجوع ،إلى الأعمال الشعرية الكاملة :ليوسف الخال: دار العودة ،بيروت، ط 2، 1979 م ،ص 339 ـ 340.

و في الأخير يبدي (يوسف الخال) أثر المشروع التحديثي ومساعي التحديث الذي سعت إليه (شعر) بقوله :((أن ما حققته حركة مجلة (شعر) حتى الآن كان أساسياً وطبيعياً للوقوف وجهاً لوجه مرة وإلى الأبد أمام الجدار الحقيقي الفاصل بين الشعر العربي القديم وبين الشعر العربي الحديث، لذلك تنهي مجلة (شعر) السنوات الثماني الأولى من حياتها بالتوقف عن الصدور، لكننا سنظل نعنى بالتجارب الشعرية الجديدة مستمرين في تحمل مسؤوليتنا إزاء الموقف الثوري الذي دفعنا الشعر إليه))[1].

[1] يوسف الخال: بيان مجلة (شعر) العدد31 ـ 32 ،السنة 8،صيف وخريق1964 ،ص 8 .

ثالثا: جدلية التراث وتحديات العصر.

01 – (شعر) و المقاربة التراثية:

تلقى مسألة توظيف التراث في الشعر أهمية خاصة عند شعراء تجمع (شعر)، و لوصف طبيعة هذه العلاقة أعلنت هيئة تحرير المجلة منذ تأسيسها عن تاريخ شعري في مرحلة فاصلة وحاسمة :يقول أنس الحاج(إن النهضة نحن حاملو لوائها وهي نهضة تقوم على مفاهيم للشعر متغيرة في تاريخنا الأدبي وتجعل هذه المرحلة مرحلة فاصلة وحاسمة))[1]، لذلك تحملوا مهمّة الدّعوة إليها وهم في ذلك يرون أنفسهم أجدّ بفعل ذلك، فيقول (يوسف الخال)((وإذا كنا نحن نلزم الصمت في هذه المرحلة التي نجتازها (...)،فمن ترى يتكلم ؟))[2]، وعن علاقة التراث بالثقافة العربية المعاصرة و الإبداعي أظن أن المسالة مسألة حوار الجذور، بحسب (الخال) لأن العمل الفني هو ((حصيلة لما سبقه من تجارب شعرية محلية ، كما أنه حصيلة لاحتكاك الشاعر بوجوده إطلاقاً))[3]،ومن ثمة فإن الأصالة: ليست نقطة أو موقعاً في الماضي تنبغي العودة إليه، وإنّا هي فائدة التجربة في فرادتها ،أنها فائدة مغيرة للقديم وإنها تتجه نحو المستقبل لا نحو الماضي وأنها أصل ذاتها طبعاً لا يعني أنها منفصلة عن الواقع بل و بمعنى آخر أنها ليست ابنة لنموذج –أب، وأن لها بنيتها الفنية ورؤاها الخاصة بها وعالمها الخاص بها عالم يتمثل الماضي فيها يستشرف مستقبلاً أجمل و أغنى[4]،هكذا فقد تفردت مجلة (شعر) بموقف التجاوب مع الإنجازات الغربية وقد ولى التجمع هذه القضية مزيداً من الاهتمام و العناية ،وذلك على الصعيد النظري و الممارسة الفعلية ،فعلى مستوى الرّؤية النّظرية يقول (يوسف الخال) في بيانه (مستقبل الشعر العربي) بضرورة ((الغوص إلى أعماق التّراث الرّوحي العقلي الأوروبي و التفاعل معه و بضرورة الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، دون أن يقع الشاعر الحديث في خطر الانكماشية كما وقع العربي قديماً بالنسبة للأدب الإغريقي))[5]، وهذا القول ينطلق من اعتقاد مفاده أن الحضارة الإنسانية هي حضارة الإنسان المتراكمة عبر التاريخ وليست هي في الفترة الراهنة أوروبية أمريكية إلا أن الأوروبيين و الأمريكيين أعطوها في آلاف سنة الأخيرة أكثر من غيرهم ، وهذا التّحاور المعرفي الذي يحصل بين الحضارات، يعطي للمعرفة صفة العالمية إذا كان هناك أخذاً وعطاء تأثيراً /تأثراً ، ويبدو أن فهم الحضارة الإنسانية كان مشتركاً لدى شعراء مجلة (شعر) (فأدو نيس) يرى أن الشاعر ((لا يلتمس ينابيعه في تراثه وحده وإنما يلتمسها في هذا المكان الحضاري الشامل (...) وأن ليس من غرب متفوق على العرب هناك إنسان واحد))[6]،وفي جانب من جوانب العلاقة بالحضارة الغربية ، يبدو (أدونيس) على وعي تام بالعلاقة القائمة بين المجتمع العربي، و الحضارات الغربية فهو يرى أن هذه العلاقة يمكن وصفها وفق التجديد التالي و الذي يقدم عالم اجتماعي أمريكي و التجديد، و إن

[1] مجلة (شعر)العدد27 ،السنة7 ،صيف 1963 م، ص 8.
[2] مجلة (شعر) العدد 15 السنة 4،صيف 1960 م، ص 132 .
[3] مجلة (شعر) العدد 24 ،السنة 6 ،خريف 1962 م، ص 158 م
[4] ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، الأصول، دار العودة ،بيروت، ط 1 ،1978م، 146 .
[5] يوسف الخال :الحداثة في الشعر، ص 80 .
[6] أدونيس: زمن الشعر، ص 42 .

معظم الإشكالات الفنية حول التجربة الشعرية العربية الحديثة((نجد أصوله ومسوغاته في مفهومات جمالية يوجهها ويسيطر عليها المنظور الثقافي الماضوي، الشعر شريحة من الثقافة، وقد تم له بعوامل عديدة أن يخطو خطوات نوعية في مسار تطوره أدّت إلى مزيد من التفاوت بينه ،وبين الشرائح الأخرى، فلم يكن تطور النقد والنّظريات الجمالية والفلسفية مثلاً موازياً لتطور الشعر لهذا أرى أن من الصعب أن يتغير لدى القارئ العربي منظوره الشعري إلا إذا تغير منظوره الثقافي بكامله))[1].

هكذا يرى (أدونيس) أن الثقافة العربية الحديثة بحاجة إلى ركوب سفينة الإمبريالية الثقافة القائمة على مبدأ الانفتاح و التداخل مع ثقافة الآخر، وذلك من أجل تأسيس ثقافة جديدة مستقلة، وأمّا حضور التراث في الشعر الحديث فتلك مسألة أخرى كان للشعراء منها موقف واضح وجلي، إذ لا قداسة للتراث ،لذلك يمكن ((أن ينهض شاعر عربي اليوم أو فيلسوف عربي يضيف التراث الشعري أو الفلسفي جديداً لا يعرفه الماضي، وقد يكون أعظم مما عرفه، دون أن يعني ذلك أنه يهدم هذا التراث أو يرفضه))[2]، هكذا يقرّ (أدونيس) أن بين الماضي و الحاضر أكثر من مجرد حوار بينهما تواصل و تكامل ،شريطة أن يبقى الإبداع مخلوقا شخصياً، وهنا تستدعي مسألة حضور التراث في الشعر –المخلوق الشخصي من الشعراء اللبنانيون تحديداً أكثر دقة لطبيعة العلاقة التي تقوم بين العُرف و الزهرة ،فشرطه يجب التخلي عنه تاريخياً و التحلي به جذرياً ومصدراً يسري في المخلوق الجديد ،ويبدو واضحاً من خلال الانطلاقة الأولى للمجلة ، ما كانوا يريدون التخلي عن الأصل/التراث، و إنما عن تقليد الأصل ، ف(أنسى الحاج) يرى أن، ((علاقة لنا بالشعر الجاهلي الأموي –العباسي المعاصر ،لأننا ،نحن المعاصرون شاهدين حياة مختلفة مستقلة تطلب شعراً عربياً من نوع أخر))[3]؛أي أننا ونحن في عصر الحداثة، لابد لنا من شعر حديث حداثي ،وأما (يوسف الخال) فقد عرف رأيه في مسألة حضور التراث الإبداع نوعاً من الاضطراب وعدم الاستقرار في مواقفه يقول في البداية ((فما في قدرة كل شاعر أن ينشئ لغة جديدة وطريقة جديدة في التعبير الفني، بهده اللغة ولكن في قدرته - وبهذا يمتحن –أن يتناول اللغة الكائنة و الطريقة المتوارثة، ويرغمها على التفاعل كمبنى مع المعنى الفردي الفريد الذي جاءت تجربته فالأصول عامة و أما الفروع وثمار هذه الفروع فهي الفردية و الفرادة))[4].

وفي مقابل هذا الموقف نقرأ (للخال) دعوته في مجلة (شعر) عام 1959م إلى وجوب إطلاق الشعر من كل قيد، أو شرط فالشاعر يصنع لنفسه في حريته قواعداً وحدوداً يستمدها من ذوقه الشعري ومن تراثه الحضاري الشعري، و نقرأ له أيضاً بأنّ مرحلة الشعر الحديث تبدأ حين يقلع الشاعر عن تقليد الأقدمين معنى ومبنى وينصرف إلى شق طريق جديدة مستسقاة من تجاربه هو، مستوحاة من مشكلاته هو كإنسان يعيش في هذا العصر[5]،ومن ثمة فإنه يوجد بعض

[1] أدونيس: الثابت والمتحول ،صدمة الحداثة، ص 272.
[2] أدونيس: م، ن ،ص277، 278 .
[3] مجلة (شعر): العدد12 ،السنة3 خريف1959 م، ص 126 .
[4] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 21 .
[5] ينظر: مجلة (شعر) العدد 9،السنة 3،شتاء 1959 م، ص 135 .

الشعراء المجددين قد تجاوزوا الشعر التقليدي شكلاً ومضموناً ،إلا أن (يوسف الخال) ((رفض التراث و استدار في دعوة الكل صوب البحر ،صوب حضارة البحر، صوب الجبال التي فهمت الآم كإنسان على أنه لجلجة قد ظلت الطريقة إليه، وعادة تبحث عنه))[1] ،ورغم هذا فإن النهضة العربية المتأملة يجب أن تقوم وإلى جانب التأصيل الصادق الواعي في التراث العربي، ((على التفاعل الخلاق مع تراثيات الشعوب الأخرى قديمها وحديثها، ومع الاهتمام بالتيارات الحديثة في الشعر، ذلك أنه لا قيمة لحديث إن لم يكن متأصلاً بالقديم ومتفاعلاً معه ومنبثقاً عنه))[2]ويرى(أنسي الحاج) (أن المؤامرة على التقليد العربي يجب أن لا تكون ماثلة في النيات وحسب بل يجب أن تخرج إلى حيز الفعل أيضاً، فالخيانة كما يقول (كورنيه) أشرف من الاستبداد وإن تحول تقليدا عربياً لم يعد يعكسنا ليس شرفاً لنا وحسب، بل هو قبل ذلك عمل طبيعي أساسي لقد ظلمنا هذا التقليد ولا يقدر إلا أن يظلمنا، فهو سجين بل هو السجن وشرط الحرية هدم هذا السجن هدمه على من فيه إن لم يستطع تخليص من فيه من أنفسهم لا علاقة لنا بالشعر الجاهلي/ الأموي/ العباسي/ الرجعي المعاصر، لأننا نحن (المعاصرون) شاهدو حياة مختلفة))[3].

هكذا يبدو أن مجلة (شعر) فتحت أُفقاً جديداً على التراث الشعري العربي مدركة ما ((لهذا العمل من خطوة لا لنهضة الشعر العربي المعاصر فحسب بل التراث الشعري أيضاً، و مثل هذا العمل إنما هو إعادة نظر لها مثيلها في جميع التراثيات الحية (...)وعلى هذا حال فإن الالتفات إلى ضرورة تجديد هذا التراث و إحيائه ضرورة قصوى، فالتراث لا قيمة له إن لم يعش فينا ومعنا ولا يتم ذلك إلا بإعادة النظر فيه أو تقييمه ليرضي أذواقنا ويتجاوب مع حياتنا الراهنة))[4]،ولعل قراءة مجلة (شعر) للتراث يخدم قضيتها الشعرية و (شعر) لم ترد في بداية تأسيسها أن تنفصل عن تراث الشعري العربي ،فهي في سنتها الرابعة تقوم بنشر (مختارات شعرية من التراث العربي القديم) وكانت غايتها من ذلك هو إحياء الرائع منه :تقول في هذا الصدد: ((ثم أننا أثرنا أن تكون المختارات مما هو قدر المستطاع سهل الفهم حي اللفظ و التعبير فلسنا في هذه المختارات بصدد الحكم على أثر أدبي قديم من زاوية علمية أو تاريخية ، بل نحن بصدد انتقائه من زاوية جمالية أو فنية تكون صائغة لنا اليوم ومتجاوبة مع خبرتنا وتجربتنا في الحياة أو بتعبير آخر لقد أثرنا ابتغاء ما هو في نظرنا ذو لذة دائمة خالدة ، وقد يرى البعض أننا قسونا في الانتقاء وعذرنا في ذلك هو أننا ننظر في الأثر إلا من ناحية قيمته الفنية التي تتجاوز الزمان و المكان (...)إن نهضة الشعر العربي الحاضر التي تحمل لواءها مجلة (شعر) ألا تكون (أصلية ما لم تربط تجاربها الشعرية الحديثة بتراث الشعر العربي ، وتعتبر نفسها انبثاقا منه وتطوراً له))[5] ويرى (نذير العظمة) أن حظ الشعر المنطلق(الحديث) لم يتنكر للقديم من حيث الأسس بل رفض التسلم بالأشكال فقط، فهو يحاول أيجاد أشكالا

[1] مجلة (شعر) العدد 6 ،السنة 2 ربيع 1958 م، ص 141 .
[2] مجلة (شعر) العدد 9 السنة 3 ،خريف 1959 م، ص 7 .
[3] أنسي الحاج : ساق على الذنوب لهلال ناجي ،مجلة (شعر):العدد12 ،السنة 3 ،خريف 1959 ،ص 126 م.
[4] مجلة (شعر) : العدد 15 ،السنة 4 ،صيف 1960 م، ص 7.
[5] مجلة (شعر): العدد،15 ،السنة 4،صيف 1960 م، ص 91 ،92 .

جديدة تستطيع التعبير عن معطيات العصر الحديث، لأن الأشكال القديمة لم تعد صالحة لاستيعاب هذه المعطيات لسببين هما[1] :

1- رتابة أشواطها الموسيقية: فالشاعر ملزم بعدة موسيقية محدودية ،لها مطلب قاطع (البيت و القافية)مكررة رتيبة موروثة عن عصر وبيئة تختلفان كل الاختلاف عن عصرنا وبيئتنا الحاضرين، دع التقدم الحضاري في جميع نواحي الحياة ومنها الفن في كل أنواعه وإنه لمن حقنا أن نعتقد أن شعراءنا في الجاهلية لم يصلوا إلى الكمال في أشكالهم الشعرية، كما صنفها (الخليل بن احمد الفراهيدي) في علم العروض المعروف:

2- إن هذه الأشكال الشعرية بالذات قد استنفدت طاقتها الفنية في التعبير حتى وصلنا إلى وقت نشعر فيه يأس الحاجة لاستحداث أشكال جديدة لا عاجزة عن التعبير عن روح العصر الحديث لا التعالي عليه في قصور بلاغية قديمة وهكذا فإنه يمكننا القول أن مواقف هؤلاء الشعراء تبدو تلازمية من طبيعة العلاقة التي يجب أن تنشأ بين القديم والجديد سواء في ذلك تلك الفئة التي أخذت تجارب ومقاييس معينة، و قد حاولت أن تصدر على هديها أم تلك التي رأت أن يصدر التجديد عن الجو والتراث الوطنيين أكثر تحديدا وتقديما من موقف آخر اتخذه شاعر آخر هو (أمين نخلة)،فقد رأى في القديم قيثارة يشكل الجديد أحدها أوتارها، وأن ليس هنالك قديم وجديد وإنما شعر و حسب، وأن الصّلة بالقدماء يستحيل قطعها،((فكيف يصاغ لنا ونحن في الطريق وراءهم أن نقطع بيننا وبينهم ونقول :قديم وجديد، فالعلاقة تشبه (حبل الأبد)وهيهات أن ينقطع...وليس في استطاعة أحد أن يقطع هذا الحبل))[2]و تعود فكرة التحديث لدى (أدونيس) في علاقتها مع التراث اعتباره المنطلق للتجديد عن طريق إعادة قراءته وفهمه بما يتوفر لدينا من أساليب قراءة حديثة لذلك يمكننا أن نسمي موقفه من التراث (بالموقف التوفيقي)، فهو يحث دائما عما يربطه بتراثه (الشعري خاصة)دون أن يقع في الذوبان التام فيه، ولعلنا عندما نسمع الحديث نُقرُّ أنه كل إبداع تخلى ذلك القديم أو الموروث التقليدي وهذا يعني أن الحداثة تبقى معلقة بين الآخر/الغرب و التراث ومن خلال التفاعل المزدوج للحداثة مع هذين الطرفين يمكنها تحقيق ذاتها،" دون أن تغيب تماماً في التراث أو تذوب في الآخر ، لأن الأمر في الحالتين، يعني فقدان الحداثة لهويتها وخصوصيتها، و الأخذ المطلق من الآخر يشبه الفطر الذي لا جذور له، كما يطرح (أدونيس) أن التراث لكي يكون فاعلاً و مفيداً لابد أن ينفجر ويتولد ويتجاوز ذاته ، وإذا لم يحدث هذا فإن التراث لايلبث أن يفقد الحياة .ويتحجر"[3]،وهكذا تتأصل الحداثة عند (أدونيس)على خاصيتي ((الاختلاف و الائتلاف ، الاختلاف من أجل القدرة على مسايرة التغيرات الحضارية؛ أي مواكبة ركب الحضارة المعاصرة ،و الائتلاف: من أجل التأصيل و المقاومة و الخصوصية))[4]،هكذا يقرّ(أدونيس)بدور التراث في كل تجديد وتحديث ،ومن ثمة((فإن

[1] مجلة(شعر)العدد 3 ،السنة 1،صيف 1957 م، ص 114، 115 .
[2] عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 130
[3] ينظر :أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت،ط1 ،1980 م، ص 326 .
[4] أدونيس: م، ن ص 326، 327 .

الحداثة ملازمة للقديم في كل مجتمع و في كل مرحلة، ومن الطبيعي أن تختلف أبعادها و أشكالها من مجتمع آخر و من زمن إلى زمن آخر، إن سياقها ودلالتها عند الشاعر الفرنسي مثلاً هما غيرهما عند الشاعر الإنجليزي أو السوفيتي أو الأميركي كذلك لسياقها و دلالتها عند الشاعر العربي خصوصية متميزة))[1]، هكذا فأن (أدونيس) تفادى في نواحٍ عديدة ما وقعت فيه محاولة (شعر)، إذ إنّه قدّم موقفاً يجاوز بين الأصالة والحداثة ، و يهمنا أن نشير هنا إلى رؤية في القصيدة الجاهلية وذلك لعلاقة هذه الرّؤية بما مرّ قبلاً عن الوحدة في القصيدة العربية التقليدية، فبعد أن يحدّد (أدونيس) الوضع الوجودي يرى أن هذا الوضع انعكس في شكل الشعر ، فكانت القصيدة الجاهلية دون تأليف وكان ((تفككها الخارجي رداء الشعور المتحرك))[2] فرصد الشعور المتحرك الذي أتخذه نوعاً خاصاً من الشكل الجدير بالدراسة، وفي قضية التعاطف مع التراث أقرّ (أدونيس) أنّه يجب علينا أنّ نحرر الوعي الشّعري العربي عن الأمور التالية[3]:

1- السّلفية: فالعقلية السائدة في بلادنا هي عقلية سلفية يتبع مثلها الأعلى من الماضي لا من المستقبل.

2- النّموذجية :وأعني بها أن الكمال الشعري من جهة نظر العقلية السائدة كائن سابقاً في التراث الشعري العربي، وعلى الشعراء في المستقبل أن ينسجوا على منواله، فليس لمتأخر الشعراء كما يقول (ابن قتيبة) يخرج على مذهب المتقدمين.

3- الشّكلية: فالتعلق بالنموذج أدى إلى التعلق بالشكل فليس الشعر من جهة نظم العقلية السائدة رؤيا، بين صناعة ألفاظ أن الشعر العربي من هذه الناحية لا ينبع من كيفية رؤيا العالم وقلقه بل من كيفية رؤيته وصنعته.

4- الجزئية: ولا تنظر العقلية السائدة إلى القصيدة ككل و كوحدة بل ننظر إليها كأجزاء منفصلة مستقلة و ينفرد كل بيت بإفادته في تراكيبه حتى أنه كلام واحد مستقل عما قبله وعما بعده .

5- الغنائية الفردية: قد درجت العقلية في العالم العربي على فهم وتذوق الشعر العربي الذي هو غنائي فردي في مجمله إذ يكسر انفعال الشاعر كفرد أو بضاعة اجتماعية كفرد.

6- التكرار: فالثقافة العربية ثقافة إعادة وتكرار، وأنها تدور ضمن عالم مغلق محدد قبلياً لا حركة فيه، فحقائق هذه الثقافة حقائق أبديه /أزلية لا يجوز تحطيمها ،فهكذا يمكننا أن نقيم الشعر العربي الحديث في علاقته مع القصيدة/ الشعر القديم ، فلا يمكن للشعر الجديد أن ينفرد بعقليته إذ لابد له من إتباع نموذج يعتبره كمذهب يمكن النسيج على منواله خاصة في المفهومية الشعرية القائمة على رؤية الخلافة وينطلق (أدونيس) من مكانته في حركة الشعر الحديث تنظيراً وإبداعاً للكشف عن السّر الذي يمكنه العربي ، لكل إبداع حتى لكأنه مفطور عليه ويعود في البداية إلى الشعر الجاهلي فيرى أن ((الأصل الثقافي لا يفسر تأصيل الاتباعية في الحياة العربية وتبعاً لذلك كان لابدّ من البحث عن أسباب هذا التأصيل في غير الشعر وفي عير العصر الجاهلي، ومعنى ذلك أنه لم يكن

[1] أدونيس: م، ن ،ص 321 م

[2] أدونيس: مقدمة لشعر العربي، ص 30 .

[3] أدونيس :محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة (شعر) العدد 11 ،السنة 5 ،صيف 1959 م، ص 88 ،89 .

لابد من البحث عن هذه الأمور و الأسباب في الرؤية الدينية الإسلامية))[1]، ويحاول (أدونيس) من كل هذا إعطاء الأصل مكانته التي يحسها الشاعر الأصيل، ويرسم خطوات مشروعه الثقافي الذي من شأنه أن يقوده نحو مراجعة موضوعية للأصول ، شريطة أن تحتوي هذه المراجعة على القدرة الجادة في فهم الماضي فهماً عميقاً بعيداً عن الأحكام التقليدية و المسوغات الفكرية و الأبعاد الميتافيزيقية النمطية يقول: كل تقوم للثقافة العربية يجب أن يتضمن الأمور التالية [2]:

1- إعادة تقويم النتاج الثقافي .
2- إعادة تقويم المفهومات و النّظرات التي تولدت عن هذا النتاج.
3- إعادة النّظر في إعادات النّظر السابقة.
4- تقويم النتاج الثقافي الرّاهن.
5- رسم الصّورة الممكنة في ضوء هذا كله للثقافة العربية .

هكذا يؤكد (أدونيس) قدرة الفكر العربي على خلق أنساق ثقافية جديدة لا تحيد عن الأصل، بل تراجعه وتقف منه موقف الدّاعم و المؤسس لا المقلد الخالق للنمط و المكرّس للواجب المقدس، هكذا يحاول (أدونيس)العمل على مراجعة الأصول ثم قدرة هذه العلاقة على إنتاج أبعاد وأنساق ثقافية جديدة وتوليدها، حتى نتمكن من احتضان عصرنا بثقافتنا وثقافة من سبقنا، المرافق لحركيتنا وتحولنا، ولجعل مشكلتنا مع التراث الشعري العربي قائمة على جوهر قواعد معيارية مطلقة جوهرها الوزن و القافية، وأما في رأي (أدونيس) بخلاف هذه يعرض عن أساس المشكلة النّاجمة عن ذلك الخطاب النقدي منذ القرن الثاني للهجرة الذي أوّل الشعر ونظّر له وجعل له تلك التعقيدات يقول: ((وقد سادت هذه القواعد فاصلة بين الشعر و اللاشعر ، وساعد في ترسيخها مناخ التعقيد و العقلنة و الصّراع الإيديولوجي بين العرب وغيرهم في القرون الهجرية الثلاثة الأولى ، هكذا بدلاً من ينظر إلى الوصف بكونه تعقيداً بحالة إنشادية غنائية في نوع معين من القول، أصبح ينظر إليه بوصفه جوهر لكل قول شعري، وساد تبعاً لذلك النّظر النّقدي إلى النّص الشعري المكتوب كما أنّه نصٌّ شفوي ،بحيث أستبعد من مجال الشّعرية كل ما تفرضه الكتابة، التأمل و الاستقصاء و الغموض و الفكر، أقول بتعبير آخر أن الشفوية نطق والكتابة رسم، ومع ذلك نظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نظر به إلى الشفوية))[3].

ونستخلص من هذا الموقف أن (أدونيس) لا يرفض الخطاب الشعري عند الشاعر، إنما يرفض سلطة التعقيد و التنميط التي فرضت على الشّعر التزامات على أساس السلطة وأفرغته من آلياته الشفوية النابعة من البيئة و الواقع إلى

[1] أدونيس: الثابت والمتحول ،الأصول ،ص 19 ،20 .
[2] أدونيس: زمن الشعر، ص 20 .
[3] أدونيس: الشعرية العربية، ص 30 .

درجة أنها شكلت الخطاب وحددته في مستويات شكلية رافقت الشعرية العربية إلى القرن العشرين وموقف (أدونيس) من التراث الشعري العربي يكمن في إعادة قراءة الأصول (الماضي / التراث) وفق المقتضيات الرّاهنة.

رابعا: مقتضيات الشعرية الحديثة.

1-البحث الفلسفي في الشعر:

يثير الشعر العظيم القارئ إذا أشتمل على أسئلة فلسفية ودعاهُ إلى التأمل الفلسفي و تأمل الحياة بكل ما ينطوي عليها من مختلف صور الجمال و الإبداع هو الذي يغمر النفس بسعادة الاستمتاع بجمال الكون وروعة الطبيعة، ويقتصر على الإحساس بالجمال ، الشعر بهذا المعنى يستجلي المعرفة وتكوين الجمالية الواعية التي يبحث عنها الإنسان، وقد كان الشاعر منذ القديم ملازم لعالم الحواس، فإن في نظرة (أفلاطون)Aplatons إلى ((الشعر وعلاقته بالفلسفة لم تكن سوى نتيجة لازمة للثنائية عالم الفكر على ماهيات أزلية متعالية لا يمكن القبض عليها إلا عن طريق العقل وهو عالم الفيلسوف و موضوع المعرفة الفلسفية وعالم الحواس هو العالم الفنان و الشاعر الدرامائي، وهو ليس موضعاً ممكناً لأي معرفة لأن المعرفة بالضّرورة المفهومية لا يمكن أن تتخذ سوى الحقيقة موضوعاً لها))[1]،هكذا كانت نظرة الفلسفة للشعر نظرة نقصان لمعرفته التي نقدمها ويستجليها في كلماته المتناغمة، وفي هذه المرحلة الأولى من مراحل التّنظير المعرفي حاول (أفلاطون) أن يُحصّنَ الواقع تحصيناً منطقياً واستبعاد الفن /ضد الفن بحكم ماهيته و كيفية معالجة للظواهر الطّبيعية و الإنسان وأبعاد الشعر هنا يعني تقصّي الحقيقة الكلية / الكاملة / المتكاملة.

ولما جاءت مرحلة الاستراتيجية الفنية استهدفت عقلية الفن إلى الحد الأقصى، ليتاح للعقل أن يسيطر تدريجياً على مملكة المشاعر و الانفعالات لقد كانت محاورات (سقراط)sucrâtتمثل درامائي لهذه المرحلة ، حيث العقل يظهر بصفته طاقة للتدجين الحقيقة عن طريق جعلها مستوعبة في عالم المفهومات، هذا ما دعاه (نيتشه)((بالسّقراطية الجمالية (. A esthctic Socratisme) التي تمثل موقفاً بما هي بين العقل و الجمال، التي يمتنع عنده أن يكون أي شيء جميلاً ما لم يكن عقلياً))[2]، وتمثل النظرة التي ألقاها (أرسطو)Aristo إلى عالم المعرفة وعلاقة الفلسفة بالشعر هي الحد الفاصل في القضية بالنّظرة الأرسطية إلى الشعر تقتضي أن يكون الممكن هو ما ((تمحور حوله التجربة الشعرية من الممكن هو ما يشكل نقطة تقاطع بين الشعور و الفلسفة و الأفكار الفلسفية التي قد يوحي بها الشعر بصفته شعراً ليس منبعاً بالضرورة اهتمام الشاعر بالفلسفة، أو رغبته بالتفلسف فليس من مكونات الشاعرية حتى أن يكون الشاعر ذا حس فلسفي أو ذا إلهام بأي شأن من شؤون الفلسفة، أو أن يكون فيلسوفاً بالفطرة أو أي شيء من هذا القبيل، إن أهمية الشعر الفلسفية تكمن في ولوجه عالم الإمكان وإيقاظنا عن طريق التخيل المبدع إلى أن العالم الفعلي ليس إلا واحداً من عدد لامتناه من العوالم الممكنة))[3]، فهذا ما يمثل التفلسف الشعري الذي سعت الشعرية الحديثة أن تبصر به القارئ و الشاعر معاً، فعندما نسمع بالفلسفة الشعرية يتبادر في أذهاننا أن الشّاعر فيلسوف ويجب عليه أن يكون فيلسوفاً إلا

[1] ينظر: عادل ضاهر: الشعر والوجود دار المدى الثقافية والنشر، أبو ظبي الإمارات ط1، 2000، ص64.
[2] عادل ضاهر: م، ن، ص 65 .
[3] عادل ضاهر: م، ن ،ص 108 .

أن الفلسفة في الشعر الحق إن وجدت دائماً توجد على مستوى التأويلات حيث يتخذ الشّاعر صور تأويلية تجعل القارئ يُقدم على طرح بعض التساؤلات الفلسفية عند تلقي هذا الشعر، حول العالم أو الإنسان أو الحب أو القيم أو الصورة استنفاراً لحسه الفلسفي، ومن هنا يمكن القول أنه ضروري على الشاعر الحديث في مثل هذه التّحديات العصرية عصر المعلوماتية /الإلكترونية/ الإعلامية/الذّهنية، وكمبدأ عملي لفلسفة الشعر الحديث يقول (رينه حبشي):((ليست المدرسة الرمزية ومنها رامبو، و كلوديل ،و بودلير، تياراً أدبياً فقط إنّها في الوقت ذاته محاولة فلسفية في الشعر، ما يسميه الشعراء رمزاً يسميه الفلاسفة مماثلة Analogie وكما يقود الرّمز إلى الشعر مكتشفاً العلاقة بين شيء وآخر كذلك تقود المماثلة إلى (التيولوجيا) مكتشفة العلاقة بين الأشياء و الله و الحق أن (التيولوجيا) الأكثر إيحاءً هي الشعر، و أن الشعر الآصفي هو (الميتافيزياء).

و أن الرمز للشعر مثل سر القربان للتيولوجيا التي هي نوع من الشعر الإلهي))[1]، إنها لمسات شعرية في لباس فلسفي، و الشعر الحديث تعمد استعمال جمال الرموز في وصف الحالات النفسية ، وذلك من أجل إثارة القارئ وشذب الانتباه، و الشاعر الحديث بحسب (رينه حبشي) هو الذي ((استوقفني فأدركت ماهية الشعر))[2]،إذ لا يمكن قراءة القصيدة الحديثة بقراءة سريعة وذلك لصعوبة فهمها والشاعر قصده من ذلك أن يستوقف القارئ من حين إلى حين ليحس معنى الشعر ولذته ببطء وتأتي حتى لا يصبح الشعر كالطريقة تمر فيها ولا ندري خفاياها .

وما يجب ((أن ينكشف للشاعر في الحياة هو كما يقول (بودلير) "وحدة مظلمة عميقة " الأشياء كلها تجري في ماء عميق واحد وتتناغم واقعاً واحداً هذه المشاركة من الداخل التي يريد الشاعر أن يجلوها جاعلاً من شعوره مرآة الكون، وأن يكشف وحدة العالم بوحدة الوعي الإنساني، فليس هدف الشعر وحده بل هدف كل معرفة حتى العلم بطرقته يسعى وراء هذا الهدف باقياً على سطح الظواهر التي كثرتها تعوقه ، لذلك حين يكشف الصلة بينها يعلن (نظرة علمية) هي شكل من الشعر الذي يفهمه العالم ويضع من بضع الأعداد نوعاً من الوحدة الواقعية.))[3]، و أن يخلق الشاعر لنفسه فلسفة شعرية تتماشى مع متطلبات هذا الواقع المعلوماتي الحديث، لذلك فإن مجلة (شعر)تتبنى قضية (التفلسف الشعري) الذي ترى فيه لمسة ضرورية في هذا الشعر الحديث نقرأ عن هذا في عددها السابع و الثلاثون الذي جاء فيه :((الشعر الحديث الإنساني في منابعه و فلسفته عدو للنفاق و الخنوع و الدّعايات منفتح على الآداب العالمية، وقد ألمعنا باختصار إلى المادة التي أقتبسها الغربيون عن الشرق، ووسعوا بها آفاق آدابهم))[4]، لأن تأثيراً عميقاً في الحياة الخاصة يدعو إلى إعادة النظر في قضايا الإبداع و كيفيات خلقها، حتى أن الشعر هو الفلسفة التي يعيشها الإنسان في صراعه مع الموجودات في الوجود، لذلك يؤكد الشاعر (أوكتافيو بات) (Octavio Paz)،أهمية الشعر بالنسبة للفلسفة حين يقول ((و في كل من الشرق و العصور القديمة تربى الفلاسفة على الشعر- ونادراً ما نرى واحداً من فلاسفتنا الكبار من

[1] رينه حبشي: نظرات لرينه حبشي، مجلة (شعر):العدد4 ،السنة1،خريف1957 م،ص90 .
[2] مجلة(شعر):31، 32، السنة8 ،صيف 1964 م،ص132 .
[3] رينه حبشي: نظرات لرينه حبشي،م،ن،ص90 ،91 .
[4] روز غريب :الشعر الحديث حركة ثورية محتومة ،مجلة (شعر)،العدد37،السنة10،شتاء 1968 م،ص 11

(سان توماس) إلى (ميكيافليي)، ومن (بيكون) إلى (شوبنهاور)، ومن (مونتا ين) إلى (كارل ماركس)، ممن لم يكتب بعض القصائد، و لم يزين كتاباته بعض الأشعار أو الأقوال المأثورة المأخوذة من الشعراء))[1]؛أي أن الشعر يولد المعرفة بتلك الإيحاءات و الإلهامات التي يستعملها الشعراء في تقصي الحقائق، رغم كون بعضها لا يفي بالحقيقة المطلوبة، وأن الشاعر الحديث بفلسفته ((يريد من خلال كلماته المتآلفة من خلال الصورة، يعكس هذا الكون الذي تلمحه، وأن يجعله حاضراً لإنسان يعطيه وجوداً جديدًا ذا معنى إنساني، و أن يوسع ما يوحي له كل موضوع وفق الرؤية التي أراد أن يفرضها على الكون.

وليست كل موضوعات العالم كلها متساوية للشاعر ولا تتوازن العلائق بينها لموضوع ما قيمة بقدر ماله كثافة شعرية؛ أي بقدر ما يضع الشاعر على اتصال مع سواه .))[2]، هكذا فإن الشاعر هو أول من يواجه العالم الشّاسع ، فهو يحتويه بخياله الكبير ويضفي عليه حكمته بما يملكه من سيطرة على عالم الحواس بعقله و نفسيته ومنطقه القائم على النظرة الجمالية للأشياء و الخلائق كلها، و أن الشاعر في صراعه اللاواعي مع المقتضيات الإبداعية يحتاج إلى خطرات توحّد نفسيته مع الكون و يحددها (عصام محفوظ) في المحاور التالية[3] :

1- الرؤيا ميدان الشعر: وطالما يظل الشاعر شاعرا فإن الأوقات كلها تصبح فترات استعداد لهذه العملية المعقدة و البسيطة معاً.
2- الشاعر لإدراكه العميق بأن الماضي هو حاضر مضى: وقبل كل شيء و بأن المستقبل هو حاضر يأتي، فإن الغائب الذي يتوق إليه هو غائب لا شكل له يمكن إضافته لأي شيء و إضافة أي شيء له كلما أزداد بعداً أزداد تألقاً.
3- الشعر داخل في كل شيء: وكل إنسان هو في لحظة ما شاعراً، وعند الشاعر المحترف تزداد هذه الكمية بازدياد الاستعداد الفيزيقي، وبتعدد الواسطة الشعرية التي تغتني باستمرار المحاولة.
4- الاحتراف: يقتل الحساسية الأولى للشاعر ولكنه يعوض بالمقابل بإيصال الصّناعة عنده إلى درجة يستطيع بها أن يعيد خلق الرّعشة الشعرية .
5- إن الحقل المغناطيسي للشاعر يزداد مساحة مع الزمن، ما دام أن تلك الشرارة الشيطانية لا تزال تدفعه إلى الكتابة .
6- مادة الشاعر في تغير مستمر طالما أن النفس هي في تحرك مستمر، و الشاعر كإنسان هو في كل لحظة يشهد تغيراً كيفياً عن اللحظة الماضية.

[1] أوكتافيو باث: الشعر ونهاية القرن، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، أبو ظبي (الإمارات العربية المتحدة)ط1 ، 1998م،ص87 .
[2] رينه حبشي: نظرات لرينه حبشي، مجلة (شعر) العدد4 السنة 1 ،خريف 1975 ،ص 90 .
[3] عصام محفوظ: خطرات حول التجربة الشعرية، مجلة (شعر) العددان 32،31،السنة 8،صيف/خريف1964م،ص 117.118 .

إن الشعر يذهب إلى أكثر من الحساسية التابعة من الانطباعات عن العالم ومن الانفعالات، تصور الشاعر يطوف لكي يكشف العلاقة بين الأشياء في هذا (الصّيد الرّوحي)، كما يقول (رامبو) ((يستخدم الفكر صوراً، بل كإشارات تكشف العلاقة المجهولة وتجعلها مدركة وذات معنى مهمة الصورة، إذن هي أن تغرقنا في المجهول، أن توسع حقل معرفتنا تجعلنا نحس ما لا نستطيع أن يدركه عقلنا بالرمز، و الشعر محاولة في طرق البصيرة العلمية التي تبقى خارج العالم لكي يغوص في أعماق العالم ويكشف ظلمة الشعور أعماق الوحدة الكونية هذه الإرادة الميتافيزيقية للشعراء الحقيقيين هي ذاتها إرادة الفلاسفة الحقيقيين))[1].

و الحق أن الشعر الحديث يتطلب إرادة واعية((فإنتاج الجمال عند (كروتشيه)kreuotchih يتطلب إرادة واعية لا تسمح لبعض الحدوس و الصور أن تضيع، ومثل هذه الإرادة يجب أن تكون قادرة على العمل بسرعة كبرى و لو كان عملها غزيراً كما أنها كثيرة فتتطلب جهداً طويلاً من إمعان النظر وهذين التصورين؛ أي بالفن نتعرف عن كل التصورات الرومانسية المبهمة عنه، ويألف به إلى مجال العمل و الإرادة و المعرفة، وهذا النشاط الإرادي الخاص بعملية التجسيد الفني ليس إلا حصيلة المعارف الموظفة في خدمة النشاط العملي الموجه نحو إنتاج حوافز استعادة جمالية ما، وهو شيء مختلف عن الحدس ذاته))[2]، وهذه هي فلسفة الشعر التي يبحث عنها الشاعر الحديث الذي يغمر الموجودات المبعثرة و الظامئة، وأنه شعر فريد في علاقته من المجتمع، ومن ثمة فإن ((قراءة الشعر الحديث، تكمن في كونه التعبير عن الواقع و الأحلام المتجذرة عميقاً في الماضي أكثر مما هي متجذرة في الهندسة الثقافية للثوريين و السجون، المفاهمية للطوباويين، فالشعر يلامس في أحد طرفيه الحد الكهربائي للرؤية الدينية، ولهذا كان يتناوب بين الثورية و الرجعية))[3].

وإذا كانت رسالة الشاعر هي الكشف فهو سيحافظ عليها بالتجرد ((فما دام مسجوناً في قلعة أغراضه يستعبد الكائنات و الأشياء يستحيل عليه فهمها ما دام مليئاً بالذات فسيبقى فارغاً من الكل، إلا أنه حين يلقي في وحدة شعوره السالم نظرة بريئة على الأشياء كلها، فإنّه يكتشف لها معنى جديد و آنئذ يأتي الكون كله لكي يتمرأى في هذا (الشعور المنفتح)، ويكتسب أيضا كل شيء (قيمته الإيصالية) ويحظى الكون بوحدتها، نحن من جديد في الوليمة القديمة في الفردوس الضائع و الشعر الموجود ثانية، وعلى الشاعر أن يرينا الطريق، فالحق أن الشاعر هو الذي يبني عالم ضمن عالمنا منوط بحريتنا))[4]، هكذا يمكننا القول إن الشعرية الإنسانية هي شعرية تزيد مراتب سموها في عالم مزحوم بالتقنية التي تستبعد الإنسان وبالتوتر السياسي الذي يستحقه وبالقلق الفلسفي الذي لا يضعه في حالة اليأس في هذا العالم يختصر الفكر الإنساني، و أن نجد معنى الإنسان اليوم هو قبل كل شيء أن يعيد للشعر مكانه في الحضارة.

---

[1] رينه حبشي: نظرات لرينه حبشي، ص 91 .

[2] صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1 ، 1996 م ،ص 90 .

[3] أوكتافيو باث: الشعر ونهاية القرن، ص 121 .

[4] رينه حبشي: نظرات لرينه حبشي، ص 92 .

02/الشعرية الحديثة والحساسية الميتافيزيقية.

تجاوزت التجارب الشعرية في مجلة (شعر) معنى الشعر الذي اعتبر في مفهومه العام فعل إبداعي، مؤكدة مع ذلك حضور الشاعر ذات فاعلة مميزة، وهي بهذا التجاوز و التأكيد جعلت الشاعر العربي يندفع اندفاعاً حاسماً نحو تأسيس شعرية حديثة و إقامة علاقة جديدة بين الشعر و العلم ؛ أي أنّها حاولت أن تلصق الشعر بالميتافيزيقيا* الفلسفية و إخراجه من ذلك التقوقع و الانغلاق في ذاتيته ((فالميتافيزيقية في المنظور التجريبي المنطقي ليست إذا فلسفة إلا بالاسم، الفلسفة بمعنى الحق مدعوة لا تتوقف عن التظاهر بأنها نوع من العلم ، لأن العلم ما يكون تجريبياً أو صورياً ؛(أي رياضياً أو منطقياً)، وكل ما عدا ذلك فهو زائف، الخيار الوحيد الذي يبقى للفلسفة بعد نبذها للميتافيزيقية هو أن تتحول إلى نشاط متين /علمي ، نشاط يستهدف استقصاء شروط المعرفية العلمية ، وتحليل المفهومات التي تؤدي دوراً أساسياً في سيرورة إنتاج المعرفة ، إذن من الواضح أن محاولة التجريبي المنطقي إنقاذ الفلسفة من الميتافيزيقية هو في أن محاولة إنقاذها من الشعر؛ أي من أن تبقى كالشعر مجرد استجابات انفعالية للواقع))[1]، هكذا تبدو علاقة الشعر بالميتافيزيقا، علاقة قديمة ذائبة في الفلسفة وعلومها التي استطاعت أن تتخلص من ميتافيزيقا المعرفة الواهية المعبرة عن كل ما هو واقعي، وبعد هذا الزمن التصقت الميتافيزيقا بالشعر لتعطي للشعر التماهي المخيل ليخلق إبداعاً معبراً عن الحياة ونشاطها الإنساني.

و أما عن المفهوم الميتافيزيقي الذي اعتمدته مجلة (شعر) يقول (مدني صالح) في مقال كتبه ضمن عددها الثاني عشر بعنوان "الشعر بين الخبرة و الأداء" يقول:((أن الشعر في تعريفه كالفلسفة كالرسم ، كالنحت لا يسمح (الما صدق) في تعريف واحد منها إلا على حساب جوانب هامة من (المحمول) غير مشمولة في حدود التعريف،(...) إن كل موجود يتألف كونه من مفهومين متميزين هما: (الماهية) و (الوجود) –وتشترك في هذه الموجودات الذهنية و الموجودات المتحققة خارج الذهن و الشعر كأي موجود كونه ماهية ووجود))[2]، تخلق هذه التساؤلات عن ماهية الشعر ،وماهية وجوده تخلق لنا علاقة وجودية بين (الماهية) و(الوجود)، وبهذا يمكننا القول ((أن التميز في التعريف بين المادة و الصورة في

---

*الميتافيزيقا:Métaphysique ،بدأ استخدام هذا مصطلح في القرن الأول قبل الميلاد للإشارة إلى جزء من تراث أرسطو الفلسفي، فقد دعا إلى هذا الجزء الهام من مذهبه الفلسفي(الفلسفة الأولى)،وهي التي تدرس المبادئ الأعلى لكل ما هو موجود والتي لا تبلغها الحواس ولا يستوعبها إلا العقل المتأمل، كان مصطلح (الميتافيزيقا)،بنفس معنى مصطلح الانطولوجيا(مبحث الوجود)عند (ديكارت)،و(لابينتز) و(سبينوزا)،وغيرهم من فلاسفة القرن السابع عشر، كان مصطلح (الميتافيزيقا) لا يزال مرتبطا ارتباطاً وثيقاً بالعلوم الطبيعية والإنسانية وتحطمت هذه الرابطة في القرن الثامن عشر، وكان(هيغل)أول من أستعمل هذا المصطلح بمعناه اللاجدلي ولكنه لم يفسره ولم يبرزه، وهذا ما فعله (ماركس)،و(انجليز)،اللذان عمما معطيات العلم والنقد الاجتماعي وبرهنا على الإفلاس العلمي للتفكير الميتافيزيقي ووضعا مقابله منهج الجدل المادي، وأصبح معناه (الأعمال بعد علم الطبيعة)أو (علم ما وراء الطبيعة أو الأشياء)،للاستزادة يرجع إلى موسوعة (الماركسية)،مفاهيم ومصطلحات على الموقع الإلكتروني، httpllwww.marxsts.orglarabiclinbex .htm

[1] عادل ضاهر :الشعر والوجود،ص71

[2] مدني صالح: الشعر بين الخبرة والأداء، مجلة (شعر)،العدد 22 السنة6 ربيع 1962م،ص97.

الوجود وهو تمييز ميتافيزيقي قد وجد اهتماماً لدى الشعراء، فراحوا يميزون في موضوعات خلقهم/إبداعهم مفهومين هما – الشكل (الصورة) و المضمون (المادة)،ولم تعطِ هذه المحاولة ذات الأصول الميتافيزيقية قيمة تطبيقية بل و هذا إن كانت قد أعطت أي قيمة في التطبيق))[1]،ذلك أن أي تصنيف أو أي تقنين يمتد جذوره في الميتافيزيقيا يأخذ بأساليبها وبيسير مفاهيمها متحايلاً في هذه الاستعارة على ألفاظها و مصطلحاتها تحويراً وتبديلاً لا يمكن أن يعطي قيمة تطبيقية إيجابية، لا في الفن ولا في أي جانب من جوانب الحياة، ذلك أن الحياة كما نحياها بعيدة كل البعد عن (الميتافيزيقيا) بشكلها الفلسفي المستنطق و الصوفي اللامنطقي ((وإن طبيعة الشعر الذي هو نبؤة ورؤية وخلق لا يقبل أي عالم مطلق نهائي، ولا ينحصر فيه بل يفجره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لانهاية له البحث الذي يظل بحثاً لذاك لا يقدر الشعر أن يتفتح ويزدهر إلا في مناخ الكربة الكاملة، حيث الإنسان مصدر القيم لا لآلهة ولا الطبيعة حيث الإنسان هو الكلي على الإطلاق و الحقيقة))[2].

و من ثمة فإن هذا الاعتقاد هو ما يجب أن يعيه الشاعر الحديث قبل أن يهم بالإبداع، فمعرفة الأصل و الفصل تخيط العلاقات الإبداعية بعضها البعض، وعلى الشاعر الحديث حقاً أن((لا يتخطى فقط الأشكال الشعرية التقليدية ومضامينها ، وإنما يتخطى أيضاً المفهوم التقليدي ذاته للشعر من وجهة النظر الحديثة مجرد شعور أو أحاسيس أو مجرد صناعة، بل أصبح خلقاً وأصبح الشعر هو الإنسان ذاته في استباقه العالم الراهن وتوقع العالم المقبل، إنه (خرق للعادة) كما يعبر (ابن عربي) ؛أي تغيير لنظام الأشياء ونظام علاقتها وتغيير النظر إلى العالم، ومن غير الطبيعي إذن أن يخضع الشاعر لقانون مفروض عليه، إنه يخضع فقط لمواقفه وطاقته، فهو مبدع كل قانون أو نظام شعري))[3]، وبهذا الإيمان للمهمة كبرى، يكون الشاعر في مرتبة النبوءة، التي تستجلي التغيير و التحويل عن طريق خرق العادة، فهو ((الذي يتيح له تغيير العالم، فإذا كان مستحيلاً أن يكتب الشاعر شيئاً جديداً إذ لم يتغير من الداخل ويعيش تجربة جديدة تؤدي أهمية هذا التغيير تزداد في تغيير علاقاته مع العالم وفي تغيير العالم ذاته، وأن من مآسي الشاعر العربي المعاصر أنه يجد نفسه دائماً محاصراً سجيناً داخل الحياة اليومية بقيمها وثقافتها المميتة المبتذلة وداخل المظاهر التي هي حدود وحجب دون الحياة الحقّة، و ربما ألف بعض الشعراء هذه المظاهر لعله ما وراءها وحدها العالم الوحيد الممكن بحيث أنه يخنق أي غليان داخلي في أعماقه معتبراً أيّاه عبثاً ويرضى أن يحيا في جو منسحق أخرص يقضي على أخص خصائصه الإنسانية))[4].

هكذا يفترض على الشاعر الحديث أن يؤمن برؤية تغيير العالم التي افترضت كشرط مسبق لولوج عالم الحداثة، يتجلى حضورها في تأكيد الحركة على أن عالم الشعر الحديث ((هو غير العالم المتواضع عليه))[5] ومن ثمة، فإن الانبعاث الشعري يتولد ((من رفض الأوضاع الوجودية، ومن رفض المعطيات مباشرة للوجود من أجل معطيات أكثر عمقاً

[1] مدني صالح:م،ن،ص98 .
[2] أدونيس :الشعر العربي ومشكلة التجديد، مجلة (شعر) العدد23 السنة6 ،صيف1962 م،ص99 .
[3] أدونيس :الشعر العربي ومشكلة التجديد، ص 98.
[4] أدونيس: الشعر العربي ومشكلة التجديد، ص 98،99.
[5] أدونيس :محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة (شعر) العدد11،السنة 3 حزيران1959 م،ص83 .

وامتداداً وشمولاً))[1]، وتتغير النّظرة إلى العالم برفض المعطيات المباشرة للوجود و البحث عن معطيات أخرى هو الطرح (الرؤيوي) الذي أرادت (شعر) به ((إدراكاً جديداً لعلاقة الإنسان بالعالم))[2]، إدراكاً يصدر عن حساسية ميتافيزيقية هي الخاصية ((الرئيسية في النتاج الشعري الحديث))[3]، وأن الميتافيزيقيا على المستوى الفلسفي اتّجهت نحو الكشف عن باطنية التجربة الإنسانية، فإن الرؤيا ومن الوجهة ذاتها أدّت هذا الدور على المستوى الشعري من هنا التصقت الميتافيزيقيا بالشعر، كما التصقت ((بمحاولات لاستغوار التجربة الإنسانية الباطنية من خلال التجربة الشعرية))[4].

و هكذا كانت الدّعوة لتخطي الثبات في التراث الشعري لأن مهمة الشعر الحديث هي أن يصير ((نبعاً من الشرار و الفتوة أن يصير قوة عربية خلاقة تبعث برؤاها إلى الجزء الغامض من حياتنا و مصيرنا، وتضيئه وتعينه ليصير الفعل الذي نبدع به وجودنا و نعيد إبداعه باستمرار، كانت مهمة الشعر العربي في القديم أن يلاحظ العالم فيجتره ويصفه، أما دوره في الوقت الحاضر فهو أن يعيد النظر أصلاً في هذا العالم أن يبدله، وأن يخلق و يرتاد ويجدد الشعر العربي الآن مغامرة في الكشف و المعرفة ووعي شامل للحضور الإنساني))[5].

و لهذا سعى الشعر الحديث إلى أن يبني حياة جديدة قائمة في أفكارها المعرفية على الفلسفة و التغيير و التّحويل و الاختلاف وعدم قبول كل ما هو موجود مجسد سابقاً، ومن ثمة فإن العلاقة الجديدة التي سعت حركة مجلة (شعر)إلى تأسيسها بين الشاعر و العالم هي فلسفة التفكير/التعبير عن الحياة، بوصفها علاقة تجسد الحداثة الرؤيا/الحداثة اللاعادية تستمد مرجعيتها من حساسية ميتافيزيقية أنطولوجية تبدأ بسعي الذات نحو تحقيق ماهيتها في سياق من التّوتر و المعاناة، يولده إدراكها لمعنى الوجود حولها بحيث لا تنوي في واقعها المحسوس وجوداً حقيقياً، وإنما سلسلة من الظّواهر فيها عبث الحياة فتدرك أن خلاصها في عالم آخر ترى فيها ملاذاً وعالمياً حلماً، تحاول بلوغه/إدراكه/تلمسه، لأن الوجود في هذه الحياة يحيل نحو عالمين: ((العالم الذي يتراءى من خلال الواقع بما يحيل به من محسوسات ومتناقضات في العالم الآخر الذي يشكل وحدة يتأكد فيها من خلال الوجود بما يحتوي من مرئيات و غير مرئيات، محسوسات و معنويات))[6]، لذلك لذلك كان على الشاعر أن يتقفى هذه العلاقة ويعيها و يتفاعل معها، حتى تتبين له معالم /كيفية/سبل بناء شعر جديد يستطيع من خلاله أن يحدّد الحياة و الفكر، و يكون دليلنا في هذه الرّؤيا الميتافيزيقية للحياة.

---

[1] مصطفى خضر: حرية الشعر في أن يكون، مجلة (شعر) العدد 29 السنة8 ،شتاء ربيع 1964 م، ص 92 .

[2] روز غريب: المضمون وحده لا يصنع فن الشعر، مجلة(شعر) العدد44السنة11،صيف1970م،ص68 ,

[3] مجلة (شعر) العدد16 السنة4 خريف1960م،ص150 .

[4] مصطفى خضر: م، ن، ص92 .

[5] أدونيس :الشعر العربي ومشكلة التجديد،ص99 .

[6] رينه حبشي: الشعر في معركة الوجود، مجلة (شعر) العدد1السنة 1شتاء 1957 ،ص 91 .

03/تجديد منابع الخلق الشعري:

لقد خلقت التطورات التي شهدها مفهوم الشعر وعلاقاته المتعددة تحولات في إدراك منابع خلقه، ذلك أن حركية الإبداع الشعري تسير وفق دورة الزمان/ الحياة، من هنا كان الإبداع الشعري ((قرين الحياة وهو في بساطته الساذجة حول الأولى استجابة مناسبة لموقف جديد و الحياة لا تكف عن التغيير/التبديل، ومن ثم لا يتوقف سيل استثارة رد الفعل الإبداعي، ومهما يكن من شأن المعوقات التي تقف في وجه تيار الإبداع فإن فكرة الرّغبة في الإبداع أو قصد الإبداع لم يغب بالكلية عن أفق نظر الثقافة الحديثة))[1]، فلقد كان الشعر دائم البحث عن منبع جديد يساير/يواكب تجديد فلسفة الحياة ،لذلك كما يبدو أن ((لكل مذهب شعري فلسفة يهتدي بها الشاعر، ونستشفها من خلال آثاره، لقد كانت الفلسفة الكلاسيكية في تقديسها السّلف و اعتناق مبادئهم التي توجب على الشّاعر و الأديب أن يلتزم حدود العقلانية فيراعي الوضوح و الاعتدال و الانضباط، ويعالج الموضوعات الشائعة التي كرسها الأجيال، أما الرومانطقيون فتنكروا العقل وأعلنوا بلسان (هوغو) في فرنسا كما بلسان الرومانطقيين الألمان والانكليز، أن الشعر هو تعطيل الفكر وأنه إزاء العقل كالحلم إزاء الوعي، وموقفهم هذا شبيه بموقف الصّوفية الذين أعلنوا شكهم في العقل، وصرخوا بعجزه عن الإلهام))[2].

هكذا فإن الشاعر الحديث لم يجد ذلك الشاعر ذو النزعة الكلاسيكية القائمة على المباشرة و الوضوح في الشعرية، إنما أصبح رومانطيقياً وصوفياً يتنكر للعقل ويعلن تمرده على القاعدة الشعرية القديمة، إذ يرى أن الشعر هو حالة من اللاوعي و الشعور يستحضرها المبدع كالحلم أو الغفلة في زمن قصير يستدعي الوعي، وقد كان الرومانطقيون الألمان في أواخر القرن الثامن عشر هم من ((أحيوا العقيدة الصّوفية و مصطلحاتها (نفس العالم الواحدة، الكونية ،العدد الأسمى)نشدوا التوحيد بين قمم المثلث (الإنسان، الطبيعة، الله)، وقد سيطرت العقيدة الصوفية بوحدة الوجود على حلفاء الرومانطقيين، يقول (بورا) في (Heritageof Symbolisme) "الحركة الرمزية في أساسها حركة صوفية أنكرت العقل، واعتمدت النشوة الصوفية مصدر الإلهام، استهدفت بناء عالم جديد واعتقدت أن هذا العلم يكمن في باطن الإنسان))[3]،لذلك يمكننا القول أن الشعر الحديث تأثر بالمدرسة(الصّوفية) في الخلق والنّشوة الشعريتين، وتقوم الشعرية الصوفية على فلسفة (التأويل) إذ أن دلالة التأويل ((هي الكشف عن معجزة الفهم وليس الكشف عن التواصل العجيب بين الذوات، الفهم هو المشاركة في القصد الجمعي من جهة أخرى تتطلب الوجهة الموضوعية لحلقة التأويل أن توصف بنمط آخر عند الوصف قدمه (شلايرماخر)، لأن ما نحن عليه من اشتراك مع التراث الذي ننتمي إليه هو الذي يحدد أفكارنا المتخيلة ويقود فهمنا، وعليه فإن هذه الحلقة ليست أبداً من طبيعة صورية بحتة، فهي ليست كذلك إلا من وجهة نظر

[1] عزت قرني: الإبداع الفلسفي وشروطه، مجلة(فصول)،المجلد 6العدد4،سبتمبر1986 م، ص 18.
[2] روز غريب :الشعر الحديث حركة ثورية، مجلة (شعر) العدد37السنة10،شتاء1968م،ص11.
[3] روز غريب :المرجع نفسه ص12.

ذاتية، ولا من وجهة نظر موضوعية يقع دورها بالعكس داخل هذا الحقل الممتد بين النص وبين من يفهمه))[1]؛ أي أن التأويل Herméneute يدرك العملية الشعرية في عمق تجربتها للحياة، خاصة الشعر الحديث يحاول أن يبني كتابته على رؤية كلية شاملة للحياة، وهذا لا يتأتى له إلا ضمن متاهات (الفلسفة الصّوفية)، فقد ((كان رامبو صوفياً متوحشاً، وحلقة وصل بين الرمزية الغامضة و السريالية المتهوسة، و بنى (بودلير) نظرته في وحد ة الحواس وحلول بعضها محل بعض، على عقيدته بوحدة الكون و انسجامه وعدم التفرقة بين أجزائه وعبر عن شعره برؤى (أفلاطونية) وتوق إلى عوالم بعيدة خيالية))[2]،و من ثمة فإن الشعر الصّوفي يجد مكاناً رحباً ليهيم بخياله السّابح، في متفرقات الحياة ليشكل الرؤى التي تستنتج لنا القصيدة الشعرية، لأن النزعة الصوفية موجة دخلت الشعر العربي و قد ظهر فيه تأثيرها خلال القرن الماضي في مطلع هذا القرن؛ أي في عهد وضوح الاتجاه الصوفي في فلسفة (أمرسن) الأمريكي، و(برغسن) الفرنسي، وفي هذا الثلاثي دليل على تفاعل أكيد بين الفلسفة و الأدب، خضوع الأدب لتوجيه الفلسفة[3].

و في هذه الفترة الراهنة/النهضوية/التحديثية ذهب الشعر الحديث يبحث عن مادة له في الفلسفة الصوفية و المنبع السريالي و المدار الأساسي لتجربة (رامبو)، التي تجعل منها (السّريالية)مرجعية أساسية هو تخطي/انتقال من المرئي إلى اللامرئي، كما هو الشأن في التجربة الصوفية، ((فالمرئي كله ملتحم باللامرئي، و المسموع باللامسموع، و المحسوس باللامحسوس، ولا شك أن كل ما يمكن التفكير به ملتحم بكل ما يمكن التفكير به، وهو قول ينطبق تماما على نتاج (رامبو))[4]، هكذا فإن الشعر بحسب غيره من (السرياليين) ليس طريقة للمعرفة بالمعنى العادي، بل هي معرفة الرؤيا وما فوق الواقع، فهكذا كان شعر (رامبو)رؤياويا قائماً على التأمل Réflexion الفلسفي يحاول الاتصال مباشرة بأبواب اللاوعي،((مشحوناً بالإيحاءات الفلسفية، دون أن يتفلسف ويجعل هدفه، وبالتالي قول شيء ذي مغزى فلسفي محدد، أنه قد يوحي بما هو ذو مغزى فلسفي نحدد قد يوحي بما هو مغزى فلسفي ولا يقوله الشعر الذي يتفلسف كما رأينا يعطينا الفلسفة على المستوى الأول من التأويل، و الفلسفة على هذا المستوى مفسدة للشعر، إذ تكاد تلغي الحاجة إلى تأويل الشعر على المستوى الثاني: الشعر لا يعود في هذه الحالة تجسيداً لإرادة الإبهام، بمعنى آخر أن يعتمد الشاعر التعبير عن فكرة أو موقف فلسفي محدد هو أن يخاطب القارئ بقصد أن ينقل إليه هذه الفكرة أو هذا الموقف مما سيجعل اللغة خاضعة لهذا الغرض التوصيلي المحدد، هنا تفقد لغة الشاعر قابليتها لقراءات متعددة))[5].

هكذا يمكن أن نفهم/نقرأ الشعر قراءة فلسفية على الرغم من أنه هو نفسه قد لا يكون قراءة فلسفية متعمدة للعالم أو القيم أو الإنسان، بهذا المعنى لم تعد مهمة الشعر تقديس التقليد بل التجربة و إن الشاعر العظيم بهذا المعنى لا يقبل بما هو ثابت ومستقر، إنه ينطبق عليه هو وصف (نيتشه) Nietzscheللخلاق، حين قال "الخلاق يكسر

[1] هانس غيورغ غادا مير: فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف:ط2 ،2006 م ،ص42 .
[2] روز غريب: المرجع نفسه،ص12.
[3] ينظر روز غريب :المرجع نفسه ،ص12
[4] أدونيس: الصوفية و السوريالية، دار الساقي، ط 3،1992 م ،ص59.
[5] عادل ضاهر: الشعر والوجود،ص109،108 .

اللوحات القديمة، الذي لا يسمي بعمد و الذي لا يقال ينطبق به الشاعر الحق كالفيلسوف الحق مخرب على نحو جذري))[1]، لذلك وجد الشاعر الحديث نفسه مطالب بأن يفكر شعرياً/ فلسفياً / صوفياً/ سريالياً، حتى يمكن من صياغة الحياة الأجمل وأن الشاعر بهذا المعنى يفكر شعرياً و إن كان بصفته شاعراً ليس معيناً بالفكر المجرد، إن صدق الفكرة الأخيرة يقوم على أن((التأويل كما وضحنا سابقاً هو من مكونات العمل الشعري بصفته عملاً شعرياً، ولذلك فعندما نقرأ الفكر في الشعر سواء كان فكراً فلسفياً أو سوى ذلك، فإن ما نقرأه فيه هو شيء متمم لشعريته، لأنه من مكوناتها الجوهرية، و التفلسف شعرياً على وجه الخصوص هو سمة نتوقع تبيينها في أعمال معظم كبار الشعراء))[2]،هكذا يقف الشعر الحديث على جزئيات الأشياء بعيداً عن العقل و المنطق ويزعم أنه على حقيقة في تعريف الحقيقة، يقول (أدونيس) ((ويكمن خطأ العقل و المنطق بالنسبة للصوفية و السريالية في كونهما يقفان عند جزئية الأشياء، و يزعمان أن لديهما جواباً عن كيفية الأشياء، ثم أن الجواب قوام العقل و المنطق لأنهما يتناولان الوجود بوصفه مشكلة، لابد من حلها – بينما الصوفية و السريالية تنظران إلى الوجود بوصفه سراً، و المسألة بالنسبة لهما هي الاتجاه بهذا السر غياب الجواب هناك دليل على هاجس السيطرة على الوجود؛ أي الانفصال عن الحالة الأولى حب و الحالة الثانية هيمنة))[3].

ويعني هذا أن الشعر في الوجود لا يعرف لدى الصوفي والسريالي بالعقل والمنطق، لذلك يلتمس الشاعر الحديث المعرفة الخفية الصوفية و السريالية اللتان تعرفان بقبولها الفكر اللامعقول، و الإدراك اللامحسوس و المعرفة باللاموجود ،وأن الصوفية في اعتمادها الرؤية يحصل لها المعرفة التي تحصل لغيرها معتمدي العقل و المنطق كالشاعر القديم، فالصوفية ترى ((الرؤيا خواطر ترد على القلب و أحوال تصدر في الوهم، إذا لم يستغرق النوم جميع الاستشعار، فيتوهم الإنسان عند اليقظة، إنه كان رؤية في الحقيقة، وإنما كان ذلك تصوراً و أوهاماً تقررت في قلوبهم، وحين زال عنهم الإحساس الظاهر تجردت تلك الأوهام عن المعلومات بالحس و الضرورة، فقويت تلك الحالة عند أصحابها، فإذا أستيقظ ضعفت تلك الأحوال التي تصورها بالإضافة إلى ذلك إحساسه بالمشاهدات وحصول العلوم الضرورية))[4]، هكذا فإن الرؤيا في الإبداع الشعري معرفة إشراقية في معزل عن العقل يطلبها الشاعر متى صادفته الإلهامات الشعرية الأولى، ((ولم ينقطع المجري الصوفي في الشعر الحديث، فملامحه واضحة في شعر شعراء معاصرين أمثال (ت. أس إليوت)T.s.Iluet الذي وعي ذهنه حضارات الأمم الماضية، وقد درس اللغة السنسكريتية فيما درس اللغات، وينم شعره عن تأمل وشوق صوفيين، ونلمح التأثيرات الصوفية في شعر "إيلوار"، و"ماكس جاكوب"، و "بير جان جوف"، و "رينه شار" و"بيير إمانويل:، وغيرهم من ذوي التفكير الإنساني بين المعاصرين))[5]، وتأثراً (بمادة الشعر الغربي)، طرحت مجلة (شعر) قضية (مادة الشعر) العربي نقرأ في العدد الثالث ضمن مقال(لماجد فخري)يبين فيه طبيعة الفكر والمعاني والصور التي يتركب منها

[1] عادل ضاهر: م، ن، ص 109 .
[2] عادل ضاهر: م، ن، ص 110.
[3] أدونيس: الصوفية والسريالية،ص56 .
[4] أدونيس: م، ن، ص 62.
[5] مجلة (شعر) العدد37السنة10،شتاء 1968م،ص13.

الشعر الحديث، وهو ما تحدد طبيعة العلاقة بين الفلسفة و الشعر ، مما دفع ببعضهم إلى القول ((إن الفلسفة و الشعر شيء واحد –فلماذا يصلح أساساً لحل المشكلة التي تعالجها ووجه الشبه هذا، إن الفلسفة كالشعر تعرض لجميع أشكال الوجود ومراتبه دون استثناء ولكن فعل الفلسفة النظر من هذا الوجود نظراً تجديدياً، بينما فعل الشعر شيء غير النظر فما عساه يكون؟))[1]، ومن ثمة يمكن القول إن الشاعر في قراءته للوجود((قد يقال أن هذا الفعل هو الخلق و الإبداع، و لكن لنا أن نتساءل هنا، أي ضرب من الوجود يخلق الشاعر ؟ أفلا يدخل العالم الذي نعيش فيه، ويعيش الشاعر و الفنان فيه أيضاً في عداد الوجود المخلوق؟ فما ترهما يضيفان إليه؟، و الجواب عندنا أن هذا العالم الذي نعيش فيه و إن كان يدخل في عداد الوجود المخلوق من وجه ما، فهو وجود لم تستنفذ جميع وجود الخلق فيه بحيث لم يبقى فيه للخلق و الإبداع متسع، بل هو في طور الصيرورة و التكامل أبداً.

و هو أتيح للفنان أن يساهم في فعل الخلق المتواصل الذي يصير العالم من جرائه كموجود بالفعل دوماً وهو يفعل ذلك متى أستطاع أن ينفذ من خلال عالم المرئيات المائل بين يديه إلى عالم الغيب الذي يفصح عن هذا العالم إفصاحاً ويرمز إليه رمزاً إذا يتمكن عندها من إظهار ما كان خافياً من نواحي الوجود الخصب الذي يعمر به ذلك العالم، ولا يفصح عنه عالمنا إلا بقدر ما ولو كان قصدنا الدقة في التعبير، و الواجب أن نقول أن الشاعر لا يخلق شيئاً بل ينفذ إليه ببصيرته الحادة إلى ما تخبئ له المرئيات ورائها من معاني وأشكال، فيقتنصها ويكشف النقاب الحسن عنها –وبذلك يفتح عيوننا إلى ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة ومعنى، قد نكون غافلين عنها لضعف في أبصارنا وقصور في إدراكنا وهكذا يكون الشعور الأصيل ضرباً من الرؤية الثاقبة، وإذا شئت ضرباً من الرؤيا))[2]، وهكذا أمكن للشعر الحديث أن يستنبع منابع الحقيقة التي يبحث عنها قبل الخلق و الإبداع ليصنع بعد هذا التأويل و الجنوح الصوفي/ التأويلي شعراً ينزع القناع عن الحقيقة ويدخل الغبطة في النفوس.

وهذا هو الشعر الذي يعتبر حينها ((عوض عن الوجود الحق، فإذا أصبح أن أقسام الوجود ثلاثة: هي الطبيعة و الإنسان و الله، وجب أن تكون مواضيع الشعر الكبرى ثلاث هي : ((ما يدور منها على (الطبيعة)"وفيه يدخل جانب كبير من الشعور الرّومانتيكي)، وما يدور على (الإنسان) و أفراحه ومآسيه، وما يدور على (الله) وصلته بكل من الطبيعة و الإنسان،(وفيه يدخل جانب كبير من الشعر الصوفي و الفلسفي خاصة، و أبين من هذا التفسير إن أبلغ الفن وأروعه ما كان يدور على قضايا الإنسان و الله، وأحطّه ما كان يدور على الطبيعة الصماء من حيث هي الطبيعة، إلا من حيث صلتها بالإنسان و الله، فالطبيعة لا تصبح موضوعاً فنياً أو شعرياً أصيلاً إلا بالمقدار ما ينفث الإنسان فيها شيئا من روحه، ويسبغ عليها معنى إنسانياً))[3]، في هذا تكمن مادة /موضوع (القصيدة) الحديثة المطالبة بتوجيه الإنسانية واعتبار منابع الشعر لخدمة الإنسانية وعلاقتها بالحياة المعاشية وهو ما تسعى مجلة (شعر) توكيده للشاعر العربي الحديث المفهوم

[1] ماجد فخري: مادة الشعر، مجلة (شعر)،العدد 3،السنة1،صيف1957م،ص 86.
[2] ماجد فخري: م، ن، ص 86 ،87 .
[3] ماجد فخري: مادة الشعر، ص88

الميتافيزيقي للشعرية بأنها ((تجربة شخصية يسيرها الشاعر ويفجرها في حدوس و رؤى وصور وبروق، بحيث تتحول الأفكار و تنصهر وتتضح كفلذة من البناء الذاتي ملحمته جنباً إلى جنب مع شتات العناصر الأخرى، من انفعالات وعواطف ورؤى وغيرها من ذرّات النهر الفلسفي، وهكذا فإن الشاعر الميتافيزيقي لا يعنى بالأفكار أيا كانت إلا من حيث انعكاسها في نفسه وفي لحظته التاريخية والحضارية، فالشعر الميتافيزيقي استبطان وتطلع وجهد للقبض على العالم دون بنيان أو فكر منطقي؛ أي دون حل أو جزم أو تحديد وخارج كل نسق أو نظام))[1].

و هكذا يمكن القول إن مجلة (شعر) قد أفادت بوعي نظري إيجابي من جميع الاتجاهات الشعرية التي نشأت في أوروبا منذ الحرب العالمية الثانية وفي طليعتها (السّوريالية)،فالشعر في التحاليل الأخيرة أصبح يتجاوز الاتجاهات (المدرسية)جميعها من أي نوع كانت، وتأسيساً على هذا ميزت المجلة بين نوعين من التجارب الشعرية، أولها: ينجح فيه الشاعر انطلاقاً من خصوصية الذات نحو كلية التجربة الإنسانية، والثانية: لا يتعدى فيها الشاعر حدود تجربته الشخصية وبطبيعة الحال سيكون الخلود والتميز للتجربة الأولى، فالشعر الحديث بحسب (أسعد رزوق)لا يتوقف عند حدود التجارب الخاصة بل عليه أن يموضع هذه التجارب ويصعدها إلى حد ((ما فوق خصوصية الزمان و المكان مخاطباً بها جدران ذاتيته إلى آفاق إنسانية أعم وأشمل تمثل ذوات الآخرين كما تمثل ذاته، وعليه أن يبرز لقائه الأعم و الأشمل من خلال الأخص والذاتي))[2].

وأن الشعر الحديث هو نتاج حركة تحررية قامت بها المدارس السابقة((لتحرير الأسلوب من قيود البلاغة والعروض والأناقة وسمو التعبير، فهو يصيغ النثرية، يقبل عبارة الشعب و يثور على قواعد اللغة والمعجم، يقدم المضمون على الشكل ويرى أن مهمة الشاعر كما يرى (هوغو)،من قبل أن يكون زعيماً روحياً بطلاً متصوفاً ذا مبادئ إنسانية شاملة، لا ناحت أشكال أو صاقل ألفاظ، مع العلم بأن (هوغو) لم يهمل نحت الأشكال وصقل الألفاظ))[3]،و هو ما يجعل من حركة الشعر الحديث حركة تبادل واقتباس.

[1] مجلة (شعر)العدد19،السنة 5،صيف1960 م،ص123 .

[2] أسعد رزوق: اللحم والسنابل لنذير العظمة، مجلة (شعر) العدد 6السنة3،ربيع1958 م،ص135 .

[3] مجلة (شعر)العدد37 السنة10 شتاء1968م، ص14.

خامساً: مجلة (شعر) ودرس (المثاقفة Acculturation).

01/(شعر) وعلاقاتها التثاقفية :

يتجسد (الثقاف)* Déhiscence الشعري في مجلة (شعر)،من خلال مشروعها التنظيري الذي تسعى من خلاله جعل الشعرية فسحة حرة للتفكير و التعبير وفرصة للتبادل الشعري في أفق عالمية الشعر، عالمية الثقافة القائمة على التلاقي والتلقي ، وهي كذلك دعوة لتحول ثقافي من ثقافة ذاتية إلى ثقافة اجتماعية /عالمية، ففي هذا المستوى سعت (شعر) إلى أن تكون ((ملتقى حراً لمختلف وجوه النشاط الشعري العربي خاصة و العالمي عامة ونافذة مطلة على خير ما في حضارة الإنسان))[1]،وهذه دعوة إلى تحقيق المشاركة الفعالة مع الشعر المعاصر في العالم، بحيث تعتبر هذه الاستراتيجية منطلقاً واعياً بالضرورات الإبداعية الجديدة، لذلك عملت(شعر) في بداياتها على((توطيد صلات الشعر العربي المعاصر بالأوساط الشعرية في العالم، ولتحقيق ذلك تحاول المجلة أن تعتمد لها مراسلين في مختلف الأنحاء ويسرها أنها وفقت حتى الآن إلى اعتماد (جبر إبراهيم جبرا) في بغداد ،و (إبراهيم شكر الله) في القاهرة و(عمر باوند) في الولايات المتحدة وكندا و(عمر باوند) هو أبن الشاعر الأمريكي الكبير "عزر باوند"))[2]، ومهمة هؤلاء تكمن في تقصي أخبار الشعر و الشعراء في بلدانهم ومراسلة المجلة بالجديد الذي يظهر بساحتهم الأدبية و الشعرية خاصة وتضيف المجلة إلى مشروعها ((نشر القصائد بلغة أجنبية بخاصة ترجمتها العربية يعزز تأدية الرسالة التي أخذتها المجلة على عاتقها، ذلك أن مثل هذا العمل يساعد على إخراج الشعر العربي، وبالتالي الحياة العربية من عزلتها إلى ميدان التفاعل و التبادل مع العالم فكل اكتفائية وانعزالية خصوصاً في العصر الحاضر تؤدي إلى جمود فموت، و المجلة كذلك، ترحب بنشر أي نتاج شعري

---

* ثَقِفَ ،يَثقفُ ،ثقْفا ،ثَقُفُ: الشخص صار حاذقا، فطنا ،ثاقَفَ ،يُثاقِف، مُثاقَفةً، الشخص جالده بالسلاح ،ولاعبه :إظهارا للمهارة والحذق، مُثاقفةُ: مصدر ثَاقَفَ، مثقّفُ، جمع مثقفات: المتعلم المتوسع في الثقافة، للاستزادة يمكن الرجوع إلى (جماعة من كبار اللغويين، المعجم العربي الأساسي، لاروس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،(لاروس)ط 2003 ،ص 214 ـ 215 .مُثاقِفُ :مُبارِزُ ،مُنَاجِزُ، مُثَاقَفَةُ: مُبَارزةُ /مُناجَزةُ/نزالْ،(يوسف محمد رضا) معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط 1 ،2002 م، ص 1413 .ثقافة (Culture)هي ما يتصف به الرجل الحاذق المتعلم من ذوق وحسن انتقاد، وحكم صحيح، أو هي التربية التي أدت إلى اكتسابه هذه الصفات: قال (روستان)Roustan. D"العلم شرط ضروري في الثقافة ،ولكنه ليس شرطاً كافياً، إنما يطلق لفظ الثقافة على المزايا العقلية، حتى التي اكسبنا أيّاها العالم، حتى تجعل أحكامنا صادقة وعواطفنا مهذبة(جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1 ،الشركة العالمية للكتاب،بيروت،لبنان،ط1994 ،ص378). (الثقافُ)و (المُثاقَفَةُ)و(الثقافةُ)و(التّثاقُفُ): مصطلحات /مفاهيم ،تطرق الفيلسوف (محمد شوقي الزين) في كتابه "الثقاف في الأزمنة العجاف"، إلى مفهوم المُثَاقَفةُ و التّثاقُفُ والثقَافُ ،مع أنه لم يخص هذه المفاهيم بمعنى ثابت، لاشتغال المصطلحات في مجالات عدة، إلا أن المفهوم العام لهذه المفاهيم (تعني الانفتاح على الآخر)،يقول فيها كذلك (الثقافة): يعني صار حذقا، فطنا، وفي (لسان العرب)"ثقف الشيء وهو سرعة التعلم"/ الجزء 6 ص 492،(الثقاف)تعني القوة الذاتية، الحيوية، أو الغيرة في تسوية الطباع(شوقي الزين)ص 79ـ 81،(المثاقفة):هي ما يتم فيه المزج بين التجارب البشرية، التي تعلمها الإنسان و ثاقفها، حتى يتم تلاقح بين الأفكار والخبرات(شوقي الزين)ص83 :(الثقاف) يرتكز على حليف هو الثقافة، مرتبطاً بها لغوياً؛ أي: عضوياً وإجرائياً ووظيفياً تبقى الحاجة فقط في الاشتغال عليه بكل الطاقة النظرية والفكرية الممكنة، وتهيئة المجال ليكن الدال والدليل،(الثقاف): الذاتي هو الذي يتيح للذات أن تغادر منغلق الهوية نحو منفتح الثقافة لاعتبار الثقافة هي مستقبل الإنسان بعد ما خذله الهوس السياسي والديني والهوى الإيديولوجي./للاطلاع ينظر :محمد شوقي الزين،(الثقاف في الأزمنة العجاف)منشورات الاختلاف ،الجزائر العاصمة، ط 1،2014 م،الصفحات،75-79 .

[1] مجلة (شعر) العدد12 السنة3،خريف1959 م،ص3

[2] مجلة(شعر) العدد2 السنة1،ربيع 1957م،ص 101

وضعه شعراء عرب بلغة أجنبية، فقد نشرت المجلة في عددها الثاني قصيدة (لصلاح ستتيه)، ونجدها تنشر في عدد آخر قصيدة بلغة إنجليزية (لجبرا إبراهيم جبرا) وتحاول المجلة جهودها توطيد الصلات بالأوساط الشعرية في العالم ، وهي تأمل أن لا يمضي وقت طويل حتى يكون صوتها قد سمع في سائر أنحاء العالم))[1]، وبمثل هذا العمل تتثاقف المجلة مع الأوساط الشعرية العالمية وهو الثقاف الذي كانت الثقافة العربية الحديثة في حاجة إليه، لتتلاقح التجارب الجديدة على مستوى الشعر و الشاعرية.

و أن المجلة في دورها الريادي للشعر العربي ((يبقى عليها أن تحقق الأمنية المصاحبة لذلك التطور الفكري وهي أن يصبح الوعي الثقافي العربي في مستوى هذا الشعر مستوى العالم، الذي يضيئه و القيم التي يعلنها وهو أمر مرتبط بنجاة العقل العربي من كل ما يعوق تقدمه و يحدُّ من حريته))[2]، لأن جوهر الحاضر هو الذي يفرض ذلك السير نحو المستقبل، وهو التغيير الدائم مع إعادة النظر المستمدة من ضوء العقل الباحث المكتشف، وانطلاقاً من هذا الفهم يقول الخال((إن ما كانت تعنى به الحركة الحديثة إلى جانب تأصلها في التراث الشعري واستنبات نشاطها من الواقع العربي في جميع أقطاره هو تحقيق شراكة فعالة مع الشعر المعاصر في العالم، فلأول مرة نقف أنداداً لمجالينا في العالم))[3]، وذلك حتى يحصل التمكين في الشعرية من حيث الانفتاح و الشراكة و التثقيف على المستوى الشعري العربي المعاصر ووصف هذه المرحلة بالشمول و العمق في التبادل الشعري العالمي ،وفي العدد الثامن عشر نقرأ عن تجسيد (التثاقف) الشعري الحديث كتجربة وممارسة فعلية عندما ((سافر "يوسف الخال" إلى باريس، ومنها إلى لندن بدعوة من المجلس الثقافي البريطاني للاطلاع عن كتب الحركة الشعرية الراهنة، وتوطيد العلاقات بينها و بين الحركة الشعرية العربية))[4]،

وقد خصصت المجلة بعد ذلك ضمن فقراتها فقرة (رسالة المجلة)أو (يريد الشعر) وذلك حتى تتطلع على أخبار الشعر وقضايا التجديد فيه، ففي العدد الثالث نجد رسالة من (القاهرة) (لإبراهيم شكر الله)[5]، وفي العدد الرابع نجد رسالة من (الخرطوم) ورسالة من (بغداد) (لجبر إبراهيم جبرا)[6]، وفي العدد السادس نجد رسائل كل من (إحسان عباس) من (السودان) و(غلوي كنيل) في رسالة من (نيويورك) ورسالة من (لندن) (لرياض نجيب الريس)[7] و في العدد المزدوج السابع و الثامن نجد رسالة من (باريس) (لمحمد أحمد القيسي)[8]، إلى آخره من المراسلات و الرسائل، التي كانت تتوافد على المجلة كمتابعة لساحة الشعرية في العالم، و هو ما يثبت فاعلية الحركة التحديثية /التثاقفية في مجلة (شعر) خاصة و أنها كانت سباقة في هذا المجال على غرار المجلات العربية و العالمية، إذ نجدها توظف كل الخبرات و الوسائل لإنتاج

[1] هيئة التحرير: أخبار وقضايا، مجلة (شعر) العدد3السنة1،صيف1957م،ص116 .
[2] مجلة (شعر) ،الافتتاحية، العدد19 السنة 5،صيف1961 م،ص5.
[3] يوسف الخال :أخبار وقضايا، مجلة (شعر) العدد15السنة4،صيف 1961م،ص139
[4] هيئة التحرير: أخبار وقضايا ،مجلة (شعر) العدد18 السنة5،ربيع 1957م،ص190 .
[5] هيئة التحرير ،أخبار وقضايا، مجلة (شعر) العدد 3 السنة1ربيع 1957م،ص93.
[6] جبرا إبراهيم جبرا، رسالة من الخرطوم مجلة (شعر)العدد4السنة 1 خريف 1957 م،ص 112ـ 121 .
[7] إحسان عباس ،رسالة من السودان، مجلة (شعر)العدد6السنة2 ربيع 1958م،ص119ـ 122.
[8] محمد أحمد القيسي ،رسالة من باريس ،مجلة (شعر)العدد8،7 السنة2صيف ،خريف 1958م ـ ص75 .

الصيرورة في مشروعها الثقافي، وهذا مع الحفاظ على الهوية العربية ((فقامت (شعر) لتربط بين النزعة العميقة بالتجديد في نفوس الناس و النزعة الأخرى المقابلة و هي الحفظ على الحس القومي ومحاولة التفرقة بينه وبين موروثاتنا المتخلفة، على هذا الصعيد لا يصبح (المتنبي) كافراً ولا رجعياً أو غير مرغوب فيه، بل يصبح نبياً لعصره هو تناقش أفكاره من حيث تلاؤمها مع أفكار عصره من خلال منظارنا الخصوصي، وبهذا التقويم الأمين تصبح العودة للمتبني غير مطلوبة إلا من حيث الاعتناء اللفظي و التاريخي و القومي، صحيح أن كثير من القصائد التي تنشرها مجلة (شعر) محتاجة إلى أن تناقش و أن تنكشف عيوبها ولكنني أظن ذلك راجعاً إلى موقف المجلة أكثر مما هو راجع إلى الفهم الشعري عند شعرائها.

هكذا تحمل مجلة (شعر) رسالة عصرية فتعطي القارئ العربي خلاصة التجديد الشعري في أوروبا ثم تسمح للنهضة الشابة لأن تعبر بين صفحاتها وتوصل الجيد منه إلى الذوق الأوروبي المصقول، وتطرح أسئلة هامة عن موقفنا الحضاري، وهي بهذا تؤكد عصريتها وتلاؤمها أيضاً))[1]،لقد كانت (شعر) مهتمة كثيراً بتلك العلاقة التي تربط الحضارة العربية بالحضارة الغربية، ونرى أن مهمة الأديب تكمن في البحث عن هذه العلاقة وتأثيرها بعيداً عن السّياسة وهمومها وأن مهمة الأديب كما يقول (بستراك). barstk, P ،((لا أن يخدم السلطات (...)،بل يصغي إلى (صوت الحياة الحي) أن يشهد للخير و لكل ما هو حق وجميل، وهو لذلك يدعو الأدباء للعودة إلى معاناة تجربة الحياة و الموت و الإنسان و الله و الخير و الشر والحب بكل ما فيه من فرح و أسى ونقم، ذلك غاية الأدب القصوى هي في نظره خلق صورة الإنسان تكون أعظم من الإنسان، و بالذات يسير الإنسان نحو العالم من الكينونة أنبل وأسمى))[2].

هكذا يرى (أدونيس) أنه لا يلتمس الشاعر المعاصر يتابعه في تراثه وحده ،وإنما يلتمسها((في هذا الكل الحضاري الشامل ، وأن ليس من غرب متفوق على العرب هناك إنسان واحد))[3]، إنه الواقع الذي تفرضه المرحلة بحسب (يوسف الخال) ذلك أن ((المرحلة التي نجتازها اليوم هي مجلة تحررنا من كل ما توارثناه من تقليد متحجر في شتى نواحي الحياة ومنها الشعر، هذه الرغبة الشعورية في الثورة و الانطلاق قد توقعنا في فوضى، إلا أن الفوضى التّحريرية الغارقة حالة طبيعة في مرحلة الانتقال من الجهود والتحجر إلى اليقظة و النّهوض، وإذن يجب إلا تخيفنا بقدر ما يجب أن يخيفنا النّظام القاصر العقيم، فمن تلك الفوضى نخرج بحياة جديدة، أما من هذا النظام فلن يكون نصيبنا إلا الموت))[4] ،فما جرى في تاريخ آداب الشعوب الأخرى يصح أن يجري في تاريخ آدابنا، فلا شيء في آدابنا يتميز أو يختلف يختلف إن خيراً وإن شراً عن سائر الآداب، أما الشيء الذي يتناوله التميز و الاختلاف فهو القدرة على التطوير الخلاق المبدع حتى يمكننا النّهوض بالشعر نهوضاً حقيقياً وجعله شعراً قائماً على الحساسية العفوية، فنتبناه أحسن تبني ونضيف إليه عناصر فكرية وجمالية جديدة، لأن الشعر في أصله تبيان واحد تقريباً في صيغته و أفكاره وحتى عواطفه، وهو حشد هائل لمجموعة من الصفات المتعارف عليها ،وفي افتتاحية العدد الخامس عشر: نقرأ أن تهنئة هيئة تحرير المجلة نفسها وجميع

[1] مجلة (شعر): العدد 21 السنة6، شتاء1962م، ص6،5.
[2] مجلة (شعر) :العدد9السنة3،شتاء 1959م،ص131،130 .
[3] أدونيس: زمن الشعر،ص42 .
[4] مجلة (شعر): العدد12،السنة 3،خريف 1959 م، ص 5 .

الأوساط الشعرية بالخطوة الفعّالة التي حققتها، وهي تمثل التفاعل الذي حصل بين الشعر العربي و الشعر الغربي عن طريق نشر بعض مجلات العالم الغربي قصائد مترجمة لشعراء اللغة العربية، وهو على ما يبدو قيمة (المثاقفة) و (التثاقف) الشعري العالمي فقد حققت مجلة (شعر) في هذا العدد ((خطوة إلى الأمام، فللمرة الأولى فيما نعلم يقبل شعراء كبار في العالم على نشر نتاجهم الجديد في مجلة عربية، وللمرة الأولى كذلك ستنشر مجلات العالم على نحو جدي قصائد مترجمة للشعراء اللغة العربية هذا هو أحد وجوه الشّراكة الروحية و العقلية بين الإنسان و الإنسان في سبيل مصير إنساني أفضل، فحتى ألف سنة مضت كنا أعضاء رئيسيين فاعلين في هذه الشراكة، ثم عملت الأحداث التاريخية ـ من داخلية و خارجية و المفاهيم الحضارية ـ من اللاهوتية واجتماعية على أصنافها إن لم يكن سحقها))[1]،هكذا فإن الشعراء الحداثيون ((مدعوون إلى مستقبل يزداد فيه الأخذ والعطاء وتتوطد فيه عضويتنا في الشّراكة الإنسانية))[2]،إن مهمة الشعر الحديث في أن يكرّس حياته لمضمون هذا الشعر؛ أي الإنسان والحرية، فكل سياسة وكل قومية وكل ثورة لا تخدم الإنسان والحرية هي زائفة ثم أن أي تبرير لسحق الإنسان وحريته هو تبرير خاطئ ومرفوض، وما من ثورة في التاريخ قامت على أساس هذا تبرير إلا خانت نفسها و باءت بالفشل[3]، ولقد حملت (شعر) لواء (المثاقفة) الشعرية العربية بكل حزم وصرامة، تقول هيئة تحريرها في افتتاحية السنة العاشرة من إصدار المجلة عن وجوب العمل باعتبارات تعلي/ترفع من قيمة الشعرية و الشاعرية العربية وهي:[4]

01 ـ إن الحضارة الإنسانية واحدة: وهي متعاقبة و مستمرة، وما الثقافات المختلفة الشفوية إلا روافد منها.

02 ـ إن الحرية جوهر العمل الأدبي و الفني: وأن هذه الحرية لا يحد من طلاقتها إلا أصالة العمل الأدبي و الفني.

03 ـ إن الشعر على وجه الخصوص رؤية جديدة للوجود وراء ظواهره وأشكاله العابرة.

04 ـ و أن الرؤية الشعرية الجديدة بطبيعتها دعوة إلى الثورة و التعبير.

05 ـ إنه لا اعتبار في آخر الأمر إلا للنتاج المتطلع الطامح إلى المستقبل

لقد عمّقت مجلة (شعر)نظريتها الشعرية في العالم وذلك بإصدار مختارات شعرية من مختلف أنحاء العالم ودراسة شعرها، ودراستها من أجل إفادة الأوساط الأدبية في العالم، مثلاً نقرأ في العدد السابع و الثلاثون " منتخبات من الشعر التركي لصاحبه (سليم العويص) ونقرأ في العدد الثامن والثلاثون " منتخبات من الشعر الآرامي لصاحبه (أنطوان بستاني) و في العدد الواحد والأربعون(نماذج من الشعر الإيراني)، وفي العدد الأربعين،

[1] مجلة (شعر)العدد 15السنة4 صيف 1960،ص5.
[2] مجلة (شعر) م، ن، ص 6 .
[3] ينظر: مجلة (شعر)م، ن، ص 136/137.
[4] ينظر: مجلة (شعر) العدد 37 السنة 10 ،شتاء 1968 ،ص 7 ـ8 .

نقرأ مقال .بعنوان(ثورة ثقافية ألمانية في جميع المجالات)[1]، ونقرأ كذلك مقالاً في عددها الأخير، (لسهيل بشروائي) بعنوان (عودة إلى أزر باوند وأثر في الشعر)[2]، هكذا تؤكد (شعر) على أن حضارة هذا العصر لم تعد حضارة البعد الواحد وهذا يفرض على ثقافة العربية مسؤولية أكبر في أن تعيش قضايا العالم كما تعيش قضاياها، أن تسعى لاكتشاف العلاقات المتجددة بين ثقافتنا وبين الثقافات المتنوعة في العالم[3]، كما أنها كانت تشجع على قيام مؤسسة عربية تحتضن القضية التحديثية الشعرية، فيما دعت إلى تأسيس اتحاد كتاب العرب[4]، وذلك حتى يخلق على المستوى الشعري قطاع يهتم بالشعر و الشعراء يقيم المؤتمرات و علائق الفنون و العلاقات الشعرية في جميع أنحاء العالم.

ويمكننا القول إن مجلة (شعر) جعلت من مشروعها انفتاحاً شعريًا، فبحسبها أنه لا حدود للشاعر غير حدود الإبداع و الموهبة، هكذا ينشأ في حياتنا شعراً لا يلبس حلية العصر بل يوقظه ويجيب عن نداءاته المخنوقة شعر يقود الإنسان إلى عتبات كل العالم، يخلقه ليحرره من الصبغة العادية يحركه ويقذفه في فوهة المغامرة، وذلك هو الثقاف الشعر.

[1] مجلة (شعر)العدد40السنة11خريف1968م،ص138 .

[2] سهيل بشروائي :عودة إلى عزرا باوند ،مجلة(شعر) العدد44السنة11خريف1970م،ص67.

[3] ينظر: مجلة (شعر)العدد43 السنة11صيف1968 م، ص120 .

[4] مجلة (شعر) العدد41السنة11، شتاء 1969 ص140 .

03/تأثيرات (إليوت) في مشروع التحديث الشعري لدى (شعر)

تأثر شعراء (شعر) في مشروعهم التحديثي الشعري بشعرية (توماس ستيردز إليوت)(T. S .Eliot)، كونه مبدعاً متعدداً، فكان ناقداً وكاتباً ومسرحياً وشاعراً، يعدّ أحد أهم ممن استحدثوا في الكتابة الأدبية خاصة وأنه قد تكون شعرياً في زمن عرف أهم مرحلة من مراحل الشعر العالمي إذ أن((التأثيرات التي ميزت أكثر كتابات القرن العشرين منذ العشرينيات كانت ذات أثر واضح في هؤلاء الكتاب، إذ انعكس الاهتمام باللاوعي و اللاعقلانية في أعمالهم انعكاسه في نتاج غيرهم من كتاب الفترة نفسها تقريباً كان المصدران الهامان لهذا التأثير (فريد يريك نيتشهNietzsche. f) الفيلسوف الألماني الذي يدين له (جيدومان) بالكثير، و(فرويد) الذي أثرت أعماله الفكرية في التحليل النفسي في العشرينات تأثيراً بالغاً على المفكرين الغربيين، ولم يكن التحول عن معتقدات و أساليب القرن التاسع عشر مقصوراً على كتاب الروائيين فقط فكتاب(أندريه برتيون) A .Breton(أهداف السّريالية) أول تغيير رسمي عن حركة دعت إلى العقوبة والابتعاد الشامل عن التقاليد، وظهر تأثير السّريالية بفرو يد في تشددها على أحلام، و الكتابة الذاتية وطرائف لا منطقية أخرى))[1].

هكذا كانت بداية الكتابة الفنية تنتقل من فرادتها وانغلاقها إلى نفعيتها للإنسانية كتوجه يبحث في سبل الارتقاء بالفكر الإنساني و الدّعوة إلى الواقع الحياتي، و أصبحت الآن ضرورة في تعميق رسالة الشعر ،فقد ((انبثق الشعر الحديث في العقود الأولى من القرن العشرين بالتأكيد بلسان شاعرين من أصل أمريكي هما (أزر باوند) و(ت. س إليوت) اللذان كان شعرهما أكثر من مجرد بديل جذري سريع للواقعية، أو القدرة الفكرية على الإبداعية و الانهزامية، لقد كان هناك طوال تلك السّنين تقاليد محددة للشعر الذي يعالج مواضيع الحياة اليومية، وتستخدم اللغة العادية وهذه في الكثير من الشعر الحديث))[2]، من ثمة أخذت الشعرية منحى جديد تغير معه مفهوم الشعر بعد طول غياب المهمة الشعرية في الحياة، ليظهر مفعول التحول مع الشاعر(إليوت)، فقد ((كان معترف به لعدة أفراد من مجموعات متنوعة من الشعراء الذين كان عملهم مديناً لشعراء القرن السابع عشر الإنجليز الميتافيزيقيين، وبخاصة (جون دوك)J.dooke ،وكان تأثيره واضحاً في كتابات (أرشيبولد ماك ليش) الذي كانت أشعاره ألأولى مشابهة لقصيدته (الأرض الفقيرة)في أفكارها و أسلوبها، عبّر (ماك ليش). في أشعاره المتأخرة عن إيمان إيجابي بالتقدم الاجتماعي، وهذا مغاير للموقف الديني والذي دافع عنه إليوت))[3].

وكان (إليوت) متأثراً بالمدرسة الرمزية، وإن أشدّ ما جذبه إليهم ((هو قدرتهم على تحويل الأفكار إلى محسوسات وتحويل المحسوسات إلى أفكار، وهو أسلوب يعرف بأسلوب حضور الفكر في الصورة، وكان سبيل الرمزيين إلى تحقيق ذلك هو اكتناز التّجربة التي تحدث تأثيرها في فترة محددة عن طريق الإشارة و المواربة وتصيد الظلام و الخفة و

[1] نخبة من الأساتذة المختصين: تاريخ الآداب الغربي،ص715ـ 716 .
[2] نخبة من الأساتذة المختصين، م، ن، ص 763 .
[3] نخبة من الأساتذة المختصين:م،ن،ص765 ـ 766.

التنسيق، وقد أفاد "إليوت" من كل ذلك وأضاف إليه قدرته الفائقة على استخدام الألفاظ المبهمة في صياغات بسيطة ومفعمة بالمفاجآت، وبذلك استطاع أن يوحّد في أسلوبه الشعري بين الفكر و العاطفة وبين الظواهر التي تبدو متباعدة في طبيعتها))[1] ،هكذا فإن الشعر العظيم يجب أن يهتم بالجوانب الحياتية ليؤثر في الإنسانية بتلك الأحاسيس التي يصنعها بعظمة الإلهام الشعري الذي يملكه الشاعر، فهكذا تعلم (إليوت) من تجربته إن الحياة الإنسانية إنما هي ((مناسبات تتيح للإنسان أن يختبر ذاته من خلال كفاحها الأخلاقي و الرّوحي، وهو كفاح لا تتحدد مواقفه بالمحسوس فقط، بل بالمحسوس و المدرك كليهما ، وذلك سر إعجابه برجال مثل دانتي و بودلير و وبستر والذين من خلال فهمهم لهذه الحقيقة وإشراكهم تصوير الصّراع الأخلاقي بين الخير و الشر، و وصلوا إلى المرتكزات المحورية في الطبيعة الإنسانية))[2].

لقد أحدث (إليوت) متغيرات في الشعر بسبب ما يحكمها من رؤى أكثر انزياحاً عن موجوداتها، مما عرّفه ومما آلفه من التعبير الشعري القديم، ((فهو يرى ضرورة إزالة الخطأ الشائع في تصور الناس، وهو الخطأ القائل أن الشعر تجريد للعاطفة، ذلك أن الشعر في حقيقته هو مجموعة من النماذج تعادل في موضوعتيها مشاعرنا العاطفية، وهذه النماذج هي في عمومها من صنع الفكر المتحضر لشمولية التجربة الإنسانية))[3]، هكذا تشكلت شعرية (إليوت) الذي تعد أعماله الشعرية فاتحة القرن العشرين في وضع ملامح الشعرية وحدودها، إذ تأثر به الشاعر الأمريكي (أرشيبولد ماك ليش) الذي كان حضوره كبيراً في مشروع مجلة (شعر)، فكان مقاله(حول الشعر)بمثابة البيان الشعري الافتتاحي الذي اختارته (شعر) ليكون بداية لتأسيس المجلة، لقد كان (لإليوت) تأثيراً بالغاً في الشعراء الغربيين و العرب بفضل ما خلفه من الشعر و النقد و المسرح و الزّخم الكبير من الآثار الفنية، وأن مصدر هذا الفكر الذي يملكه (إليوت)((هو تأثره بالشاعر باوند و أعتبره معلمه و ظهرت أولى قصائده عام 1917م في مجموعة شعرية، وفي عام 1922م ظهرت قصيدته الشهيرة (الأرض الخراب)التي رفعته إلى أعلى قمة وصل إليها شاعر حينذاك في هذه القصيدة وفي قصيدة الرجال (الرجل الجوق) جسد (إليوت) شعور الخيبة، وعقم الحضارة كما كان سائداً بين المفكرين فترة ما بين الحربين العالميتين))[4].

لقد كان لشعرية (إليوت) تأثيراتها على مستوى الشعرية عربية فقد اهتمت بها مجلة (شعر) منذ البداية وجعلت منه نموذجها الغربي/التّحديثي الأول لمشروعها التّحديثي، فخصت تراثه الشعري والنقدي بالدراسة و الترجمة، ففي العدد التاسع أصدرت (شعر) ترجمة (أسعد رزوق) لأشعار (إليوت) ،ويعتبر هذا العمل أهم ما يمكن أن يفعله الساعي للتحديث الشعري يقول (رزوق) في هذا الصدد و((إذا كانت غايتنا الانفتاح على تراث غير تراثنا و التّفاعل مع ذلك التراث ـ وهي على يبدو الغاية التي من أجلها عمدت مجلة (شعر)إلى نشر هذه التّرجمات من الشعر الحديث ـ فمن الضروري أن تتمثل هذا التراث بلغتها الأم لأنه يتسنى لنا إدراك أن نتعرف على نطاق واسع، وعن كثب عن تجارب الآخرين الذين بلغوا درجة الإبداع ونالوا شهرة واسعة ونقل شعرهم إلى معظم اللغات الحية، و الترجمة هي الوسيط الذي

[1] ت، س، إليوت: فائدة الشعر، وفائدة النقد، ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم ،بيروت،ط1، 1982ص13 .
[2] ت،س،إليوت:م،ن،ص13ـ 14
[3] ت ، س، إليوت :المرجع نفسه:ص17.
[4] مجلة (شعر) العدد2،السنة1 ربيع 1957 م،ص23 .

لا غنى عنه في وصولنا في التراث المكتوب بلغة غير لغتنا ولا ضير هنالك في الاستفادة من تجارب الآخرين و الاطلاع على تكتيكهم الشعري، وربما الأخذ ببعض نواحي هذا التّكتيك و الاستعانة بها وإعادة اكتشاف بعض التجارب المهملة أو المنسية، و ليس هناك من ينكر أن الاطلاع أو الآخذ قد يغدوا – أو هو قد غدا بالفعل عند فئة من الشعراء المحدثين اقتباس واسع التّطاق كثير ما يصل إلى درجة التّقليد ومسح الأصل و الحط من قيمته، كما أن التراث هو بمثابة النبع الذي يشرب منه كل الشعراء أو هو الأرض المشاع التي يمون على ترابها مواهبهم الفردية))[1]، بحيث شكلت ترجمة هذه المختارات الشعرية (لإليوت) الحلقة الأولى في سلسلة ترجمات نماذج من الشعر العالمي المعاصر وتشمل هذه العملية ترجمة أربع قصائد ومسرحية وقد جاءت على الشكل التالي:[2]

مقتلة الكاتدرائية . ــــــــــــــ لإبراهيم شكر الله

أغنية العاشق بروفروك. ــــــــــــــ لبلند الحيدري ود. ستيوارت

أربعاء الرماد. ــــــــــــــ لمنير بشور

الرجال الجوق ــــــــــــــ ليوسف الخال

الأرض الخراب. ــــــــــــــ لأدونيس، ويوسف الخال

عولت مجلة (شعر)منذ البداية على ترجمة وأشعار (إليوت) لأهميتها، فكانت ترى فيه المرجعية التي لابد منها لفهم الشعر والشعرية الحديثة، وتحاول أن تجعل من شعره مثالاً يحتذى به من قبل الشعراء الطليعيين في الوطن العربي، لأن (إليوت) ((قد حطم بطريقته الجديدة كل ما كان الشعراء الرومانطقيون يعتبرونه حقيقة في الحياة مركز اهتمامه على الشكل في الشعر، وأستعمل ما أسماه البديل الموضوعي Objective Corrélative وهو استخدام كلمة أو رمز ما يلخصُ بإيجاز وعنف مجموعة من الأفكار و الأحداث الماضية، كان كالنّسر حاد العينين يحلق في أجواء الفكر مستعرضاً أبعادها في الماضي و الحاضر، ثم ينقض على الكلمة أو الصورة المعينة التي تختصر الأبعاد كلها، وتعبر عنها بإيجاز وروعة فالماضي كان حاضراً في ذهنه باستمرار وهو يستمد منه قواه الشّعرية و لهذا يعتبر أن الشعر وحدة حية نامية لكل ما كتب من الشعر في الماضي))[3]، فمثل هذا الشعر يعبر عن انفعال الحياة مع الإنسانية ليحصل الإحساس /الثورة الفكر الجديد، وهو ما كان يبحث عنه شعراء الحداثة الشعرية في الوطن العربي وعن علاقة (إليوت) بالتراث تورد (شعر) رأيه من خلال (التراث و الموهبة الفردية)يقول:((ما من شاعر أو فنان ينتهي إلى أي فن ينال معناه الكامل بمفرده، أن معناه وتذوقه إن هو إلا تذوق صلته بالشعراء و الفنانين و الأموات – أنت لا تستطيع تقديمه بمفرده عليك أن تصنعه بين الأموات عند المقارنة و المقابلة وهل يكون التراث الشعري شيئاً آخر غير آثار الشعراء و الفنانين (الأموات) في الشرق و

[1] أسعد رزوق: أ، س، إليوت: ترجمات مختارة، مجلة (شعر)العددّ9 السنة3،شتاء1959م،ص88

[2] ينظر: أسعد رزوق ،م،ن،ص89 .

[3] مجلة(شعر):العدد2،السنة1،ربيع 1957م ص63 .

الغرب، فالفضل يعود إلى التراث و التراث وحده، و العودة إلى التراث هي بمثابة اختصار الطريق، اختصار قد يدرك شعراؤنا أنه لابد منه، وجعل لنا من وسط آخر غير الترجمة))[1].

فطالما كان (إليوت) يدعو للعودة إلى الموروث ولا يعني هذا أنه كان منفصلاً عن الشعر الحديث وهمومه وإنما هي محاولة لوعي متغيرات الوجهة الشعرية، لأن التّراث موجود على نظام معين، فإذا أراد شاعر أن يضيف شيئاً فلا بد من تغيير العلاقات و النّسب بحيث تتعدل، وهذا هو معنى الانسجام بين القديم و الحديث[2]،و حتى تتشكل صورة الماضي في صورة الحاضر لتكوين مواقف حديثة ((أحس (إليوت) مشكلة القافية وضرورة تخطيها إلى ما ينسجم مع تفكيره الجديد، غير أن تحرّره من القافية كان أقرب إلى تحريره إيّاها منه إلى التفلت منها، فهو قد استعملها كأحد الوسائل التي لا بديل لها في إغناء الموسيقى خاصة عند الحاجة إلى تكسير الإيقاع وخنقه، ولم يكن عنده من الضروري أن تأتي داخل البيت فتوفر القصيدة ما يسمى بالإيقاع الداخلي وسيلة موسيقية، وقد رفضها (إليوت) قيداً تحد من نبض الكلمة وفي هذا المجال يقول لو أن لنا قافية نبض من كلمة، وفي هذا المجال يقول :لو أن لنا القافية لنبض من الكلمة نغم لم تعده من قبل))[3].

هكذا يركز (إليوت) على إشباع اللذة في الشعر عن طريق الإيقاع و الموسيقى، وحتى أنه أستطاع أن يتغلب على القافية، حيث جعلها وسيلة من وسائل غناء الموسيقى الشعرية في القصيدة كما أن نبرة الغموض هي في فيما يعرفها الشعر الحديث، و أن مصدر الغموض في الشعر الحديث هو التأثر بشعر (إليوت) الذي تغلب فيه خاصية الغموض فهو يعتبر الإبهام و الباطنية Esotérique الكتابة التي تفهمها النّخبة الضئيلة، أو التي تكتب لأجل فئة مختارة من أبرز خصائص الشعر الحديث، وغالباً ما تجعل هذه الخصائص من الشعر طمساً صعب فهمه معقد الرّموز ويأتي (إليوت) في مقدمة الشعر الباطنيين وتذوق شعره يكاد يكون وقفاً على النّخبة المختارة، وقد أدرك ذلك بنفسه وعمد إلى إضافة الشروح و التعليقات إلى قصيدة (الأرض الخراب)،وقد كتب عام 1933م في مقالة من كتاب بعنوان :(فائدة الشعر، وفائدة النقد)(The use of poetry and the use of crêt icism).عن الشعر الصعب محاولاً إرجاع الصعوبة إلى واحد من الأسباب التالية:

01 ـ قد يكون هناك إثبات شخصية التّحول بين الشاعر و التعبير عن نفسه عبر الطريقة الغامضة ،ومع أن هذا الأمر يؤسس له وإنما أعتقد بأن علينا أن نسر لأن الرجل أستطاع أن يعبر عن نفسه على الإطلاق.

02 ـ قد يكون مرد الصعوبة إلى مجرد الجدة.

03 ـ قد نشأت الصعوبة من كون القارئ قد قيل له أو اقترح هو لنفسه أن القصيدة ستكون صعبة .

---

[1] مجلة(شعر):العدد9السنة3،شتاء1959م،ص88

[2] ينظر: علي العشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة، طرابلس، ط 1، 1978م،ص35 .

[3] مجلة(شعر) العدد2السنة1،ربيع 1957م،ص64 .

04 ـ هناك الصعوبة التي يسببها إغفال الشاعر الشيء تعود بالقارئ أن يثيره عليه، وهكذا يعمد القارئ الحائر إلى تلمس شيء غير موجود.[1]

هكذا يقرّ (إليوت) بأن ظاهرة الغموض لا يختص الشعر وحده أو الشاعر أو المتلقي بل هو نتيجة التقاء عناصر العملية الإبداعية الشعر /الشاعر /المتلقي؛ أي أن الشاعر لما يتحدث عن خلجات نفسه فهو يقصد في مشاركة المتلقي في تلك الدوافع و المكنون، وبين هذه وتلك يحصل الغموض الشعري، وقد تأثر شعراء مجلة (شعر)بأطروحة (إليوت) هذه نذكر منهم :(السياب)، (نازك الملائكة)، (صلاح عبد الصبور)، و (أدونيس)، (يوسف الخال)، و(أحمد العوضي)، و(البياتي)، وغيرهم ولعلنا في هذا نكتفي ببعض النّماذج وردتها مجلة (شعر) إذ نقرأ في عددها الثالث مقال كتبه (أسعد رزوق) بعنوان "الناس في بلادي" (لصلاح عبد الصبور) يبرز فيه تأثر الشاعر (بإليوت) و شعريته يقول (أهم ظاهرة فنية تبرز في هذه المجموعة هي مقدرة المصطلح الشعري الجديد على استيعاب التراث الشعري الأوروبي و الاستعانة بتكتيك هذا الشعر، ثم تقليد النغمة لكي يتمكن الشاعر من التعبير بالحوار الداخلي والجانبي عن معاينات ذاتها وقلقها في أزمة حضارية ومجتمعية، فالشاعر (عبد الصبور) متأثر إلى حد بعيد بأسلوب (ت-أس إليوت) وصيغه الفنية وبنظام القصيدة وصورها الرمزية عنده حتى يبلغ تأثيره درجة التقليد في مواضع كثيرة عندما يقول في قصيدة (لحن) :[2]

جارتي ليست أميرة

لا ولست المضحك الممرح في قصر الأمير

فإنه يذكرنا بقول (إليوت) في قصيدته (أغنية حب لألفرد بروفروك)[3]

No .Iam not prang hamlet .nor was meant .tobe

وقد بدا تأثير (إليوت)في لغة (صلاح عبد الصبور) واضحاً باستخدامه لألفاظ بسيطة سهلة، ولكنها في الوقت ذاته ألفاظ معبّرة، وقد مزج بين الفصحى والعامية بالنسبة للغة، ويقول في قصيدته (الناس في بلادي):[4]

بالأمس زرت قريتي، قد مات عمي مصطفى

و وسدوه في التراب

لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)

---

[1] ينظر: مجلة (شعر) العدد 9السنة3،شتاء 1959م،ص90،91 .

[2] صلاح عبد الصبور: الديوان ، دار العودة ،بيروت، ط 1، 1972 ،ص 65 .

[3] مجلة (شعر)العدد3السنة1، صيف1957 م،ص98 .

[4] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أبحاث الترجمة والنشر والتوزيع، بيروت ط 1 ،2004 م،ص91 .

وسار خلف نعشه القدم

من يملكون مثله جلباب كتان قديم

لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)

فالعالم عام جوع

وعند باب القبر قام صاحبي خليل

حفيد عمي مصطفى

وحين مدّ للسماء زنده المفتول

ما على عينيه نظرة احتقار

فالعالم عالم جوع.....

كذلك يشهد الشاعر الحديث(بدر شاكر السياب) تأثره البالغ بشعر(إليوت)خاصة توظيفه للأسطورة فقد ترجم (السياب) قصيدة(الأرض الخراب) للشاعر (إليوت) وقد تأثر بها، وفي قصيدته (المسيح بعد الصلب)تجربة مكملة للاتجاه الذي عرف به الشاعر إليوت[1]،وتعتبر قصيدته (أنشودة المطر)واحدة من القصائد الطويلة التي تمثل فيها المنهج الأسطوري، إذ أنّه استفاد من قصيدة(الأرض الخراب)لإليوت حيث يفتتح (السياب) قصيدته بهذا المطلع يقول:

عيناك غابتا نخيل ساحة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر[2]

وإننا نجد هذه الأبيات تتقاطع مع أبيات (إليوت) التي يفتتح بها قصيدته (الأرض الخراب) التي جاء في مطلعها:

أبريل أقصى الشهور فهو ينبت

الزّنابق من الأرض الميتة ،ويمزج

[1] مجلة (شعر) العدد3السنة1،صيف1957 م،ص117 .

[2] السياب بدر شاكر :ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط 2،2000 م،ص485 .

الذكرى بالرّغبة، وتجعل

الجذور الخاملة تنبض بأمطار الربيع[1]

وقد علّل(السياب) هذا التأثير قائلاً ((أنا متأثر بأسلوب إليوت، إلا أنني نقيضه تماماً من ناحية الفكرة والنّظرة إلى الحياة))[2].

وقد كانت كذلك للشاعر (يوسف الخال) لمسته (الإليوتية) متأثراً بقصائده ،فتوفرت في شعره قضية الغموض الشعري وتوظيف الرّموز والأساطير، إذ نجده يوظف الرّمز (التموزي) الذي استعمله الكثير من الشعراء العرب المعاصرين، ففي قصيدة (البئر المهجورة) يوظف (الخال) رمزية (البئر) للدلالة على (تموز) يقول:

عرفت إبراهيم جاري العزيز، من زمان

عرفته بئراً، يفيض ماؤها

و سائر البشر

تمر لا تشرب منها ، لا لا[3]

هكذا فإن فكرة الرمز الشعري وافدة إلى الشعر العربي عن طريق الشعر (الإليوتي) بحيث أصبح مقيماً في شعرهم في لغته وإيقاعه، كما أضاف عمقاً واتساعاً في الوعي والفكر العربي، ويتجسد ذلك خاصة عند الشاعر(أدونيس) الذي يبدو تأثره واضحاً بشعر(إليوت)، لذلك كان الإنسان في شعره ((مركز العالم فإننا نراه يتغلغل في قلب الأشياء في صمتها، ذلك أنه أنما يغنيها في داخل نفسه، ويلبسها قلقه الذي يكشف عن نفسه في القصيدة إذ يحس الشاعر بالصدى القديم لوحدة الكون، يبلغ القلق ذروته غير أن الإنسان مع ذلك يظل تعساً للحياة ومعنى تظل الأشياء قائمة بالنسبة له دائرة حوله))[4]،هكذا تبدو الفكرة الشعرية الإليوتية تسري/تجري في قرائح شعراء (شعر)،فهتموا باللغة الشعرية والفكرة الشعرية الحديثة وانتقاء الألفاظ المناسبة لخفة روح العصر لا الرجوع إلى الألفاظ القديمة التي تجعل المتلقي يحس بالاغتراب، يقول (أدونيس) في قصيدته (قالت الأرض):

قالت الأرض في جذوري أباد

حنين وكل نبضي سؤال

[1] ماهر شفيق فريد: ت، أس، إليوت، شاعرا وكاتباً وناقداً مسرحياً، المجلس الأعلى للثقافة،2001م،ص240 .
[2] على العشيري زايد: قراءت في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي،القاهرة،1998 م،ص280 .
[3] يوسف الخال: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 2 ، 1979 م،ص203 .
[4] مجلة (شعر)العدد 2 ،السنة1 ،ربيع 1957 م ص76 .

بي جوع إلى الجمال و في صدري

كان الهوى وكان الجمال[1]

و يبدو أن (أدونيس) في هذه الأبيات يصور قمة المعاناة التي يعاني منها في تجربة الخلق، إنه الإحساس بالقلق الإبداعي الذي يحسّه الشاعر، ذلك أنه ليس ترفاً فكرياً بل محاولة لخلق عالم إنساني جديد ومصدر هذا التأثير الإليوتي مما أدى بشعراء العرب إلى الإيمان بفكرة الموروث وطبيعة الشعر ودور الشاعر في المجتمع الحديث.

[1] أدونيس: الأعمال الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر(بيروت)،ط1996 م،ص15 .

أولا: مجلة (شعر) والنّظرية الشعرية

01-البحث في دلالة مفهوم الشعرية :

أ)الدّلالة اللغوية وجذور المصطلح:

يعود مصطلح شعر في أصله اللغوي العربي إلى الجذر الثلاثي (شعر)، وقد وردت في معجم (مقاييس اللغة) لا(بن فارس)((الشين والعين والرّاء أصلان معروفان يدلُ أحدهما على ثبات الآخر : عِلِمَ وعَلَمَ(...)شعرتُ بالشيء إذا عَلِمتُهُ وفطنتُ له))[1]، وأما في (لسان العرب)((شَعَرَ: بمعنى عَلِمَ(...)وليت شعري؛ أي ليت علمي والشّعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية))[2]، ويحدد (الزمخشري) في معجمه (أساس البلاغة) بأن ((شَعَرَ فلان: قال الشعر وما شعرتُ به :ما فطنتُ له وما عَلِمتُهُ))[3].

يمكننا أن نستنتج من خلال هذه المعاني أن الأصل اللغوي للشعرية (شِعرْ) يدل على معنيين أحدهما مادي وهذا المعنى لا نقصده بالدراسة ،أما المعنى الآخر فهو معنوي مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة، أما دلالته على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر (ابن منظور) على لسان (الأزهري) في (لسان العرب) محدود بعلامات لا يتجاوزها وهذا ما كان ينطبق عن الشعر فيما مضى فقائله يلتزم بقواعد و معايير معينة لا يمكنه تخطيها وسميت عملية الحج (بالمشاعر) لكونها ثابتة ومحددة وعلى الحاج الالتزام بها، عدم الخروج عليها وهذا هو الرّابط بين الحاج و الشاعر ،وإذا أمعنا النظر أكثر وحاولنا الرّبط بين المفهوم الحديث لمصطلح (الشعرية)وجذره الثلاثي وجدنا أن هناك خيطاً رفيعاً يصل بين المعنيين يتمثل في وجود معالم وقوانين تضبط الشعر وتقويمه.

انطلاقاً من هذا يمكن القول أن مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية يوحي بالمعاني التالية:

- الدلالة على العلم والفطنة والدّراية.

- إن لكل شعرية معالم وضوابط تستند عليها.

- الدلالة على معاني خفية ونوعاً من الثّبات المؤقت.

أما طبيعة المصطلح في الاصطلاح الغربي يلاحظ أنّه لا خلاف بين النقاد الغربيين حول هذا المصطلح من الناحية الشكلية ،الاستعمالين الفرنسي(Poétique) وعند الإنجليز(Poe tics)،و يعتبر الفيلسوف (أرسطو) هو

[1] ابن فارس :مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة اتحاد كتاب العرب،ط2002 م الجزء 3 ،ص205

[2] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، المجلد 4،الجزء 26،ص2273 .

[3] الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر ،بيروت،،د(ط، ت)،ص 331.

أول من أستخدم هذا المصطلح، إذ عنون به كتابه الشهير(فن الشعر)وهو أول كتاب تكلم عن هذا الموضوع وإذا عدنا إلى مصطلح(Poe tics) فهناك يرى أنه يتكون من ثلاث وحدات: poème هي وحدة معجمية ، Lexème: تعني في اللاتينية الشعر. – (IC): وهي وحدة مورفولوجيا. (Morphème) تدل على التّمية ، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي– (s): الدالة على الجمع"[1]، و((تعد (المحاكاة) هي السبب الأول الذي يرجع إليها الشعر في تأصيله، أما السبب الثاني فهو أن الناس يستمتعون برؤية واستماع الأشياء من جديد فتتيح فرصة الاستدلال و التعرف على الأشياء))[2]؛أي أن اليونانيين ربطوا عملية الإبداع بالقدرة على المحاكاة لما هو واقعي أو متخيل.

1- المحاكاة عند أفلاطون:

وضع أفلاطون صوب اهتماماته مبدأ يدافع عنه وهو تفضيل الفلسفة على (الشعر)، فالشعر عنده فن قائم على (المحاكاة)؛ إي (تقليد لأناس يمارسون عملاً اختيارياً أو اضطرارياً، ويحسبون عملهم هذا يتمخض عن نتائج خيرة أو شريرة، ووفقاً لذلك يكون فرحهم وقدحهم)[3] ، ويعتبر (أفلاطون) من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح(المحاكاة) فربطه بالفنون الإبداعية إذ ربطه بعالم المثل؛ أي أن الشاعر عندما يشعر فهو يحاكي العالم العلوي، واعتبر أن الشاعر عاجز على أن يصور الحقيقة في شعره ولا يستطيع أن يحاكي ما هو موجود بالقوة في العالم المثالي " ، ومن ثمة فإن فن الشعر بحسب (أفلاطون) نوع من أنواع التقليد ذلك لان الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر((الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال الفنية))[4]، لذلك يبتعد الشعر((بثلاث درجات عن التقليد الحقيقة الأصلية الموجودة أصلاً في عالم المثل، وبالتالي فالأعمال الفنية هي تقليد التقليد باعتبار الدوائر الثلاث المكونة للوجود، لذلك يتناول(أفلاطون) الشعر في محاورة الجمهورية "إذ تحدث عنه في الباب الثالث، ولم يحكم عندئذ برفض الشعر كله بل اعترض على الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنه شعر المحاكاة (...)وهو لا يبين للسامعين طريق الصواب والخير(...)، أما الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي فقد كان معجباً به لأنه يعبر عن حقائق ومثل سامية(...)ومن هنا فهو لا يطلب في مدينته الفاضلة إلا أناشيد مدح الآلهة والأبطال))[5]، لذلك فقد حصر الشعر في الجانب الموضوعي الذي يخدم المصالح النبيلة للدولة، من خلال تمجيد البطولات وجعلها

[1] رابح بوحوش: الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة (الموقف الأدبي) ،العدد413 ،سنة 2005،ص 38 .
[2] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر ،الإسكندرية، ط 1 ،1998 م،ص26 .
[3] مصطفى الجوز: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط2 ، 1988 م ص 89
[4] إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، دار الشرق، عمان ،بيروت،ط1 ،1996 م ،ص 17
[5] أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د(ط)،1996 م،ص50 .

نماذج دالة، فهكذا فإن مهمة الشعر لا تقتصر على توليد المتعة المثيرة للعواطف[1]،هكذا تغدو (المحاكاة) السبيل إلى الحقيقة المتخيلة[2]،وما دام الشعر بحسب(أفلاطون) يقوم على (المحاكاة) فهو فن وضيع مفسد للفهم ولذوق.

2- المحاكاة عند أرسطو:

يؤسس (أرسطو) نظرية المحاكاة و يقننها بما يخدم الإبداع والفن لدى الإنسانية، إذ ((يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانوناً للفن بشكل منفصل ،وتختلف المحاكاة ذاتها بحسب الوسائل والموضوعات والطريقة)) [3]،ومنها وضع أسس النظرية الشعرية إذ((جعل المحاكاة مقتصرة على الفنون عامة، سواء كانت جميلة كالموسيقى والرسم، والشعر أو فنوناً عملية كفن العمارة و التجارة))[4]، ومن ثمة فإن ((المحاكاة انطلاقاً من هذا هي أن تماثل لكل الأشياء الموجودة في العالم الواقع، وإنها تشتمل جميع الفنون الجميلة كانت أو عملية، ولذلك أدخلها في مجال الممكنات، بحيث تغدو(المحاكاة) تكملة لكل ما هو ناقص في الطبيعة ،وهي محاكاة أفعال الناس الممكنة الوقوع أو المحتمل أن تقع حتى تصبح الحياة أكثر جمالاً بعد تدخل الفنان بخياله الفني))[5]، ويعني هذا أن(أرسطو) أضاف مفهوماً جديداً على ما جاء به (أفلاطون)، فقام بإنزال المحاكاة من العالم العلوي إلى العالم الأرضي، و أن (المحاكاة) بحسبه تختلف باختلاف الفنون فهي في الرسم مغايرة لما هي عليه في النّحت أو الموسيقى أو الشعر، وذلك لاختلاف الوسائل التي تتراوح بين ألوان أو أصوات أو تعبير بواسطة الكلمات، وهذا ينعكس لا محالة على الطريقة أو الموضوع، كما يعد(أرسطو) (المحاكاة) الفنون جميعها، يقول:((ويبدو بأن الشعر بوجه عام قد نشأ عن سببين، كليهما أصل في الطبيعة الإنسانية وهما:

1- المحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته.
2- كما أن الإنسان- على العموم - يشعر بمتعة إزاء إعمال المحاكاة))،[6] هكذا فإن الميل إلى (المحاكاة) التي جُبِلَ عليها الإنسان هي التي تدفع الشّاعر إلى النظم وقد اتخذ (أرسطو) ((منهج الوصف والاستقراء لنقل أحداث فعل الشعر في نفوس المتلقين لما يمنحهم من إمتاع وإفادة، وحدّد (أرسطو) الوظيفة الشعرية (التراجيديا)، فهي تنمي إلى عاطفتي الشفقة والخوف واعتبرها وسيلة تطهير من كل العواطف المحزنة والمكبوتة داخل النفس البشرية، وذلك عن طريق البكاء على الحوادث المحزنة أو السخرية من الحوادث المضحكة))[7] ،أن الشعر لا يمكن له أن يوحي على فراغ بل إن مهمته نبيلة وصادقة تقوم على أساس

[1] ينظر: إحسان عباس: م ـ ن ،ص 137 ـ 137 .
[2] ينظر: عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ،ط 1991 م،ص 38 .
[3] ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1 ،1994 م،ص 21 .
[4] ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د(ط، ت) ص 33 .
[5] ينظر : شكري عزيز الماضي، م، ن ص34.
[6] أرسطو : فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو مصرية،،د(ط، ت)،ص 79 .
[7] شكري عزيز ماضي: المرجع نفسه ، ص 41 ـ 42 .

(التطهير) (Catharsis)،((فالفن يساهم في التحرر من بعض الانفعالات، كما يساهم الطب في نزع شوائب الأمراض العضوية))[1]،هكذا أستطاع (أرسطو) أن يعيد للشعر اعتباره، إذ جعله أقرب الفنون إلى الفلسفة، وأنه أسمى منزلة من التاريخ فهو ينفي صفة العبثية واللعب عنها ويقرّر أنها أعظم من الحقيقة ومن الواقع، أما الخيال فيرى بأنّه هو الذي يضفي الروح الشاعرة على الشعر.

ب- من الشعرية إلى الأدبية:

ليست (الشعرية) تأريخاً للشعر كما أنها ليست تأريخاً للشعراء، بل إنها بالإجمال ((ما يجعل الشعر شعراً وما يصنع على حيز الشعر صفة الشعر، ولعلها جوهره المطلق))[2]،إن الشعرية بهذا المعنى الاستخدام الجمالي للغة[3]poétique،لقد أصبحت (الشعرية) مفهوماً يقصد لذاته؛ أي اعتبارها ((محاولة وضع نظرية عامة ومجردة و محايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنما نستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات))[4]، ويبرز هنا هدف (الشعرية) في تزويد النقد بمعايير وقوانين تضبط الخطاب الأدبي وتجعله متميزاً عن بقية أنواع الخطاب، كما أنها تستخدم اللغة لتفسير ما هو لغوي، وقد مرّت ((الشعرية كغيرها من العلوم الكبيرة بمراحل مختلفة من التطور والتحقت بالدوائر المعرفية النموذجية فهي تشكل في مراحلها الأولى قسماً من الثالوث الفلسفي و الإقناع الخطابي (أو البلاغي) من جهة، والتحليلي الاستنباطي(أو المنطقي) من جهة ثانية، والخيالي الفني (أو الجمالي) من جهة ثالثة))[5]؛أي أنها تبدو في بداياتها قد اهتمت بالإطار الفلسفي وهو الطابع التفكري الواعي/اللاوعي الذي يملكه الفيلسوف، ثم انتقلت لتكون أداة للتحليل الخطابي رموزاً أو كلمات، ثم تطورت لتصبح الآن وسيلة نتوصل بها للتلذذ بالجمالية في الإبداع الشعري.

ولقد كان موضوع (الشعرية) محل خلاف بين النقاد، فمنهم من ضيقها في الشعر وحده من خلال اعتبارها بأنها ((الاستعداد الطبيعي لقول الشعر، وهي تتصل بعدة أمور أهمّها المتدفق المستعد للإبداع الشعري والظروف البيئية المحيطة من حيث التّربية مثلاً في أجواء شعرية والدراية والتمرس))[6]، وهذا المفهوم للشعرية نجده مجسداً في النقد العربي القديم، ويعود ذلك في أن الشعر ديوانهم والحافظ لتاريخهم، وفي الوقت نفسه نجد من النقاد من يوسع من موضوع (الشعرية) لتشمل كل الخطابات الأدبية حيث أصبحت تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية، ولم تقتصر على الشعر وحده، وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى؛ أي أن الشعرية تُعنى بالعناصر

[1] محمد غنيمي هلال : النقد الادبي ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، ص 32 ـ 40 .
[2] مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر في العراق، اتحاد كتاب العرب،دمشق،1999 م، ص 104 .
[3] ينظر :يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة،(الأصول والمقولات)،دار الكتب العلمية، بيروت ،ط 2 سنة 2008 ،ص 9.
[4] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 9
[5] يوسف اسكندر: م، ن ،ص 9 .
[6] محمد مهدي الشريف: معجم مصطلحات علوم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1 ، 2004 م ص85 .

الجمالية ((معياراً بوصفه نظاماً عقلياً من الخصائص الثابتة، فهي ليست وصفاً للظاهرة الأدبية أو تفسيراً لها، بل استبدلت على يد الكلاسيكية قيمتها العلمية بسلطتها المعيارية، فإذا بالبحث يتقلص إلى شروح وتأويلات تحكمية للنظرية الأرسطية في الشعرية، ومع بروز الرومانطقية فقدت الشعرية الكلاسيكية سلطتها، وبدأت بالتراجع لسببين: أحدهما بفقدانها شرعية البحث الأدبي، و من جهة الأخرى يرتبط بعدم مقدرتها على وصف النّص الجديد الذي أنشأته الرومانطقية))[1]،ويعني هذا أن حاجة الإنسان إلى تفسير الظّاهرة الإبداعية جعلت من الشعرية مرجعاً لهذا العمل بدلاً من وصف طبيعة الفن،((وقد تمخضت الرومانطقية عن نص جديد منفلت من قواعد الخطاب ومعايير الإبداع نص يكافئ فردية الكاتب وحرية موقفه الإبداعي، فانقلبت الشعرية إلى مجالين اثنين هما:(الجماليات) Esthétiques (والنقد الأدبي) Literarycritgism فارتبطت الجماليات بدراسة التذوق والتحسين الجمالي للنصوص الجمالية؛ أي ماهية التجربة الجمالية بوصفها واقعة لقاء بين المتلقي وبين العمل))[2].

هكذا يمكن أن توصف الشعرية بأنّها صفة لطبيعة الفن /الإبداع ،ولا نقصد بذلك الصفة الخارجية بل ما وراء الحاجب الخارجي الذي يبعد المتلقي عن إدراك العلاقة المتمازجة في طيات الكلمات التي جعلت منها نغماً ورنيناً يحسه الملقي والمتلقي على حد سواء، حتى في المناظر الطبيعية توجد هنالك شاعرية، فما يحسه النّاظر وهو يرى في بداع الخالق من جمال، وفي الأخير يمكننا القول عن هذا المنظر بأنه منظر شاعري.

جاءت الشعرية لتدل على الاستعمال المناسب للعلم الجديد من حيث استقلاله بمنهجه الذي ينبع من التميز الوظيفي لمادته ، كانت صيغة المصطلح دالة على الخاصية النوعية لمادة العلم، وذلك إشارتها إلى (الأدبية littérarité) بوصفها المجال النوعي المتميز للعلم الصوري الذي لا يهتم بالنّصوص الأدبية المفردة وإنما بالخطاب الأدبي المجرد، من حيث هو((المبدأ المولد لعدد غير محدود من النصوص، هكذا أصبحت الشعرية العلم الكلي للبنية العامة (الأدبية) التي ليست حاصل جمع الظواهر التجريبية للأعمال الأدبية وإنما النسق الكلي الذي يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها، وليس معنى ذلك أن الشعرية بالأعمال الأدبية المفردة أو تسقطها من الاعتبار إنها تهتم بها في ذاتها، من حيث هي مجلى لحدوس فريدة غير قابلة للتكرار، ولكنها تهتم بها من حيث هي مجال للنسق الكلي أو مظاهر للقوانين المحايثة التي ينطوي عليها كل عمل أدبي، وذلك في صلته النّوعية بغيره من الأعمال التي تتولد مثله عن القانون الكلي أو نسق البنية (الأدبية) الشاملة))[3]،إذ هناك فارق بين الشعر والشعرية، فالشعرية ((يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة والشعر نمط في الكتابة وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام، الشعرية جنس والنثر والشعر أنواع له، وثمة فهو إنتاج لمعنى أو جنس من دون نمط، وبحكم هذا فكثير ما يسمى شعر نظماً لا شعر فيه وكثير من النثر شعر وإن لم تأت موزوناً مقفى))[4] ،بهذا المعنى (الشعرية) لا تنتهي عند حد الشعر بل تنطلق من حركية الإبداع في جميع

[1] يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية العربية، ص 9 - 10 .
[2] يوسف اسكندر: م، ن ،ص 10 .
[3] جابر عصفور: نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1998 م ،ص 220
[4] حمادي صمود: الشعر وصفة الشعر في التراث، مجلة (فصول) مجلد 6 ،العدد 1 ، 1998 م،ص85 .

الفنون، ويمكن القول أن (الشعرية) هي النسق الموجود في الكلام، أو هي إثارة الحواس الإنسانية عند النظر أو السماع، لذلك تم تحديد مجال (الشعرية) في تعارضها مع اتجاهين: ((الأول: هو النقد الذي يتناول الأدبية، ولكنه لا يسعى إلى تأسيس علم وإنّما إلى شرح الحضور المتفرد لكل عمل على حدا، والثاني: العلوم الإنسانية التي تتناول الأدب بوصفه موضوعاً لمعرفتها أو مجالاً لتجلي قوانينها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الانثروبولوجية ،ويطلق (تودوروف) اسم (التفسير) على الاتجاه الأول مقابل الاتجاه الثاني الذي يقترن بالعلوم التي ترى في الأدب مجلى للبنية المجردة غير أدبية تنتمي إلى مجالها المعرفي، أما اتجاه (التفسير) فهو الاتجاه الذي أخذ أسماء متعددة (التأويل/ التعليق/ شرح النصوص/ القراءة الفاحصة/ التحليل/ وحتى النقد الأدبي)، يجمع بينها النظر إلى العمل الأدبي بوصفه موضوعاً معرفياً فريداً قائماً بذاته مكتفياً بنفسه))[1]،وعندما نتحدث عن النّزعة التي تحدثها (الشعرية) في الأعمال الأدبية، فإننا نقصد به تلك الافتراضات التفسية و الاجتماعية التي تفسر علوم الأدبية والبحث عن القاسم المشترك بينها وإنكار الخصائص المحايثة فيها، وقد كان وعد (الشعرية) في هذا السياق هو((القضاء على اغتراب الأدب ما بين اتجاه التفسير- النقد الذي يسقط على الأعمال الأدبية ذات قارئه، واتجاه العلوم الإنسانية التي تسقط همومها غير الأدبية على الأدب، وذلك ما يزن (الشعرية) في حدودها على سبيل التّضاد في مواجهة التفسير- النقد بعدم السعي إلى تسمية معنى للعمل الأدبي والتركيز على معرفة القوانين العامة التي تتحكم في إنتاجه وما يزن نفسها أمام العلوم الإنسانية الأخرى بأنّها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب، وليس خارجه فهي عمل أدبي يتميز بالتّجريد الذي يقترن بالبحث الصّوري من القوانين العامة، ويتميز بالمحايثة لأنه يحصر بحثه داخل الأعمال الأدبية من حيث هي مجلى لقوانين داخلية))[2].

يميز مصطلح (الشعرية) طبيعة العمل الإبداعي في علاقته بالقوانين التي تميز العمل الفني عن غيره، (الشعرية) هي علاقة بين الملقى والمتلقي، وقبل هذا هي علاقة في نفس الإبداع قبل وبعد أن ينجز،و هي الشعور بالأشياء العملية التواصلية، فقد عُرف ((مصطلح الشعرية Poétique تطوراً انتقل فيه من معنى خاص بما هو شعري ليصبح نظرية تدرس خواص الأدب؛ أي تدرس (الأدبية)، فهي لا تنشغل بالأدب القائم بقدر ما تنشغل بالأدب الممكن، وبكلمة أخرى بتلك الخاصة التي تضع فرادة كل عمل أدبي، ألا وهو (الأدبية)، بل أكثر من ذلك عند(فيلي)Vieilliجمالية كل الفنون.des lesté hé tique efférents))[3]،هكذا يمكن القول أن ((مفهوم (الأدبية) غير قار بل هو خاضع للتطور متأثر بالبيئات الثقافية والحضارية المتباينة، فإن مفهومها في هذه الدراسة يشمل خصائص المرسل والمرسل إليه مع أخذ السّبق الثقافي والاجتماعي واللغوي بعين الاعتبار)) [4]،فالشعرية إذن أو (النظرية الأدبية) هي((دراسة للبنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين، بل يكون

[1] جابر عصفور: م، ن ،ص220 ،221 .
[2] جابر عصفور: م، ن ،ص 222 .
[3] أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم، عالم الكتب ،أربد ،الأردن،ط1 ،2010 م،ص8
[4] ينظر ،أحمد بيكيس: م، ن ،ص 16.

مدار اشتغالها مجال الأدب بوصفه إبداعاً، غير أن هذا لا يعني أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية، ولهذا نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأجناس، فهناك شعرية للمسرح وأخرى للقصة وغيرها للشعر، وقد ازدهرت في التيارات النظرية المعاصرة مصطلحات تراعي التّخصصات، وهكذا أُطلق على شعرية السرد مصطلح (السردية) narratologie)،(...)والشعرية المتعلقة بالشعر بصورة دقيقة بالجنس (الغنائي) Lyric منه؛ إي شعرية الشعر.))[1]، وذلك أن مصطلح الشعرية يحتمل كل وصف يوصف به فهو يتميز بشاسعة المفهومية/التعريفية في علاقاته مع الإبداع الأدبي(الكتابي) والإبداع التمثيلي، إذ نجدها في التفاسير و التصاوير المتعلقة بشغف الإنسان و ميولاته النفسية، فهي تستقي مادتها من عمق التجربة الإنسانية، وأما أدواتها فكثيرة ومتنوعة وإيجادها يشكل مشكلة لعلم النفس، ذلك الوريث المعقّد للفلسفة، وتكمن قوة الشعرية في الاستجابة الفاعلة للأعمال الفنية جميعها.

02/ ملامح الشعرية في الفكر النقدي العربي القديم:

إن مسار (الشعرية) بعلاقاته المتداخلة تتوسطه ميتافيزيقا (التقدم ـ Progrès) إذ تجاوز الزمن النقدي، وهو لذلك معبأ بالتصورات السابقة وموشوم بها، تستحوذ عليه خيارات لغوية وجمالية تتقاطع مع التصورات العربية القديمة والأوروبية الحديثة، فالشعر كما يقول (جيرمونيسكي، Girmunsky)،"مادام مرتبطاً بفعاليات إنسانية أخرى، فإن أمر تطوره لا يمكن أن يقرأ بمفاهيم أدبية خالصة، وإنه لمن المتعذر أن تلاقي مشكلة العلاقة بين تطور الأشكال الفنية وبين باقي مظاهر الثقافة"[2]،ومن هذا السياق يمكن اعتبار المجهودات العربية في مجال التنظير الشعري دالة ومؤشرة، فقد كان احتفال العرب بالشعر شديداً، وكان اهتمام النقد الأدبي بتأسيس عمله ودراسة متونه قوياً، لكن الاهتمام بتعريفه والتمييز بينه وبين الأجناس الأدبية بدا نادراً واستمر قليلاً فكأنما كان للعرب إجماع ضمني على أن الشعر هو هذا الضرب المتميز من الكلام الموزون المقفى فلا يتلبس شكله على أحد من الناس، كان يعرف بعمود ذو شطرين وأن القصد هناك أن نعرف أصول صناعة الشعر وتمييز جيده من رديئه ونكشف أسرار خلقه وإبداعه، فثار جدل كبير حول الاختلاف الشعري حده ومفهومه، فقد كانت محاولة (ابن طباطبا) بداية لتأسيس النّظرية الشعرية، وتعتبر اللمسة الأولى في ذلك، فأمّا نظرية الشعر (قُدامة ابن جعفر) فتعتبر الخطوة الأولى التي استطاعت أن تكمل مفهوم الشعر، فلاشك في ذلك أن نظريته تتميز بالتماسك المعرفي والتأصيل العلمي في تحديد المصطلح وتدقيقه، وقد استقر في الفكر النقدي العربي مفهوم الشعر على أنه (الكلام الموزون المقفى) إلا إنه ومع تداخل الأنواع وكثرة الاتصالات بدأ يظهر شيئاً من القصور على هذا التعريف ، ولعل ما حصل((من اتصال الثقافة العربية بفلسفة اليونان ما حمّل على إعادة النظر في مدى كفاية هذا التعريف فكان إن حدث تحول نوعي في مفهوم الشعر لم يقم على الإبطال والنقص ،ولكنه قام على الإضافة والضّبط، وعلى الإحاطة والاستغراق، وقد تمثلت الإضافة في اعتبار (التّخييل) جوهراً آخر في بنية الشعر يضاف إلى جوهر الإيقاع أو الوزن وتمثلت

[1] يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، ص 10، 11 .

[2] ينظر: فيكتور ايرلخ: الشكلانية الروسية، ترجمة ،محمد الوالي، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)بيروت، ط 1 ـ 2000 م ،ص134 .

الإحاطة في صياغة تعريف للشعر يستغرق شعر العالم كله و هو ما أدى ببعض الفلاسفة إلى تمييز أشعار العرب بأنها مقفّاة، وكان حاصل هذا التحول أن بقي الوزن والقافية ثابتين من ثوابت الشعر وركنين من أركانه، وقام الخيال جوهراً ثانياً وخاصية أساساً في بنية الشعر.))[1]،ومن هنا أصبح الشعر يأخذ فكراً جديداً وأصبح من الضروري التعمق في روح الشعر، وصار من المؤكد الأخذ بالدراسة الفلسفية والمنطقية التي يمكنها أن تفسر قيمة هذا الفن وتبين مدلول تسميته بالشعر، وقبل أن نعرّج على (الشّعرية التّخييلية) وجب علينا أن نثير موضوعاً هاماً جداً يعتبر أحد الأسباب التي جعلت من النظرية الشعرية تأخذ منحى آخر غير الذي كان معروفاً ومتداولاً عند النقاد العرب الأوائل، وهي ((قضية تأثير الفلاسفة المسلمون بكتاب (أرسطو) (فن الشعر) فكانت استفادتهم منه في تأسيس نظرية الشعر بمقدار بعدهم عن واقع الشعري العربي وحقائقه الموضوعية ، ففي البداية ظهرت في أحاديثهم عبارات فلسفية (كالتخييل) و(المحاكاة) بل وحتى الحركات والسكنات، حتى أنهم انغمسوا في الفكر اليوناني أكثر من غيره العربي، وظهر كذلك في تعريفاتهم للشعرية أثر دخول ثقافة الآخر (الغرب) ولكن هذا لم يصل بهم إلى الثورة على المفهوم القديم ونقض حدوده ومفاهيمه الشعرية، فقد ظل الوزن والقافية في الصميم وظل الكلام عن التخييل بداخل دائرة المفهوم القديم))[2].

وأن هذا التأثير سيكون له بصمات في النقد الشعري العربي خاصة من ناحية استعمال المصطلحات (كالمحاكاة) و(التخييل)، مما يضفي على الشعرية العربية صبغة الفلسفة اليونانية وتأثيراتها فيها، حيث يمثل هذا المبحث مدخلاً لقراءة هذه الشعرية مع ممثليها(ابن طباطبا)و (حازم القرطاجني)و(قدامة بن جعفر)و(عبد القاهر الجرجاني) الذين عملوا على التحرر من المقاربات النظرية وتكريس المفاهيم الشعرية على المستويات الإجرائية.

[1] عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث،الجزء2 ،عالم الكتب الحديث، (اربد)الأردن، ط 1 ـ 2010 م، ص 20 .
[2] محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة، د(ط، ت)ص 463.

01-النظرية الشعرية عند بن طباطبا العلوي(322هـ)

يؤسس(ابن طباطبا)ومؤلفه (عيار الشعر) عياراً للفن الشعري، إذ يحدد به ومن خلاله عوامل النظم فيه، لذلك تعد أطروحة (ابن طباطبا) الشعرية ذات قيمة هامة في تاريخ النظرية الشعرية عند العرب، لأنه حدّد أصول الفن ووضح قواعده ويحدد كذلك القيمة التي ينطوي عليها هذا النظم، وقبل أن نلج إلى ما جاء به (ابن طباطبا) لا بد لنا أن نذكر شيئاً مهماً في القضية النّقدية الشعرية القديمة، وهو أن صيغة (العلم بالشعر) تعتبر صيغة قديمة ضاربة في الأعماق هي أقدم من القرن الرابع حسب ما يذكره المؤرخون والنقاد، (فابن سلام الجمحي)(139-231) وهو أقدم النقاد العرب إذ يقول:((إن للشعر صناعة وثقافة يعرفها العالم كسائر أصناف العلم والصّناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان))[1]،إلا أن صيغة (العلم بالشعر) عند ابن سلام كانت تعني رواية الأشعار وحفظها والقدرة على تمييز المصنوع من غيره الزائف، حتى يهتدي الناقد إلى معرفة مستوى الفن في الكتابة الشعرية، ولعل أهم ما يلفت النظر في قول (ابن سلام) هو أنه جعل الشعر صناعة وأن هذه الصناعة لا تختلف عن أي صناعة أخرى.

بينما يعد (ابن طباطبا العلوي) من الأوائل الذين حاولوا تعريف الشعر تعريفاً أدبياً لا منطقياً، محدداً فيه ماهية الشعر، يقول ((الشعر- أسعدك الله -كلام منظوم بائنٌ عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النّظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدد، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرّ عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه ومعرفة العروض والحذق به.))[2]؛ أي أن الشعر بحسبه هو النسق الذي تنتظم وفقه الكلمات والطابع والذوق معيار يضبط به النظام، فمن صحّ طبعه وذوقه لا يحتاج إلى العروض، أما من فسُدَ ذوقه فلا يمكن له أن يبدع وتصبح معرفة العروض لازمة لابد منها، بل يجب أن يكون حاذقاً به، كما بيّن أن عنصر الوزن هام في الشعر فإن تخلف عنه نفرت منه الأسماع، وفسد الذوق وينبغي هنا أن نشير إلى أن (النظم) لا يعني دائماً إقامة الوزن الشعري بل كثيراً ما ترد هذه الكلمة بمعنى حسن التأليف، ولهذا فالحديث عن (التّظم) قد يشمل الشعر والنثر على السواء.

ويمكن القول أن صحة الشعر في (عيار الشعر) ذات دلالة اصطلاحية، وهو ما يدل على أن عصره كان متكاملاً بحيث ((تزاوج المعارف التقليدية المتصلة بعلوم العرب اللغوية والمعارف غير التقليدية المتصلة بالفلسفة، ومن التزاوج بين هذين اللونين من المعارف تأسّس النقد العقلاني بتجاوز الأساس النقلي الذي يلوذ بثقة القارئ أو انعطافه على أساس جديد، ويعتمد على التأصيل ويلوذ بالتعليل والتحليل والتفسير كي يصل إلى الإقناع لا

[1] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق، محمود محمد شاكر، مطبعة المديني القاهرة، ط 1 ،1974 م، ص 1ـ 5 .
[2] ابن طباطبا: عيار الشعر: تحقيق محمد زغلول سلام، منشاة المعارف مصر، ط 3 ، 1965 م،ص41.

التعاطف))[1]، فقد اعتمد في نقده النظري على تلك المعارف والمعلومات اللغوية وتداخلها، مما مكّنه من اعتماد (العقل) كوسيلة للتبرير، وهو ما يكشف النضج الذي يأتي بعد هذا الوعي بضرورة تصنيف المعرفة الإنسانية وضرورة تميز كل علم عن آخر، وهو ما كان يسعى إليه الإنسان منذ نشأته الأولى، ويقول (إحسان عباس): ((يجب أن نقرّ بأن هذا التعريف على قصوره لم يتعرض لذكر التقفية التي سيتعرض لها (قُدامة) بقوة، ولكنه يشارك تعريف (قُدامة) في النص على أن الشاعر مستغن عن العروض إن كان صحيح الطبع والذوق .))[2] ، ويبدو واضحاً من هذا التعريف، أن أطروحة (ابن طباطبا) تسلم((بمبدأ التّخصص فدار كل نشاطه في دائرة الفن الأدبي على مستوى الإبداع والتأصيل كما تأثر ببعض معطياتها، و استعان بها على تحليل الظاهرة الشعرية وتأصيل أصولها على مستويات متعددة ، أشار فيها بمرارة إلى أقوال الفلسفة وأفكارهم في الشعر و الموسيقى والرسم واللذة، كانت في كتابة درجة النضج والتكامل لم تتوفر في الكتابات السابقة على الأول ما نعرفه منها ،ولقد دعّم هذا النضج أن (ابن طباطبا) شاعر ومثقف علوي له صلة لا تنكر بالمتفلسفة في عصره))[3]،فعيار الشعر نظر إلى الشعر من خلال منطلقات فكرية تضم مبادئ التفلسف والبحث عن الحقيقة التي تعتبر تأصيلاً للأصول، حيث كانت الحاجة ماسة إلى تحديد عيار للشعر.

ومن ثمة فإن تعريف الشعر باعتباره جنساً وتقييمه باعتباره صناعة وفناً ومهارةً واختياراً، وهو ما يعني أن القول بأن هذا الضرب من الكلام ليس بشعر ليس حكماً بالرداءة، ولعل الجوهر الذي يتميز به الشعر أنه صناعة لها ضوابطها وقواعدها مما يجعله فناً ذاتياً ،و أن مهمّة الشعر بهذا المعنى تصور الجوانب الحياتية التي يعيشها الشاعر بشكل أو بآخر، وأن دور فعالية الشعر هو في أن يعكس للحياة ((ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق و مذمومها في رخائها وشدتها ورضاها وغضبها وفرحها وغمها وأمنها وخوفها وصحتها وسقمها))[4]، وما يلفت الانتباه في شعرية (ابن طباطبا) أنها تركز على الانتظام الوزني للقصيدة حتى أنه جعل من الموسيقى ضرورة في الصناعة الشعرية حين يقول ((إن للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال جزئيه))[5]، فأن للشعر بحسب هذا القول مستويات متعددة من أضراب الفهم، بعضها يرتبط باعتدال الوزن، وبعضها يرتبط بصواب المعنى، وآخرها يرتبط بحسن الألفاظ؛ أي أن الإيقاع ضرورة في الوظيفة الشعرية وذلك أن القيمة الشعرية تتحدد انطلاقاً من تأليف وحدات: الوزن والمعنى واللفظ، ومن ثمة فإن الوظيفة الشعرية تتحقق بقدر ما ينطوي على حكمة((تألفها النفوس وبقدر ما ينطوي على معنى حكم لتوجيه أحوال الزمان ويحقق مثل هذا الشعر أقصى غاياته، إذ صدم- إلى المعنى الحكيم المتقن- اللفظ الأنيق والتأليف العجيب، بل تظل لهذا الشعر آثاره

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5 ،1995 م،ص21 .
[2] إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة ،بيروت، لبنان، ط 4 ـ 1983 م ،ص 134 .
[3] جابر عصفور: م، ن، ص 22.
[4] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 11 .
[5] ابن طباطبا: م، ن، ص 15 .

التي تفارق صياغته والتي تنبع من مادته فحسب، فالأشعار الحكيمة المتقنة حكيمة المعاني إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها))[1].

02- النظرية الشعرية عند قُدامة بن جعفر (231هـ).

تتأسس شعرية(قُدامة) انطلاقاً من قراءة خاصة لشعرية(ابن طباطبا) المحددة في أبعادها الثلاثة: الوزن ـ المعنى ـ اللفظ ،إذ حاول (قُدامة) صياغة علم للفن الشعري يقوم بالتحديد على أساس شرح/تفصيل لهذه المقالات، فعبر عن الكلام بالقول الدّال على معنى، وعن المنظوم بالموزون المقفى، فأصبح تعريف الشعر عنده هو((القول الموزون المقفى الدال على معنى))[2]،هذا التعريف يلج على ثلاث مستويات واجبة في قبول الشعر وهي الوزن والقافية والمعنى، وهذه النّعوت لا يمكن أن تسقط من القاعدة الشعرية فهي ملازمة له حتى النهاية، فهو بهذه المحاولة كان يسعى إلى أن يقيم (علماً) لتمييز جيد الشعر من رديئه شأن الشعر ـ في ذلك ـ شأن أي صياغة، إذ أن كل صانع يقصد الطرف الأجود من الصناعة((فإن كان من القوة في الصناعة ما يبلغه سمي حاذقاً تام الحذق، وإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها))[3].

فكذلك الشاعر يحاول الوصول إلى الطرف الأجود من الشعر، ولا يعجز عن ذلك إلا إذا ضعفت صياغته أو انعدمت، فينتهي إلى غاية الرداءة أو يقع بين الغايتين أو النقيضين، وفي كل حال من الأحول يظل ما يقوله كلاماً موزوناً مقفى دالاً على معنى، والقصد هنا من هذا القول الوعي بضرورة تحديد نوعية الشعر وإعطائه منهجاً دراسياً ومعياراً يميز حسنه من قبيحه، وربما صورة متكاملة من العقل مع إدراك الشيء وذلك بالوصول إلى معناه الحقيقي وإدراك خصائصه، مما يمهّد الطريق إلى السماح بالحكم عليه وإظهار رأي ما على أي نوع من أنواعه يقول (قُدامة): ((قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون إذا كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا مقفى بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه))[4]. هكذا يغدو حد الشعر عند(قدامة) يتألف من اللفظ و المعنى و الوزن والقافية، فأما المعنى فيقصد به المعاني التي يدل عليها الشعر، وهي المدح والهجاء و الرثاء والتشبيه والوصف والغزل.

كما أنه نظر إلى الشعر على أنه صناعة، لذلك يرى ضرورة التّجويد للسمو بالمعاني الشعرية وإبعادها عن الرداءة، و يبدو ذلك من خلال قوله: ((إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة و الصنعة والرفث والنزاهة والقناعة

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر،82 .
[2] قُدامة ابن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي ،دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، د(ط، ت)،ص 64 .
[3] قُدامة بن جعفر: م، ن ص 3.
[4] قُدامة بن جعفر: م، ن ،ص 64 .

والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التّجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة))[1]، ولكن هذا التجويد لا يقتصر على المعاني فحسب، فقد ذهب إلى أن معيار الجمال ومقياس الجودة إلى الشّكل أيضاً لذلك فإن أحسن البلاغة((الترصيع والسجع واتساع البناء واعتدال الوزن واشتقاق اللفظ من لفظ ،وعكس ما نظم من بناء وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيرادها موفورة التمام))[2]، هكذا لا يبدو التجويد في الشعر لا يشمل الوزن واللفظ والمعنى فحسب بل يمكن أن يشمل ما نسميه (البلاغة) و(الفصاحة) و(البديع).

وإذا كان الشعر يتألف من المعنى والوزن والقافية فهناك أمور مكمّلة لا يجوز إغفالها لأن الشعر لا يمكن أن يقوم بدونها، وهي أمور بلاغية وبديعية عن أي أمر من هذه الأمور، ومن ثمة فإن الفعالية الشعرية بهذا المعنى تتحدد في((اللفظ الفصيح الصحيح المبني السليم الترتيب، الموزون السهل العروض، المقفى الفصيح القافية، الدال على معنى واضح من معاني الشعر المخصوصة وهي المدح والهجاء والمراثي والتشبيه، والوصف والغزل))[3]،هكذا يبدو الشعر عند (قدامة) متأثراً((بالمنطق الأرسطي معتمداً عليه في محاولته وضع أسساً موضوعية تتحدد بها القيمة الشعرية، كما يحاول أن يقدم مجموعة من المعايير تفصل في قضايا كبيرة أساء السابقون عليها معالجتها، مثل قضية السرقات أو الخصومة بين القدماء والمحدثين، وأهم من ذلك النظر إلى الشعر من زوايا مغايرة لطبيعته وبالتالي الحكم عليه بقياسه على مجالات مخالفة له من الزاوية اللغوية، مرة ومن الزاوية الأخلاقية مرة أخرى،))[4].

ويمكننا القول أن تعريف (قُدامة) للشعر يعتبر أوضح تعريف محّد لمفهوم الشعرية في القرن الرابع الهجري، فقد أفاد هذا الناقد المتميز النقد العربي كثيراً وذلك بتأسيسه للكثير من قواعد الشعر العربي بأسلوب علمي وعقلي ، ولقد سلك منهجه هذا طائفة من النقاد و اللغويين أو العروضيين فجاءت تعريفاتهم لتؤكد على ذات المفهوم لذلك ظل المرجعية الأكثر صدقاً لديهم.

03- النظرية الشعرية عند حازم القرطاجني.

يحدد (حازم القرطاجني 684م) مجال الشعرية في كتابه (منهاج البُلغاء وسراج الأُدباء) يقول ((الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترب به من اغتراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها))[5]، فهذا التعريف يجمع بين الرؤية العربية

[1] قُدامة بن جعفر: م، ن ،ص66.
[2] قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، مطبعة السعادة القاهرة،ط1932 م ص 3.
[3] مصطفى الجوز: نظريات الشعر عند العرب، ص 198.
[4] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 96.
[5] حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ،محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ،لبنان ط2 ،سنة 1981 م،ص 71.

والرؤية الإغريقية للشعر، فالعربية تتجسد في أنه كلام موزون مقفى ،وأما المحاكاة فهي ناجمة عن تأثره بترجمات الكتب الفلسفية خاصة كتاب (أرسطو طاليس) (فن الشعر) ،وأهم ما يلفت الانتباه في تعريف (حازم) هذا أنه ربط الشعر بالنفس التي لم تكن في حسبان القدماء وأنها غاية الشعر، إما يؤثر فيها بشيء تحبه وإما يؤثر فيها بشيء تكرهه ، وذلك بحسب الشاعر إن شاء كره وإن شاء حبّب مع وجود التخييلfiction الذي يأخذ هذه المرّة موقعه في التعريف ويشدّد على حصره وتضييق مفهومه إلى أقصى الدرجات يقول: ((إن الشعر كلام موزون مقفى مخيل، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية))[1]، ولكن هذا التعريف رغم اختصاره إلا أنه ظل محافظاً وبدقة عن الخاصية النوعية العامة وهي (التخييل) ، والخاصة الذاتية وهي الوزن والقافية لأنه بدون هاتين الخاصيتين يخرج المفهوم إلى نوع آخر من الإبداعات، إذ شرط الشعر الوزن والقافية، لذلك يبقى (حازم) بهذا نموذجاً للناقد الحصيف والمفكر الأصيل الذي تتلاقح عنده الثقافات وتتكامل لديه المعارف، ويتواصل القديم والجديد والأصيل مع الدخيل بحيث يتكون جسر الحقيقة والمعرفة المرجوة.

وهكذا فقد بدا واضحاً أنه من خلال مفهوم (حازم) بأن التخييل أصبح ضرورة في تحقيق الوزن والقافية والعكس صحيح، وذلك حتى تتحقق (النظرية الشعرية وحتى نقرّب المعنى كثيراً أن نفهم ما التخييل الشعري و ما وسائله التي بها نتمكن من تحقيق الشعرية للشعر، فالتخييل كما يقول (حازم)((يقع في أربعة أنحاء، من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن))[2] ،فمن جهة المعنى يكون (التخييل) هو من يولد المعاني لدى الفكر العميق، ومع التداخل المعرفي يكون التواصل مع قريحة الشاعر؛ أي أن هناك معنى لابد من التخييل لظهور الإلهام الشعري، وأما (الأسلوب)فتخييله يرقى بالتراكيب الشعرية ليصنعها في قالب موحد وأمّا من جهة (اللفظ) فإن اللغة لا يمكن أن تولد دون تخييل مسبق وفكر مرهف حتى يحصل التوليد اللغوي، وأما من جهة (النظم) فعلاقته بالتخييل عن وجود علاقات تخييلية بين المادة والشاعر، وكونها في الصيرورة يحقق (النظم) ،وهنا تظهر علاقة النظم بالشعرية باعتباره جامع اللفظ والمعنى، كما أن النظم أساسه ترتيب المعاني في النفس ومن توليدها وتأليفها، وهذا اعتبار لوجود ضبط للألفاظ وهو النحو الذي يحقق المعنى المراد.

ويمكننا القول إن: ((إضافة (حازم) لعنصر التخييل في مفهوم الشعر هي إضافة شكلية لا مهمة؛ بمعنى إنها إضافة إلى تعريف الشعر لا عموده وشعريته مع التسليم بأنها إضافة مهمة تصف واقع الشعر، وتميز الشعر عن النظم كما تميزه عن واقع النثر و أن الحقيقة تفرض الاعتراف بأنّها لا تفيد في وضع حدود فاصلة بين الشعر والنثر، فإن كان التخييل هو إلقاء الشاعر خيالات و صوراً يستعين بها في الفنون البيانية، فيؤثر في السامع تأثيراً نفسياً تطهيراً

[1] حازم القرطاجني: م، ن، ص 89 .
[2] حازم القرطاجني:م،ن،ص89.

بسبب ما يتراءى له وكأنه حقيقة، أو هو عملية إلهام تفضي إلى التحسين أو التقبيح فإن ذلك لا يصح أن يعتبر خاصة في الشعر دون النثر.))[1]،هكذا تؤكد هذه المقاربات النظرية أن جوهر الشعرية يتحدد بشروطها التاريخية، بحيث يصبح كمال الشعر مرتبطاً بجمال الحياة التي يتحقق بها((اكتمال التجربة الإنسانية و إن القصد من الأقاويل الشعرية هو استجلاب المنابع و استدفاعها في الحياة، لأنه لا يمكن أن يتعارض النافع في الفن مع النافع في الحياة مادامت غاية الفن تعين على تحقيق غاية الحياة))[2]،و من ثمة فإن الشعر يبقى نشاط إنساني يسجل الأثر الذي ينمو عن التجربة الإنسانية في الحياة لذلك كان دائماً ومنذ القديم يبحث عن فهم للفن فهماً يحدد جوهره العام لأن((العلم في النهاية يعني الوعي بخصوص مادته وتمييزها عن غيرها، وخصوصية المادة تفضي إلى خصوصية العلم بها وتمييزها عن غيره من العلوم، كأن العلم بالشعر من هذه الزاوية يعني الوعي بقوانينه التي تميز الجيد من الرديء))[3].

04 ـ شعرية عبد القاهر الجرجاني:

يعد الجرجاني من الأوائل الذين حاولوا تعريف الشعر تعريفاً أدبياً لا منطقياً صارماً، فأوّل ما أشار إليه قضية (النظم) في العربية التي اعتبرها تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض، يقول فيه((اعلم إن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف منهاجه التي انتهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها))[4]،وأما فائدة هذه النظرية فإنها تمكن في نظرنا تأويل التصور التشكيلي الذي حسم إنتاج الشكل التقصيدي المتبلور في صورتي التبييت والتسطير والمبني على توزيع تقاصيدي للكم التعبيري، ليظهر في شكل تقاطع مع التوزيع النثري القائم على الاستفاضة والانتشار، فالبيت الشعري أو الشطر مجال تلفظي انبجس من أغوار الحس بإملاء من الطبيعة ليقوى على استيعاب مسألتين الأولى: إنشائية أُنبتت على تلك الهيئة لتكون في متناول النفس المتذوقة، على أن يحتمل سياق القراءة أو الإنشاد مستويين: فأمّا الوحدة السطرية أو الوحدة البيئة ،ويراعي في ذلك مدى وفرة الكم الإيقاعي وزمن اللغة المتضمن في المقاطع اللغوية، ويكفي للتدليل على سعة فهم القدماء للشعرية العربية بأن نورد موقف نقدي يذهب مذهباً مغايراً للمفهوم الشكلي السائد آنذاك التي كانت تقتصر على مفهوم الشعر (الكلام الموزون المقفى)، فقد أورد (عبد القاهر الجرجاني) رأياً نقدياً جريئاً (للجاحظ) يتضمن درجة قياس الشعرية في البيتين:

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أشد من ذلك على كل حال

[1] عبد المالك بومنجل: الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 26 .
[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 208.
[3] جابر عصفور: م ، ن، ص 183 .
[4] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحرير محمد رشيد رضا دار المعرفة ،بيروت، ط، 1981 م،ص 51 .

حيث ذهب (الجاحظ) إلى نفي شعرية هذا الكلام البتة، رأى فيه أنّه مجرد (نظم) لم يقل صاحبه الشعر أبدا"[1] ،لقد قادتهم تلك المعرفة المتمكنة إلى إطراح البالي القائم على الإحكام العقلية متحول عنها إلى أبسط نظرية شعرية تأخذ بعين الاعتبار المقوّمات الشّخصية و الاعتمادات المستمدة من حقيقة الممارسة، وأفضل ما أقوله أن(عبد القاهر الجرجاني) أنار بفكره كثيراً من الزّوايا المظلمة المحيطة بتصور الحقيقة الجمالية الشعرية، إذ أنّه كان متأثراً بالفكر الفلسفي الأرسطي، فعمل على توسيع فضاء التّلقي وقراءة الخطاب الشعري، وقد تنامى هذا التّوجيه حتى لخص (الجرجاني) سمة الإبداع في قوله((بأنّها الإتيان بالخاصية المستغربة، وبذلك فقد نقل القيم الإبداعية إلى خارج الأنواع الأدبية وأسماها بالاستفاضة والعمومية حين توصل إلى توحيد الرّؤية الإبداعية، كما فكّ حِصار الأنواع لحرية إشاعة الحُسن الجمالي المشترك، القراءة والتّلقي فيما بين الفنون بجملتها))[2]،لقد أشار (الجرجاني) هنا إلى النّباهة البالغة التي يجب أن تتوفر لدى المبدع/الشاعر الذي يقوم بتوحيد العملية الإبداعية القائمة على الحس الجمالي و القائمة على تسهيل الدّلالات الصوتية/اللغوية/الأسلوبية، وهكذا فإن تماهي الإجراءات اللغوية اللفظية عبر المسالك الظاهرة منها والخفية، جرّاً للدلالة الشّعرية لأنها تتعلق بتلك الأسباب الذاتية المتناهية في الخفاء، القائدة جميعها على إنتاج الشعرية المؤدية لتلك الملابسات السحرية، ولقد بلغ (بالجرجاني) أن وعى جمالية ذلك الاكتمال المسرور في باطن مُتعاطي إبداع الشّعر ((وما أنت ترى الحسن /يه/جم عليك منه دفعة ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرّجل من الفضل ومواضعه من الحد، وذلك ما أنشدته وضعت فيه اليد على شيء فقلت هذا وما كان كذلك وما هو شعر الشاعر، والكلام الفاخر، والنّمط العالي الشريف))[3]،ولعل أهم ما تتسم به لغة الشعر حتى تختص بضروب من الدلالة الخاصة ارتكازها على النشاط الإيقاعي العامل على تحذير الرّؤية الشعرية، وأمتع وأوقع ما تتسم به الدلالة الشعرية أن تتشاكل الأغوار الانفعالية التي تأتي من جهتها تلك المعاني الموقعة بالإغراب والفجائية، فتكون متناهية الحسن متداخلة حتى تظهر من أثر الإكتناه و الاكتناف شبيهة بحال بين حالين[4] ،وإذا كانت الدّلالات الشعرية تحن دائماً إلى التّخفي تحت هالات التّموج الإيقاعي، فإن مقروئية البلاغة الشعرية تنقاد لأول وهلة لدى ملامسة العناصر الإيقاعية القائمة أصلاً على نصية العناصر الصّوتية البانية لفضاء الخطاب وبحسب(الجرجاني)((إنما الشّأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج وصحت الطبع وكثرة الماء وجودة السّبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التّصوير))[5] ،وهكذا يمكننا القول أن نظرية النّظم لدى (الجرجاني) فتحت آفاقاً واسعة للدراسات اللغوية المعاصرة كاللسانيات.

[1] عبد القاهر الجرجاني: م ،ن ،ص 197 .
[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص274 .
[3] عبد القاهر الجرجاني: م ، ن ص 70 .
[4] ينظر :عبد القاهر الجرجاني: م ،ن ،ص 188 .
[5] عبد القاهر الجرجاني: م ،ن ، ص 198 .

03 ـ النظريات الشعرية الحديثة:

01 ـ الشعريات الغربية الحديثة:

1 ـ 1 شعرية رومان جاكبسون:

لاشك أن شعرية (جاكبسون R. Jacobson)،هي أهم شعرية في القرن العشرين، التي حاولت أن تبحث عن شكل لشعرية (معنى القصيدة من خلال دراسة خصائص النّص الشعري وضبط قوانينه الدّاخلية، والسعي إلى إنجاز مشروع شعري نظري يروم/يستهدف إعادة بناء (علم) للفن الشعري، هذه الشعرية أصبحت جزءاً من اللسانيات لذلك لا يمكن تحليل/قراءتها خارج اللسانيات، يقول (جاكبسون)((الشعرية بموضوعها اعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية))[1]،ومن ثمة فإن شعرية(جاكبسون) لا تقتصر على الشعر وحده بل تتعداه لتشمل كافة أنواع الخطابات الأخرى، إنه أكد على وجود وظائف شعرية سائدة في الخطاب الأدبي، حيث يقول((أن النّموذج التّقليدي للغة كما أوضحه على وجه الخصوص (بوهلر Bohler يقتصر على ثلاث وظائف انفعالية و إفهامية ومرجعية))[2]،وهو بهذا ينطلق في تحديد موضوع الشّعرية من سؤاله الشهير((أن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟))[3]؛أي البحث في الخصائص التي تميز الخطاب الأدبي وتكسبه تلك الشّعرية ،لذلك يجاوز (جاكبسون) بين الشعرية و اللسانيات، وقد أضاف (جاكبسون) ثلاث وظائف أخرى لتلك التي اعتمدها (بوهلر) في نظريته ليصبح كل عنصر من عناصر التّواصل اللغوي ينتج وظيفة محددة به، ويمكن توضيح المسالة في المخطط التالي[4]:

سياق Contexte

مرسلAdresser ⟵ رسالةMassage ⟵ مرسل إليهAdressé

قناة اتصالContact

شفرةCode

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة ،محمد الوالي ،ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1988.م،ص 35 .

[2] رومان جاكبسون، م، ن ص 27 .

[3] رومان جاكبسون: م، ن، ص 24 ,

[4] ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 27 ، 33 .

ويمكن توزيع مجموعة من الوظائف اللغوية بحسب تمركزها عل العنصر المحدد من المخطط التواصلي، فتتولد عليها ستة وظائف رئيسية على النحو الآتي[1]:

مرجعية

تعبيرية أو انفعالية ⟵ شعرية ⟵ إفهامية

تنبيهية

ما وراء لغوية

ويعني هذا أن (سياق) الكلام أو الإبداع يقتضي (مرجعية) قبلية لهذا الخطاب أو (المرسل) هو بحاجة إلى (التعبير) و(الانفعال) ليتم له التواصل من خلال (رسالة) (شعرية) كانت أو(إفهامية)، بواسطة (قناة الاتصال) التي تستوجب توفر(المنبهات)، التي تجعل المتلقي في حالة استعداد للاستقبال، مما يسهل عليه عملية التلقي بخطابات (مشفرة) تعرف بميتافيزيقيتها اللغوية(ما وراء اللغة)،وهكذا حتى يتم الإقناع عن طريقة الوظيفة(الشعرية)،هكذا يعلن (جاكبسون)وبشكل واضح أن((موضوع الشعرية ليس الشعر بل (الشاعرية) Poéticité))[2]،لقد استعان (جاكبسون) بالمنطق الحديث حيث يقسم اللغة إلى مفهومين: ((لغة الأشياء، والفئة الثانية(ما وراء اللغة)وهي اللغة عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية أو الشعرية))[3]،هكذا تتضافر في شعرية (جاكبسون)عناصر الرسالة في تكثيف الطاقة الداخلية باللغة والعملية الانتباهية، مما يجعل الرسالة مفعمة بالحيوية والقوة، وهو ما يجعل المنفعة الإبداعية سهلة الإدراك لدى المتلقي.

1 ـ 02 ـ شعرية جون كوهن:

تُعرفُ شعرية (جون كوهن)J .Cohen بأنها أقرب ما يكون إلى (الشّعرية) العربية، خاصة القديمة منها وذلك لأنها تخصُ (الشعرية) فقط بالشعر، ومجالها يحدد مجال (الشعرية) بأنّه((علم موضوعه الشعر، وكان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لُبْسَ فيه))[4]،ومن ثمة يمكن القول: أن الشعرية بهذا المعنى يمكنها أن تتعدى نطاق الشعر فهي تمثل ما قبل الشعر وما بعده، ذلك أنّها ((تستعيد الخطاطة البلاغية للصور المجازية، ولا سيما تصنيف (فونتاني)fontainier،ليعيد توزيعها من جديد على أساس اللسانيات الحديثة وخصوصاً مبادئ (هلمسليف)Helmislaf،(الغلوسيماطيقية) ،فيما يتصل بمفهوم المستويات اللغوي مستوى التّعبير ومستوى

[1] رومان جاكبسون: م، ن ، ص33 .
[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص،24 .
[3] عبد الله محمد الغذامي :الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية للكتاب ، ط 4 ، 1998 م، ص 160 ، 161 .
[4] جون كوهن :بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي، دار توبقال (المغرب)،ط 1 السنة 1986 م،ص 9 .

المحتوى، ومن ثم تقسيم كل منها إلى شكل ومادة، فإذا كان (جون كوهن) قد بين أصول شعرتيه ومنشئها اللساني والبلاغي من جهة، فإنه أخفى أسس شعرتيه الفلسفية والجمالية من جهة أخرى، و(الانزياح) هو المفهوم المركزي للشعرية عنده محددة على وفق المنطق الجدلي (الهيجلي)،هذا الجدل الذي أضفى على النظرية وحدة علمية وجمالية حتى ليصحّ عندي أن ندعوها الشعرية الجدلية))[1]،فقد طوّر (كوهن) أفُق الشعرية ليحملها أراء فلسفية وجدلية فلسفية، يقول((ولا نفكر بتاتاً في رفض الاستعمالات الحديثة لكلمة (شعر) إذ لا نعتقد أن البحث في الكائنات الطبيعية أو شروط الحياة باعتبارها من عوامل هذه الظاهرة بحث غير مشروع ،فمن الممكن بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة عن طريق البحث عن الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري، ولمقتضيات ذات طبيعة منهاجية خالصة اعتقدنا أنه من الأفضل حصر حقل الدراسة وعدم العرض حالياً لغير الملامح الأدبية الخالصة، و عدّ الظّاهرة التي تعود في نظرنا إلى تحليل الأشكال الشّعرية للغة وللغة وحدها))[2]،هكذا تبدو هذه التصورات الشعرية بإمكانها أن تستخدم هذه المنهجية للاستخلاص النتائج الايجابية في حقل الشعر، غير أن (كوهن)((يجد في الفن الذي ولد منه الشعر واستقى منه اسمه أي الصنف الأدبي الذي دعي قصيدة))[3]،وأن مصطلح قصيدة(Poème) هو الآخر يحتاج إلى التّحديد والتدقيق ذلك التّحديد التّام الوضوح الذي كان لها يوم كانت تميز بمظهرها التّظمي، وفعلاً ففي الوقت الذي كان فيه النظم شكلاً لغوياً تعاقدياً صارم التّقنين كان للقصيدة((وجود شرعي غير قابل للنزاع، وهكذا كان يعتبر قصيدة كل ما كان مطابقاً لقواعد التّظم والنثر ما ليس كذلك، غير أن عبارة قصيدة نثرية الظاهرة التناقض تفرض علينا إعادة تعريفها))[4]،ومن أجل تحديد نوعية القصيدة تبنى (كوهن) في تحليل اللغة أساسين: صوتي ودلالي، فيكون الشّعر على المستوى الصّوتي مشتملاً على قوانين صارمة،(...)معارضة التشكيل الصوتي للنثر وتسمى قوانين النظم العروضي، أما المستوى الدّلالي فللشعر خاصية البلاغة إذ وجب ضبطها وتقنينها عبر تاريخها الطويل لذلك يحدد(كوهن)أهميتها إلزاماً على الشاعر، وللشاعر على أيّة حال حرية الجمع بين المستويين أو الانفراد بأحدهما فينتج عن ذلك ثلاث أنماط شعرية:[5]

01 : القصيدة النثرية: التي تعتمد على الجانب الدّلالي فقط، فهي تستخدم الإلزامات البلاغية التي تعتمد عليها اللغة الشعرية.

02 : القصيدة الصّوتية: وهي التي تعتمد النظم على المستوى الصوتي كونها حسب (جون)، أنها توظف الخصائص الدلالية التي تمثلها قوانين البلاغة على اللغة الشعرية.

[1] يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2 ،2008 ،ص 122 .
[2] جون كوهن: م، ن، ص 10 .
[3] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص 10 .
[4] جون كوهن: م ، ن ،ص 10 .
[5] يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، ص 124 .

03 : الشعر الكامل: الذي يوظف المستويين معاً: الصّوتي والدلالي وإليه ينتمي ما يعرف بالشعر، وقد قصد (كوهن) شعريته على هذا النوع ؛أي الشعر الكامل الذي يعتمد على الخصائص الصّوتية والدّلالية ،وهذا الجدول يمثل السمات الشّعرية عند (كوهن):[1]

السّمات الشعرية:		
الجنس:	الصوتية	الدلالية
قصيدة النثر	—	+
نثر منظوم	+	—
شعر كامل	+	+
نثر كامل	—	—

وإذا كانت البلاغة القديمة قد تبنت الصّور وحدودها وتصنيفها فإن (كوهن) يبحث عن البنية المنطقية التي تشترك في جميع الصور البلاغية ؛أي أنه يبحث عن البنية المنطقية التي تشترك في جميع الصور البلاغية و يبحث كذلك عن القانون الكلي الذي يكمن خلف جميع الصور المستخدمة في الشعر على المستويين الصّوتي والدّلالي ((ويتمثل هذا القانون في الانزياح أو الانحراف Déviation وهو آلية عامة ذات طابع جدلي، وله شوطان: الأول سالب ويتجلى في خرق منهجي لقانون اللغة إذ أن كل صورة تتميز بمخالفتها لواحدة من القواعد التي تكون هذا القانون، فالشعر عندنا ليس نثراً يضاف إليه شيئاً آخر بل أنه نقيض النثر والنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب أو كما كان نوعاً من أمراض اللغة، غير أن هذه المرحلة الأولى تتضمن مرحلة أخرى وهي مرحلة موجبة، فالشعر لا يحطم اللغة إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى إذ يعقب التقص الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى))[2]،هكذا يضبط (كوهن) الطبيعة الجدلية للانزياح الشعري ،ويمكن عقد مقارنة توضيحية بين المنطق الجدلي ومفهوم (الانزياح) لدى (كوهن)في الشكل التالي:

[1] جون كوهن: م ،ن ، ص 12 .
[2] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 49.

الآلية الشعرية عند (كوهن)	المنطق الجدلي عند (هيجل)
المعيار (أو النثر)	الأطروحة، thèses
الانزياح (نفي المعيار)	النّقيضة antithèses
إعادة البناء(نفي الانزياح)	التركيبة Synthèses

يمكن القول من خلال هذا أن شعرية(كوهن)تفتح مجالاً فسيحاً للتأويل التشخيصي ونحن نفتقر إلى معجم إيحائي حيث نستطيع أن نتأكد من الإستنادات الشعرية، إلا أن الشاعر حتى في هذه الحالة يستطيع أن يلتمس الدعم من التجربة الإبداعية، ومن ثمة فإن (الانزياح) هو المولد الرئيسي للشاعرية اللغوية لجميع الأشكال التي تحققت بها الشاعرية، فهو يعمل على المستوى الصّوتي مولداً النظم بأشكاله المعروفة الوزن والقافية و الجناس ..الخ، كما يعمل على المستوى الدلالي مولداً الصور البلاغية انطلاقاً من الوظائف النّحوية الإسناد والتحديد والوصل، هكذا تتحدد خاصية الشعرية لدى (كوهن) من خلال علاقة الشعر بقوانين العلاقة الشعرية، حيث تكون مع أحدهما سلبية ومع الأخرى إيجابية، ولهذا كان للشعر نقيضان: الأول هو النثر الذي ينقاد لقوانين المطابقة، والثاني هو غير المعقول الذي يتمرد على الاثنين معاً، الجملة الشعرية وحدها التي تستجيب للضرورة المزدوجة التي يحدّها التمرد على أحدهما أو الانصياع للآخر، ويمكن لهذا أنّ يُصاغ في الجدول التالي:[1]

الملائمة Pertinence		
الجملة	الإيحائيةConnotation	المطابقةDénotation
النثرية	—	+
غير المعقولة	—	—
الشعرية	+	—

[1] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 204 .

و من ثمة فإن الجملة النثرية في حالة المطابقة تكون إيحائياتها سلبية خاصة إذا كان الشعر في الواقع مصنوعاً من الصور، وكانت الصّور تمثل خرقاً لقانون المطابقة فالنتيجة هي أن سلبية المطابقة هي شرط الإيحائية، و أن المطابقة و الإيحاء يتعارضان إذ لا يمكن إحداث الاستجابة الانفعالية والاستجابة العقلية دفعةً واحدة، ولهذا فهما متعارضان ولأجل حصول الأولى ينبغي أن تغيب الثانية، ولعل في هذا تكمن قيمة الشعرية في الأعمال الأدبية والفنون جميعها، وهدفها أن تجعل المتلقي دائماً في إطار البحث عن الملائمة فيها.

1 ـ 03 ـ شعرية جوليا كريستيفا

توصف شعرية (كريستيفا)J.kristiffa بأنها شعرية (سميائية) تستهدف إنشاء منطق((سميائي للغة الشعرية، وبذلك فهي تسير في الاتجاه (البورسي) من هذه الوجهة، غير أنها تعتمد في تصوراتها مفاهيم المنطق الرمزي برجوعها إلى الفكر الهيجلي الفرويدية من جهة، وأهم من ذلك إلى ما وراء (أو عبر) لسانيات (باختين)Bakhtine من جهة أخرى))[1]،وتتمركز شعرية (كريستيفا) على كثافة اللغة، وهي ترى أن النص مجموعة من الوقائع التي يمكن محاكاتها، لذلك يغدو النّص ممارسة دالة تتم فيها عملية الاختلاف على مستوى العلاقة والذات والمجتمع بحيث لا يتحقق النص على سبيل المطابقة بين الذات و النص أو بين النّص وخارجه، لذلك فان (كريستيفا) تعتمد ((في هذا التصور على النحو التوليدي والتحويلي لدى (نعوم تشو مسكي) حيث أقام نظريته اللسانية بغية فهم الحدث اللغوي وتعليله وعدم الاكتفاء بالوصف الشكلي، كما تجلى مع الاتجاهات التجريبية، وينظر إلى اللغة بوصفها معطيات متناهية يستخدمها المتكلم داخل المجموعة اللغوية الواحدة بصورة غير متناهية))[2]،ويعني أن (كريستيفا) نقلت مكتسبات النحو(التوليدي) (والتحويلي) إلى مجال النص، إذ يتميز النص الجمالي بكونه الفعل الذي يستوعب كيفية اشتغال اللسان، ويشير إلى ما سيكون له القدرة على تغييره مستقبلاً بحيث يكون النّص مساحة دلالية تعمل داخل الأنظمة اللغوية،((لينشئ منطق يقوم بالتّشكيك في قوانين الخطابات القائمة ويقدم أرضية صالحة لاستماع صوت خطابات أخرى عديدة ،فيمس بمقدسات اللسان عبر إعادة توزيع مقولاته النّحوية، وتغيير قوانينه الدلالية يعني أيضاً المسّ بالمقدسات الاجتماعية والتاريخية))[3]،ولذلك فهي تميز بين اللغة الشعرية والنثرية على حد سواء في معاينة خطابية تراعي قواعد اللغة المستعملة في الإبداع، فهي تحدد منهجاً في مقاربة النص بوصفه نظام عبر لغوي translinguistique يعيد توزيع النّظام اللغوي من جديد عن طريق مجابهة البنية اللسانية للتواصل الذي يهدف إلى إخبار مباشرة بأنماط أخرى مختلفة من المتلفظات السّابقة على هذه البنية اللسانية أو المتزامنة معها، فالنص إذ إنتاج وإعادة توزيع لا خطاطة جاهزة ومغلقة كما ادّعت المناهج البنيوية الشكلية وهذا يعني:[4]

---

[1] يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، ص 172 .

[2] حليمة الشيخ: مفهوم الكتابة عند جوليا كريستيفا، مجلة (نزوى) العدد 66 ابريل 2011 م ، ص 74 .

[3] جوليا كريستيفا: علم النص :ترجمة ،فريد الزاهي، دار توبقال (لمغرب)،ط 1 ، 1991. م،ص 9

[4] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 21 .

1. إن علاقة النص بالنظام اللغوي هي علاقة إعادة توزيع لمقولاته لذا وجب تناوله بمقولات المنطق لا اللسانيات.
2. أن هنالك تبادلاً وتداخلاً بين النصوص وتتقاطع داخل المتن الواحد تلفظات عديدة مشكلة ما تسميه(كريستيفا) (بالتناص) intertextualité ،وهو تطوير لمفهوم (باختين) عن الحواريةdialogisme والعلاقات الحوارية.

هكذا فإن (كريستيفا) لا تريد وضع ملامح/صفات محددة لوصف الشعرية، كما هي حالة ذلك عند كل من (الشكلانية الروسية) و(البنيوية) بل ستتخذ نقطة انطلاق لها من ما تسميه ((بالسلبية negatinty انطلاقاً من تحديد (هيغل) يقول يمثل السّالب إذن كل التّعارض الذي ينهض من حيث هو تعارض على ذاته، أنه الاختلاف المطلق الذي لا يملك أية علاقة مع شيء آخر، ومن حيث هو تعارض فإنه مطلق الهوية، ومن ثمة فإنه نابع من ذاته، ذلك إنه باعتباره علاقة مع نفسها ولو قام بإقصائها))[1]،هكذا تحاول (جوليا)من خلال شعريتها أن تعمل على مقاربة اللغة الشعرية، فتدرس المدلول الشعري في علاقاته مع مدلول الخطاب اللاشعري بحيث يلتقي التفكير في صراع بين الموجب و السالب اللغوي، وفي مفهوم العلاقة ذاتها فإنّها تتميز بخصوصيتها في المسارات التي فتحتها في فهم التّحول إذ اعتمدت في مفهوم النّص على((التفرقة التي تقيمها بين ما تسميه(النص التام)Phnotexte ،وما تسميه (النص المولد)Contexte إذ لا يطال (النّص التام) حقيقة النص إلا من حيث أنه يحمل سيرورة البنية ومن ثمة يكون الوقوف عند (النّص المولد) وقوفاً عند فعل (التمدلل)، ولأجل ذلك تتحول دراسة النص إلى دراسة (فعل التمدلل) ذاته لأنه داخل اللغة يتحقق كل اشتغال دال، وهو ما توضحه (جوليا)في الخطاطة التالية:[2]

النّص المولد	الرّمزية الرّياضيات	الايديولوجيا ،الأساطير
	المقولات اللسانية	
النّص التام	الصّيغة	

وهكذا فإن المدلول الشعري (للنص المولد) تتقاطع فيه مدلولات أخرى من خطابات مختلفة(كما هو موّضح في الخطاطة)،وهو ما يشكل فضاء (التّناص) للنصوص مختلفة ومجمل المحيط الثقافي للنصوص الشعرية.

[1] يوسف اسكندر: المرجع السابق ، ص 175 .
[2] حليمة الشيخ: المرجع السابق، ص 76 ، 77.

02 ـ النظرية الشعرية العربية الحديثة

لقد تأسست الشعرية العربية الحديثة على مرجعية تندرج في الثقافة العالمية، ولكن نسق الكتابة ظل ضمن إطار الثقافة العربية على الرّغم من (إنزياحاته) الفكرية والأسلوبية، و قد جرى تحول كبير على مستوى التّوجيه النّظري للكتابة الشعرية و هكذا تبدو الشعرية العربية الحديثة ملتبسة بتأريخيها، لقد كان المشروع النّهضوي منشغلاً ببناء مشروع المثاقفة الذي يقوم على إدراك الشروط التاريخية من أجل تحقيق التقدم، فوجده في (العقل)،وقلما كان المشروع التحديثي معنياً بالحداثة لأنه أدرك بأنها ثمرة شرط لا يجد لنفسه في نسيج الثقافة العربية موضعاً، ومن ثمة فإن المشهد الثقافي العربي لم تطله الحداثة كتيار بل تسللت إليه من منافذ الأفراد /الجماعات، و قد شهدت الشعرية العربية الحديثة تطوراً ذو دلالة عميقة/واسعة حيث وسعت مجالات اهتمامها لتشمل أنواع الخطابات الإنسانية الأخرى، و لذلك فقد ظل النّقد العربي مسايراً لتلك التطورات الفكرية التي عرفها العالم على مستوى الإبداع والثقافة في ظل الحداثة والتّحديث الفكري، ويعد الناقد(محمد مفتاح) أنموذج ناجح للناقد العربي الحديث الذي استطاع أن يستقدم مجموعة من المفاهيم والنّظريات والمناهج العلمية محاولاً توظيفها/استثمارها علمياً في قراءة النّص الشعري العربي، ولقد آمن(مفتاح)بأنّ التّقدم في مجال الإنسانيات متوقف على التّقدم في العلوم الدّقيقة، حيث يؤكد((أن التقدم في ميادين العلوم الإنسانية رهين بالتقدم في العلوم البحتة والنّتيجة المنطقية هي أن التقدم في ميدان البحث الأدبي مدين لهذه العلوم، لذا يبدو لي بعيد المنال جعل مصطلحات الأدب كاملة الانفصال عن هذه العلوم))[1]،وانطلاقاً من هذا الأساس تبنى (مفتاح) في مشروعه النّظري بكسر الحواجز بين العلوم الإنسانية والعلوم البحتة، ويدعو إلى ضرورة انفتاح النقد الأدبي على العلوم المعاصرة ومناهجها ،لقد كان (مفتاح) صاحب مشروع علمي نقدي طموح يُراهن على إضافة((لبنة في صرح البحث العلمي الذي يشيده الخطاب الفلسفي والخطاب التّاريخي والخطاب التأويلي والنقدي، لصياغة فكرٍ أصيل متحرر متفتح))[2]،يهدف انطلاق من هذا إلى((صياغة نظرية لمعالجة النّص الأدبي، وذلك عن طريق الجمع و التوفيق بين المكتسبات العلمية العالمية ليصير لنا علم للنصوص، ويظهر بكثير من الاهتمام خصوصية الثقافة القومية وتفرد النص وتميزه داخل الثقافة وداخل النص الأدبي نفسه))[3]،إدراكاً منه أن (الشعرية) بالأساس((ليست زينة تُضافُ إلى النص أو تخلق عليه كما اتفق وفي أي وقت اتفق، ولا هي بالحلية التي يؤتى بها إلى النص من خارجه لتزيينه وتجميله، وإنما الشعرية من النص و إليه، وحقيقته يوظفها النص فيحدث بها ما لا يحدثه النّص من الكلام العادي ،وينحرف بها النص من الخطاب العادي إلى الوظيفة الشعرية، وبالجملة فإن الشعرية هي السّبب والغاية أو هي العلة والنتيجة، بمستوى آخر من التعبير، أن الشعرية تتحول باللغة إلى النّص، وهي أداته من دلالتها المعجمية المباشرة إلى مالا حصر له من الدلالات))[4]،بينما

[1] محمد مفتاح: التحليل السميائي، حوار أجراه معه ،عبد الرحمان طنكول، مجلة (دراسات سميائية) فاس العدد 1 خريف 1987 م،ص 25 .
[2] محمد مفتاح :مجهول البيان، دار توبقال للنشر (المغرب) ط1 ، 1990 م،ص10.
[3] محمد مفتاح: ديناميكية النص (تنظير وانجاز)،المركز الثقافي العربي /بيروت، ط 1 سنة 1987م،ص 45 .
[4] قاسم المومني: شعرية الشعر، المدرسة العربية للدراسات و النشر، ط 1 سنة2002،ص 6

يرى (كمال أبو ديب) أن الشعرية((خصيصة علائقية؛ أي أنّها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات المتواشجة مع مكونات أخرى لها هذه السمة الأساسية ذاتها، ليتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها))[1]،هكذا تبدو الشعرية بالنسبة إلى (أبو ديب) لا تميز اللفظة وهي مفردة، و أنما تكمن في النص باعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها وتساهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية.

ومن ثمة ((ليست الشعرية خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات))[2]،ويعني هذا من خلال مفهومها الشاسع الذي يعتبر أكبر من رؤية الأشياء في مكانها كالألفاظ والصور في المعاني الشعرية، ولكن الشعرية هي في أصل الأشياء فضاء علاقاتها المتفاعلة فيما بينها، لقد كانت (الشعرية)بشارة الوعد (البنيوي) في النقد وعلامة العلم الذي يحقق الأحلام المنهجية، و قد أصبحت الشعرية منذ عهد (بويطيقا) (أرسطو) قرينة اللغة الشارحة وعلامة البحث عن قواعد الأدب وأصوله إلى أن عمدتها البنيوية بوصفها العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب من حيث هي قوانين محايثة تنتج عنها الأعمال الأدبية وتجليها في آن.

و قد كانت دلالة الشعرية في هذا السياق البنيوي قريبة من الدّلالة التي نبّه إليها الشاعر – (بول فاليري) (1871 / 1955 م) عندما أكد أن اسم الشّعرية((يبدو مناسباً للدراسة العامة التي تهتم بالقوانين المحايثة خصوصاً إذا وضعنا المعنى الاشتقاقي للكلمة في الاعتبار من حيث هي اسم لكل ما يتصل بخلق وإنشاء للعمال التي تتخذ من اللغة جوهراً وأداةً لها وليس بالمعنى الضّيق المقصور على مجموعة من القواعد الجمالية أو المعايير المتعلقة بالشعر))[3]،ولكل نص إبداعي خلفية فكرية ينطلق منها المبدع ويظهر أثرها لا محالة في هذا النّص، وبالتالي فهي تشكل جزءاً من شعرية النّص التي يصفها(أبو ديب) بالفجوة التي تتشكل من مجموعة أنماط يمكن تحديدها من خلال((تجلياتها المتنوعة بتقسيمه إلى أنماط مختلفة، فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية على حده وعلى أكثر من مستوى معاً، ولعل أبرز أنماط الفجوة: مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية الإيقاعية، التركيبية، الدّلالية، التّصويرية ،الموقفية))[4]،هكذا تتجلى (الشعرية)في النّص من خلال مجموعات المستويات التي تتكامل فيما بينها بحيث يغدو استخدام((الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا تنتج الشّعر بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ،وهذا الخروج هو خلق لما يسميه الفجوة، مسافة التوتر))[5]،أن

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د (ط، ت) ،ص 14 .
[2] كمال أبو ديب: م ، ن ، ص 58.
[3] جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 219.
[4] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 51.
[5] كمال أبو ديب ،م، ن ، ص 38.

الشّعرية بحسب (أبو ديب) تتحقق من خلال الخروج باللغة عن مستواها العام التّواصلي إلى المستوى الجمالي الفني ؛أي خرق المألوف.

يتبنى (أدونيس) هو الآخر منهجية (الشعرية) المنفتحة التي تستهدف الكشف عن المكونات البنيوية للشعرية العربية القديمة والحديثة من خلال منظور تاريخي شعري يتداخل مع منهجيات أخرى، اجتماعية وبنيوية و تفكيكية، ويعتبر(أدونيس) أن حركة الحداثة العربية نشأت بثلاث أبعاد هي ((البعد المديني الحضري بقيمه ورموزه، مقابل الصحراء أو البادية، وهذا ما أفصح عنه و أرساه على نحو فريد شعر (أبي نواس)،والبعد اللغوي ـ المجازي ـ أو بلاغة المجاز مقابل ما يمكن تسميته (ببلاغة الحقيقة) كما تتجلى في الشعر الجاهلي، وأفصح عن هذا البعد و أرساه على نحو فريد أيضاً شعر (أبي تمام) والكتابة الصّوفية، وأخيراً بعد التّفاعل مع ثقافات الآخر غير العربي والتشبع بها إحاطةً وتمثيلاً))[1] ،وتبعاً لذلك يحدد/يضبط (أدونيس) خمسة أوهام تميز الحداثة الشعرية العربية هي : ((الزمنية التي تعني عدم الارتباط فقط باللحظة الرّاهنة الاختلاف عن القديم ،المماثلة وهو اعتقاد البعض أن الغرب هو مصدر الحداثة، التشكيل النثري فعلى العكس فالشعر لا يحدد بالوزن ولا بالنثر، الاستحداث المضموني الذي يعاني التّجديد الذي يجب أن يضاف إلى مثل هكذا شعريات حديثة))[2]،ومن هذا كله يمكننا القول أن الحداثة الشعرية العربية تعرف بأنها زمانية لا زمانية في آنٍ واحد، زمانية لأنها متأصلة في حركية التاريخ/ الزمن /تغير الأحوال/ الظروف، ولا زمانية لأنّها رؤية تحتضن الأزمنة كلها، و أن الحداثة في اللغة ما هي أولاً حداثة هذه اللغة ذاتها.

وأن الشعرية بحسب (أدونيس) ليست محددة بل هي شعريات، كشعرية (الحضور)،وشعرية (القراءة)، وشعرية (الهوية) ،وشعرية(التجديد)، و شعرية (الاستعارة)،(المؤالفة)،شعرية(الجسد)،شعرية(العنف)،شعرية (الرّسالة)،شعرية (الرّفض)،شعرية (الكلام القديم)،شعرية(فضاء الأعماق)،شعرية (الحقيقة)[3].

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ص 95 .
[2] ينظر: أدونيس: م، ن ،ص 93 ، 94 .
[3] ينظر :أدونيس: كلام البدايات، ص ’41 ـ 109.

ثانيا: مفهوم الشعر و وظيفته في مجلة (شعر):

تشكل تجربة مجلة (شعر) اللبنانية علامة فارقة في مجالات التنظير الشعري على المستوى العربي، إذ لا تزال آثار أبعاده قائمة على مستوى الكتابة الشعرية بكل فعالية، فقد أسهمت مجلة(شعر) بذاك في التأسيس لبنية نصية شعرية عربية (حداثية) متميزة رافقت بضوء المعرفة والحساسية اتجاهات مسائلة الحداثة الشعرية عبر استقصاء واسع/راسخ في كل من الثقافتين العربية والغربية، وربما لهذا الغرض تعتبر تجربة(شعر)التجربة الوحيدة التي طرحت بقوة وبوضوح الجانب النّظري مشتبكاً مع الحالة الشعرية، لقد تصرفت حركة مجلة(شعر) باعتبارها صاحبة دعوى و مشروع داخل الحداثة، وكان مشروعها بالأساس هو تعريف الحداثة، لقد اعتمدت مجلة(شعر) في دعوتها الشعرية الحداثية على أُسلوب (البيانات)باعتبارها ممارسات نقدية حديثة ولعل أهم هذا البيانات هي:

01 ـ بيان (مستقبل الشعر العربي في لبنان)ليوسف الخال.

02 ـ بيان(محاولة في تعريف الشعر الحديث)لأدونيس.

03 ـ بيان (القراءة الشّعرية) لبدر شاكر السياب.

01 ـ طبيعة الشعر في البيان الشعري لدى(يوسف الخال):

يعتبر(يوسف الخال) من فئة الشعراء النّقاد الذين ساهموا بشكل واضح في عملية التّنظير لحركة الشعر العربي المعاصر إذ يُعدُّ بيانه الشعري الأول (مستقبل الشعر العربي في لبنان) المتضمن في العدد الثاني من مجلة (شعر)بمثابة الإعلان الرّسمي لفاتحة عهد شعري جديد، فقد أثارت أطروحاته الشعرية حركية من الجدل ساعد على فرض /طرح نقاشات جدية حول مستقبل الكتابة الشعرية العربية[1]،بدأ (الخال) باستعراض حالة الشعر في (لبنان) واصفاً أيّاه في مرحلته الحاضرة بالرّومانسية سواء كانت صافية أم مشوبة بنزاعات وجدانية أو رمزية أو نيوكلاسيكية أو حتى سريالية*،فرأى ((أن الشعر اللبناني ليس شعراً حديثاً إلاّ في الزّمن، فهو إذا قيس بتطور الشعر الأُوروبي كان متخلفاً أو قيس بالتراث العربي كان تقليدياً لا فارق بينه في القلب والغرض وبين شعر القُدامى))[2]،هكذا ينتهي (الخال) في حديثه بعرض مشهدي للحالة الشعرية بمختلف تجلياتها المذهبية والجمالية مستنتجاً بأن هذه الشعريات

---

[1] ينظر: مجلة (شعر)،العدد2 ،السنة 1 ،ربيع 1957 م ،ص 96 .

* السّريالية :اتجاه في الفن الحديث نشأ في فرنسا في أوائل العشرينيات من القرن العشرين، و هو تعبير مميز عن أزمة المجتمع الرأسمالي، وتكمن جذوره الفلسفية في النظريات المثالية الذاتية لفرو يد التي لا تعتبر الفن سوى تتابع، و وظيفة للطبقية الجنسية ،وعند السريالية أن مضمون الفن يرتد إلى حوافز جنسية، و إلى غرائز جنسية، و إلى غرائز الخوف من الموت، و أيضا من الحياة، وقد دفعت المتناقضات التي تمزق المجتمع الرأسمالي، ومشاعر الذعر و العجز في وجه العالم الواقعي، الناشئة عن التناقضات دفعت ببعض الفنانين السرياليين إلى تجسيد ما في صور تميل إلى إثارة الاحتقار تجاه الواقع والحياة نفسياً، ومن هنا كان تركيز الفن السريالي على وصف الكوابيس، والملونات و الحالات المرضية والتشاؤم اليائس،تمثله أعمال كتاب، أمثال: ت. أ. س. إليوت، ف. .سيلين، وجيمس جويس، و فرنزا كافكا، و أزرا باوند ،وهنري مور، و الرسامين، سالفادور دالي، و أ. كوباب.....إلخ. ينظر: الموسوعة الفلسفية: وضعها مجموعة من العلماء و الاكاديميين السوفيات، ترجمة ،سمير كرم، دار الطليعة للطباعة و النشر،بيروت،ط3 ،1981 م، ص 275 .

[2] مجلة (شعر) العدد 2 السنة 1 ،ربيع 1957 م ،ص76 ـ 97 .

هي في الغالب تقليدية مختلفة عن روح العصر، وينتهي إلى أنّها شعرية لا تنتمي إلى روح العصر يقول :((إن الشعر اللبناني الحاضر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي، فعمود الشعر هو هو، ووحدة البيت لا القصيدة هي هي، الوزن والقافية لم يجر عليها أيّ تعديل الأغراض الشعرية القديمة بالرغم من بعض المحاولات في المسرحية والقصص والملحمة ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنظر إلى الأشياء والخبرة الكيانية في الحياة وهذا من الأدلة على العقل في لبنان، وبالتالي الحياة اللبنانية لم تتغير إلا في الظاهر))[1]،فجوهر العقلية العربية لم يتغير بعد ليصطنع نظرة جديدة تتخذ من الفن أشكالاً جديدة لأن((الفن كالأدب يعبر عن الحياة التي هي وليدة العقل، ومادام العقل في لبنان غارقاً في الرّومانسية الوجدانية والعاطفية والطبيعية قابعاً في ظلام الشّكلية والبدائية والانطوائية والباطنية خائفاً واجفاً من مجابهة نفسه واتخاذ قراره الحاسم في ما كان وما هو عليه وما ينبغي أن يكون مادام العقل في لبنان، هكذا فمن العبث الادعاء أن له حديثاً بالقياس إلى تراثه الشعري القديم))[2].

هكذا يؤكد (الخال) أهمية الاستدلال العقلي في تحصيل القيمة التّعبيرية للفن/الخطاب الشعري، ومدى مطابقة/مسايرة العقل لمقتضيات روح العصر/الزمن الحاضر فيما يترتب عليه أن لا تطور من دون إحداث التغير/التطور العقلي المناسب، لذلك يثمن (الخال) جملة العوامل التاريخية والطبيعية التي يمتلكها الإنسان هي القادرة على صناعة /تشكيل العقل المبدع الخلّاق، ويستهلُ (الخال) فاتحة البيان الثاني (مفهوم القصيدة الحديثة)1963 م بالحديث عن عملية الخلق الشعري التي تبدأ بدافع غامض مما يجعل من محاولة شرح الحالة التي تولد فيها القصيدة عملية صعبة، إذ تبدو القصيدة في بداية الأمر غامضة تماماً في ذهن الشاعر فلا يتضح شكلها وتفاصيلها إلا عند نهاية القصيدة، ومن ثمة فإن الشاعر الأصيل بحسب (الخال) حينما ينتهي من القصيدة لا يجد أيّة صلة بينه وبين ما أراد أن يقوله في هذه القصيدة[3]،ويشرح (الخال) عملية الخلق الشعري انطلاقاً من آليتين هما: الانفعال و الشعور((فالانفعال عنده هو المرحلة الأولى من مراحل الخلق والإبداع ،لأن الشاعر عادةً ما يسترجع تجاربه المختلفة التي من شأنها تقوده نحو الانفعال فيندفع مباشرة إلى التّخفيف من حدة هذا الانفعال نحو الكتابة والخلق والإبداع))[4]،ومن ثمة فإن عملية الإبداع مشروطة بالأساس بمستوى الانفعال ذلك أن الشاعر أوّل ما يبدأ بالانفعال ،وأمّا الشعور فيأتي في المرحلة الثانية بعد الانفعال إذ يهتدي الشاعر بفضل ملكة الشعور القوية إلى ما هو خطأ أو صواب في هذا التعبير أو ذاك وبذلك يكون الشّعور بمثابة الدّليل الذي يوجّه العملية الإبداعية، ومن ثمة((فملكة الشعور لا ملكة العقل هي التي تسدّد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في اختيار الألفاظ والصّيغ التعبيرية الملائمة وهي التي تنبهه في حال تجاوزه حدود حريته في التّطويع لئلاً تنكسر الأداة فلا تصلح صلة بينه وبين

[1] مجلة (شعر): العدد 2 السنة 1، ربيع 1957 م، ص 97 .

[2] مجلة (شعر): م ،ن، ص 97.

[3] ينظر: يوسف الخال، بيان مفهوم القصيد الحديثة: الحداثة في الشعر، دار الطليعة ،للطباعة والنشر، بيروت، د(ط ،ت) ص 18

[4] حبيب بوهرور: الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، أدونيس ونزار قباني /نموذجاً، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري (قسنطينة) لموسم 2006 م،2007 م ص 326 .

الآخرين))[1]،ومن هنا يتضح أن الشاعر أثناء عملية الخلق الشعري يملكه الشعور لا العقل الذي يحلل و يُمنطِقْ فالشعر بهذا المعنى بالنسبة إلى (الخال) ((تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل يناسبها، وهو ينجح بقدر ما تكون تجربته صادقة وبقدر ما يكون الشكل الذي ينقلها به مناسباً بالفعل ويقاس هنا النّجاح بمدى وصول التجربة إلى الآخرين؛ أي بمدى مشاركتهم الشاعر بها))[2]،الشعر(تجربة شخصية) ينقلها الشكل الشعري، هكذا يخلص (الخال) إلى أن الشعر((تعبير فني عن تجربة شخصية فريدة، فالتجربة هنا ليست الشعر وإنما التعبير الفني كفن موّحد تحمل التجربة فيه رؤيا تخترق الظاهرة والعابرة لتكشف عن الحقيقي والكلي، ولا يهدف الفن فيه إلى التعبير الجميل عن الذّات في لحظة الكشف والرؤيا والتعبير الجميل (لغة) ؛أي وليد مخيلة خلّاقة لا تعمل عملها باللغة))[3]،لذلك ينتقد (الخال) الشّعريات القديمة لكونها شكلية محضة بسيطة فقيرة من حيث البحث المعرفي إذ ليس في تاريخ الشعر العربي ((ما يشير إلى اعتبار الشعر خلقاً أو رؤيا، فقد اعتبر في كثير من الأحيان بأنه إحساساً وبضاعة لهذا الوجود المعاش فقلما وجّه الشعراء القدامى غايتهم للمضمون بل تركّز اهتمامهم على الصّياغة الشّكلية، ولم يكن الناقد العربي ينظر أو يهّمهُ أن ينظر في ما أضافه الشعر أو يضيفه من عناصر جديد وفي أهمية هذه العناصر بالنسبة للحياة العربية القافية والروحية، وإنما كان يكتفي بأن يبحث فيه عن المتعة واللذة))[4]،وهذا هو البعد الإبداعي الذي يحمله الفكر الجديد عن الشعر عكس التفكير القديم الذي يركّز اهتمامه على الأمور الشكلية بما فيها الوزن والقافية، و يهمل الدور الفعال لهذا الفن المتحرك الذي يتميز بالخاصية الذوقية مع التمشي مع متطلبات الإنسانية، والشاعر الحديث بدوره يسعى إلى التغيير والبحث عن البديل فهو حقاً لا يتخطى فقط الأشكال الشعرية التقليدية ومضامينها، وإنما يتخطى أيضاً المفهوم التقليدي ذاته للشعر، ومن ثمة لم يعد الشعر الحديث بهذا المعنى مجرد شعور أو إحساس أو مجرد صناعة بل أصبح((خلقاً وأصبح الشعر هو الإنسان ذاته في استباق العالم الراهن وتوقع العالم المقبل))[5]،ومن ثمة فإنّه إذا كانت وظيفة الشعر قديماً في أنه يلاحظ العالم فيجتره ويصفه بإن مهمته/دوره((في الحاضر في أن يعيد النظر أصلاً في هذا العالم أن يبدله أن يخالف ويرتاد، ويحدّده الشعر العربي لأنه مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الإنساني))[6]،هكذا يحدّد (الخال) دوافع الخلق الشعري من خلال مختبر العلاقة ـ اللغة ـ الأسلوب ،فقبل أن يخرج من يخرج من هذا الصراع منتصراً على حدود اللغة و الأسلوب المتوارث معا وكلما اشتد الصراع نمت الفكرة البدائية الغامضة في الدقة والعمق وعظم الانتصار فالشاعر أثناء عملية الخلق((يكشف ما دفعه إلى الخلق وهو في كل خطوة يخطوها يحل مشكلة ليجابه أخرى في من يكتشفه من خليقته فلا ينتهي من القصيدة إلا بعد أن يدرك تمام الإدراك ما كان يخيل به عند البدء، إنها وبقدر ما

[1] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 93 .
[2] مجلة (شعر) العدد 24 السنة 6 ،1962 م،101 .
[3] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 41.
[4] يوسف الخال: مجلة 'شعر) العدد 23 السنة6 صيف 1962 م ص 98 .
[5] مجلة (شعر): العدد 23 السنة 6 ،صيف 1962 م، ص 98 .
[6] مجلة (شعر) : م، ن ،ص99 .

يكون الشاعر أصيلاً ليكون عمله بأن ما كانت عليه فكرته عند البدء هو غير ما صارت إليه عند الانتهاء))[1]،الشعر بهذا المعنى رؤيا فريدة تعبر عن العالم اللانهائي نحو توجّه ما هو غريب سحري، إنه العالم الموعود الذي طالما يحلم به الشعر من دون أن يحققوه ،إنه عامر بالأمل والشوق إلى حلاوة الحب، هكذا إذن أُغمست التجربة الذاتية في مدلول كلي شامل ((صارت تجربة كل إنسان في كل زمان ومكان))[2]،وعليه فإن الشاعر وهو في لحظة الكشف والرؤيا يعبر عن تجاربه الشعرية كما يعيها، وهذه التجارب الفريدة((تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معاً، فلا تنتظم أفكاراً ومعاني في الذّهن تحشد لها الصور الخارجية و الألفاظ البيانية بل تخاطبك بوداعة الطفل وشغف المؤمن وحرارة العاشق وتواضع الواثق من نفسه، وتنتصب أمام عقلك ووجدانك بكل فرادتها وبكل وحدتها في حضرة المغلق المجهول والمتناقض(...)المتجلية بثوب يتلألأ ببياض الجدة الذي لا عهد لك بمثله، تظللها غمامة التراث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد))[3]،هكذا /تتحدد قيمة القصيدة بحسب (الخال) في كونها كينونة/ فنية /مستقلة.

02 ـ محاولة في تعريف الشعر الحديث لأدونيس :

يحدد (أدونيس) طبيعة الشعر الحديث من خلال بيانه الشعري الذي صدر به العدد (الحادي عشر) من مجلة (شعر) بعنوان (محاولة في تعريف الشعر الحديث لأدونيس) بقوله:((إذا أضفنا كلمة رؤيا، بعيداً فكرياً إنسانياً بالإضافة إلى بُعدها الرّوحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث إنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها فقرة خارج المفاهيم السائدة ،هي إذن تغيير في نظام الأشياء في نظام التنظير إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضاً لمواقفه و أساليبه التي استنفذت أغراضها))[4].

هكذا يحدّد (أدونيس) منذ البداية بأن الشعر رؤيا مشروطة برؤيا بحيث يبدو الشعر الجديد ((تمرداً على الأشكال والطرق القديمة فهو تجاوز للعصور الماضية، والشاعر الجديد وجب عليه أن يمتلك الرؤيا التي بها يستطيع أن يرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة ،وأن يكشف وجه العالم المخبوء وأن يكشف علاقاته الخفية، بذلك يتفرد ويتميز في الخلق وفي مجال أنهما كهاته الخاصية المتميزة كشاعر يصور لنا حساسية ميتافيزيقية تحس الأشياء إحساساً كاشفاً يعبر عنها الشاعر بلغته الشديدة الخصوصية والتميز))[5].

هناك إذن الشعر الحديث تجاوز وتخطي يسايران الزمن الحاضر وتجاوز الأزمنة الماضية، بهذا المعنى لا يرضي الشاعر معاني الأشياء التي تفرضها عليه العادة الإنسانية كلها، كان مفيداً غير ذلك فمهمته الأساسية أنه يبحث عن

[1] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 20 ـ 21 .
[2] يوسف الخال: الحداثة، في الشعر،ص94 .
[3] يوسف الخال: بيان مفهوم القصيدة الحديثة،ص15 ، 16 .
[4] أدونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث ،مجلة شعر العدد 11 السنة 3 صيف 1959 م ص 79 .
[5] أدونيس :زمن الشعر ،دار العودة بيروت ط2 ، 1978 م ص 9 .

معاني أخرى ((يتكفل الشعر بهذه المهمة لينفصل عن التقليد والعادة ويصبح دوره في أن يوقظنا ويخلصنا من الخدع ومن الأفكار المشتركة الضّيقة، هكذا يدهشنا ويخبرنا طرائقنا في الفكر وفي الرؤيا، و إذاك لابدّ من خلق شعري))[1]إذ أن ما ينقصنا في زماننا هذا هو الاستمرارية في تطوير حواسنا وأفكارنا وعلومنا تنقصنا الواقعية في فهم العالم الذي نعيش فيه، ويمكننا أن نتعدى/نتخطى التقليد والعادات، فالشعر الحديث برؤياه يوقظ فينا خمالة القرائح والإلهام الشعري الذي تتحسس من خلاله البحث عن الحقيقة، لذلك يؤكد أدونيس((أن القصيدة الحديثة تتخلى عن الحادثة وهي تتخلى عن الحادثة لتبطل أن تكون شعراً وقائع، فهذا الشعر الجديد نقيض الشعر ـ الأغنية ـ وشعر الوقائع الصغيرة ـ شعر ـ الوصف من حيث أنه يقوم على كلية التجربة الإنسانية، وبذلك يتخلى عن الجزئية والتفكك البنائي وكذلك عن النظرية الأفقية الشّكلية التي تعتمد على البلاغة والتصوير والزخرفة اللغوية ولكنه يغوص إلى الباطن، باطن الأشياء ليراها في صفائها الحقيقي إنه يستغني عن الفكرة أو الصورة في سبيل الحصول على الكون الشعري كما يتخلى عن خطابية الفكرة أو العاطفة، والتعبير المباشر عنها ليستعيض عن كل ذلك بالصور ـ الرمز ـ أو الصورة الشيء))[2].

هكذا تغدو الشعرية الحديثة عند (أدونيس) مناقضة لشعر المناسبات ومناهضة للشعرية الموضوعاتية ،ومن ثمة فهي شعرية ((تتجاوز شعر الموضوعات الذي ينطلق من التبعثر إلى الشعر الكلي الذي يبحث عن محاور جديدة للعوالم الذاتية والموضوعية وعن علاقات جديدة، لذلك ينهي التبعثر ويقيم الوحدة خالقاً بذلك القصيدة الشبكية واللهجات كلها))[3]،فكل تلك العناصر المتمثلة في الفكرة / الصورة / اللغة / العاطفة تتفاعل صفاتها الحقيقية والغير حقيقية، وهكذا تغدو القصيدة الحديثة مغايرة إنها القصيدة النّص التي ((لا تعود مجرد خيط يتداخل فيها إيقاع الذّات وإيقاع العالم و تحتضن الزمان))[4]، يعني هذا أن القصيدة تشمل كل العلاقات الإنسانية، لأن العلم الرؤيوي عالم غير محدود يملكه الإنسان ليعيش في عالمين عالم الحقيقة المجدد وعالم ما بعد التّجدد(الميتافيزيقا و الأهواء الداخلية)،كلها عوالم يدركها الإنسان بحواسه الغير الطبيعية، ومن ثمة فإن (أدونيس):يرفض تحديد الشعر ومنابع خلقه((فلإبداع الشعري هو تحديداً استباق وحيث ننشأ إنتاجيات شعرية تتآلف مع البنية الاقتصادية الاجتماعية السائدة وتعكسها، وأن نصيب هذه النتاجات من الإبداعية والفنية يكون سطحاً ضحلاً بحيث تتحول إلى وثائق اجتماعية مكتوبة بتوهم الشعر، هذا هو مثلاً مصير ما يسمى في تراثنا الشعري بشعر الرثاء والهجاء والمدح، فنحن اليوم نقرأ فيه الوثيقة الاجتماعية و السياسية كثراً مما نقرأ فيها الكشف الشعري أو الرؤيا الشعرية))[5].

---

[1] أدونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث ، ص 79 ..

[2] أدونيس :زمن الشعر ،ص10 ـ 13 .

[3] جروه علاه وهبي : التجريب في القصيدة العربية ،دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة،ط1 ، 1984 م ص 129

[4] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت ،ط 1 ،1980 م ص 339 .

[5] ـ أدونيس :فاتحة لنهايات القرن ،ص323 .

هكذا يدعو (أدونيس) إلى التجاوز والرؤيا، فالرؤيا بُعدُ غير محدّد، فهو لا يريد أن يرتبط الشعر بالكلمات الثابتة بل يجب التأمل في اللامحدود واللانهائي في كبر الكون الذي لا تحجبه الألفة والعادة، و أن نكشف وجه العلم المحجوب، وأن نستعمل في ذلك تركيبة لغوية مناسبة وقادرة على التعبير ولكونها بالذّات مهمّة الشعرية الحديثة بامتياز((فالخروج عن الكلاسيكية حيث كان الشعر زخرفاً للأشياء أو إكليلا للمرأة أو تصعيداً للمشاعر فيقيم الشعر الحديث معنى خلاف توليدي لا معنى تصويري أفقي، إنه كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر(رنيه شار) الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف، ولذلك فإن من خصائصه أن يعبّر عن قلق الإنسان الأبدي الشاعر الحديث والحالة هذه متفردة متميزة في الخلق))[1]،هكذا يصبح الشعور بوجود النقص في الحياة هو ما يهم عند الخلق والكشف والرؤيا الشعرية وهذا ما يسمى بالشعر التوليدي على عكس الشعر القديم الذي يصور لنا الحياة هو ما يهم، وهو ما يولّد عند الخلق والكشف والرؤيا الشعرية ،وهذا ما يسمى بالشعر التوليدي على عكس الشعر القديم الذي يصور الأشياء كما في الواقع.

هكذا يغدو الشعر معرفة لها نظمها وقوانينها الخاصة((إحساس شامل بحضور عام وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والشك، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيقية تحس الأشياء إحساساً عفوياً ليس وفق العلائق المنطقية بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التّصور، أن الشعر الحديث من هذه الوجهة هو ميتافيزيقا الكيان الإنساني))[2]،وفي هكذا يتحدد الشعر باعتباره نوعاً من التفلسف يضع الحياة و الأشياء موضع تساؤل أم أنه شعر لا يتصور بل يخلق، هكذا تبدو شعرية (أدونيس) شعرية التماهي حيث تصبح الكتابة الشعرية دالاً يؤشر على ذاته،((إنها حالات للكتابة الشعرية تدل على ذاتها بصفتها كتابة شعرية؛ أي تشكل هي ذاتها بحث تتماهى فيها اللغة الشعرية بصفتها تدل على شيء ما فهو لغوي؛ أي خارج اللغة الشعرية، ولكنه في نفس الوقت ينتمي إلى اللغة الميتا- شعرية بصفتها لغة تقول شيئاً عن طبيعة اللغة الشعرية))[3]،ويعني هذا أن الشعر تأسس من خلال مستويين من حيث القيمة الإبداعية يتحدد المستوى الأول :في اللغة باعتبارها أولية في التحليل، و أما المستوى الثاني شعر الميتافيزيقا، وهو ما يطلق عليه فلسفة الشعر، وقد اقترح (أدونيس) تحدّد شعرية الشعر واشترط أن يتخلى الشعر عن الصفات التالية:[4]

01 ـ أن يتخلى عن الحادثة: إذ أن هناك تنافر بين الحادثة والشعر فعلى الشاعر الحق أن يتناول في الشعر من مظاهر العصر أكثرها ثباتًا وديمومة.

[1] . محمد لطفي اليوسفي: سلسلة البيانات من 1979 م ـ 1992 م مراس للنشر والتوزيع تونس ط 1995 م ص54 .
[2] أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة (شعر) العدد11 السنة 3 صيف 1959 م ص 80 .
[3] عادل ضاهر: الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافية والنشر ،ط1 سنة 2000 م ص 118 ـ 119 .
[4] أدونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث ، ص 81 ـ 82 .

02 ـ ولأن الشعر الحديث يتخلى عن الحادثة ،فهو يبطل أن يكون شعر وقائع أو شعراً واقعياً، كما يسميه غيرنا أن صح التعبير، الشعر واقعياً يقترب من النثر العادي لأنه يضطر انسجاماً مع غايته أن يستخدم الكلمات وفق دلالتها المألوفة وهذا بالضبط ضد مهمة الشعر الحق الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المظلم ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة.

03 ـ أن يتخلى الشعر الحديث عن الجزئية: فلا يمكن للشعر أن يكون عظيماً إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم لا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية، وأن نكشف عن رؤيا مباشرة في الإصلاح وان تكون عرضاً للإيديولوجيات و أن الشعر الحديث مركز جاذبية لكل حقول الفكر.

04 ـ أن يتخلى الشعر عن الرؤيا الأفقية في معظم شعرنا المعاصر والقديم، فتبدو الحياة مشهداً أو ريفاً جميلاً، ولذلك تبدو الحياة فيه العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة شكلية فهو ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً لا معاني أو وظائف ولهذا خلا منظر الشعر الغامض من جوهر الشعر .

05 ـ ويتخلى الشعر عن التفكيك البنائي: فنحن ندرك في معظم قصائدنا المعاصرة تشققاً في هيكلها ووحدتها هنالك مضامين قد تُعدّ وريثة بالمعنى النّسبي، ويمكن التّعبير عنها تعبير قديم على الخطابية، خطابية الفكرة والاستعارات التي تخلى عنها الشعر الحديث واستعاض عنها بالصور التركيبية ـ الزمن ـ والصورة الشيء ـ وهنالك أساليب حديثة إلا أن مضامينها قديمة، لأنها في ذروة ما وصف به بكاء جميل.

هكذا يحرّر(أدونيس) الشعر من الضّوابط الشكلية ليفتح المجال أمامه واسعاً في أحضان المطلق والمجهول واللامعقول، بحيث تتمكن القصيدة المعاصرة من وضع قدرها إنها تتمرد على الموضوع فتلغي ما يسمى بالغرض الشعري وتنفتح على أكثر من بُعد بل أنها تشرع نفسها للأبعاد جميعها وتصبح مأخوذة بحدث القول، إنها تريد أن تقول كل شيء دفعةً واحدةً فيتداخل فيها الذّاتي والموضوعي و الواقعي بالحلم، وتصبح الحياة بكل أبعادها ومفارقاتها موضوعها الذي تتمازج به وتصهره في صلبها لتقويته وتسميته، هكذا يحدّد (أدونيس) الكتابة الشعرية((بأنها حيرة وقلق، هدم وتفكيك، لهو و لعب، إنها أشد لحظات الوعي تآلفاً وكتابة تستبدل اللذة و ترفض النص المكتمل وترفض أن تكتمل، لأن النص حالماً يكتمل/ يتحول هو الآخر إلى سلطة))[1]،هكذا تبدو (المثاقفة) الشعرية الحديثة في سؤالها اللامتناهي و قضاياها المتعارضة في إمكانية الإحاطة بها، و يبدو ذلك جلياً من خلال الانسياق الخطابي الذي أدلى به (أدونيس) كمعنى يكاد يقوم دائماً على التّخوم المشتركة بين الشعر و النقد، إنّها كتابات باهرة إلى حد أنّها تطرح مشكلة قائمة وتمارس جاذبية لا تنكر.

[1] محمد لطفي اليوسفي: سلسلة البيانات،1979 / 1992 م. ص 19 .

03 ـ الشعر في ضوء القراءة لدى (بدر شاكر السياب):

رغم أن السياب لم يكن من مؤسسي مجلة(شعر) إلا أنه كان يرى في توجهها الحداثي دعماً لأُفقه الشعري، لذلك((سيتوقف (السياب)عن النّشر في مجلة (الآداب) ليتفرغ منذ العدد الثاني، ربيع 1957 م وعلى امتداد السنوات الخمس التالية لينشر أهم نتاجه بمجلة(شعر)،متوجاً ذلك بإصدار ديوان (أنشودة المطر) عن دار المجلة نفسها))[1] يحدد (السياب) طبيعية الفن الشعري يقول((لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهن (القديس يوحنا) وقد افترست رؤيا وهو إخطبوط هائل، والحق أن أغلب الشعراء العظام كانوا طوال القرون أنماطاً، من القديس يوحنا من دانتي إلى شكسبير إلى غوته إلى ت. أس إليوت و أيديت ستيوارت))[2].

هكذا تتجلى ماهية الشعر بحسب (السّياب) في كونها الرؤيا التي تخترق العالم، إنها ضرب من الصلاة وخير الصلاة ما اتجه إلى الخير و حب الخير للإنسانية، وهكذا يصبغ (السياب) على الشعر مسحة لاهوتية روحية بحيث يصبح الشاعر المبدع قدّيساً ينوم على توضيب قدّاسه، يقول((و إذا تذكرنا أن الدّين والشعر نشآ توأمين، وأن الدين كان وما يزال وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير الظواهر الطبيعية وقواها الغامضة، ولاسترضاء هذه القوى المجهولة من جهة، ثم لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى أدركنا أن تفسير الحياة وتنظيمها أو نسجها بالأُخرى طوال أجيال عديدة من أهم أغراض الشعر و أهدافه))[3]،هكذا يمزج (السياب) الشعر بالدين، وتبعاً لذلك فإنه إذا كان الخطاب الديني يلبي الفقر الروحي داخل النفس البشرية، فإن الخطاب الشعري هو تكملة للصفوة ذاتها بوصفه يوفر البعد الجمالي لها وبهذا تكتمل الصورة، ومن ثمة فإنها((تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة في الدين أيضاً، فنحن نؤمن ونتدين لا سعياً وراء فائدة دنيوية ونحن نقرأ الشعر لا بحثاً عن منفعة مادية، ولكننا نعلم أن الدّين غاية نبيلة وكذلك للشعر))[4].

ويعني هذا أن الشعر الحديث يستهدف الوصول إلى المعرفة دون مراعاة الوسائل التي توصل إلى أنها السر في هذا كله هو الحرية المطلقة للشاعر بعيداً عن المفروضات الشكلية والمفروضات اللغوية، وفي مستوى بنيات النص الشعري يؤكد(السّياب) على ما يسمى بالوحدة العضوية للقصيدة، فقد ذكر في ديوان (أنشودة المطر) بأنه لم يعد للوحدة الشعرية للبيت يشكل ((وحدة القصيدة، فالمعنى يتسلل من بيت إلى آخر سالكاً عدداً من

---

[1] ينظر: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع ،الدار البيضاء(المغرب) ط 1 ، 2007 م ،ص 165 . 160.

[2] مجلة (شعر) : العدد 3 ،السنة1 صيف1957 م ص 111 .

[3] مجلة (شعر) :العدد 3 ،السنة1 صيف1957 م ص111. 112 .

[4] مجلة شعر: العدد 3 السنة1 ،صيف 1957 م، ص 112 .

الأبيات، لهذا وجبت مراعاة علامات الترقيم وإلا تعذّر فهم القصائد ومن بعد ذوقها))[1]،ولن يتأتى ذلك إلا بالثورة على القافية ذلك أن الثورة الشعرية الحديثة على القافية((تتماشى مع الثورة على نظام البيت، لقد أصبح الشاعر الحديث يطمع إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أن أُخرت أو قد قُدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل))[2]،من هنا أصبحت القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء لا انفصال بينها لم تعد ((القصيدة مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عما قبله وما بعده و إنما هي تأليف مرّكب يحوج فيه البيت إلى تذكّر مما سبقه وترقب ما يتبعه ضمن نسق موحّد، ومثل هذه الوحدة تفرضها النّفس الشاعرة والنفس التي تتألف فيها المعرفة والإحساس))[3]،بذلك يتكون المعنى ضمن هذه الوحدة.

و بالإجمال يمكن أن يُحدد أن المشروع الشعري الذي أسس له(السّياب)يمكن أن يعتبر أهم إنجاز في تاريخ الشعريات العربية الحديثة يتمثل في((إسهامه في تحقيق وحدة القصيدة واستقلالها وتماسكها الداخلي في الرؤيا الشاملة للقصيدة، وكذلك للعالم التي كان (السياب) بطلها غير المتنازع في أمره منذ بدايات حركة الحداثة ترد للعمل الشعري وأن يشكل كلاً عضوياً متصاعداً و سمفونية شعرية تمتزج مكوناتها المتعددة في بناء الكل الملتحم، فلا تستجيب إلا للقوانين الدّاخلية للتّطور الحر، ولكن المنظم للرؤية الخالقة))[4]،ويمكننا من خلال النظر في رأي (السياب) حول الشعر الحديث أن نحدد عناصر الشعرية عنده في النقاط التالية:

01 ـ الشعر كشف عن الرؤيا التي يشعر بها الإنسان.

02 ـ يؤدي الشعر وظيفته بمنطلق من الوسيلة التي خلقت بها القصيدة.

03 ـ غاية الشعر كغاية الدّين في تفسير الظواهر الإنسانية.

04 ـ عظمة الشاعر تكمن في قدرته على إزعاج قارئه أكثر مما يهجه، وذلك بما يلقاه في شعره من غموض والتباس والرموز.

05 ـ التقليد في الشعر لا يجلب إلا التفاهة للشعرية الحداثية، وأن النّفس تأبى ذلك، وأن العالم كله لا قيمة له إذا ربحناه وخسرنا أنفسنا.

06 ـ الشعر الرؤيوي يمهّد الطريق للكتابة الشعرية الحديثة التي يغلب فيها المعني الشعري على الشكليات.

07 ـ وحدة القصيدة وتماسكها دليل على قوة الشاعرية وتماهيها.

---

[1] بدر شاكر السياب: مقدمة ديوان أساطير ،موقع جمة الشعر:www, jhat com

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته، و إبدلاته (مساءلة الحداثة)،دار توبقال للنشر ،المغرب،ط1 /2001 م، ص 72

[3] لطفي عبد البديع: جماليات الإبداع بين العمل الفني و صاحبه ،مجلة فصول، مجلد 6 عدد 4 سنة 1986 م ص 60 .

[4] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص52 .

ثالثا: رسالة الشعر ومسؤولية الشاعر(الموقف من الالتزام) :

الفعالية الشعرية ليست شكلاً قائماً بذاته عالقا في الفراغ، فارتباطها بالإنسان ومشكلاته أمر لا جدل فيه ،الجدال هو في كيفية حدوث هذا الارتباط وفي مستواه المطلوب، لذا فإن الشعر وربما الحديث عنه مشبع بالوجدان الشكلي، لذلك فإنه لا يخطر بالبال بأن حياة الإنسان الخاصة سياسية بأي حال من الأحوال، ومن ثمة فإن التعبيرات الإنسانية تؤلف في الغالب نوعاً من الضغط يعتبر أهم عناصر الخلق الشعري[1]، و لهذا فإن ميزة الشعر الرئيسية هي في كونه متأصلاً في الإدراك النفسي، إنه البحث في مسألة طبيعية الدور الذي يلعبه الشعر وكيفية تأدية هذه المهمة، فكل ما يتصل بهذا الموضوع كانت أهم التقاشات التي اهتمت بها في مجلة (شعر)، وفي هذا الصدد نقرأ في عددها السابع عشر،((بأن الشعر جانب كونه أسلوب معرفة هو أيضاً أسلوب حياة الشاعر كان موجود في إنسان الكهولة الأولى وسيكون موجوداً في إنسان العصور النووية، إنه جزء لا يتجزأ من الإنسان ،وعندما تنهار الأساطير الدينية فليس لها كي تحيى إلا الشعر، وحتى في النظام الاجتماعي عندما تحل حاملات المشاعل محل حاملات الرغيف فإنه على المخيلة الشعرية قطع مهمة البحث عن الضوء))[2]، ويدل هذا على أقدمية فن الشعر، لأنه من غير الممكن أن نتصور حياة بغير شعر فهو موجود بذاته من أجل تأدية رسالته في الحياة، يقول (يوسف الخال): ((إن الفن ليست له أي رسالة إلا ذاته من حيث هو فن؛ أي القصيدة كعمل فني لا تتطلع إلى أبعد من ذاتها))[3]، فحين نقول هذا(فن) حينما يكون قد أدى رسالته؛ أي أن هناك علاقة بين الفنان و إبداعه والعالم المتلقي، لذلك فالفن هو إعادة تصور الحياة وتركيب ظواهرها، لهذا يبدو أن الشاعر بفعل انضمامه الكامل إلى ما هو موجود،((يقيم من أجلنا العلاقة الدائمة بيننا وبين العلاقة الدائمة للوجود و الأمثولة التي يقدّمها لنا هي أمثولة تفاؤل أن قانوناً دائماً واحداً منسجماً في الشاعر يحكم عالم الأشياء كله ويسيره، رسالة الشاعر هو أن يقوم بتأدية الدّعوة إلى وجد الإنسان ليؤديها وبكيفية في النهاية أن يكون ذلك الضمير الذي اسكت من يعي زمنه حق الوعي))[4].

ولذلك فإن رسالة الشاعر تظهر عبر انضمامه إلى العالم الموجود، إلا أنّ انضمامه الإنساني لما يحمله من قدرة على التفسير ذلك الانضمام ومحاولة إعطائه صفة التحليل والمعرفة الحسية، وهذا يعني((أن كل شيء في الحقيقة هو أولا شعري بالمعني الخاص لهذه الكلمة، فكما أن للكلمة عند الشاعر أهمية متحركة نابعة من أحاسيسه وأفكاره كذلك عند الرجل العالم الذي لا يختلف هذا لديه إن السر واحد عند كليهما المغامرة التي هي في وجدان الشاعر ليست اقل من مغامرة الرجل العالم، وإذا كان الشعر لا يقف وقوفاً واقعياً على الشيء الذي عليه العلم فإنه أقرب ما يكون إلى إدراك ذلك الشيء بشكل وجداني صميم بل شكل قراراتي يفسر ردّات الفعل القوية العزيمة التي

---

[1] ينظر : م. ل، رونتال: الشعر والحياة العامة. ترجمة: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة.دمشق1983 م ص 146 .

[2] مجلة شعر: العدد 17 السنة 6 ،شتاء 1961م ص 177 .

[3] مجلة شعر: العدد 25 السنة 6 ،شتاء 1963 م ص 141 .

[4] مجلة شعر: العدد 17 السنة 5 ،شتاء 1961 م ص 117 .

يقف العالم بحيرة أمامها، وعندما يكف الفلاسفة عن النظر إلى أمور ما وراء الطبيعية، فإن الشاعر عندئذ جدير بأن ينظر إلى هذه الأمور وحده ويكون بهذا الشعر هو ابن العجب على حد ما جاء من كلام بهذا المعنى لفيلسوف قديم))[1].

إن المعاني الحقيقة التي يحملها الشعر واختلافاته مع الحقيقة التي تنبع عن العالم هي ما يجعل الشعر يلبس أهمية واقعية عميقة تختلج في صدر المبدع عكس(العالم) الذي يرى كل شيء بالواقعية العلمية المنطقية، فالشاعر موجود في هذا العالم بقوة العزيمة التي تفرضها عليه الحياة وعقباتها، وهو بهذا صاحب رسالة غير مقصودة لذلك((سميت رسالة لأنها لا تخطر بباله في ساعة الخلق، فكل ما يتوخاه هو أن يعبر عن تجربته لزيادة معرفته بنفسه وتعريفها عرضاً إلى الآخرين))[2]،الحياة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر والشاعر حر في إبداعه لا تقلقه النوازع والنوازل الحياتية لتفرض عليه قانوناً يبدع وفقه شعره((فمجرد أن يكون الشاعر صاحب رسالة ينفي عنه كونه شاعراً وما درج عليه هذه الأيام بتأثير النزعة اليسارية فيما يسمى بالواقعية الاشتراكية أو ما يطلق عليه أنه التزام ليس سوى تأثير مضر بالفن وتشويه لحقيقته، وهذا الاتجاه وإن كان غير جديد في تاريخ النقد الأدبي وجد من يدعو له بتأثير المرحلة السياسية والاجتماعية والروحية التي يجتازها العالم اليوم))[3]،هكذا يقرّ (الخال) بأنه لا وجود لما يسمى الشعر الملتزم، فهو يرى أن قول كلمته هو سبب وجوده في الحياة بعلاقاته مع تفاعيلها الإنسانية.

لقد شهدت الساحة الشعرية والثقافية العربيتين سجالاً حاداً حول طبيعة الشعر ورسالة الشاعر ويمكن إن نحددها هنا بدقة، وذلك الحوار الفكري بين مدرستين / اتجاهين فكريتين تبنتهما مجلتا (الآداب) و(شعر) اللبنانيتين، وقد كانت أطروحة مجلة (شعر) واضحة في مسألة الالتزام الشعري، فقد كتب الشاعر(رينه حبشي) منذ العدد الأول من المجلة مقالاً موضوعياً بعنوان(الشعر في معركة الوجود)جاء فيه((أنه بمعنى أولى أن نصادف هنا الحقيقة أن كل شعر هو شعر ملتزم، ملتزم في وعي الشعر هذا الالتزام لا ينسجم عن اتخاذ موقف فلسفي أو سياسي بل عن كون الشاعر يقدم كل طاقات الشخص لهذا الملقى مع العالم))[4] ،هكذا أصبح جلياً أن فكرة الالتزام التي تطرحها مجلة (شعر)هي مسألة / تجربة فردية تقوم بالأساس على مبدأ النظرية الشخصانيةpersonnaliste للالتزام الشعري، ذلك لأن للشعر علاقة مع طبيعة الخلق إنه ((معرفة وعمل خلاق وعمل تضيئه المعرفة والتعبير يوحدهما والمادة هي الوسيلة التي يستخدمها التعبير كي يمد الجسر بين المعرفة والعمل، فهي رخام عند النحات والأصوات عند الموسيقى والألوان عند المصور هي مفردات اللغة عند الشاعر))[5]،فالشعر دائماً بحاجة إلى معرفة تنير له الطريق نحو أداء الرسالة الشعرية، لذلك هو ملزم بإتباع أوامرها ونواهيها إذ يجب التأكيد على القيمة الشعرية

[1] مجلة شعر: العدد 17 السنة 5 ،شتاء 1961 م ص 176 ـ 177 .
[2] مجلة شعر: العدد 25 ،السنة6 ، شتاء 1963 م ص 143 .
[3] مجلة شعر : العدد 25 السنة 6 شتاء 1963 م ص 143 .
[4] رينه حبشي: الشعر في معركة الوجود، مجلة (شعر) العدد 1 السنة 1 ، شتاء 1957 م ص 89.
[5] رينه حبشي: الشعر في معركة الوجود، ص 88 .

باعتبارها معرفة((قد تكون أعلى من الظواهر ومن ميتافيزيقا الكينونة، ذلك أنّها تبصر ما لا يبصره العلم وتدرك ما تحاول الفلسفة إدراكه ولا تبلغه مع الأسف إلا نادراً، يجب أن نؤكد على ذلك ضد اللذين يريدون إن يحفظوا منها يحل الشعر فاعلية بيان قاصدين منه تقنية شعورية أو قيادة كلمات))[1]،إن قيمة الشعر بهذا المعنى قد تعتلي على كل أنواع المعرفة العلمية والإنسانية، لأن الشاعر يستطيع الإدراك قبل أن يحصل لديه الإدراك الحسي كأن إدراكه موحي ليخترق العادة إلى ما هو غير عادي، يقول حبشي((لا شيء أكثر دلالة في هذا الموضوع من دور الأسطورة في الفهم الأفلاطوني في جدله لا يدخل الأسطورة كي يسلو بها كسل البصيرة، إنها عون تقدمه الصور إلى وهن العقل كيما تقويه وتعرفه على ما هو قريب من المعقول دون أن يكون ممكن الإثبات، وهكذا تأخذ بيد العقل للعلو على ذاته كي يبلغ تخومه أو يتجاوزها، غالباً أن أفلاطون يستدعى الصور لكي يفهم رمزياً ما لا يفهم مباشرة لهذا يمكن التكلم في آن معاً عن دور الأسطورة الأفلاطونية شعرياً وفلسفياً، وفي هذا على وجه الدقة تكمن عظمة كل شعر أصيل فهو يقودنا معتمدا على الحواس و الصور و الشعور إلى أكثر الأفراح علواً لفكر بدا يتعاطف ليدرك بشكل أفضل.))[2]،ويعني هذا أن توظيف الأسطورة في الشعر لا يدعنا في منحى مغاير مع العقل، لكن القضية هنا أن الشعر يوظف الأسطورة التي هي بدورها تأخذ بيد العقل ليدرك الشاعر ما لا يستطيع إدراكه الإنسان العادي و كأن الأسطورة في الشعر أصبحت تمثل عموداً للشعرية إن لم نقل ذاتها ،و يبقى على الشاعر أن يجمع بين المتعة والعلم واللذة، لذلك يقول رتشارز Retcharz : ((لقد قال ذلك الشاعر الحذر هوراس أن الشعراء يودون أن يعملوا وأن يولدوا اللذة وأن يجمعوا الشيئين معاً، كما أن باولو Paulo وصى الشعراء بأن يجمعوا بين المتعة واللذة ، وقال ريان Rean أنه لكي يكون الشعر نافعاً يجب أن يكون ممتعاً أولاً ، فالمتعة هي الوسيلة التي يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهي المنفعة، أما درادين Daradeyn فيظهر ما عهد فيه من تواضع وتفكير ثابت حين يقول: أنه يكون راضياً حينما يولد شعره متعة لدى القارئ إذ أن المتعة هي الغاية الرئيسية للشعر ، وإن لم تكن غايته الوحيدة، أما التعليم فيمثل المرتبة الثانية فيه ، فالشعر يعلم إبان توليد المتعة))[3] ،وهذا يمثل قيمة الشعر إذ أن أرباب الشعر يربطون مسؤولية شعرهم بالمتعة واللذة والعلم ، ومنهم من يفصلهم عن بعضهم البعض ويدليهم بعلاقات أخرى كالمعرفة والمتعة لتكون علاقات تتفاوت في الوظيفة الشعرية والغاية منها: الشعر / العلم / اللذة، وعلاقة الشعر / المتعة / المنفعة ، علاقة الشعر / اللذة / غاية التعليم ، وحسبي أن هذه العلاقات والصيغ الشعرية هي في النهاية ملتزمة بالدور الرئيسي في تفسير الحياة وفهم تلك الظواهر الاجتماعية في العالم الحياتي والتفاعل مع الطبيعة ومع الكون، فلا مجال للتنقيب عن معنى الشعر، الغاية الحقيقية في علاقته بالإبهام والوحي تبرر الوسيلة والغاية، لأن ما هو معلوم لدى الإنسان أن الخلق مشترك في الحياة الواقعية في الوجود الحسي وامتلاك الأحاسيس التي تختلج الصدور، وأن الوجود الشعري يختلف عن الوجود الواقعي فهو يحاول أن يفهم شعرية العالم تلك العلاقة

[1] رينه حبشي : الشعر في معركة الوجود ،ص 88 .

[2] رينه حبشي: م ن ،ص 88 ـ 89 .

[3] رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشاة المعارف بالإسكندرية ط 1988م ص 15، 16

الموجدة بين الأشياء والإنسان، يقول (نذير العظمة) ((فالشاعر الحق والشاعر الكبير حتى ولو كان ملتزماً إيديولوجياً ؛أي كان صاحب نظرة واضحة للحياة و الكون والفن لا التزاماً مفروضاً عليه من خارج نفسه وقناعاته ، يستطيع أن يوفق بين وعيه ولا وعيه وبين عفويته و إرادته، فتستحيل الانفعالات المدورة في اتجاه التمثيل إلى انفعالات مبدعة خصبة في اتجاه الخلق، ولأيماننا بالدور الذي يلعبه الفكر والوعي متى اقترن بالعفوية والتجربة وتخبرنا عبر النفس بحلم الشاعر الثوري))[1]، وهذا يعني أن الشعر الحقيقي هو شعر العفوية أكثر من شعر الإلهام والتعقيد، و أفكار اللاوعي تثمن فكرة الالتزام بادية في أدبنا ويرجع (نذير العظمة) أسباب ظهور فكرة الالتزام في الشعرية العربية الحديثة إلى أربعة مصادر هي[2] :

1 الأزمات النفسية و الاجتماعية

2 تأثيرات الفكر / الفلسفة الوجودية ، خاصة فلسفة (جون بول ساتر) J.B .Serter

3 تأثيرات الفلسفة الماركسية، التي تعد الأدب الحق ذاك الأدب الذي يعبر عن الطبقة العاملة في صراعها التاريخي ضد الطبقة المستغلة.

4 الالتزام العقائدي الحزبي.

لقد كان للتوظيف الخاطئ لمفهوم الالتزام في الشعر العربي الحديث تأثيرات سلبية على مستوى القيمة الجمالية و الإبلاغية للنص الشعري، فقليل من الشعراء الذي استطاعوا أن يتمثلوا هذه القيمة التعبيرية في كتاباتهم، لقد قتلت هذه الفكرة روح الشعر و أعطت إنتاجاً((رديئاً من الناحية الفنية وأن خدمة الثورة هي خدمة آلية، فالشاعر إن لم يتوحد بالثورة ويتوفر له فكرة وخلق ثوريان لا يمكن أن يكون شاعراً ثورياً))[3]،إن الشعر هو بطبيعته ملتزم لأن((وعي الشاعر هذا موجب للوحدة، ذلك أننا لا نفعل إلا ما نجده يعقل العلم بإدراكه العلاقات الجلية للظواهر اللامرئية، ويريد الشعر أن يعقل بأن يعي المرئي و اللامرئي في آنٍ معاً مستخرجاً اللامرئي في الشبكة المرئي، ولهذا فهو لا يصل أبداً إلى إدراك ينير و يمكن إثباته، ولكن إلى إدراك غني غامض))[4]،ومن ثمة فإن الوعي الذي يملكه الشاعر لا يشبه الوعي الذي لدى العالم لأن الأول: يحاول أن يهمل وعيه في خياله الغامر/ المعمّق في ثنايا الأفكار المتوجسة، و أما الوعي الثاني: فإنه يرى الأشياء ويدركه في تموضعها في العالم الحقيقي، لذلك فإن الشاعر((يوجِد عهداً من السلام يوحّد عناصر الكون التي تتجلى حينئذ كأبيات قصيدة واحدة، والشاعر هو الذي يقرأ هذا العهد، وهو الذي يحققه في كلماته ويجعلنا نحسها عبر قصيدته))[5]،وهذا ما يسعى إليه الشعر الحديث

[1] نذير العظمة : شعر النضال الجزائري، مجلة (شعر) 17 السنة 5، شتاء 1961 م، ص 157 .
[2] نذير العظمة: شعر النضال الجزائري، ص 158 . 160 .
[3] نذير العظمة: م، ن ص 161 .
[4] مجلة (شعر) : العدد 1 السنة 1 ، شتاء 1975 م ص 90 .
[5] مجلة (شعر) : العدد 1 السنة 1 ،شتاء 1975 م.91 .

في أنه يجعل من نفسه صوتاً في وجه هذه الظواهر والعوالم الطبيعية ،يقول (أوكتافيو باث)Octavio Paz ((الشعر بالنسبة للعقل الحديث وحتى حين لا يتعرف بذلك بنفسه طاقة وزمن وموهبة متحولة إلى أغراض فائضة، ولكن على الرغم من كل ما يقال فإن الشعر يوزع ويقرأ أو هو برفضه السوق وعدم تكليفه أي شيء تقريباً ينتقل من فم إلى فم مثل الهواء والماء، وليس من الممكن قياس فائدة أو قيمة الإنسان الفني بالشعر قد يكون متسولاً كما أنه ليس من الممكن تخزين القصائد يجب أن يتم إنفاقها؛ أي أنها يجب أن تنطق وتقول، وأنه للغز كبير، فالقصيدة تحتوي على الشعر في حالة واحدة فقط هي عندما تعجز عن الاحتفاظ به فالشعر يجب أن يعطي ويشرك فيه،(...)والشعر أيضاً شيء ولكنه الشيء الذي يصل إلى اللاشيء تقريباً أنه مكوّن من كلمات، وهو نفخة من الهواء لا تأخذ أي حيز من الفراغ والقصيدة على عكس اللوحة لا تظهر أشكالاً إنها تعويذة لفظية تثير لدى السامع أو القارئ رذاذاً من الصور الذهنية، والشعر يسمع بالأذنين ولكنه لا يرى إلا بالعقل، و صوره مخلوقات برمائية في أشكال و أفكار وأصوات وصمت))[1]،إننا نواجه بداية الشعر ومنطلق قوته رغم كل هذا الزخم العلمي و الإعلامي إلا أننا ما زلنا بحاجة إلى أن نجلس للشعر ونسمع عنه، لأن يبقى مدار الكلمة الرّسالة، و منبع الاجتماعية والحياتية قيمته في وجوده بيننا نحس به ونستشعر من منابع كلماته المرمية في أوزانه و أفعاله المتزامنة المماثلة لدقات القلب و رنينه رغم عدم إحساسنا بها، هكذا يحدد (يوسف الخال) مهمة/رسالة الشعر المعرفية في أربع مواقف / حالات أساسية يحددها في الصورة التالية : ((الموقف الأول: يقول على لسان (أفلاطون) هدف الشعر المعرفة لكنه غير قادر على أدائها، الموقف الثاني: يقول على لسان (أرسطو) أن هدف الشعر هو المعرفة لكنه وهو قادر على أدائها، ويرى في الموقف الثالث :وهو صاحب نظرية الفن للفن التي أطلقها (غوتيه) أن مهمة الشعر تنحصر في إثارة اللذة الفنية، أما الموقف الرابع: وهو موقف الرومانطقية(كشلنغ)،(كولويدج) فيرى أننا لا نتوصل إلى المعرفة الحقيقية إلا بالشعر أو ما يسموه من الفنون عن طريق المخيلة والحدس))[2]،هكذا يقرّ (الخال) بأن المعرفة الشعرية وليدة الشعر نفسه لا قائمة في اللغة و أشكال التعبير، ومن ثمة فإن الحساسية الشعرية النابعة من الانطباعات عن العالم تجل الشعر مقدرة/ استطاعة تطوق العالم لتكشف فيه العلاقات الخاصة إنها حالة يمثلها الشاعر الفرنسي (رامبو) في شكل استعارة ما يسميه بالصيد الروحي حيث يستخدم الشعر((الفكر كصور ليست كتشابيه بين أشياء معروفة، كما يفعل أصحاب التّشابيه والشعراء الرديئون بل كإشارات تكتشف العوائق المجهولة وتجعلها مدركة وذات معنى مهمة للصورة، إذن هي تعرفنا في المجهول أن توسع نقل معرفتنا تجعلنا نحس ما لا يستطيع أن يدركه عقلنا بالرمز والشعر، كما يحاول الإنسان أن يعيد الحركة الخلاقة من جديد))[3]،يعني هذا أن العلاقة بين الشعر والفكر متكاملة، ولأن الشعر العظيم((هو الذي يعبر عن تلك الأشياء فينا التي نموت ولا تموت، والشاعر الكبير هو ذلك الذي يمثل في شعره الأشياء التي نحياها وليس تلك التي تحيى بها، و أما تلك الأشياء التي نحيا بها والتي نموت ولا تموت، وأعني

[1] أوكتافيو باث: الشعر ونهاية القرن، ترجمة: ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1 ،1998 م ص 123 ،124 .
[2] عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 284 .
[3] مجلة (شعر): العدد 3 السنة 1 صيف 1957 م ص91 .

بها العواطف والمشاعر و الأفكار و الأحاسيس التي كانت منذ كان الإنسان والتي بها الإنسان إنسان))[1]،وهذا يعني أن الشعر العظيم هو الذي ((يحيا بحياة الإنسان على الأرض هو ذلك الذي لا يتغزل بهند وليلى وزينب بمفردهن، بل الذي يرى في هند وليلى وزينب حنين الإنسان الدائب بأحد شطريه إلى الاكتمال بشطره الآخر، وهو الذي لا يبكي على أجداث زيد وعمرو، بل الذي في موت زيد وعمرو ومحنة الإنسان في مواجهته للموت والاندثار ليست عظمة شعرنا في أن نتغنى بثورة الفرنسيين والروس أو حرب العرب، بل العظمة في أن ينفذ شعرنا من ثورة الفرنسيين والروس والعرب وغيرهم إلى الانتفاضة المتحججة أبداً في صدور الإنسان ككائن حي على كل ما هو خوف وذلة واستكانة وخضوع))[2]،ويعني هذا أن موضوع الشعر ليس هو الشعرية إنما الشعر في ذاته موجود بالقوة التي يملكها الخيل الذي باستطاعته في وقت ما أن يخلق الوجود اللاوعي واللاشعور يقول (يوسف الخال) ((ما نفع القصيدة، بل أي كلام لو لا حاجة الشاعر الجوهرية للوصول إلى الآخرين، وإلى نفسه مع الآخرين))[3]،بهذا المعنى هو بحسب الشاعر(خليل حاوي) (إن الشعر هو روح التّواصل البشري)[4]،لذلك يؤكد (أدونيس) أن فكرة الإيصال الشعري ليست مهمة في ذاتها بل المهم هو البحث في الطبيعة الشعرية للنص ذلك أن الإيصال الشعري بالنسبة إليه بالأحرى تأثير((إيحاء وليس تأثير معرفة كما هو الشأن في الايديولوجيا، وهذا يعني أنه يجب أن نبدأ مقولة التأمل وعليه يكون الشعر الأكثر تأثيراً عند أولئك الذين حاولوا أن يصنعوا أمام قرائهم خطة فنية تثير مشاعر وتساؤلات لم يألفها، وتدفعهم بالتالي التي تجاوز واقعهم والبحث عن الواقع الآخر))[5]،الشاعر الحديث لا يقبل أن يكون ظلاً لكل ما يجري حوله فهو يريد أن يكون هو الصانع لهذا الظل بقلقه المتواصل لما يجري في الحياة، و ذلك أن الفعل السّياسي هو بالأساس وليد((بأس الشعر إذا كنا جميعاً شعراء أصليين فسنصوغ كل لحظة رؤية لوحدة الأشياء والناس لدرجة أن تفقد السياسة علة وجودها، أو بالأحرى لا تحتفظ إلا بلعبة وجودها المفردة الوحيدة، وهي تنتظم على وجه عملي رؤية الشاعر وتدخل فيها النّاس جميعاً وفق مساواة خالصة))[6]،فلا يمكن للسياسة أن تصل إلى ما وصل إليه الشعر، فهو يحمل السياسة وكلام السياسة و الشاعر هو الذي ((يلين المقاومات من يذيب العصيان ويفتح المطلق للتعاطف والصداقة، وهو في خلقه محيطاً من الحب يشهد فقط لتقديسه الشعر هنا يتساوى الشعر والقداسة))[7]،وتبعاً لذلك فإنه ((ما دام الشعراء الحقيقيون نادرين وما دامت حتى بالنسبة لهؤلاء لحظات الشعر الحقيقية غير مطردة، إذ ذاك تصبح السياسية ضرورة ليس فقط بمظهرها التنظيمي بل بمظهرها صراعاً وقيادة وعملاً في حفل الصّراع، هذا حيث يتضاد الناس ويقتلون لانتصار مثلهم سيحصل للشاعر أوان ثابت للالتزام، ذلك أن ليس له امتياز عيان متآلف عن العالم كي يتفلت منه حين يصبح ضروريًا أن يحارب لأجل هذا الحق المتآلف تبدو

[1] مجلة(شعر): العدد 6 السنة2 ،ربيع 1978 م ص 107 .
[2] مجلة(شعر): العدد 6 السنة 2 ،صيف 1958 م ص 109 .
[3] مجلة(شعر):العدد 27 السنة 7 ،صيف 1963 م 82 .
[4] خليل حاوي: مجلة (الآداب)، العدد 8 السنة 2 ،سنة 1965 م ،ص 14 .
[5] أدونيس: صدمة الحداثة ،دار العودة ،بيروت، ط 2 ، 1979 م، ص 225 .314.
[6] رينه حبشي: الشعر في معركة في الوجود، مجلة(شعر) العدد 1 السنة 1 شتاء 1957 م ، ص 93 .
[7] رينه حبشي: الشعر في معركة الوجود: 93 .94.

فيه الإنسانية جمعاء إنها تطالب بما يخصها عبر صوته الخاص))[1]،أن مهمة الشعر بهذا هي البحث عن معنى الأشياء في الحياة، ذلك أن الوجود في الشعر غير موجود بذاته ومن أجل ذاته، إن وجوده وظيفي، هكذا لا يغدو الواقع في الشعر أشياء وموضوعات بل تصبح رموزاً وكلمات تنتظر أن تكون الأشياء في الشعر امتداداً للواقع، لتصير ظلالاً للإنسان، ومن ثمة فإن الشعر بهذا المعنى يؤنس الواقع ويجعله إنساناً لا يرى فيه إلا الإنسان وظلاله ((بقدر ما على شعره أن تكون لنا دعوة إلى الوحدة إلى العدالة و إلى الحب، وبكلمة واحدة إلى أنسنة الكون بقدر ما عليه أن يكشف لنا قنوط العالم، منذ أن يتصدع وينفلت عالماً لا إنسانياً، و إذ يبقى الشعر ألف الدلالة الضائعة، إذ ذاك يهيج فينا الحنين لما كان واجب الوجود))[2]،فالشعرية الحقّة تقتضي((أن الشعر يعني ما يحدث (...)ووظيفته أن يعطي شكلاً للحياة اليومية فيجعلها مرئية، ولا أدعي هنا أن تلك هي مهمته الوحيدة، ولكن تلك أكثر مهامه قديماً وديمومة وشمولاً))[3]،و أما الشعراء فهم يسمعون في لحظات الشعر قصيرة كانت أم طويلة، الصوت الآخر وهو صوتهم وصوت غيرهم، وصوت لأحد وصوت كل إنسان، وليس هناك ما يميز شاعراً عن غيره من الرجال والنساء إلا هذه اللحظات النادرة والمتكررة والتي حين تكون تكن غيرها))[4]،و أمّا الغاية من الشعر أو القصيدة،((فهي المعرفة لكنها غاية عفوية ذلك الإحساس التجريبي بالمعرفة، فهي التي تحمل القارئ كما تحمل الكاتب عبر هنيهة التجربة إلى هنيهة الأشراف و الإدراك، الكاتب الأصيل لا يقدم لائحة أمثال وحكم لأنه كاتب تجريبي، والتّجربة الصادقة هي وحدها التي تحرك إحساس القارئ وبالتالي يضيف إلى إدراكه))[5]،وما الالتزام فعنه يقول (رينه حبشي) ((أكيد أن العالم أحياناً عدم التآلف لدرجة أن كل شعر يتغرب عنه، بحيث أن الشاعر ملزم هو أيضاً بأن يتغرب عن كل شعر، إن استشهاد الشاعر عالم أضاع فيه الشعر دمه كله آنئذ يبقى له أن يقدم دمه الخاص أملاً يبعث الشعر))[6]،ولعلنا في هذا كله نقرّ بأن مجلة (شعر)أعطت أهمية بالغة لهذه الإشكاليات التي طالت حتى اليوم مواطن صراع بين الدارسين و الباحثين، إلا أن (شعر) بمحاولاتها حدّدت لكل طرف أهميته ودوره، فكانت أهمية الشعر عندها متمثلة في اللذة والمتعة والعلم والمعرفة، ورأت في الشاعر لسان الحياة وباعثها، و أبقت على قضية الالتزام بأنها تكمن في شخصية الشاعر الشاعرة وعلاقاتها بالضمير الإنساني وأصالته، إذ لا يمكن أن نحمل الشاعر مثل هذه القضايا التي تشكك/تنقص من قيمة الإبداع (الشعري) الملتزم بإنسانيته وتستجلب التّكرة للشاعر الذي يعد التزامه متأصلاً/لصيقاً بوجوده يبرهن قناعاته بالدّور الإنساني في الحياة.

---

[1] رينه حبشي: م ن،94 .

[2] رينه حبشي: م ن ص 94 .95 .

[3] أوكتافيو باث: الشعر في نهاية الوجود، ص 109 .

[4] أوكتافيو باث : م ن .ص121 .

[5] مجلة (شعر) العدد 20 ،السنة 5 ،خريف 1961 .ص 135 .

[6] رينه حبشي: م ن، ص 95 .

رابعا: قضايا تحديث الكتابة الشعرية:

كانت قضايا الفن الشعري أحد أهم تجليات الحراك الثقافي العربي الحاضر، خاصة ما أثير من قضايا نظرية في مجالات الدراسات الشعرية تحديداً حول تحديد طبيعة الشعر وقضاياه الفنية المختلفة، وهذا ما تجسد في تمظهرات الحركات الشعرية المتعاقبة بدءاً من الجماعات الشعرية (جماعة الديوان)،(جماعة أبوللو)،(الجماعات الشعرية المهجرية)التي ساهمت بشكل واضح في تخفيف الضّرورات الشعرية وتحرير الكتابة الشعرية من نظم الشروط التي أصبحت تعقيداً للحداثة الكتابة الشعرية العربية، ولم يأخذ هذا التحديث الشعري شكله التجريبي إلا مع ظهور مجلة(شعر)في منتصف القرن العشرين، معلنة بذلك مشروعها التحديثي القائم على حرية الشعر في أن يكون الشعر منفصلاً عن الرّواسب الحضارية الذاتية الموروثة.

يقول (مصطفى خضر)((فلتكن التّجربة الشّعرية حرة ،كان الانفصال عن الرّواسب الحضارية والرواسب الذاتية الموروثة بكثافتها وجه من وجوه التأسيس الشعري للعالم والانفصال هذا شرط الحرية حرية الشعر في أن يكون، فالموروث يرفض كقاع زمني وما الانفصال سوى وجه من وجوه الفقدان))[1]،ويتجلى برنامج مجلة (شعر) التحديثي في أربعة قضايا أساسية هي:

01 ـ الشكل الشعري الجديد.

02 ـ اللغة الشعرية الحديثة.

03 ـ الرّؤيا الشعرية.

04 ـ التلقي/ الاستقبال الشعري.

[1] مصطفى خضر: حرية الشعر في ان يكون، مجلة(شعر)،العدد 30/29 السنة 8 ،شتاء ربيع 1964 م ص93 .

01 ـ الشكل الشعري الحديث:

تشكل المحاضرة التي ألقاها(الخال) عن (مستقبل الشعر العربي في لبنان)سنة 1956 م دعوة صريحة من أجل تحديد الكتابة الشعرية العربية وفق معطيات/ ضروريات العصر الجمالية والفكرية، إذ يؤكد (الخال) بأن التكهن بمستقبل الشعر العربي وإن كان ليس من الأمر السهل إلا أنه يقرّ بأن الجيل الشعري الجديد((يدرك أن الذين نشأ على محبتهم وتقديرهم والاهتداء بهم قد خيبوا آماله، إنهم لم ينصرفوا إلى الشعر فيكرسوا أنفسهم وحياتهم له وهم لم يأخذوا الشعر بجدية، وهم لم يتبعوا التجارب الشعرية في العالم ويحاولوا النهوض بمستواه))[1]،ومع ذلك نشعر بأهمية بداية الطريق التي ستنتهي به إلى زيادة في الانطلاق نحو إيقاع جديد وموسيقى داخلية تنبعث من انسجام الوحدة الفنية في القصيدة بمجموعها وبمختلف أجزائها[2]،تمثل هذه التجربة الشعرية التي قامت بها المدارس السابقة فهو بمنبع جديد ولغة جديدة ((يدعو إلى خلق شكلاً شعرياً جديداً يليق بشكل الحياة المعاصرة، وهكذا ففي الشعر الحديث نراعي صدق المضمون النابع من صدق المعاناة والتجربة ،فهو يفرض شكلاً أصيلاً من حيث تلاؤمه مع هذا المضمون ومراعاة الخصائص الشعرية في الإيقاع والرهافة، وخلق جو من التوتر و البهجة الرّوحية حمّل القارئ على المشاركة الكاملة في تجربة الشاعر ومعاناته، إذ أن المضمون هو الأسبق، وبالإضافة إلى صدق المعاناة والتجربة هنالك في القصيدة لكي يصح القول أنها قصيدة حديثة كيفية تناولها للموضوع؛ أي مفهوم الشاعر لماهية القصيدة الحديثة، هذا المفهوم يقرر كل شيء لأنه في صناعة الشعر كل شيء))[3].

هكذا يصبح الموضوع الشعري هو الذي يحدّد الشكل الشعري فلا يمكن أن نتحدث مثلاً عن الطائرة بشعرية (امرئ القيس) لأن ذلك يفسد الشعر، والسبب في ذلك لأن الشكل الشعري لا يخدم المضمون الحديث،(فأدونيس) مثلاً لا يرفض فكرة تبني فلسفة الجديد على أساس من الصراع بين القديم والحديث وإنما يفضل أن يبدأ من عملية إدراكه للقديم والجديد معاً، وقراءة كل منهما في ضوء سياقاته الخاصة والمشكلة القائمة بتساؤلاتها، أم الشعر العربي الجديد وقضاياه التّحديثية لم تعد في النزاع بينه وبين القديم و إنما أصبحت في ((معرفة الجديد حقاً والتمييز بين ابتكار النموذج وتعميم الرأي، والواقع أن النتاج الشعري الجديد اختلاطاً وفوضى وبين الشعراء الجدد من يجعل حتى ما يتطلبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما))[4]، الجديد بحسب (أدونيس) لا يقصي التّراث/القديم بل يجب تفعيل العلاقات بين الزمنين لخلق زمن جديد تنسل فيه تلك التمويهات الإبداعية من عمق التجربة الحاضرة، وهذه بدورها تولد فينا خلق شعر جديد بمقاييس و أشكال حديثة وتعبير جديد ومتحول، و تجربة الشاعر الحديث مرعبة وفتاكة وهي

[1] مجلة(شعر): العدد 2 السنة 1 ربيع 1975 م ص 98 .
[2] ينظر: مجلة(شعر) العدد 2 السنة1 ربيع 1975 م، ص 79 .
[3] مجلة (شعر) : العدد 12 السنة3 ،خريف 1979 م ص 142 .
[4] أدونيس: زمن الشعر، ص 268 .

ترغب حتماً في أداة تعبيرية متحولة تتسع لها ترغب في مكان أواسع، وفي حرية شكلية بمستوى عمق التجربة واتساعها، ولم تصبح قضية الشكل في الشعر أو في الفن عامة في القرن العشرين،((حيث أصبحت قضية جوهرية لأنها تتعلق ببناء الأثر الفني هيكلاً ومضموناً، وفي تاريخ الشعر العربي لم تثار هذه القضية فيما نعلم كقضية قائمة بذاتها و إنما أثيرة بشكل غامض عام ومن ضمن قضايا عامة، فحين رفض (أبو نواس) أن يكتب بالطريقة التي سبقته وسخر منها قيل عنه أنه خرج من عمود الشعر العربي، هذه التهمة وجهت أيضاً بشكل خاص إلى(أبي تمام)،ونحن نستطيع أن نرى في تمرد هذين الشاعرين جذوراً غامضة بعيدة لتمردنا الحديث، يمكننا أن نتتبع المنحى الذي سلكه شكل القصيدة العربية خلال تطورها، ويمكن أن نرى تغييراً ما في هذا الشكل إلا أن هذا التغيير بقي سطحياً لم يلامس كيان القصيدة العربية، فبقيت جوهرياً كما كانت دون تغير))[1]،و إذا كان عالم الشعر الحديث غير العالم المتواضع عليه؛ أي العالم الذي لم يحدّد بعد كما يقرّر (رامبو)Rambo ((فإن اكتشاف مالا يعرف أشكالاً جديدة))[2]،فالشكل الشعري يحسب (أدونيس)هو أولاً((كيفية وجود أي بناء فني، وهو ثانياً كيفية تغيير أي طريقة وأن الشعر باعتباره كشفاً ورؤيا غامض متردد لا سطحي، ولهذا لابدّ من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية مزيد من السرور البنيوية، فالشكل يمحى أمام القصد أو الهدف، ومع ذلك فإن تحديد الشعر حديث خاص بنا نحن في هذا العصر لا يبحث عنه جوهرياً في فوضى الشكل ولا في التّخلي المتزايد عن شروط البيت بل في وظيفة الممارسة الشعرية، التي هي مغامرة للمعرفة فطاقة المعرفة الخلاقة في الشاعر لظل فوق الأشكال الممكنة كلها، وليس الشّكل موسيقى لكنه نوع من البناء لهذا يبقى ككل بناء قابلاً للتحديد والتغيير، ولا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين أجزاء خارجية و أقيسة شكلية بل تنبع من تناغم حركي داخلي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو جوهر الموسيقى في الشعر))[3].

هكذا تغدو حركية الشعر الحديث متحررة و متفلتة من أي ضرورات، فلم تَعُد تسكن/تقيم القصيدة الحديثة في شكل، بل أصبحت((وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الأجناس في أوزان أو إيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن توحي بشكل أشمل الإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكا كلياً و نهائياً ألا وهو جوهر عصرنا الحاضر لم يعد الشكل مجرد جمال ففكرة الجمال بمعناها القديم فكرة باحت وربما ماتت، وإن للفاعلية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال من هنا لا يمكن أن يكون الشكل خالداً وفق حتمية معينة، ولو صحّ العكس لأصبح الشعر شكلاً من أشكال العلم))[4]،هكذا أصبح للشعر العربي الحديث أشكاله الخاصة و أصبحت للقصيدة الحديثة كيفيتها الخاصة وطريقتها التعبيرية الخاصة ونظامها الخاص،((فشكل القصيدة الحديثة هو وحدتها العضوية وقيمتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً، هذه الوحدة العضوية لا تقام بشكل تجريدي لأنها حين تفصلها عن

[1] أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة (شعر) العدد 11 السنة 3 ، صيف 1959 ص 82,83 ,
[2] مجلة(شعر): العدد 11، السنة 3 ،صيف 1959 ، ص 83 .
[3] أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، ص 83 .
[4] أدونيس: م ن ،ص 83.

القصيدة تصبح طيفاً ليس لهيكل القصيدة الحديثة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة في حضورها كوحدة، وكل ما يمكن أن يعبر عن فنية القصيدة بهذه الصيغة طريقة القول هي أكثر أهمية مما يقال، فالتكتيك الجديد هو أهم العناصر العضوية ولذلك يجب أن تكون القصيدة شيئاً تاماً كاللوحة الفنية واللوحة هي قبل كل شيء شكل ما وهي متداخلة ومتقاطعة، بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل للقصيدة بهذا المعنى نوعاً من الغنائية الداخلية، هنا يتوحّدُ في الشعر الحديث الشكل والمضمون توحداً جوهرياً.))[1].

إن النّظر في الشكل بحد ذاته؛ أي الشكلية ـ قبل ـ الأثر الفني ماذا كان علم جمال المضمون بحد ذاته يقوض القصيدة، إذ يعريها من الشكل بحد ذاته يعدمها إذ يردها إلى مجرد هيكل، ومن ثمة فإن واقع القصيدة كحضور مشّخص في هيكل ما وهو شكلها، فشكل القصيدة هو القصيدة كلها لغة غير منفصلة عما تقول ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه، فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري ناضج وهي وحدة تعايش أصيل ويأتي دور القصيدة في الفُسحات والتشققات التي تستشف في هذه الوحدة، هكذا يبدو أن القصيدة الحديثة قصيدة حركية وأن تحديد الشعر بالأوزان هو تحديد خارجي سطحي يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة وليس كل نثر خالياً بالضّرورة من الشعر، و بالمقابل فإن قصيدة نثرية يمكن أن تكون شهراً، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية و الأوزان ومنها حقل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر أول هذه الفروق هو أن النثر((اطراد وتتابع لأفكار ما في أن هنا الاطراد ليس ضرورياً في الشعر، وثانيها هو أن النثر يطمح لأن يكون واضحاً أما الشعر فيطمح لأن ينقل فكرة محددة ولذلك يطمح لأن يكون واضحاً، أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعوراً أو تجربة روحية ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته والشعور هنا فكرة إلا أنها لا تكون منفصلة عن الأسلوب كما في النثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية معينة ومحددة، بينما غاية الشعر هي في نفسه فمعناه دائما حسب الشّكل فيه وحسب قارئه))[2].

لذلك فإنه لا يمكن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمنطق التركيب اللفظي أو للوزن أو القافية، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري ومن جهة أخرى ليس الشعر نثراً شاملاً أو نثراً معجزاً إذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقاً في الدرجة بل فرقاً في الطبيعة، لذلك يعتبر (إلياس أبو شبكة) أن جميع المحاولات الشعرية العربية التجديدية القديمة لا تمثل في وجودها نقلة نوعية على مستوى الكتابة الشعرية، ذلك أنه لا يمكن أن يعد كل من حطم/تجاوز وحدة البيت شاعراً مجدداً،((فليس هو بالشاعر الحديث من قضى على عمود الشعر العربي بما في ذلك قضيته الموحدة والمتعددة هو تحرر وتمرد على المألوف المتوارث منه المزيف ومنه الصّحيح ومنه الأصيل ومنه المصطنع، وهذا في صحيحه وأصله حركة حياة جرى مثلها عند الأمم الحية جميعاً))[3]،فحركة الشعر الحديث لا تقتصر

[1] أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، ص84.
[2] أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، ص 85 .
[3] مجلة (شعر): العدد 13 السنة 4 ،شتاء 1960 م، ص 116 .

على الشكل أنها بهذا المعنى ليست شعرية شكلية، و أن الشكل في الشعر تابع للمضمون وكامن فيه المضمون يأتي أولا[1]،و قد حدّد (إلياس أبو شبكة) مقاييس يتم بها ومن خلالها تحديد الشكل الشعري الحديث وهي:[2]

01 ـ أن يتحاشى الشاعر التّجريد والتقرير والقول المباشر.

02 ـ أن يعبر بدلاً عن ذلك بالإيحاء التاريخي أو الأسطوري أو الفولكلوري، و الأمثلة عن ذلك كثيرة عند (الشعراء التموزيين) في حركة الشعر العربي المعاصر.

03 ـ أن يُعبر بالصورة الحية الجسدية وهذا يساعد على تقريب الرؤيا الشعرية.

04 ـ أن يعبر بكلمات وعبارات حية بين الناس، وعلى الأقل على ألسنة الناس لا في بطون الكتب والقواميس.

05 ـ أن يعبر عن روح العصر؛ أي أن تعاني مشكلة من مشاكل الجيل أو الأمة على أنها من مشاكل هذا العصر.

06 ـ أن يكون نموها وتسلسلها عفوياً من جهة و عضوياً من جهة أخرى ،لا كما هو في الشعر التقليدي مصطنع ومسلسل من حيث المنطق.

07 ـ أن تفيد من الفتوحات السّيكولوجية في مجاهل النّفس البشرية و أغوارها السحيقة، فبعد هذه الفتوحات المتزايد يوماً بعد يوم تجلى ما لسلوك الإنسان من علاقة بمراحل الطفولة خبرته في البيئة حوله واقتران هذه الخبرة وتفاعلها مع مضاعفات الطبيعة أو المكتسبة في كيان الإنسان.

هكذا أصبح الشكل في تجربة الشعر الحديث فليس ((الشكل في الشعر الحديث نمطاً معيناً ثابتاً ليس نموذجاً ليس قاعدة ينحني نحوها بل أنه نظام لكنه نوعاً من النظام الحي المتحرك النّظام الشّعري في القيم الفنية التقليدية قائم على الوزن وهو في القيم الحديثة يتجه لكي يقوم على الإيقاع، وقديماً كان يُقاس بأصول سابقة للتثبيت من مدى صحته، لكن صحته الآن تقاس بمدى تكامل العناصر و الأجزاء وتناسقها، فهي نوع من الحضور الفني الكافي بذاته و القائم بذاته، إنه الآن يقوم على ترتيب ما، في نسق ما، في إيقاع ما، فيحل الترتيب مثلاً محل تكرار البيت أو النّسق محل القافية والصدر والعجز و الإيقاع محل الوزن، لكنه قبل هذا يقوم على الإبداع.))[3]،وفي هذا تتميز قصيدة الشعر الحديث بحيث تختلف قطاعاتها باختلاف التقسيمات الصوتية وهو يؤثر على شكلها، وتبعا لذلك فإنه إذا كانت موسيقى الشعر القديم صاخبة، فإن في تجربة الشعر الحديث تتجاوز((الآذان إلى النفوس وكان الشعر الحديث من حيث إطاره على أقل تقدير شعر إلقاء ومحافل وخطابة، فهذه المجالات تحتاج دائماً إلى التّرديد والتأكيد،

[1] ينظر: مجلة (شعر)،العدد 13 السنة 4 شتاء 1960 م ص 117. 118 .
[2] مجلة(شعر):العدد 21 ، السنة6 ،شتاء 1962 م ،ص 123 .
[3] مجلة (شعر): العدد 21 السنة 6 ، شتاء 1962 م . ص 129 .

أما الشعر الجديد فشعر قراءة وثقافة))[1]،وهذا يعني أن الشعر الجديد لم يهمل القافية، إذ أن ((القافية قائمة في الشعر الجديد وإن أخذت شكلاً آخر هو في الحقيقة أصعب مراساً من القافية القديمة))[2]،فليس الشّكل في الشعر الحديث نمطاً معيناً ثابتاً و لا نموذجاً، و ليس قاعدة ينحني نحوها بل إنه نظام فرع من النّظام الحي المتحرك النّظام الشعري في القيم الفنية التقليدية قائم على الوزن وهو في القيم الحديثة يتجه لكي يقوم على الإيقاع، وقديماً كان يُقاس بأصول سابقة للتثبت من مدى صحته، لكن صحته الآن تقاس بمدى تكامل العناصر و الأجزاء وتناسقها فهي نوع من الحضور الفني الكافي في ذاته والقائم بذاته، أما الآن يقوم على ترتيب ما في نسق ما في إيقاع ما مما تتلاقى المعاني في شكل ما ليتلقاها المتلقي بطريقة ما، والشاعر الحديث((أيا كان كلامه أو أسلوبه و أياً كان اتجاهه إنما هو تموج في ماء التراب في أي جزء عضوي منه، وذلك لسبب بديهي هو أن هويته الشعرية كشاعر عربي لا تتحدد بكلام أسلافه مهما كان عظيماً و إنما تتحدد بكونه كلام عربي))[3]،ورغم أن للتخلف وجوه/صور كثيرة، إلا أن أضرار ذلك التخلف((تدفع الإذعان الشابة إلى رفض كثير من الأمور التي يوافق عليها الباقون رضا واستكانة أو نوع التخلف الحضاري الذي نعاني منه هو المعاناة))[4]،وقد ساهم هذا الخمول/التخلف الفكري العربي في التأثير على الثقافة العربية بصفة مباشرة، وبعد هذا ((أصاب الشاعر هذا البلاء المعاصر، هذا التلاحم العميق بالمكونات الثقافية وبالتجربة ثم هذا التواصل الأرضي هذا السقوط الأرضي عندما تحول الناس عن الزيف الذي أصبح يمارسه في صورة شعر شكلي أو تقليدي، و أصبحوا ينفرون من تجميل الواقع أو سُخط المشاعر إلى أبعد حدودها في النقيضين معاً، ثم أصبح الناس عشّاقاً متلهفين للفن الروائي بصفته من الفنون التي تستطيع أن تربط بين الذات وطبيعة الأشياء))[5]،وأن هذا الحراك يبدأ برفض الثابت كنقطة أولى لبداية التحول وهو ما سيفضي إلى تجاوز النّمط ورفض الاجترار، لذلك يقرّ (أدونيس) بأن هذا الانقطاع هو الذي يحول دون أن يصبح الشعر تقليدا؛ أي دون أن تتحول الفاعلية الإنسانية، إنه((اختلاف لا ائتلاف وبحث مستمر عن نظام أخر للكتابة الشعرية وتحرك دائم في أفق الإبداع، فلا منهجية مسبقة وإنما انبثاق مستمر بداية دائبة وتحرك دائم في أفق أنساني ثوري من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى))[6]،هكذا يلحُ (أدونيس) على ملائمة الشكل الشعري لمستجدات القصيدة الحديثة بحيث((يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع بحيث أن القصيدة يخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي يخلق مجراه))[7]،ذلك أن الشعر الجديد وما يعالجه من قضايا وهو ما يجعل من القصيدة تتبع في شكلها مقتضيات الشعرية في هذا الإبداع الفني الجديد يمكن أن نتمثل ذلك بهذا المقطع من قصيدة (أصدقائي) (لشوقي أبي شقرا) يقول فيها:

---

[1] مجلة (شعر):العدد 21، السنة 6 ،شتاء 1962 ،ص 123 .

[2] مجلة(شعر) العدد 21 السنة 6 ،شتاء 1962 ، ص 123 .

[3] أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب ،بيروت،ط2 ، 1966 م ص 15 /16 .

[4] مجلة(شعر) :العدد 21 السنة 6 ، شتاء 1962 م، ص 4 .

[5] مجلة(شعر):العدد 6 السنة 2، نيسان1962 م ص64 .

[6] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة ،بيروت ، ط 2 ،1978 م ص 289 .

[7] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط 3 ،سنة 1979 م ص108 .

أترى أذهب ميلاداً وفصحاً

من هنا، من عالمي المغمى عليه

بيديه

لستُ أمحي

فأنا عليه تغمي لثغور الفقراء

ولكم يا أصدقائي

سأرش الأرض قمحا[1]

ففي هذا المقطع يهدف الشاعر أن يوصل إلى مخاطبه شيئاً في نفسه ظل يداعب مشاعره ويدغدغ عواطفه، والمقتضى التواصلي جعل من الشاعر يشارك المتلقي على مائدة الشعرية هموم/ ومشاغل الحياة، و قد اقتضت الصيغة الشعرية شكلاً جديداً يتماشى مع متطلبات الشعرية الحديثة، هكذا يغدو الشكل الشعري كيفية وجود بناء فني وطريقة تعبير، ومن ثمة فإن الشكل الشعري بهذا المعنى،((يجسّد في الممارسة الشعرية التي هي طاقة للاكتشاف والارتياد لا تأخذ القصيدة شكلاً دائماً إنما تُصارع الهرب من جميع أنواع الأجناس داخل أوزان وإيقاعات محددة))[2]،ومعنى هذا أن الشكل الشعري لما تتضمنه القصيدة ويرفضه كنموذج وكنمط سابق للحظة الإبداع ،ولهذا فإن القصيدة الجديدة تشكل شكلها فيما هي تشكل تجربتها الشعرية، وكمثال يقول الشاعر (نذير العظمة) في قصيدته(نشيد العدم):

أصابعُ الله على التّراب

تعجبه بكوكب مذاب

دُمى دُمى ،تؤول للخراب

يحطمها الله

لا يعجب الله

لا لا ترى في الكون إلّاهْ

[1] مجلة (شعر) : العدد 6 السنة 2 ،نيسان1958 م ص 28 .

[2] فضول عاطف: النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، ترجمة :أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د(ط، ت)ص 101 .

من يصنع الكون

لكنا في الغيب أشباه

ولا يرى الخالق أشباهاً

أنا هو الجوهر المعنى[1] .

إن الشكل في هذا المقطع الشعري منفتح على موضوع القصيدة، لذلك فإن نظام الكلمات يتموقعُ بحسب متطلبات المقام اللفظي والمعنوي فتجد أن هنالك تسلل في سرد الأحداث وترتيبها بحسب الإيقاع النفسي للكلمات، لأن القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح((تتضمن مبادهات تغير مقاييسنا الشعرية والجمالية باستمرار من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول والمحدود باللامحدود والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالماً نسيجاً من الأوضاع والحالات الروحية التعبيرية))[2]،ومن ثمة فالشاعر يشعر بشعرية لغته وهو نفسه يختار الشكل الذي يناسب هذه الشعرية وفق المضمون و الأسلوب المتاح لتقديم الأمثل الشعري، ولعل ما يراه (أدونيس) في شكل القصيدة((هو حضورها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً، هذا الحضور لا يقيم بشكل تجريدي فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة في حضورها كوحدة وحل))[3].

هكذا تبدو العلاقة وطيدة بين الشعر الجديد وشكله، وأن الخروج عن الشكل ليس مجرد خروج فني وإنما هو كذلك خروج((سياسي ثقافي خروج من حالة وعي إلى حالة وعي أخرى))[4]،وهذا يعني أن القيود الشعرية رغم أنها ضرورية في الشعر ولكن يبقى الشعر رهن تلك الضروريات، وهذا ما يعني الموت المباشر للشعر، ولقد عُلِمَ أن أشد أضرار القافية أنها تفرض على الشاعر ما لا يروم من المعاني ويستعمل ما لا يقصر من التراكيب ويقحم ما لا يلزم في قصيدته،((وإنها تقتل دفعة الخلق أو تعرقلها أو تقصرها وتجبر الشاعر أحياناً أن يضحي في سبيلها بأعمق حدسه))[5]، وهذا يعني أنه على الشاعر الحديث أن يتحرر من أعباء الشكليات التي تعرقل فكره المتحرر، ولكن هناك من الحداثيين من يرى أن القافية تؤدي وظيفة شعرية إذ أنها تنظم العلاقة بين وحدات البيت وبين أبيات القصيدة، ومن ثمة فإن القافية بهذا المعنى بالنسبة (لمحمد بنيس) ليست((محايدة في بناء دلالية البيت والشعر عامة، فهي تزويع المعاني القبلية التي يذكرنا بها (ابن طباطبا) فيما هي توجّه النّص نحو معنى آخر مهما كان خاضعاً لتصميم شمولي سابق على الشروع في تحليل النص، وتابعاً للأغراض في القصيدة العربية الحديثة والتقليدية

[1] مجلة (شعر): العدد 6 السنة 2 ربيع 1958 م، ص 34 .
[2] فضول عاطف: النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، ص 107 .
[3] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 111 .
[4] أدونيس: زمن الشعر، ص 298 ، 299 .
[5] أدونيس :مقدمة للشعر العربي، ص 115 .

منها على السواء زوبعة لقافية المعنى القبلي من نتائج الصراع بين المطالع والمقاطع، وهو ما أشار إليه (تينيانوف) قائلاً: إضافة إلى أن دور القافية لا يجب أن يفهم كمستواه للتوجيه الخطاب، والخطاب ينحاز لخط مسار مغاير تكون القافية من بين محدداته))[1]،إن القافية في هذا المستوى تعمل على توجيه قصدية الشاعر التي يفترضها، وهو يجعلنا نؤمن بأن للقافية ايجابية يمكن تخطيها فهي التي تجعل الإيقاع في القصيدة قائماً على الوزن الذي نجد ثورة كبيرة قد أقامها الشعراء المحدثون في شأنه لنصرة مبدأ الضرورة والجوهرية في شعرية الوزن، ولعل قول (نازك الملائكة) في الوزن هو أقوى الأقوال و أحسنها، فقد أقرّت أن للوزن سر كونه تعبيراً طبيعياً عن الاهتزاز العاطفي في وجدان الشاعر وتحفيز على الاستماع وأن الوزن بحسبها((هو الرّوح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور و عواطف بل أن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن))[2]،ومن ثمة فإن الوزن كالعصا السحرية يوردُها من شاء حتى يقرّب المعنى إلى ذهنه فيرد تجربته الشعرية نحو الخلق و الإلهام.

هكذا تعمل الموسيقى في الشعر على تنشيط التّجارب الباعثة على البهجة والحبور عبر((اقتران المستمع بالإعادة الموسيقية، وهي تتحول في ذهنه رمزياً لتعني تكرار البهجة الإيقاع أساسي في وضع الموسيقى، فهناك تطابق حميم بين الحياة البشرية و الإيقاع، وفي معظم العمليات البيولوجية الإنسان يعمل إيقاعياً التحرك بأن الإيقاع الموسيقى هو صورة طبق الأصل عن إيقاع نشاط الجسم البشري بيولوجيا وسيكولوجيا، ولقد يبدو الإنسان بعيداً عن بعض تجاربه تجسيداً رمزياً لكيما يستطع أن يتأملها ويفكر بها))[3].

لقد أضحت قضية الشكل في مجلة (شعر) تطرح الكثير من الشك والريبة بين فئة هذه الجماعة الشعرية، فقد خصّ (الخال) أطروحة (محمد التّويهي) المتضمنة في كتابه(قضية الشعر الجديد) بالملاحظات التالية ،يقول بأن ((هذا الكلام تقدمي بالغ الأهمية ونحن نزعُم أن الشكل الجديد للشعر العربي المعاصر، وقد بلغ مرحلة الاستنفاذ التي يتوقعها الدكتور(النويهي) ولا أدل على ذلك من قيام دعوة(نازيك الملائكة) للارتداد عنه إلى الشكل القديم وإلى ما بشبه الشكل القديم تقابلها الدّعوة التي تلتقي فيها مع الدكتور (النويهي) منه إلى شكل أكثر جدة ومسايرة للأحوال التي ستنشأ(...) ذلك أن من وراء إثارة الوعي عند البعض منا في السنين الأخيرة، و أن الشّكل الجديد بلغ جدار (الصوت) في تجاربه مع اللغة، وأن عليه إما أن يرتد وهذا ما يدعو إليه المتضايقون و المتزمتون عادة أو أن يتقدم إلى شكل جديد))[4].

[1] محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر ،ح 1 ،التقليدية، دار توبقال ،المغرب، ط1 سنة1989 م ص 169، 170 .
[2] نازيك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة ،بغداد/ط2 سنة1965 م ص 193 .
[3] بهجت حمادة: بالموسيقى أيضا يحقق الإنسان ذاته، مجلة(شعر) العدد 42 السنة 11 ،ربيع 1969 م،ص 87 .
[4] يوسف الخال: نحو شكل جديد شعر عربي جديد، مجلة (شعر) العدد 32/31 ،السنة 8 ،صيف/خريف 1964 م ص 126 ، 127 .

وهذا يعني أن هذه الأشكال الشعرية قديمة ومتوارثة، وأن الفاعلية الشعرية هي بالأساس الموسيقى التي يتميز بها ويتحدد بها معنى القصيدة، ومن ثمة فإنه المعنى الشعري((يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل وحتى نتأثر به التأثير الواجب له، و إذا تُرجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا، ذلك التأثير الكامل لأنه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب بل يفقد جزءاً منه هو المعنى الكامل))[1]،فالمعنى الشعري يتحدد بالموسيقى وأنه تبعاً لذلك لا يمكنه أن يدرك بشكل كامل إلا بالحضور الموسيقي، بذلك فقط يستطيع الشاعر الوصول/ بلوغ حدود ((الوعي ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه و إنما تبلغه الكلمات المنظومة، فهذا العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلمات ذوات الموسيقى الشعرية))[2].

يترتب عن ذلك ،أنه إذا لم تؤد القصيدة شيئاً سوى تكرار هذه المؤثرات الصوتية الممتعة في رتابة دائمة فإن النتيجة ستكون مجرد((خلق شيء يثير الضجر و الملل، إنما نفرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد منها ثم يعود إليها وهي عنصر في حركة أكبر وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق والانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات وهو يمثل الحرية التي يمكن أن يمارسها الشاعر في إطار الضّرورة التي فرضها على نفسه هي صوت الشاعر الخاص يتحدث من خلال العُرف التقليدي الوضعي))[3].

هكذا يصبح الشكل الشعري بحسب أطروحة مجلة (شعر) هو الشكل الذي ينبثق عن التجربة الماضية التي استنفذت كل طاقات اللغة الفصيحة و أشكال موسيقاها الشعرية ولن يكون هذا إلا ((باختراق (جدار الصوت) في اللغة باعتماد الكلام الحي المحكي أساسا لصياغة اللغة الأدبية المكنونة بهذه اللغة و بها فقط نستطيع أن نخرج إلى الأودية الخصبة الفصيحة ونجهل للغة أمل الإحياء والإبقاء، وبهذه اللغة و بها وفقط نستطيع أن نتخلص من الشكل الموسيقي التقليدي و وتفرعاته في سبيل شكل موسيقى حديث تابع كما يشاء الدكتور (النّويهي)،وكما عنى (إليوت) من لغة الكلام الدّارجة على ألسنة النّاس في عصرنا))[4]،الشكل العربي الجديد بحسب أطروحة مجلة (شعر) يكمن في اللغة الشعرية ذاتها، و إجمالا يمكننا القول: أن القصيدة الحديثة في منظومة جماعة (شعر) تتخذ من شكلها الشعري جمالاً يشبه القصر تتوضع حجراته البراقة و أعمدته الشّفافة بصيغة ألا نظام، ولكنها حين تغيب عنك ترافقك صور الأجزاء لا الكل يتميز شكلها بالشمولية الشعرية، فالصورة الجمالية والمعاني المترابطة (العضوية) هي التي توجّه المتلقي إلى تلقي هذا النّوع الجديد من الشعر الحديث.

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر ، بيروت ،ط 2 السنة 1971 م، ص 20 .
[2] محمد النويهي: م ن ،ص20 .
[3] إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ،وكيف نتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة ميمنة، بيروت ط1 السنة1971 م،50 .
[4] يوسف الخال: نحو شكل جديد لشعر عربي جديد، ص 127 .

1 ـ 1 : موقف مجلة (شعر) من تجربة الشعر الحر:

لم تكن تجربة الشعر الحر جديدة على مجلة(شعر) ففي العقود الأخيرة من القرن العشرين وجد الشعر العربي نفسه أمام خيارات حاسمة، وقد اتخذ أشكالاً لا تنفصل عن الإرث الشعري السابق، وفي الوقت ذاته لا تكون استمراراً كليا لمجمل هذه الأساليب الشعرية تلتقي بها وتنفصل عنها كتابات تحمل هاجس المغامرة سعياً لتكسير فاعلية الذاكرة والاتجاه صوب لعبة التجريب، لقد باتت حركة التجديد الشعري عربياً تؤسس خلافاً جذرياً بين تيارين منذ ستينيات القرن العشرين، تيار تشكل جماعة (شعر) محوراً فيه والآخر ينفرد به (السّياب)رغم أن (السّياب) قد مهّد لتلك التقلة من وحدة البيت إلى وحدة التفعيلة، فقد ظل أسيراً للرؤية الشعرية التقليدية، ولذلك تعالى صوت من مركزية هذا الوعي بالتجديد ليعلن رغبته بالتجاوز من أجل تحقيق مستوى يستحق أن يسمى حديثاً.

هكذا كان قدر الحداثة في الشعر هو التجريب وكان التّجريب هنا هو بحسب (وليد إخلاصي)((تدريب مستمر لمجابهة خطر السكون وقبول ما هو سائد))[1]،لقد جعلت مجلة (شعر) من موقفها حول تجربة (الشعر الحر) قضية شعرية مصيرية كانت له تأثيرات واضحة المعالم على مستوى الشعرية العربية الحديثة، فقد جاء العدد 43 من (شعر) مقال للكاتب (عبد الواحد لؤلؤة) بعنوان (قضية الشعر الحر في العربية) الذي تطرق فيه إلى المسيرة/الجذور التّطورية (للشعر الحر) يقول((كانت قصائد (أوراق العشب) هي التي أوجدت مفهوم الشعر الحر لأول مرّة في التاريخ الأدبي بصورة رسمية، ومن أميركا انتقلت التّسمية إلى أوروبا وإلى فرنسا بالذّات فتلقفها الرّمزيون الفرنسيون و صار يكتب بالشعر الحر (بودلير) و(مالارميه) و(رامبو)،ومن الطبيعي أن هذا الأسلوب الجديد في كتابة الشعر استهوت عدداً كبيراً من الشعراء الرديئين والناشئة الذين لا يتقنون استعمال الوزن والقافية))[2].

هكذا يبدو أن ظهور الشعر الحر حصل بعد الاضطراب الذي عرفته الشعرية الحديثة منذ عصر النهضة إذ تبدى في أوله عند الشعراء المبتدئين/الطليعيين الذين لا يتقنون استعمال الوزن والقافية، وإن كان كاتبوه في كثير من الأحيان يفتقرون في شعرهم إلى وضوح الرؤيا والملكة الشعرية، كما يفتقرون إلى الثقافة الرصينة والتجربة الحياتية، ومن بين الذين((وجدوا في (الشعر الحر)،شكلاً جديداً يخدم الأسلوب الجديد في الكتابة تطور (الرمزية)ومهّد لظهور(الصورية)في الشعرين (الفرنسي)و(الانجليزي) هو الشاعر(لافورك) الذي تعلم منه (ت، إس، إليوت) فطور أسلوباً جديداً في نقل المضمون إلى القارئ عن طريق مجموعة متنافرة من الصور ليس بينها رابط منطقي تعتمد لغة الحديث اليومي وترصع أبيات القصيدة بإشارات و تضمينات تعتمد شعراً من الآخرين وبلغات مختلفة، وتكون النتيجة رؤيا شعرية معقدة التركيب وتسخر الأسطورة وتدعو القارئ إلى إعمال الذهن وشحذ

[1] وليد إخلاصي: أرابيسك الحداثة، قضايا وشهادات،الحداثة1 ،النهضة، التحديث، القديم والحديث، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،1990 م، ص 316 .

[2] عبد الواحد لؤلؤة: قضية الشعر الحر في العربية، مجلة (شعر)العدد 43 السنة 11 ،صيف 1969 م، ص 57 .

البصيرة للبلوغ إلى إدراك تلك الحقيقة الجمالية المعقّدة التكوين))[1]،وإثر ظهور الشعر الحر المتحرر من تعقيد الوزن والقافية والقائم على الأسطورة و التعقيد اللغوي، إذ أنه فرض على المتلقي الثقافة لتلقي هذا النص الشعري الجديد،((وكان من الطبيعي على الشاعر أن يهتم بالمضمون، يتمثل هذا الاهتمام في أن ينصرف عن الشكل الذي يتقيد بالوزن والقافية فجاء شعره خالي منهما إلا ما ورد بصورة عفوية، وأحسن مثال على هذا النوع من الشعر الجديد بالإنكليزية هو قصيدة(الأرض الخراب) التي نشرها (إليوت) عام 1912 م، فبدأ بذلك عهداً جديداً في مفهوم الشعر شكلاً ومضموناً منذ ذلك التاريخ أصبح القرّاء في الانكليزية يسهرون ويختصمون من جراء مقطع في (الأرض الخراب)،أو آخر رواية (بوليسيز)للكاتب الإرلندي (جيمس)،وبدا المهتمون بالشعر على جانبي الأطلسي يتساءلون إن كان الوزن والقافية من ضرورات الشعر))[2]،فكان أول شاعر تمرد على قواعد الشعر القديمة هو الشاعر (إليوت) في قصيدته(الأرض الخراب)،وهذا الشاعر هو نفسه الشاعر الذي اتخذه شعراء مجلة (شعر)كنموذج لمشروعهم التحديثي و يبدو ذلك جلياً من خلال ترجمات هذا النص من قبل الشاعرين (يوسف الخال) و(أدونيس)[3]،وفي بدايات القرن العشرين لم يكن شكل القصيدة هو الذي يثير الجدل حول (الأرض الخراب) بقدر ما يثير المضمون تماماً، كما كان الحال في النصف الثاني من القرن الماضي عندما احتدم الجدل حول (أوراق العشب)،لقد كان الجوهر دون الغرض وهو الذي يحرّك اهتمام القارئ والناقد معاً((وعندما قال الشاعر إن هذا الشعر حرّ من الوزن والقافية، تقبله القراء والنقاد بكثير من احترام الرأي الذي يفقده الشاعر عندنا، فنحن قد وضعنا للشاعر قيوداً و أرغمناه على الحركة في مجالها لا يتعداها، ومن هنا جاء الفرق بين وجهتي النظر إلى الشعر والشاعر))[4].

ومن خلال هذه المرحلة الانتقالية التي عرفتها السّاحة الشعرية ظهرت (صراعات) حول الشكل لا كما كان في السابق الجدل حول المضمون، فهنا يعني أن التجديد انتقل من المعنى والمضمون إلى الشكل والمظهر الخارجي للقصيدة،((ولقد كان مما ساعد على انتعاش الشعر والاهتمام به في العشرينيات من هذا القرن ظهور مجلة (شعر) في مدينة (شيكاغو) الأمريكية، في تشرين الأول عام 1912 م على وجه التحديد تحررها الشاعرة(هاريت مونرو) بتشجيع من الشاعر الأمريكي (أزار باوند) الذي كان معلماً لكثير من الشعراء الشبان في أمريكا وأوروبا منذ بواكير القرن الحالي، وليس من قبيل الصدف أن (ت، أس ،إليوت)أهدى قصيدته الكبرى (الأرض الخراب)إلى (باوند) نفسه ناعتا أياه بالصانع الأمهر، لقد كانت مجلة (شعر) الأمريكية تهدف إلى إعطاء فرصة للشعراء المطبوعين لكي يسمعوا أصواتهم، وهكذا كان الحراك وراحت أعداد المجلة تزخر بأسماء جديدة بدأت تشقُ طريقها في عالم الشهرة كان المثل الأعلى لهذه المجلة يعنى بالشعر الجديد))[5]،من خلال هذا القول نستشف أن مجلة (شعر) اللبنانية كانت

[1] عبد الواحد لؤلؤة: م، ن ص57 .
[2] عبد الواحد لؤلؤة، قضية الشعر الحر في العربية، ص 57 .
[3] ينظر : مجلة(شعر) العدد 19 السنة3 ،شتاء 1959 ،ص92.
[4] عبد الواحد لؤلؤة: قضية الشعر الحر في العربية، ص 58 .
[5] عبد الواحد لؤلؤة: قضية الشعر الحر في العربية، ص 58 .

تسير في مشروعها التّحديثي ممثلة بمجلة (شعر) الأمريكية، فقد كان (يوسف الخال) متأثراً كثيراً بما أنجزه الغرب حتى أن مفهوم الشعر الجديد عنده اقترن كثيراً بمفهوم الشعراء الغربيين خاصة (إليوت)،يقول (الخال) في تعريف الشعر((الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها، وهو ينجح بقدر ما تكن تجربته صادقة، وبقدر ما يكون الشكل الذي ينقلها به مناسباً بالفعل لها، ويقاسُ هذا النجاح بمدى وصول التجربة إلى الآخرين؛ أي بمدى مشاركتهم للشاعر بها))[1].

هذه النقلة تمثل بداية الثورة في الشعر العربي فهو الآخر سيسعى لتحرير نفسه من قيود الأوزان والقوافي، وإن هذه بداية الحسم لقضية المعاصرة والتحديث الشعري العربي في نظرة فكرية حضارية تجعل الشاعر دائماً على صلة دائمة بالراهن الشعري المعيش، و أمام هذا التجاح الفكري يبقى أمامه حاجز شكلي أساسي تمثل في صياغة التشكيل الشعري المعاصر ضمن ضرورة الثورة على المعمارية القديمة للقصيدة العمودية((فحطم القواعد التقليدية والقوالب الجاهزة للقصيدة، ووضع مقابل القافية الواحدة في القصيدة عدة تفعيلات بالتفعيلة كوحدة أساسية في بناء القصيدة، ووضع مقابل القافية الواحدة قواف تتحرر معها القصيدة من روتينية النغم وتنطلق مع التموجات الإيقاعية الداخلية في سباق المغامرة الفنية المتحررة البعيدة))[2]،وحقيقة قد شهدت الساحة العربية عدة تطورات حيث تزعمت الحركة الأولى في تطوير قوالب الشعر العربي منذ 1947 م الشاعرة العراقية(نازك الملائكة) كما تزعمت الحركة الثانية في تطوير مضامين الشعر العربي جماعة صغيرة شجاعة من شعراء لبنان أصدرت مجلة(شعر) في بيروت عام 1957 م[3].

فقد أظهرت التحركات الفكرية العربية الحديثة في مجال الشعرية والبحث عن استقرار الشكل الشعري الجديد بتأثير عربي، فقد كان الشعر العربي بحاجة إلى قالب جديد يوّطد العلاقة بينه وبين قضايا المجتمع وبين متطلبات المدينة الحديثة يمتاز بالخفة اللغوية والقوة التصويرية والبراعة في الأسلوب والدقة في المضمون، يقيم للفكر الحداثي مكاناً يجذب المتلقي، تعرض الشاعرة (نازك الملائكة) لإشارة تضمنها كتابها "قضايا الشعر العربي المعاصر" لبداية ظهور هذا النوع الشعري ،تقول((في يوم الثلاثاء27 تشرين الأول1947 م بالذات في ضحاه كان ميلاد أول نموذج (الشعر الحر) في قصيدة بعنوان(الكوليرا)،وتقول الشاعرة أنها استوحت موضوع القصيدة من وباء الكوليرا الذي انتشر في (مصر) في ذلك التاريخ، وأنها نظمت قصيدة بأسلوب (الشعر الحر) يعتمد وزن المتدارك (الخبت) الذي يستخدم تفعيلة واحدة وهي (فعلن) في المتدارك الصحيح))[4]،وتعتبر هذه الديباجة عبارة عن بيان صريح لميلاد/ تاريخ الشعرية العربية الجديدة تمثل تطوراً في الشكل، فقد كان الإحساس بوطأة ذلك الشكل الشعري ((يزداد بازدياد طموح الشعراء المجددين في ظروف تنامي النزوع إلى التحرر بوجه عام، إلا أن الشعر الحر لم يخرج

[1] مجلة (شعر) العدد 24 السنة 6 ، ربيع 1962 م، ص 151 .
[2] أمطانيوس ،ميخائيل: دراسات في الشعر العربي الحديث، المكتبة العصرية ،صيدا، ط 1 السنة1968 م ص 10 .
[3] ينظر: عبد الواحد لؤلؤة: م، ن ص 61 .
[4] عبد الواحد لؤلؤة: قضية الشعر الحر في العربية،62 .

عن بحور الشعر العربي التقليدية إنما اعتمد تفعيلاتها أساساً و تحرّر من نظام الصدر والعجز، وهذه الانجازات الشكلية كانت كفيلة بأن توفر مناخاً جديداً للعملية الشّعرية يمنح فيه الشعراء حرية لم تتوفر لمن سبقوهم))[1]،وذلك ما أعلنته (نازك) في مذكراتها حول ظهور هذا الشكل الجديد، وقد أقرّت أن قصيدتها قد الفتها على البحر المتدارك إلا أنه يلبس بزخارف (الخبت) وبهذا قد سجّلت ((سبقها إلى تجربة الشعر الحر عبر مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد)الذي يصدر في صيف 1949 م، وتستمد هذه المقدمة أهميتها من كونها أول إعلان تاريخي نقدي عن ميلاد القصيدة الحديثة))[2]،ففي هذا المقدمة نلتمس دعوة للتخلي عن تلك الثوابت التي لطالما قيدت الإنسان المبدع ورفض التعقيد والمفروضات التي تقتل الإبداع، إنه النّهوض الفكري الأدبي لا يتم في هذه السياسة،((وما زلنا نتلهب في قصائدنا ونخبر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة و قرقعة الألفاظ الميتة(...)وما زلنا نتمسك بالقافية ذلك الجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت.))[3]،إلا أن هذه التجديد الشكلي في الشعر خاصة نقضها لما كان يكتب في المجلات والمنابر الشعرية العربية من قصائد، ولم يطل الأمر كثيراً حتى أعلنت (نازك) موقفها الجديد من (الشعر الجديد) تقول ((أنه واجب علينا تعديل الأوزان العروضية بإعادة ترتيب التفاعيل فيها والتخلص من طغيان السّطرين، يطلق جناح الشاعر من أي قيد و سيوقف على أعتاب تطور جارف في الشعر العربي لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي فالمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا(...) و الألفاظ حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة))[4]،كانت (نازك الملائكة) تنشر بعضاً من شعرها في مجلة(شعر)،وهي تعد من الأوائل الذين افتتحوا الكتابة الشعرية في هذه المجلة وساهمت كذلك بدراسات نقدية حيث أننا نجد لها قصيدة في العدد الأول من (شعر) بعنوان (خصام) تقول فيها:

زمان الصفاء مضى وتلاشى مع الذكريات

وها نحن مختصمان

وجاء زمان الصراع فلا لطف لا بسمات

ولا دفة من حنان[5]

يعكس هذا الشاهد الشعري الملامح التجديدية الأولى في مسار الكتابة الشعرية لدى (نازيك) ،إذ يعكس هذا النص التحرر من الأوزان الكاملة المعروفة، كما أنه يعكس التداخل الموسيقي بمقاطع متنوعة وسيطرة الزخارف والعلل على الوزن مع خفة اللغة وتمسك المعاني والمضامين الشعرية في شعرها الجديد، وهذا ما يوضح

[1] ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 140.
[2] يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق، جامعة بغداد،بغداد،1978 م ،ص 128.
[3] نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة ،بيروت ط 1 السنة 1971 م، ص 6 .
[4] نازك الملائكة :قضايا الشعر العربي المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد ،ط 3 ، 1967م،ص 15،22.
[5] مجلة (شعر) العدد 1 السنة 2 شتاء 1957 م ص 15 .

أنها((التقت على وفق ما آمنت به من ضرورات تجديدية في مجلة (شعر) حول هاجس الحركة الشعرية العربية، إلا أن موقفها الذي أفصحت عنه في كتابها (قضايا الشعر العربي المعاصر)وانتقادها للعديد من المحاولات التجريبية التي قام بها زملائها كان مسؤولاً عن النقد الذي وجّهه (يوسف الخال) لتنظير الشاعرة النقدي وما اتخذه من موقف اتجاه كل من يتعجل قطف ثمار التّجارب الشعرية الجديدة))[1]،فلم يكن رأي (نازك)ثابتاً تجاه الشعر الجديد وقضاياه التجريبية لذلك فقد كانت مجلة(شعر) بالمرصاد لمواقفها المتذبذبة نجد هذا فيما كتبه (يوسف الخال) من نقد حول كتابه (قضايا الشعر العربي المعاصر) في العدد الرابع والعشرون من (شعر)، و هو ما يمثل رأي المجلة حول الشعر الجديد وشكله ونقيض لتلك المواقف التي أصدرتها (نازك) في كتابها هذا ،يقول (الخال)((لنازك الملائكة الشاعرة نصيب محترم في حركة ما تسميه بالشعر الحر، بل أنها لتنافس (بدر شاكر السياب)في دعوى اكتشافه، فهل كانت نازك سباقة إلى اكتشاف ما يسمى بالشعر (الحر) في قصيدتها (الكوليرا)التي نظمتها في 27 تشرين الأول 1949 م ونشرتها في مجلة بيروتية في أول كانون الأول؟ أم أن (بدر شاكر السياب) في قصيدته (هل كان حباً)من ديوانه (أزهار ذابلة) الصادر في منتصف الشهر ذاته))[2]،إن صيغة هذا السؤال تستجلب تشكيكاً حول أسبقية التجديد الشعري العربي، ويلاحظ المواقف المشوشة لدى الشاعرة (نازك) حول مسائل التّجديد، يضيف (الخال)((لذلك حين سمعنا من نازك الملائكة ثم قرأنا عنها أنها تضع دراسة في (الشعر الحر)،بتنا في منتهى الشوق إلى صدور هذه الدراسة و اعتبارها بحد ذاتها جهداً إضافياً مشكور تقدمه هذه الشاعرة الحرة لحركة (الشعر الحر)، وضعت لدراستها عنوان "قضايا الشعر العربي المعاصر" وكانت خيبتنا مريرة حين أخذنا هذا الكتاب وكدنا لا نعثر فيه عن قضية جوهرية واحدة من قضايا الشعر العربي المعاصر(...)هذا ناهيك بما جاء في الكتاب من إزاء ارتدادية متزمتة خانت حركة (الشعر الحر) التي تدعي المؤلفة(اكتشافها)،ومن معالجة لبعض الموضوعات خالية من الرّوح العلمية و الإخلاص للحقيقة، وهما صفتان حاولت المؤلفة أن تقنع نفسها وتقنعنا بأنّها تتوخاهما في بحثها هذا))[3].

من خلال هذا القول نستشف أن (الخال) رفض /عارض صنيع (نازك) في كتابها التقدي هذا، إذ أنها تدعو إلى التّجديد الشعري دون أن تذكر فيه قضايا هذا التجديد وهو ما يعيب دراستها هذه، فهي ترفض (الشعر الحر) في بعض الأحايين خاصة قضية تحرر من الوزن والقافية و الموسيقى، وترى أن (الشعر الحر) لا يخلو من قواعد الشعر الخليلية بل ما يعرفه هذا الشعر هو الاكتفاء بالزّحافات والعلل والضرورات الشعرية ،وهكذا اختفت حركة (الشعر الحر) تحت ضغط أنامل خليلنا الجديد الناعمة((وكم يستغرق القارئ من في هذا الكتاب من تناقض في الآراء والمواقف، ففي كلام المؤلفة على الظروف المعرقلة التي جابهها (الشعر الحر) تقول عن الظروف العامة أنها تكمن أن الشعر الحر شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة، فقد بدا لوناً جديداً متمرداً مدركاً إنه لا بد أن يحتوي على فجاجة البداية، فلا بد له من ذلك لأنه على كل حال (تجربة) ولن يعفيه إخلاصه وتحمسه من

[1] ساندي سالم أبوسيف: قضايا النقد والحداثة، ص 141 .
[2] يوسف الخال : قضايا الشعر العربي المعاصر، مجلة (شعر) ،العدد 24 السنة6 خريف 1962 م،ص138 .
[3] يوسف الخال: قضايا الشعر العربي المعاصر لنازك الملائكة، ص 138، 139 ,

أن يزال أحيانا ويتخبط(...)وعن عيوب الوزن الحر تعتبر أن أحد العيوب اقتصار الشعر الحر بالضرورة على ثمانية بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر، ثم تقول وفي هذا غبن يضيق مجال إبداعه،(...)وتقول كذلك والواقع أن ملخص ما فعلته حركة (الشعر الحر)أنها نظرة متأملة في علم العرض القديم، واستعانت ببعض تفاصيله على أحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وأصالة العبارة وتقصيرها بمقتضي الحال))[1].

هكذا فقد عرفت (نازك) حسب (الخال)ارتداداً في موقفها النقدي اتجاه قضية(الشّعر الحر) وهو ما زاد القضية التّحديثية العربية تميعاً واتساعاً في التصورات والرؤى، ولم تكتفي بهذا فقد تهجّمت على مجلة(شعر) متهمة إياها ((بالروح الأوروبية ثم تنقض اتهامها بقولها أن شعرنا المعاصر هو دائما شعر اجتماعي أنتجته تربتنا، وهي بهذا الاتهام تتناسى تناسياً تاماً أن آداب الأمم لا يستجيب للدعوات الخارجية وإنما تنبع من تأثيرها على الوعي بالتيارات المتداخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية و تنحدر من ظروفها التاريخية وملابسات حياتها النفسية عبر العصور، وقد لا يخفى على الدعاة أن الموقف الوعظي ينطوي على تجاهل تام لقيمة العناصر اللاشعورية في كل آداب وعي العناصر ضرورية مصاحبة للإبداع والأصالة والاكتمال، ومن دونها لا يكون الأدب أدباً، وما كانت مقاومتنا هذه إلا لأننا منذ البدء طرحنا على أنفسنا هذا السؤال ذاته الذي تطرحه الآن (نازك الملائكة): فماذا سينتهي إليه الشعر العربي إن قدر للدعوة الاجتماعية أن تنجح لا شك أنه سيصبح نمطاً واحداً مصطنعاً لا يملك الشاعر أن يحيد عنه، وفي هذا سيلقى الشعر مصيره؟))[2]،ومن هذا القول يلفت (يوسف الخال) النّظر نحو مسؤولية الناقد تجاه القضايا العالقة خاصة قضية مثل قضية الشعر العربي التي تدعو الناظر فيها إلى إحكام العقل في النقد حتى لا يفرط بأحد أهم القضايا الإبداعية/الشعرية العربية(قضية الشعر الحر)،ويمكن بعد هذا أن نحدّد نقد (الخال) لأطروحة (نازك)في كتابها النقدي في النقاط التالية:[3]

01 ـ ليس هذا الكتاب المعنون(قضايا الشعر العربي المعاصر)قضية جوهرية واحدة اللهم إلا إذا اعتبرنا أحد فصوله (الشعر والمجتمع) قضية يعانيها الشعر المعاصر، أما الشكل الذي استأثر بمعظم صفحات الكتاب فما هو إلا قضية عرضية لا جوهرية يعانيها شعرنا العربي المعاصر.

02 ـ إن التشديد على(شكلية) ما تسميه المؤلفة (الشعر الحر) قد يدخل في الأذهان أن الحركة الشعرية الحديثة في الشعر العربي المعاصر تنحصر من إحلال (التفعيلة) في الوزن الشعري محل البيت الشعري القديم ،بزيادة عددها أو تقليله وفقاً لمقتضى المعنى، بينما أن هذه الحركة تطمح إلى إدخال مفهوم شعري حديث لنفسه أسوة بشعراء العالم الحديثين منذ (بودلير)و(رامبو) إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم، فهي إذاً مظهر خارج الحقيقة داخلية، ولعلنا هنا

[1] يوسف الخال: قضايا الشعر العربي العاصر، لنازك الملائكة ـ ص 141.
[2] يوسف الخال: م ،ن ـ ص 149
[3] ينظر: يوسف الخال: م، ن ـ ص 150 ـ 151 .

نقصد أولئك الشعراء المتحررين شكلاً ومضموناً، يزيفون هذه الحرية ويصنعونها ويسيئون إليها فهؤلاء لا بد ساقطون على جوانب الطريق دون حاجة إلى خليل جديد.

03 ـ هذا المفهوم الشعري الجديد ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا ـ وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها، وهو ينجح بقدر ما تكون تجربته صادقة وبقدر ما يكون الشكل الذي ينقلها به مناسباً بالفعل لها، ويقاس هذا النّجاح بمدى وصول التجربة إلى الآخرين.

04 ـ إذا كان صحيحاً إن الأمة العربية كما تقول (الملائكة) تمر اليوم بمفرق هام من مفارق حياتها، ونحن ملزمون من أجل أن يعمل كل في الجهة التي تؤهله لها فطرته من أجل أن نرفع مستوانا ونبرر مواهبنا وننتج في الحقول كلها فليس صحيحاً قولها أن هناك اليوم مدارس يعينها هدفنا الأسمى أن تهدم قواعد اللغة العربية وتقضي عليها فضاءً مبرماً، ومنه فإن هذا التقرير و أمثلته لا ينجم منه خير على حياتنا الناهضة، فلكي نقوي نهضتنا وتكتمل جوانبها وتأتي ثمارها علينا أن نحجم عن الظنون والشكوك و الوسواس كلما حاول أحد فينا أن ينهج نهجاً جديداً مهما بلغ من غرابته و جذريته وتمرده فنحن ثورة تشمل حياتنا كلها، ومن الطبيعي أن ينشأ هنا وهناك في هذا الخضم العربي الناهض نحو حياة أفضل.

02 ـ اللغة و التحديث الشعري:

الشعر بالأساس صناعة إضافة إلى كونه تجربة(أنطولوجية)،صناعة بمعنى أنه تركيب لغوي لعلم آخر محتمل تتم به وفيه إعادة تشكيل/ تكوين العلاقات الجديدة وفق قانون مغاير؛ أي وفق بلاغة مغايرة تتطلب استحداث قوانين مغايرة للنص الشعري، تستهدف تدمير البنى النحوية داخل النص الشعري وتطعيمها برؤية جديدة، من هنا لم يعد الشعر مجرد كلام إنه المعيد لخلق اللغة، ومن هنا كانت اللغة في تجربة الحداثة الشعرية مصيرية وفارقة، وقد حاولت مجلة (شعر) في جعل مسألة اللغة ذات أهمية بالغة معتبرة أيّاها ملازمة للحداثة الشعرية ،نقرأ ذلك في عددها الأول حيث تقول هيئة تحريرها ((وتدخل في هذا الجدل قضية اللغة الشعرية إلى أي حد يمكن للشاعر أن يختط نهجاً لا يسفُ إلى العامية ولا يعاني صعوبة الفصحى و قسوتها وبعدها عن الحياة ،وقد توقع المخلصون بفارغ الصبر عن مؤتمر المجامع اللغوية الذي انعقد في دمشق في شهر أيلول 1957 م أن يعتمد في مقرراته إلى تقديم مشروع علمي عملي لتيسير قواعد اللغة أو الاعتراف بما يسرت الحياة منها، ولكن شيئاً من هذا لم يحدث، و نحسُه ممكن الحدوث مادامت أمثال هذه المؤتمرات تنتهي إلى النتيجة التقليدية المعروفة التشديد الخطابي على ضرورة تيسير اللغة العربية خوفاً من أن تصبح لغة الخاصة دون العامة، ولعل انفراج أزمة اللغة لن يتم بوضع الحلول النظرية بل بالتجربة العلمية، ولنا في تطور اللغات أسطع دليل و أفصح حجة))[1].

هكذا افتتحت (شعر) حداثتها حول تحديث اللغة الشعرية، وذلك بدراسة نفسية الشاعر التي يعيشها الشاعر في استعماله للغة، هل يوظّف اللغة العربية الفصحى؟، أم يستعمل اللغة العامية/ المحكية التي تعالج الواقع العربي الحياتي المعاصر؟، يقول (خزامي صبري)((إن شعر النّهضة عندنا الذي تمثل في شعر (شوقي)،و(بشارة الخوري)و(بدوي الجبل)،لم يتبع سنة الأدب الزخرفي إلا أنه احتفظ بالعقلية؛ أي الأساس الذي استند إليه ذلك الأدب، العقلية الزّخرفية موجودة حتى اليوم إلا أننا في الفترة الراهنة يحاول الشعر أن يتخطاها إلى أسس إنسانية بحتة(...)وهذه هي بعض المشاكل التي تواجه شعر (يوسف الخال) وغيره من المجددين))[2]،ويدل هذا على أن اللغة الشعرية كانت دائماً في حاجة إلى تحويل والتغيير، إذ أن لكل زمن أساليبه الشعرية، وأنه إذا كان شعر (النهضة) قد شغف بالزخرفة فإن تجربة الشعر الحديث وجدت في هذا التنميق اللغوي إعاقة في حرية التعبير الشعري، لذلك حاول هذا الشعر إدخال اللغة إلى مختبر التّجربة الحياتية، وفي هذا المقام يمكن أن نذكر تجربة الشاعر((يوسف الخال))((فقد كان (الخال) من أهم المناصرين لهذا الاختيار لأنه أوضحهم غاية، و أما (أدونيس) و (السياب) و(نازك الملائكة) و غيرهم فقد ساروا في الأسس الأشكال الجديدة تدريجياً وربما جزئياً بعفوية في بداية الأمر كانت المشكلة

[1] مجلة (شعر): العدد 1 السنة 1 ،شتاء 1957 م ص 109 .
[2] مجلة (شعر) : العدد 6 ،السنة 2 ،ربيع 1958 م، ص 138 .

بالنسبة لهؤلاء أو الأمر طواعية اللغة التعبيرية عن حالات جديدة لا يأبهُ لها أبو تمام أو غيره.))[1]،وكمثال يقول (الخال) في قصيدته (الحديقة):

في أول الشتاء كنت ناقماً

على الخريف عن مخبأ هنا

هناك دون رأفة

بأصغر الغصون

علامة الفصول بعد دوره

يحوك الشتاء حاملاً

إلى الجذور دمعة الحياة ربما

يكون قاسياً على الجذور بعضها[2]

يتضح من خلال هذا المقطع أن لغة (الخال) تستجيب للشكل الشعري الجديد، وفي هذا الصدد أصدر (يوسف الخال) مقالاً افتتاحياً في العدد الحادي عشر من (شعر) يعالج فيه مسائل التعبير واللغة التي يعاني منها الشعر العربي والتي أصبحت أزمة تكبح جاح التجديد الشعري، يقول ((يعاني الشعر من أسوة بنواحي وجودنا الأخرى أزمة تلمس وتبحث عن الذات الضّائعة أو قل التائهة في شعاب الماضي والحاضر، وكما يلهج سياسيونا ومفكرونا على اختلافهم بالأنظمة والقوانين والمشاريع الإنسانية وما إليها من أحاسيس، إنها سبيل النّهضة والتقدم وما هي في الواقع إلا المظهر و الوسيلة، هكذا يلجُ شعراؤنا وناقدونا بمسألة التعبير كأنما هي جوهر النّهوض بشعر حديث أفضل))[3].

هكذا يغدو التعبير الشعري هو في الأدب مظهراً ووسيلة الجوهر الشعري، إنه حالة يمكن تمثلها في بنية المجتمع العربي،((كما في أمر النهوض بمجتمع أفضل يكمن في الإنسان العربي ذاته في عقله وقلبه وروحه، فبإنسان أفضل ومجتمع أفضل و به كذلك تنهض بشعر أفضل للإطارات القومية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية أمر جليل ولازم، ولكنه أمر لاحق إنه يلحق المستوى بل ينبثق عنه، فأنت لا تضع الإطار وتبحث عن الصور الملائمة

[1] . مجلة (شعر) : العدد 6 ،السنة 2 ،ربيع 1958 م، ص 138

[2] مجلة (شعر): العدد 42 السنة 11 ،ربيع 1968 م، ص 3 .

[3] مجلة (شعر): العدد 11 ،السنة 3 ، صيف 1959 م ص3

له، بل أنت تفعل العكس و هو الفعل الأصح.))[1]،اللغة الشعرية بهذا المعنى مختلفة عن السّياقات الأخرى بما تتميز به من إيحاء وإلهام وصور وعمق في الاستعمال الشعري غير أن هذا التماثل يبقى في حدود عامة، ذلك أن كل شاعر يرى في اللغة الشعرية((ألفاظاً وتراكيب جانباً يساير توجهه، فاللغة الشعرية عند (جبران) تتمثل في لغة الحياة التي تمكّنه من قول كلمته، وعند (إلياس أبو شبكة) الكلمة الشعور التي تنزل مرتدية ثوبها الكامل ،وعند (صلاح لبكي) الكلمة الرّمز للصورة التي تمثل الحالة النّفسية، وعند (سعيد عقل) الكلمة بالمجموع الصّوتي التي تعطل وعي القارئ وتخلق فيه جوهر الحالة الشعرية ،وعند (أمين نخلة) الكلمة الكيمياء اللفظية، و عند (جورج غانم)الكلمة الغذاء الخاصة بالشاعر))[2]،إن ما يميز اللغة الشعرية هو الموسوعية في الفهم اللغوي الشعري لدى كل شاعر، فكل منهم يرى في لغته شيئاً يساعده على الإبداع والخلق، والأهم من ذلك أنها تتبنى ما يشعره الشاعر ويبدعه من خلال إلهاماه و إيحاءاته .

ولعل ما يمكننا أن نستدل به في مسألة اللغة الشعرية رأيين لدى شعراء الحداثة، حيث يعتبر (أمين نخلة) أن مسألة اللغة الشعرية ترتبط حين((لا تفسد كيمياء الألفاظ، فكان سر الأسرار في هذه الصيغة هو وضع اللغة موضعها.))[3]،بينما يذهب (صلاح فضل) إلى اعتبار الاستهتار بالقواعد اللغوية وبموسيقى الأوزان وبرنة القوافي ((ينحط بالشعر عن منزلة الجمال))[4]،ولذلك لا يمكن أن نعتبر الشعر خارج القواعد الأساسية شعراً حتى الشعر الحديث يجب أن يتوفر على موسيقى داخلية و الأوزان والقوافي التي تحتكم في تجسيدها إلى اللغة الشعرية الرّصينة القادرة على تكوين الشعرية في الشعر، لأن اللغة في الحقيقة هي ((تعامل اللسان مع الفكر والخيال، الفكر هو الذي ينشئ اللغة والخيال هو الذي يتلقاها، والإنسان هو سيد فكره حين يضع اللغة وعند خياله حين يستقيها، فاللغة حركة بين الفكر والخيال، يحرّكها الإنسان لتمثيل المعاني و أداء وظيفة ما (إخبارية ،نفعية ،جمالية)،بذلك التمثيل يكون جوهر اللغة هو القدرة على إحضار الغائب وتجلية الخفي ،ويكون عمل اللغة في التواصل أيّاً تكون غايته مرهوناً بعمل الخيال، ويكون عمل الإنسان في اللغة هو القدرة على جعلها تؤدي باستمرار هذه الوظيفة التي هي إحضار الغائب تجلية الخفي ومطالب الإحياء والبعث))[5].

فعبر الفكر والخيال تنشأ السّياقات اللغوية أساساً لعملية التواصل، ولكن اللغة الشعرية ليست مطابقة لأن المطابقة مستحيلة شعرياً تتعذر من ناحية إعادة إنتاج الشيء الواحد بشكل واحد، من ثمة فإن الغاية الشعرية هي في أن تُعبر عن العواطف الخاصة تثير فينا عواطف مماثلة ،لذلك نجد(جان كوهن) يبين الانفعالات الواقعية والانفعالات الشعرية، فيما يكون الانفعال الواقعي مُعاشاً بواسطة الأنا فإن الانفعال الشعري يكون محسوباً على

[1] مجلة شعر): العدد11 السنة 3 ،صيف 1959 م ،ص 3 .
[2] عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 255 .
[3] أمين نخلة : المؤلفات الكاملة، المجموعة الأدبية، المؤسسة الجامعية، بيروت (مجد)، ط 1 ،السنة 1981 م، ص 237 .,
[4] صلاح لبكي: المؤلفات الكاملة، المجموعة الأدبية، المؤسسة الجامعية ،بيروت(مجد)،ط 1982 م، ص 241 .
[5] عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 303 .

الشيء[1]،ومن ثمة فإن الإنسان في اللغة الشعرية هو((العلاقة التي تقوم بينه وبين شيئاً آخر والصّفة المشتركة الناشئة عن هذه العلاقة والمعنى الذي ينبثق عنها))[2]،ويعني هذا أن اللغة الشعرية تؤدي وظيفتها في إطار المجاز الذي يعطيها الصبغة الإيحائية، وتكون بهذا شبكة ناعمة من الألفاظ المتسلسلة تحمل الرؤيا الشعرية، ومن عناصر اللغة (الرمز) وكان الشعراء الأسلاف قد تحدثوا عن الكلمة ـ الرمز ـ التي توحي بالوجود، أمّا بفعل تموجها الصوتي وأما بنقلها صورة حلم، ويبدو أن مفهوم الشعراء المحدثين للرمز يختلف تماماً بالقول استنادًا إلى بعض الإشارات المستسقاة أما من ثنايا بحث تنظيري عام وأما من خلال نقد تطبيقي قد لا يتعدى في بعض الحالات التعليق السريع على النّجاح في استخدام الرمز و الإخفاق فيه[3]. ذلك أن الرّمز وحدة أساسية تمثل الفكرة الأساسية وراء اللغة، وهو اللغة الشعرية الرمز هو ما يتيح لنا تأمل شيئاً آخر وراء النّص، فالرّمز هو قبل كل شيء ((معنى خفي وإيحاء القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة بأنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر))[4].

هكذا يبدو أن الرّمز قد استهوى الكثير من الشعراء المحدثين كما ذهب الشاعر (سعيد عقل) في مقدمة قصيدته (المجدلية)[5]من توظيف للرّموز التاريخية الإنسانية، ويأتي دور الرمز في لغة الشعر الحديث ،من خلال التغيير الذي طرأ على الشعرية الحديثة، وتبعاً لذلك فإنه إذا كانت اللغة الشعرية العربية القديمة لغة تعبير تكتفي بالملامسة السّطحية العابرة فإن لغة الشعرية الحديثة هي لغة الخلق، إذ ليس ((الشاعر الشخص الذي لديه شيء ،يعبر عنه بل الشّخص الذي يخلق أشيائه بطريقة جديدة لا يزال البعض ينظرون إلى الكلمات بنظرة غائية، فهناك في زعمهم كلمات شعرية وكلمات أخرى غير شعرية، فكانت القصيدة عندهم نوع من الكيمياء أو الفسيفساء اللفظية، ولكن ما من شعرية بذاتها أكثر من غيرها))[6]،فاللغة الشعرية بهذا المعنى تقتضي حضور الموقف الشعري بجميع أشكاله ـ الإلهام والخيال و التخييل ـ إن الكلمة في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق لا بدّ للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها، وأن تزخر أكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً ولا عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما، ولكنها زخم لخصب جديد، ثم أن اللغة ليست كياناً مطلقاً بل عليها أن تخضع لحقيقتها التي تجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً، فهي إذن ليست جاهزة بحد ذاتها إنها تصرخ لتفرض علينا في الشعر الوعي و الحضور الفعلي و إلا فلن نخرج الكلمات من عمقها العتيق، و أن تضيئها بغتة و أن نغير علائقها وأن نعلو بأبعادها[7]،اللغة الشعرية بهذا المعنى: هي إيحائية ومهمتها أن ترصد الأفكار في قالب مباشر يستجيب لمتطلبات

[1] ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 197 .
[2] أدونيس :الثابت والمتحول،(الأصول)،دار العودة ،بيروت، ط 3 ،السنة 1980 م /ص 110 .
[3] ينظر : عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 260 .
[4] أدونيس: زمن الشعر، ص 160 .
[5] للاطلاع ينظر: سعيد عقل (المجدلية)،المكتب التجاري ،بيروت، ط 2 السنة 1960 م ، ص 30 ، 35 .
[6] مجلة (شعر) العدد 11 السنة 3 ،صيف 1959 م ،ص 85 .
[7] ينظر : مجلة (شعر) :العدد 11 السنة 3 ،صيف 1959 م، ص 85 .

القصيدة وتكوينها، وإذا كان الشعر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله فإن على اللغة الشعرية((أن تحيد عن معناها العادي ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقودُ إلى رؤيا أنيقة مشتركة، لأن لغة الشعر هي اللغة الإشارة في حين إن اللغة العادية هي اللغة الإيضاحية، فالشعر الحديث هو بمعنى ما فن جعل اللغة تقول ما لا تتعلم، أن تقول بأن الأثر الشعري الحديث مخاطرة و محاولة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق اللغة الإنسانية للتعبير عنها بما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه هو أحد مواضيع الشعر الحديث، يصبح الشعر في هذه الحالة حيلة و يصبح ثورة ضد اللغة))[1].

هكذا أصبحت اللغة في الشعر نوع من السحر/ كيمياء/سحرية تأخذ بالأشياء وتطلقها في مجال اللانهائية حيث لا تعود اللغة محدودة بل تصبح لا نهائية، ومن ثمة فإن المجال الشعري هو مجال اللانهائية،((لأنه يهدِف إلى ما لا يفلت من الإدراك العقلي مدركاً كان الشعر قديماً شعراً عقلياً؛ بمعنى ما أن الشعر كان شعراً يحيا في عالم منسجم ويصدر عن عقلية منسجمة، أما عالم اليوم فهو عالم غير منسجم، والشعر الحديث صورة عنه، مهمة اللغة هي إذن أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة أو على الأصح ما لا تتعود هذه اللغة اقتناصه، صحيح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه، ولكن ذلك بفضل وجود اللغة كمفردات بل بفضل وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحراً ينفذ إلى كل شيء، ليس على الكلمة إذن أن تكون مجرد تعبير عن فكرة بل لتخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه)) [2] .

اللغة الشعرية بهذا المعنى في الحياة في تفجرها واندفاعها واختلافها، لذلك فهي تظل في توهج وتجرد فقد أصبحت القصيدة بحسب (أدونيس) ((كيمياء شعورية؛ ويقصد الشعور هنا حالة كيانية يتوحّد فيها الانفعال والفكر والقصيدة الحديثة إذن تركيب جديد ينغرس فيه من زاوية القصيدة وبواسطة اللغة وضع الإنسان المعاصر))[3]،الشعر بهذا المعنى هو الذي يعرف تجاوز للواقع و الواضح من النفسيات، ويسمى ما لا يعرف إذ لا شعر دون خلق وابتكار، ومن ثمة فإن الكلمات بذاتها لا تستطيع أن تعبر عما يراه الشعر لذلك يلجأ إلى المجاز، فالجمالية الشعرية بهذا المعنى ليست في الكلمة بحد ذاتها وإنما هي في طريقة استخدامها ((ففي الشعر لا نبحث عن وسيلة للتعبير بمعزلٍ عن ما يعبر عنه، فالمعبر عنه هو نفسه يجد وسيلة، وبذلك يغنينا عن عناء البحث العقيم إذا كان لنا ما نقوله و إذا كانت لنا تجربة حياتية صادقة فلا داعي للقلق فالتجربة الحياتية الصادقة تكمن في الرؤيا الشعرية الجديدة تتواجد في وجدان الشاعر مع التعبير الصادق الجديد عنها، التعبير إذن من صلب التجربة، إنهما لا ينفصلان وهذا ما نعنيه حيث نقول: إن التعبير والمعبر عنه أو الشكل أو المضمون في الخلق الفني واحد، ولا يجوز الفوز ونحن في ذلك نتفق لا مع كبار ناقدي أوروبا بل مع كبار الناقد العرب القدامى))[4]،هكذا تبدو العلاقة بين المعبر والمعبر عنه ضرورية في التعبير الشعري، هذا الموقف من لغة التعبير المناسب هو الذي دفع ببعض الشعراء إلى المغالاة في

[1] المصدر نفسه : ص 86 .
[2] المصدر نفسه: ص 86 .
[3] المصدر نفسه : ص، 86.
[4] مجلة (شعر): العدد 11 السنة 3 ، صيف 1959 م، ص 3 ـ 4 .

توظيفه، فهذا الشاعر (يوسف الخال) يولي اللغة (المحكية) أهمية بالغة، يقول((الشعر يجب أن لا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها، ومن هنا ندرك سبب الثورات المتكررة في تاريخ الشعر، ذلك أن لغة الحديث اليومي لا تقف جامدة بل هي في تغير، وكلما تغيرت قامت حركة جديدة في الشعر تدعو إلى اقتران الشعر من هذه اللغة- وموسيقى الشعر - يجب أن تكون الموسيقى موجودة بالقوة(متضمنة)في الحديث العادي لعصرها لا في زمان الشاعر فقط بل في مكانه أيضا))[1] .

لقد حمل (الخال) مشروع تحديث اللغة عن طريق محاولات تغيير طريقة التعبير، ذلك أن مشروع تحديث اللغة في الشعر لا تتم إلا بلغة حديثة، واللغة الحديثة بالنسبة إليه هي اللغة (المحكية) وبدونها لا يكون هناك شعر حداثي ولن يكن لدينا أصلاً أدب عربي[2]،فلا حداثة بذلك ما لم تستحدث لغة جديدة حديثة، ومن ثمة فإن القيمة الشعرية بهذا المعنى تتجلى في ملائمة/تآلف سياقات الكلام للمضمون على أن هذا لا يعني((اقتصار الشاعر على المحاكاة الحرفية بطريقته هو الكلام العادي وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاص، فما يجده في هذه البيئة هو(المادة/العقل) التي يجب أن يصنع منها شعره، فكل نغم نسوقهُ يجب أن يكون مصنوعاً من الأصوات التي سمعناها، وما دامت اللغة في تغير دائم و تطور مستمر في مفرداتها أوفي تراكيبها وفي نطاقاتها الموسيقية، فعلى الشاعر أن يقبل هذا النمو))[3].

هكذا و رغم كل هذه المحاولات في الأخير اصطدم مشروع مجلة (شعر)بما سمي (جدار اللغة)، و هو كوننا نكتب بلغة غير التي نتكلم بها في معاملاتنا و يومياتنا، ذلك أن رؤى(شعر) توزعت عبر اتجاهين :يمثل الاتجاه الأول الشاعر (الخال) الذي تحمل قضية/مسألة ما يسميه باللغة المحكية، ويمثل الاتجاه الثاني (أدونيس) الذي دعا إلى تطوير اللغة الفصحى وفق استعارات فردية وثقافية عصرية.

[1] مجلة (شعر): العدد31 ـ 32/السنة 8 ، صيف وخريف 1964 م ص 123 .
[2] ينظر :جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب الدار العربية للكتاب، د(ط، ت)ص 381
[3] مجلة(شعر) العدد31 ـ 32 ، السنة 8 ،صيف وخريف1964 م، ص 123 .

03 ـ قضية الرؤيا الشعرية:

أصبح اللامحدود/اللانهائي، هو مجال الإبداع الشعري ذلك بأنه حسب (أدونيس)،((سيال أبدي من المفاجآت والأشكال الشعرية هنا بلا نموذج، كل شكل كاف بذاته والكائنات هنا تتدافع وتتواكب في المد الخلاق صوب المجهول))[1]،هكذا أصبح الشعر هو المجال الممتاز الذي يمكن أن يتحقق فيه المطلق حتى اللغة لم تعد مهمّة الشعر في أن يفهم بل في أن يوحي حيث يحول الشعر الأشياء إلى علامات دون أن يدخلها في معنى محدّد ضمن المغامرة الشعرية، بهذا المعنى فإنه توجد هناك تجربة لفصل الذّات تبتغي المطلق وتهيم في اللامحدود من أجل غاية أساسية هي رفع سحب الألفة عن الحياة.

هكذا يصبح البديل الشعري للانهائية هو (التخييل)fiction؛أي المقدرة (الرؤيوية) التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، إنها القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما ينغرس في الحضور[2] ،لقد ارتبطت الشعرية الحديثة بالتأملات الفلسفية، فلا غرابة في أن تتحكم بمعظم الفلاسفة هذه النزعة في اتجاه الفصل المطلق بين شعرية الشعر والفلسفة، أو بصور أكثر تعمقاً بين ما يخضع لأحكام جمالية وما يخضع لأحكام عقلية((فمنذ ظهور الفلسفة (اليونانية)ابتدأنا نشهد اتجاهاً نحو ربط الفلسفة بالعقل والحقيقة وربط الشعر بالانفعال والوهم،(فأفلاطون)الذي كان له التأثير الأكبر في الفكر اللاحق بخصوص استبعاد الشعر والفنون بعامة من مملكة الحقيقة أخرج الغيبيات من مملكة الموضوعات الصالحة للمعرفة العقلية، أو قصر موضوعات هذه المعرفة على الكليات، والكليات في النظرية الأفلاطونية،(...)متعالية لا محايثة للكليات، وبما أن الشعر في اعتقاد (أفلاطون)لا يعنى بالكليات أو الماهيات فقد صار من الطبيعي النظر إليه خارج إطار النشاط))[3]؛أي أن الشعر في بدايات التفلسف المعرفي كان لا يمثل الحقيقة لأنه يعبر عن الكليات و الماهيات، إذ أن الشعر كان بعيداً عن الرؤيا الفلسفية المتعصبة لعالم المثل فهو يحمل شاعرية منفتحة مغايرة للمستويات الاجتماعية الأخرى ولما جاءت النظرية (الأرسطية) جعلت للشعر مهمة وأصبح فناً له علاقة بالإنسان، إذ رأى أرسطو((أن الشعر مثل سائر الفنون تقليداً أو محاكاة للطبيعة والإنسان))[4].

لقد استبدلت الشعرية الحديثة مقولة الرؤية الشعرية بمقولة الشعرية الرؤيوية، ويعتبر تجمع (شعر) أهم من عمل على بلورة هذه الشعرية ،بحيث سادت في أدبيتها منظومة جديدة من الاستعمالات التي تخص الفن الشعري من قبيل (الرؤيا)و(الكشف) و(التجريب)و(الخلق)،ومقولات أخرى من (قبيل تجاوز الواقع الفاسد) (إعادة خلق العالم)،(كشف المجهول و اللامرئي) ،(معرفة من لا يعرف)،(استمرارية التجريب والابتكار)،ومع ذلك فإن مدلولات هذه الاستعمالات قد تختلف من ناقد إلى آخر بل قد تختلف عند الناقد الوحيد ،من موضع إلى

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي: ص 118 .
[2] أدونيس : م، ن ، ص 138 .
[3] عادل ضاهر: الشعر والوجود، ص 62 .
[4] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 28 .

آخر ،مما يصم الخطاب بعدم الدقة والوضوح ويعسر على القارئ الاهتداء إلى القصد الصحيح[1]،ذلك أن الشعراء النقاد اختلفوا في وضع مفهوم ثابت للرؤيا الشعرية، إلا أن حركة مجلة (شعر) خلقت مشروعها التحديثي/ الحداثي داعية للنهوض بالفكر العربي بهدف الوصول إلى ((الصيغ الأخرى في التعبير و الأشكال التي تحتوي التّجارب الجديدة، وتجسد الأفكار المتقدمة))[2]،فيعرّف (أدونيس) الرؤيا بأنّها((قفزة خارج المفهومات السائدة(...)تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها(...)أن ترى في الكون ما تحجبه عن الأُلفة والعادة أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكشف علائق حقيقية وأن نستعمل لغة ومجموعة من المشاعر، التداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله(...) نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم دعوى لوضع معنى الظواهر من جديدة موضع البحث والتساؤل))[3]،الشعر الرؤيوي بهذا المعنى هو القواعد المألوفة المسيطرة على العقول، وقد حدد (محمد مندور) مفهوم للشعر (الرؤيوي) يقول:((إن ما نسميه شعراً جديداً اليوم يكاد يكون الخلاف بينه وبين الشعر التقليدي الذي لا يزال يصدر عن الذاكرة أو عن التوليديات العقلية الجافة، يكاد يكون الخلاف بينهما اختلاف في الطبيعة لا في نسبة الشاعرية وحدها، وهو اختلاف في الطبيعة لا في نسبة الشاعرية وحدها، وهو اختلاف لا يقتصر على الشكل الموسيقى للبيت والقصيدة بل يمتد أيضاً إلى المضمون الشعري أو إلى الصورة الأخيلة وأساليب التعبير، و من المؤكد أن التغيير الذي حدث في شكل البيت وشكل القصيدة إنما ينبع لا من تغير الذوق الجمالي وحده بل ومن تغير المضمون الشعري طرائق التصوير والتعبير أيضاً))[4].

هكذا يبدو أن هذا الخلاف لا يكمن في قضيتي الشكل والمضمون وإنما يكمن في شعرية القصيدة وفلسفتها وجمالياتها، فقد أصبحت الشعرية الحديثة شعرية علمية و مثقفة تتجلى في المشاركة في الخبرات الجماعية، و هكذا بدت الشعرية بحسب (خالدة سعيد)قراءة جديدة للتاريخ الإنسان ورؤية جديدة للوضعية الإنسانية، إنها بهذا المعنى ((إبداع منظومة من القيم والعلاقات عن طريق خلق رموز أو صور تخترق الانقطاعات الراهنة بجذورها النفسية والتاريخية والكونية، كما تنهض بالخاص إلى شرفه العام، ومن فتح آفاق جديدة ومن رسم طريق جديدة للقبض على المصير))[5]،لقد أصبح الإنسان وعالمه في ضوء هذه الشعرية هو محور الكلام بحيث((تحول معه الشعر إلى أنواع من فلسفة الحياة أو منهج التعامل مع الوجود وفق تصور معين ونظام معين للحياة، وقد يستعملها بمعنى إعادة صياغة العالم على نحو جديد))[6]،لقد أصبح الشعر رؤيا، وأصبح الشاعر الماهر الرائي الذي يجوب كل الأمكنة الأمكنة مسافراً و مغامراً يتخطى كل الحدود ،ولقد أصبحت الرؤيا هي الميدان المفضل للشعر بحيث يصبغ الشعر جدارة المعرفة على الكتابة حيث تمتزج النّظرية المجردة بالرؤية الشعرية في شكل طقس صلاة ونبوة.

---

[1] ينظر :عبد المالك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 175 .

[2] مجلة (شعر): العدد 27 السنة 8 ،صيف 1962 م، ص 118 .

[3] أدونيس: زمن الشعر، ص 9 ـ 10 .

[4] مجلة (شعر) : العدد 21 السنة 6 ،شتاء 1968 م ، ص 119 .

[5] خالدة سعيد: حركية الإبداع: دار العودة، بيروت ، ط 2 ، 1982 م، ص 130 .

[6] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط 2 السنة 1978 م ص 130 .

هكذا يغدو العالم في أفق المعرفة الشعرية منفتحاً بالإنسانية ،مما يجعل الاستعارة الشعرية عصية على الفهم ذلك لأنها نقلت من حدود الفعل التفسير إلى ما يتجاوزها، إنها بحسب (أدونيس) ضوء يخترق ويكشف فيما يتجه نحو المجهول[1] ،الرؤيا بهذا المعنى((هي ميدان الشاعر وطالما ظل الشاعر شاعراً فإن الأوقات كلها تصبح فترات استعداد لهذه العملية السهلة والبسيطة معاً، وفي عملية التحضير أو الاستعداد لها بخيط واحد يربط جميع الحواس على مستوى استقرار واحد، هكذا تبدو الرؤيا المتنفس الوحيد الطبيعي لعملية دائمة غير متطورة لأن الرؤيا لا تستعاد لأنها تضع هذا الحد الفاصل بين الواقع وما فوق الواقع، فهي أشمل من الصورة))[2] ،الرؤيا الشعرية بهذا المعني هي أداة متحركة تفوق توق الإنسان ،لأن حركية الإبداع داخلة كما يقول (نزار قباني)((ضروري التطور الشعري تكون بصورة غير وهمية ،بصورة لا يعيها الشاعر نفسه، ويفهم من أدائها أن الشاعر قطرة في التيار الاجتماعي مندمجة فيه وملتصقة حتى حدود الاتحاد، لهذا كانت مهمته التعبير الجماعي وبقدر ما تكون القصيدة جماعية يكون نجاحها الجمهور هو المقياس، إن غاية الشعر هي النقل(...)وبعبارة أخرى إذا ما حولنا هذا الرأي إلى ناحيته المنطقية توصلنا إلى أن مهمة الشاعر تاريخية فقط، وهنا تكون مهمته عنصراً هاماً لعلماء التاريخ والاجتماع))[3] ،فالشاعر داخل في كل شيء وكل إنسان هو في لحظة ما شاعر، وعند الشاعر المحترف تزداد هذه الكمية بازدياد الاستعداد الفيزيائي، وبتعدد مفاتيح الواسطة الشعرية التي تغتني باستمرار المحاولة.

ومما هو واجب على شاعر اليوم هو الاحتراف الذي يقتل الحساسية الأولى للشاعر، ولكنه يعوض بالمقابل بإيصال الصناعة عنده إلى درجة يستطيع بها أن يعيد خلق الرّعشة الشعرية، وطالما أن النفس في تحرك ضمن هذه الحياة طالما تغيرت معها مادة الشعر، فالعالم في تحرك مستمر والشاعر كانسان هو في كل لحظة يشهد تغيراً كيفياً عن اللحظة التي مضت وهذا هو عمل الرؤيا في الشعر، وكمثال عن هذه الرؤيا نقرأ في العدد الأربعين من مجلة(شعر) قصيدة للشاعر (محمد عفيفي مطر) بعنوان" الميلاد الأول"(رؤى و خرافات):يقول فيها:

وحينما أطلت الرّؤوس من دوارها

و غامت العيون

بنظرة يدور في سوادها الغناء و السكون

جدائلاً جدائلاً

بسورها نحس أنّ ليلاً معللاً

[1] ينظر: أدونيس: الشعرية العربية، ص 77 .

[2] عصام محفوظ : خطرات حول التجربة الشعرية، مجلة (شعر) العدد 31 ، 32 ،السنة 8 ،صيف ،خريف1964 م ، ص 117

[3] مجلة (شعر): العدد 20 السنة 5 ،خريف 1961 م ، ص 125 .

يريدُ أن يحيط في مشارف الظنون[1]

ففي هذه القصيدة يحاول الشاعر (محمد عفيفي مطر) أن يضع القارئ في عالم خيالي ،فكل الكلمات عنده تحيل إلى العالم الثاني(اللاوعي) فكأنه يوصل بجنونه المعقلن إلى اكتشاف المخيلة التي ينطلق منها الشاعر في نسج قصيدته، فلا شيء واضح فيها حتى المعاني تحدو باستخدام العقل، بحيث تصبح/ تغدو/ الرؤيا الشعرية بهذا المعنى منهج في رؤية العالم منهج يخالف المعرفة الثابتة، إنه يعاكس الثبات بالتحول والنهائي المحدود باللانهائي المتغير والعمل على إعادة خلق /تشكيل العالم والحياة /وتأسيس الرّؤيا من نوع من المعرفة تعين على كشف وجه العالم المخبوء، رسم طرق جديدة لتوجيه المصير الإنساني[2]،الرؤيا الشّعرية بهذا المعنى لا تعني بالضرورة الرؤية المشهدية، ولعل في هذا التميز بالذات تحدد هوية النّص الشعري الحديث ذلك أن الشعر الذي((يقتصر على الوصف التصويري للطبيعة أو على سرد الأحداث والمجريات يكاد لا يعدو نطاق الرؤية، فكان أخطأ أصناف الشعر لأنه يقتصر على استعراض الجزئيات المرئية وهي مبذولة لكل ذي بآصرة، فأي فضل للشاعر في التنبيه إليها وليس أحطّ من هذا الصف من الشعر سوى الشعر اللفظي الذي يشرف صاحبه في الحديقة اللفظية دون الالتفات حتى إلى ما ترمز إليه الألفاظ من موجودات جزئية، والشعر العربي كما هو معروف حافل بهاذين الصنفين من الشعر، من شعر الرصف أو الحذلقة اللفظية وهو الذي تكاد لا تخلو منه قصيدة من الشعر القديم))[3]،(فالرؤية) تعني استعراض الحالات المرئية المباشرة وأما (الرؤيا)في النظرة الرّوحية المتميزة بالإيحاءات والرموز.

هكذا يسعى الشّعر إلى إدراك الحقائق إدراكا رمزياً إذ لا يستطيع الإنسان أن يبصر المشهد الفاتن للعالم إلا حين يكون في مقدوره أن يُدرك العالم كما هو في المطلق، هذه الرؤية الشعرية ذات طبيعة مقدسة إنها انزياح الذّات العليا إلى الإنسانية، وانزياح الإنسان إلى الذات العليا، إنه لقاء الذاتين لقاء كل منهما في الآخر في حبور العمل الشعري[4]،من هنا كان الدّين بحسب(جاك بيرك)J.birke ،إدراكا شعرياً للخلق[5]،ففي الكون الشّعري ليس هنالك ما يركن إلى الراحة والسكون ،ومن ثمة يظل النّظام الكوني للشعر مستعصياً على الكشف، إنه الجود الحق، ولما كانت طبيعة هذا الوجود ومراتبه مما لا يتفق لأي امرئ كان ينفذ إليه بيسر وجب على الشعر أن يكشف عنه ((لذوي الأبصار الكليلة ،وأن ينصرف عن الوجود الجزئي الظّاهر المبذول لجميع ذوي الأبصار حتى الكليلة منها وهذا التعريف للشعر الحق يضع الإنسان في طلب المشكلة الشعرية لأن التّمييز بين الوجود الحق والوجود غير الحق مما لا ينكشف إلا للإنسان بل لا يدرك معناه إلا الخلوق العاقل، وإنما تدخل الفُرجة أو المأساة الحقيقيتان على قلب الإنسان من جراء هذا الانكشاف وما سرُ القلق الذي يعتلج في صدور الشعراء و الفلاسفة خاصة إلا انكشاف

[1] مجلة (شعر) العدد 40 السنة 10 ، خريف 1968 /ص 15

[2] ينظر : مجلة (شعر) العدد 30 السنة5 خريف 1961 م، ص 7

[3] ماجد فخري: مادة الشعر، مجلة (شعر) العدد 3 السنة 1 ،صيف 1957 م ص 87.

[4] ينظر :روبرت بارت: الخيال الرخوي، كولريدج والتقليد الروماني ،ترجمة ،عيسى علي العاكوب، معهد الإنماء العربي، بيروت ،1992 م، ص 31.

[5] ينظر :جاك بيرك، القرآن وعلم القراءة، ترجمة ،منذر العياشي، دار التنوير بيروت، ط 1 ،1996 م، ص 25 .

وجه هذا الوجود المزدوج لهم بقدر، فهم يدركون حينذاك مدى التباين بين ما كان وما ينبغي أن يكون بين روعة هذا وسقم هذا))[1]،ويعني هذا أن فلسفة الشّعر الجديد مختلفة إنها تنبع من صميم طبيعة العمل الشعري، وأن جميع ثقافات العصر تنعكس في القصيدة إنه النّص الشعري بهذا المعنى هو نص الثقافة؛ أي أن له من مدلول ثقافي والشعر فضاء لغوي مخالف للفضاء اللغوي اليومي[2]،بهذا تغدو الرّؤيا الشعرية ((حلم يرفض التّجانس مع العقل غني بغموضه و ولاؤه و منطقه يكشف عما هو خفي وراء الواقع، وهنا يتجلى المعنى المشترك للرؤيا بين الدّين والتّصوف من جهة وبين مجلة (شعر) من جهة ثانية ما دامت القصيدة الحديثة عندها تعبيراً عن فكرة غيبية كبرى ،وما دام الشاعر في محاولاته ينهد إلى الغيب))[3]،يحدد (أنسي الحاج) الخيال الشعري لدى الشاعر(يوسف الخال)،يقول((إذا قلنا أن (يوسف الخال) شاعر ميتافيزيقي، فبهذا المعنى عامة وخاصة في هذا العصر المتافيزيقيون فلاسفة /وشعراء تنكروا للعقل وثاروا عليه غير أن شأن(الخال) مختلف؛ أي أنه لا يتنكر للعقل بل يمتطيه ويستخدمه يؤمن ويثق به ويلمسه، يبحث ويقبل ويفي، وحين لمس ضعف هذا العقل وعزلته و عجزه لا في العرب وحدهم بل في الإنسان إن لم ير أمامه إلا الميتافيزيقا، و العقل هو الذي يحول الإنسان كائناً ميتافيزيقياً بعدما يتخطى الإنسان لكن الميتافيزيقا هي بعد ذلك السبيل الوحيد عند العقل كي ينجز الاتصال بتبادل و تلاقح))[4].

ومن ثمة فإن الميتافيزيقا بهذا المعنى أصل الرّؤيا الشعرية؛ أي أن((الشاعر يحاول أن يخرج من فرديته ليخرج من أحكامها المحجوزة بنفسها وينفتح وفي اتصال متصل ومثمر على الواقع كله، و الأشياء كلها توسل إلى تحقيق هذه الشّمولية في المبدأ، مبدأ الأشياء و الرّموز؛ أي الأسرار المقدسة ـ الأساطير ـ وكل شيء مكتفين شعرياً بالتي تستطيع تفسيرها بما لها من قدرة على تفسير الحب وإحضار الله))[5]،الميتافيزيقا الشعرية بهذا المعنى هي تلك الصور الخفية التي تولد في حالة عقلية لا واعية تسير بالشعر في اتجاه جديد، والشّعر كرؤيا للحظة الانبعاثية بما تنطوي عليه من تعالٍ وتكوين مما هو ((البحث عن القيم الإطلاقية للوجود كأنه بدلالاته نبوة تتدفق بلا مكان، في مواجهتها للإشكالات الإنسانية، وهذا البحث إنما ينطوي على الحنين إلى بعث ما إلى ما كان واجب الوجود التي تسهم في التعزية الإنسانية الحقيقية إلى بعث الشعر أيضاً، لأن الرؤيا تحمل الثقل الوجودي لتشق عن الذات المعزات.))[6]،من هذا المعنى تصبح التّجربة الشّعرية حرة تتخطى كل ما هو ثابت، لهذا كان للرؤيا امتدادها الأفقي و و العمقي، فهي تبحث عن مادتها((في رموز تمتزج بها من خلال اللامنطقي/اللامعقول أحياناً واللاحياتي، ولا شيء كالأسطورة والرمز يجسد الرؤيا فهي إذن ترتكز على الرّمز الأسطورة في القصيدة الحديثة، وللرؤيا أسطورتها الخاصة التي تنقشها المعاناة على كوكب القصيدة ينبعث هذا من رفض الأوضاع الوجودية،(والرفض في حنجرة الشعر

[1] ماجد فخري: مادة الشعر، مجلة (شعر) العدد 3 السنة 1 ،صيف 1957 م، ص 88 ـ 89 .
[2] ينظر ،عبد الفتاح كليطو :الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة بيروت،ط3 سنة 1997 ،ص 10 .
[3] ساندي سالم أبو سيف: قضايا بالنقد والحداثة، ص 52 .
[4] مجلة (شعر) العدد 20 السنة 5 ، خريف 1961 م ، ص 98 .
[5] مجلة (شعر): العدد 20 السنة 5 خريف 1961 م، ص 105 ـ 106 .
[6] مجلة (شعر): العدد 29 ،30 /السنة 8 ،شتاء ،ربيع،1964 م، ص 92

أبداً)،ومن رفض المعطيات المباشرة للوجود من أجل معطيات أكثر عمقاً وامتداداً وشمولاً، ولقد ينفي الوجود الموضوعي الدّلالة الإنسانية الخالقة، لأنه لا يمتلك إلا الدّلالة المباشرة))[1]،إن الانبعاث الشعري وجه من وجوه التأسيس الشعري للعالم ،والرفض هنا شرط الحرية في الإبداع لذلك كانت الرؤيا في الشعر نبوءة تتجسد في الأسطورة الرمز، لأن الأسطورة والرمز يشملان الإمكان الذي يحقق واقعاً حياتياً بعد أن كان لا حياتياً، ومن هنا ينطلق شعر الرفض من المسافة الحضارية إلى الإطلالة الغيبية مرتكز على الرّؤيا التي لابد أن ترتكز على الأسطورة الحية أو الرّمز الحي بامتدادها الأفقي و العمقي))[2].

ومن هنا يبعث الشاعر على حسن التوقف/الدّهشة اتجاه الوجود الموضوعي من أجل المقدّس من أجل الخالق، وهو ما يعطيه التّمزق بصيغة المعاناة لخلق جديد فتنبعث آلهة الخلق لدى الشاعر، ويكون القلق بتواجده/بغموضه بلا متناهيته هو الاستحالة الجوهرية لتقبل أي تعيين كان، ذلك أن((القلق يكشف عن العدم الذي كما يحسّه الشعر من خلال الرّواسب الحضارية ومن خلال الآنية التي تتمثل فيها رغبة الماضي التي تصيبها غربة الآتي ،التطريز من خلال هذا العدم المتباين /المتجانس ذاتيته الخاصة إمكانية الانتقال من الإمكانية إلى الآنية، إن الشعور بالآنية لا يكتمل حقاً إلا لحظة يمتزج الشعر بالقلق ويزاوجه ليكتشف في ما بعد بؤرته الضّوئية الحقيقية الحرية في الاختيار وفي التكوين(...)ولأن العدم شرط لإمكان ظهور الموجود بما هو موجود بالنسبة إلى الآنية))[3] ،لهذا كانت التجربة الشعرية الحديثة عملية إفناء مستمرة، وكان الشعر كاشفاً لعزلة العالم لتمديد التّكوين للوجود في النبوءة الشعرية في الرؤيا الشعرية باعثة الوحدة ليعطي الكون توهجه الخاص به في ذاته ليعطي العالم معانيه فيتفرد بإيقاع الوحدة حيث يلتم المتباين المتجانس(...)يتململ/يلتم في الوحدة الخالقة وفي وجه الغربة اتجاه الغربة الإنسانية الحقيقية))[4]،وبهذا يباشر الشعر في تأسيس عودة العالم من جديد فهو ينبوع كل حركة وكل حيوية في الوجود.

---

[1] مجلة (شعر): م، ن ص 93 .
[2] مجلة (شعر): العدد 29 ،30 /السنة 8 شتاء ربيع1964 م ص 94 .
[3] مجلة (سعر): م ،ن ، ص 91 ـ 92 .
[4] مجلة (شعر) : م ،ن ،ص 91 .

04 ـ قضية التلقي الشعري:

لا ينتظر القارئ من النص الشعري إلا أن يقدم له اليقين /الأجوبة النّهائية، بل وكذلك ما يغاير خبرته ومعرفته، فهكذا تفرض قراءة النّص الشعري عملية إغنائه من حيث أنّها سير في الأفق الذي يفتحه النص الشعري بحسب (نزار قباني) لا يكتمل إلا بالآخرين[1]،لقد غيرت الشعرية الحديثة ماهية الشعر، و من ثمة آليات استقباله فقد أصبح أمر إنتاج النص عملية تشاكلية يتقاسمها الشاعر والقارئ، فقراءة القصيدة بحسب (موريس بلانشو) M. blanchot ((هو أن تكون القصيدة نفسها هي العاملة في القراءة والمنتجة لها))[2]،ولعل أهم مميزات النص الشعري الحديث هو بناؤه ((الدّرامي الهرمي المتكامل الذي يقوم على التعبير بالشخوص والأقنعة/والحدث والصّراع، وقد هذّب هذا البناء المعاصر الغنائية التي لابدّ من حضورها في بنية هذه القصيدة بصفتها أحد عناصر الشعرية التي لابدّ منها فغدت عن التقرير و المباشرة والنغمية التي تستهدف سوى نفسها وتسيء إلى النمو العضوي ومفهوم التكامل في بنية القصيدة المعاصرة))[3]، إن القصيدة المتكاملة بهذا المعنى هي التي ((يبرز فيها الإنسان في الشاعر وموضوعها مستمد مما يخصُّ الجماعة وفيها خيطان أحدهما ظاهر والآخر مضمر ،نجد أن الخيط الظاهر سيرة لشخصية أو إقناع شعريين، ونستشف من الخيط المضمر العلاقات والدّلالات التي يتوخاها الشاعر دون أن يصرح بها، والوصول إلى ذلك هو الأهم في قراءة هذه القصيدة، ففي وجدان الشاعر رغبة يعبر عنها بالتلميح تتصاعد منذ بداية العمل إلى نهايته، وهذا يؤكد أن تكامل العمل الفني يكون وفق حركة تنمو سليمة تحقق له صيرورته الشعرية، فالأساليب تتعالق ويتوالد بعضها من بعض وتفضي إلى نتيجة واحدة، وأي نهاية لا تنبثق من المقدمات تدل على تهافت البنية في القصيدة المذكورة))[4]،فالقصيدة الحديثة مرتبطة بالإبداع الإنساني إذ تراعي كذلك تلك العلاقات والدلالات بين الموجبات الضرورية، لأن مهمّة هذا الشعر أن يؤثر في الغير ولا ينفرد به صاحبه وإلا أصبح غير موجود قبل أن يوجد المتلقي كطرف هام، لقد أثبتت النّظريات الحديثة على أن((أزمة العقل تتجلى بشكل صارخ في أزمة الفرد، وأمام هذه الأزمة المزدوجة تنفضح أوهام الفلسفة التقليدية بخصوص الذّات وحرية الفرد و ذلك أن الفلسفة منذ (ديكارت)كانت تنظر إلى العقل باعتباره أداة في متناول الأنا، أمّا الآن فإن هذا (التأليه للذات) كما يقول (هوركهايمر) لم يعد ممكنا لأن في الوقت الذي يريد فيه العقل الوصول إلى الاكتمال يصير لا عقلانياً بل متبلداً))[5]،إن الحديث عن الفعل التّواصلي يستلزم استحضار أهمية((التّداوليات الصّورية التي ترتب أسس الخطاب البرهاني، والفرق الموجود بين التداوليات الصورية ،وبين نظرية النشاط التواصلي باعتباره نشاطاً موجهاً

---

[1] ينظر : نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط 2 سنة 1964 م، ص 114 .

[2] موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي ،وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال ،الدار البيضاء (المغرب) ط 1 السنة 2004 م، ص 51 .

[3] خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق/ ط2003 م ، ص 1

[4] خليل موسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص 1 .

[5] محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2 /1998 م، ص 34 .

أساساً نحو التفاهم إلى وضع شروط مجتمع ممكن مادام التّفكير في التّواصل شكله العقلاني/البرهاني هو في العمق تفكير فيما هو مجتمعي))[1]،بهذا المعني تغدو القيمة الابلاغية للمعنى الشعري منوطة/مرتبطة بعملية التلقي الشعرية خاصة مع تطور التّظرية التّواصلية عبر المقولات الألسنية/ السيميولوجية والتأويلات ،يقول (صلاح فضل) ((ومع تباين النظريات المعتمدة على المبادئ الألسنية و السّيميولوجية والتأويلية فإن التصور الذي نختاره ونقوم بتركيبه لمفهوم الشعر الحديث يتأسس على قطبي التعبير والتواصل الأمر الذي يسمح باستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم بما يدخل في قلب نظرية النص ويستوعب جماليات التلقي))[2]،هكذا استدعت الشعرية الحديثة مقاربة النّص عبر مداخل/زاوية جديدة غير مألوفة، ذلك أنه إذا كان للنص الشعري خصوصية باعتبارها فناً خالصاً فإنه يستدعي بل يتطلب مقاربة جمالية لقراءتها ((فبقدر ما تؤكد خصوصيتها كنتاج فني خالص تتطلب طريق فنية جمالية في تلقيها أو الاستجابة لها أو نقدها، فمثل هذا القصيدة التي ابتكرت جسدها تبتكر بالضّرورة قارئها وناقدها))[3]،وهذا دليل على حركية التحديث والجديد في الشعر العربي الذي عملت من أجله مجلة(شعر) إذ أنها حثت من خلال النقد التجريبي الشعري على النّهضة، ولكن بمعايير منظّمة وصحيحة تحفزها على لذة القصيدة ومتعتها حتى لا يحدث التّشبع لدى القارئ((تصدمه تخرجه من سباته ،تفرغه من موروثه وتقذفه خارج نفسه، إنها التي تجابه السّياسة ومؤسساتها الدين ومؤسساته العائلة و مؤسساتها أو ذلك من أجل تهديمها كلها؛ أي من أجل خلق الإنسان العربي الجديد))[4] ،فقد اعتمد الشعر الحديث على الأسطورة في تصوير الحالة الشعرية لأن الهدف من استخدام الأسطورة هو((استثارة المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان القارئ ليدفع به الانفعال لعلم القصيدة، ولذلك فإن من شرط نجاح الأسطورة في أدائها وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقي ،وأن يكون مدلولها العام متجاوباً مع حقيقة مشاعره))[5]،إن التلقي الشعري الحديث بهذا المعنى يستوجب ثقافة واسعة بعلو الأساطير، ففي الشعر لا يكفي أن تكون الفكرة رائعة وأن يظهر النثر الشعري ثقافة صاحبه وخبرته ،ولا يكفي أن يكون موزون مقفى، فإن هناك ما يقذف بكل هذا خارج حدود الشعر إذا غابت عنه هذه((الروح الخفيفة العذبة التي لا تعرف كيف نمسك بها تماماً ولكنها تغمرنا عند معانقة القصيدة، هذه الرّوح هي ما ندعوه بالعذوبة أحياناًcharme وبالشاعرية أحياناً أخرى، هذه العذوبة تكمن في مقدرة الشاعر على الإيحاء؛ أي التقاط الرموز و اللفتات التي تومئ إلى القصد ونشيد الخيال و الحس صوبه،(...)فالشاعر هو الذي يعرف ما يستغيث به ومتى والى إي حد جمال الأسطورة لا يشفع بها أبداً شاعريته، وحدها تلتقط اللمحات الموجبة تحملها التجربة الحية وتحيطها من وهجها بطابع شخصي بدل من أن تقذفها إلى القارئ مادة خام))[6]،أن توظيف الأسطورة في

[1] محمد نور الين أقابة،: م ، ن، ص 210 .
[2] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت، ط 1 ،1980 م، ص 7 .
[3] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 257 .
[4] أدونيس : م ، ن ص 76 .
[5] عبد الله محمد الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول المجلد 4 العدد 4 سنة 1984 م ص 98.
[6] أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر، مجلة(شعر) العدد 12 ،السنة 3 خريف 1959 م ص 118 .

في الشعر العربي الحديث جعل القصيدة نسقاً و نسيجاً عصرياً يتفق مع حالة الانتصار التي حقّقها الإنسان على قضايا حياته، وهو ما يجعل الشعرية جاهزة لتتحول العبثية الرمزية إلى انتصار، كذلك وهو ما يجعل الشعر الحديث عذبا تقتل مقاطعه قلقاً بين الشاعر والمتلقي لينقل المبدع من حالة الإصرار إلى الإرتياحية في تحقيق ما كان يتمناه، والشعر((إنما يجعل البهجة أو المأساة الحقيقيتان على قلب الإنسان من جراء هذا الانكشاف، وما سر القلق الذي يعتلج صدور الشعراء والفلاسفة خاصة الانكشاف وجه هذا الوجود المزدوج لهم بقدر إنهم يدركون حينذاك مدى التباين بين ما كان ينبغي أن يكون وبين روعة وسقم ذاك))[1]،هكذا سيصبح القلق مصدراً للإلهام الشعري ،لذلك توجب أن تكون عملية القراءة فعلاً تشاركياً بين الشاعر والقارئ، لأن القارئ يتذوق الشعر((فيخدع للمرة الأولى ولكنه الشاعر يكتشف كلما استمر في عملية التذوق الخداع/المنطوي عليه ذلك الموضوع المفتعل وتحدث أزمة سوء تفاهم بين المتذوق والشاعر))[2]،لذلك وجب على الشاعر أن يضبط قلقه، فلا يمكن أن يدعو إلى شيء ما غير معقول((فليست كل موضوعات العالم متساوية للشاعر ولا تتوازن العلائق بينها لموضوع ما بقدر ما له كثافة شعرية؛ أي بقدر ما يضع الشاعر على اتصال مع سواه))[3]،فالعملية التواصلية بهذا المعنى مشتركة بين الشاعر والقارئ، حتى حين يقع الشاعر في مزالق الشعرية الخاطئة فإن القارئ هو من يكتشف ذلك، فالقارئ يواكب الشاعر انفعالياً في منعرجات لا تخلو من قيمة وروعة، والدور في هذه الأشياء على الشاعر نفسه حين يوفق في نقل انفعاله من ذاته إلى ذات أخرى فالشاعر يفرض((وجود القارئ، يحيطه بالسذاجة والبساطة ولا يغيره إلا شيئاً لاقطا فقط ،مجرد كاميرا تلتقط الصور المعينة دون الشخصية بفهم ورونق وروعة))[4]كذلك فإن مسألة الغموض تربك القارئ وتجعله يتردد على القصيدة بحذر وهيبة حتى يكاد أن يفقد العلاقة بينه و بين القصيدة، وأن القارئ حين يعرض لمثل هذه القصائد الغامضة لا يبتغي القراءة فقط إنما يبتغي ((شيئاً لذاته ولنفسه شيئاً جديداً يكتشفه في طي وجود الحقيقة، و حقيقة الشاعر حين يكتب بغموض ليس يعني أنه عاجز عن إبراز الحقيقة، كلا إنما هو يغلفها بهذه الأطر الشفافة التي يجب على القارئ فك إستكناهها، وهنا فقط تتاح له الفرصة للإعجاب بنفسه بأنه قادر على استيعاب الحقائق المقصودة وإماطة السّتائر عنها، هذه اللحظة من الإعجاب بالنفس يعيشها القارئ مع روعة الانفعال فلا يدري أي قيمة يعطيها بعد ذلك للقطعة الشعرية، وأي قيمة يعطيها للشاعر صاحب القطعة الشعرية، هذا ما يدفعه إلى أن يعيد قراءتها مرة أخرى ثالثة ورابعة، لا لأنّها قصة جميلة فقط ولا لأنّها حقيقة معروضة إنما لأنه خاض مع هذه القصيدة عمليات صعبة في مستويات نفسية بحتة استطاع أن يخرج لذاته أشياء جديدة))[5]،وذلك أن الغموض يحيل القارئ إلى محاولة فهم القصيدة و هو ما يولد لديه قلق البحث والاستكشاف ،ففي شعر (يوسف الخال) مثلاً غدا الغموض هو ما يصدم القارئ الذي اعتاد أن يقرأ الشعر بحثاً عن صورة

[1] مجلة (شعر) : العدد 4 السنة 1 خريف 1957 م ص 90 .
[2] مجلة (شعر) العدد 6 السنة 2 ربيع 1958 م ص 111 .
[3] مجلة (شعر)العدد 4 السنة 1 ،خريف 1957 م، ص 90 .
[4] مجلة (شعر) العدد 7/ 8 ، السنة 2 صيف خريف 1958 .م ص 80 .
[5] مجلة (شعر) : م ،ن ، ص 80 .

شعرية جميلة إلا أن القارئ كعادته لا يستسلم لهذا الغموض والالتباس بل سيحاول فهمها و إدراك معانيها بقراءاته المتعددة/المختلفة، وكمثال يقول (الخال) في قصيدته (الدُّارة السّوداء):

دارتي السوداء ملآى بعظام

عاقها نور النهار

من يواريها الثرايا

علها تبعث يوماً

تدفع الصخرة عليها

آه كانت كائناً يملأ جفنه الظلام[1].

إن هذا النوع من الشعر موجّه إلى قارئ خاص مثقف و له اطلاع واسع بالرموز والمعاني المجسدة في أساطير الأمم السابقة ، لذلك فإن تذوقها يرهن القارئ بالبحث في أعماق التاريخ بشكل جدي ومتميز، و أن تذوق شعر (إليوت) على سبيل التمثيل يعتمد إلى حد كبير على ((مدى مشاركة القارئ له في المعتقدات التي يجسدها ذلك الشعر، إن إليوت كما لا يخفى على أحد شاعر ديني ولقد أبدى الملاحظة التالية بخصوص تذوق الشعر قال "أنا لا استطيع عملياً أن أفصل تذوقي الشعري عن معتقداتي الشخصية فصلاً كلياً، لكن إليوت لا ينكر إمكانية حصول لذة معينة من جراء تذوق الشعر كشعره حين لا يشارك القارئ الشاعر في معتقداته، والحقيقة هي أنه يذهب إلى حد القول بأننا نشعر باللذة خلال قراءة الشعر مستويين مختلفين هناك مستوى اللذة التي نستمدها من المعتقدات وهناك اللذة التي نستمدها من الشعر الذي يجسد هده المعتقدات))[2]،فالشعر الحديث يتطلب الكثير من القارئ لأن المهم لا أن نفهمه بل أن نعيشه و أن يترك نفسه للعبة الصور أو الدوائر، وهذا ما يجعلنا نتذوق شعراء الرمزية والسريالية، إن القارئ غير العارف بهذه الأسس يهونُ عليه أن يقبض أو يفهم ((تجربة مالارميه القائمة على الكلمة بدلاً من أن ينسجم مع تجربة محسوسة حيث الشعور يغامرُ ويضيع ولا يعود يرى شيئاً من المظاهر الحاضرة، أخشى إلا أن يكون بين الشعراء الجمهور سوء تفاهم أو صعوبة في الفهم بل عسر في المزاج))[3]،فإن الشعر يفترض جمهوراً في مستوى شاعريته، وهو ما يؤكده (أدونيس) إذ يقول((أن يكون الجمهور الذي يطالب بالشعر أو الفن ذا ثقافة شعرية أو فنية لكي يصبح تذوقه عملية إبداعية تواكب تطلعاته لا عملية استهلاكية))[4]،وبهذه الفرضية يصبح النّص الشعري ليس مجرد إيصال((ليس لكاتبه هدف مسبق يريد أن يحدث كتأثير في القارئ، في مشروع دلالي متحرك

[1] يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة ،دار العودة ،بيروت، ط 2 سنة 1979 م، ص 199 .
[2] مجلة (شعر): العدد 9 السنة 3 ، شتاء 1959 م ص 91 .
[3] مجلة (شعر): العدد 12 السنة 3 خريف 1959 م، ص 127 .
[4] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 248 .

لا أن يعلمه أو أن ينقل إليه تأثيراً فكرياً أو سياسياً، والنص الإبداعي إذن ليس تلبية أية جوابًا وإنما هو العكس دعوة أو سؤال، وقراءته هي حوار معه ،لذلك أن تكون إبداعية هي أيضاً))[1]، وهذا كله يهدد طبيعة القصيدة العربية فهي لم تعد ((جواباً بل سؤال ضمن السؤال أو سؤال يتجاوز السؤال، ليس المهم إذن في قراءتها أن نبحث عن جواب بل أن نحدّد مناطق الغامض وغير اليقيني من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة ،ومن هنا يجب أن نكتب الشعر ونقرأه فيما نستبدل مقولة الفهم بمقولة التأويل(...)لذلك فالمهم عندما ليس أن نستوعبه بل أن نواكبه، وهكذا لم يعد جائزاً أن نقرأ القصيدة خيطاً و سطراً وإنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاء))[2]،ويضيف (أدونيس) عن شعرية القراءة إنها((لا تقدم شعرية القراءة عالماً واضحاً و يقينياً، إنها على العكس تدفع بنا إلى أبعد في أفق النص الشعري إنها شكل من أشكال المعرفة، فيما هي التّغير والحركية والالتباس، وهي بذلك معرفة مفتوحة شأن النص ذاته وشأن الإنسان والعالم، إن شعرية القراءة هي تحويل الكتابة إلى مكان اكتشاف وأدوات اكتشاف))[3]،هذا يعني أن شعرية القراءة تفترض المراجعة للقيمة الشعرية وللمفهومات، ومن ثمة فإن النّص بحسب (رولان بارث) يقترح والقارئ يتصرف[4]،و أن المعنى الذي تعطيه القراءة للنّص الشعري ليس في النهاية سوى((أزهار للرّموز التي تصنع العمل))[5] .

الشعرية بهذا المعني ليست قصيدة كتبت وإنما على العكس قصيدة تكتب إلى مالا نهاية[6]،إن جمالية الشعرية الحديثة تكمن فيما يكمن فيها من الغموض، وفيما توحي به من تساؤلات وفيما تشيره من الرغبة في التأويل لنقل بتعبير آخر، و إنّ للنص الشعري مستويين: الأول هو النّص كإمكانية إمعان محتمة؛ أي كبؤرة توليد الدّلالات والثاني: هو النص كمجموعة من معاني التي كونتها القراءات المختلفة، القارئ هو في هذا المستوى شريك في معنى النّص؛ أي بناء النص[7]،بهذا المعنى يمكن الإقرار بوجود أكثر من طريقة لقراءة النص الشعري و التأويلات ليست متساوية، النّص الشعري بهذا المعنى ليست مجرد إيصال وإنما هو مشروع النّص هنا دعوة وسؤال ،ومن ثمة فإن قراءته هي حوار معه، و الكتابة الشعرية إذن تخلق قارئها فيما تخلق أفقها[8]،إنها الشعرية الرؤيوية الغنية بدلالاتها تفتح أمام القارئ مجالات لا نهائية من التأويلات، إنها بمعنى ما ليست فُرجة للكسلاء، و إن تذوق القصيدة بحسب (الغذامي)((نخوة تجعلُ القصيدة غيورة كأشد النّساء غيرة وحصانة، فهي لا تُسلم قيدها إلا لمن صدق في حبه لها وأخلص في ذلك وآتاها من أهم أبوابه، وهو بأن اللغة أو الإيقاع أو الصورة مفردة أو مركبة عندئذ سيجد القصيدة

---

[1] أدونيس: م ، ن ، ص 60 .
[2] أدونيس: الثابت والمتحول/ج3 (صدمة الحداثة)دار العودة بيروت، د(ط، ت) ،ص 314 .
[3] أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط 1 ،1989 م، ص 37 .
[4] ينظر: رولان بارث: نقد وحقيقة، ص 84 .
[5] رولان بارث: م ،ن ص 109.
[6] ينظر :أدونيس، سياسة الشعر، ص 153 .
[7] ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 59 .
[8] ينظر :أدونيس، م ، ن ،ص 60 .

تتفتح أمامه باسطة يدها له بعقل لم يجد مبتغاه بعد طرق هذه الأبواب أو أخذها بإخلاص ومعرفة، فعندئذ تقول له أن القصيدة قد أخفقت في تبليغ مستوى الجودة، إذ أن القصيدة هي كما يقول (ريتشارد)،تجربة للقارئ من نوع جيد ،وهذا يشمل الشّعر بعامة في القديم والحديث))[1]،فكما أن القارئ يشارك الشاعر في الإبداع يشاركه أيضاً في التلقي والتذوق الشعري.

[1] محمد عبد الله الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة،ص104 .

الفصل الثالث تجليات الحداثة الشعرية في مجلة (شعر)

أولا: الملاح الفكرية للحداثة :

01/ أبعاد نظرية الحداثة:

يستوجب التحليل المنهجي في البداية القيام ببعض التحديدات التي تعمل على ضبط بعض المفاهيم المستخدمة في مجال البحث خاصة وأن هذه التحديدات ستعمل على تحديد إشكالات التحليل المنهجية، ذلك أن المفاهيم توجه التحليل وتحدد نمط التفكير، فكل مفهوم هو بحد ذاته يسير في اتجاه معين من التفكير أو هو ما يدفعنا إلى السّير في الاتجاه المحدد، و إن المفاهيم بهذا المعنى هي الموقع الذي ينطلق به ومن خلاله يتكون البحث وتتكون بفضله الأسئلة، هكذا تحتل المفاهيم مركزاً هاماً في مجال الدراسات الأدبية لما لها من دور في ضبط/تحديد التعاملات وبناء المقولات.

يعتبر مصطلح (الحداثةModernisme) من المصطلحات الأكثر قلقاً و ارتباكاً في الثقافة العربية الحديثة، ومن مظاهر هذا الارتباك تعدد قراءاته واختلافاته، ذلك على اعتبار أن كل تحديد يعكس في جوهره نظرة خاصة تعبر بدورها عن نسق فلسفي وإيديولوجي خاص له سياقاته كما له تمثيلياته حول طبيعة (الحداثة) ومعناها.

الأصل في مصطلح (الحداثة) أنه استعمال غربي[1]،في حين أنها تأخذ في المعجمية العربية[2] معان متشابكة و متداخلة تنبع عن مصدر أصلي هو (Modern)،(modérait modernisme)[3]

ففي اللغتين الانجليزية والفرنسية انتشرت لفظتان هما (modernisme) و(modernité)*واختلفت الترجمة العربية بين الحداثة والعصرية والمعاصرة كمفهوم في المعاجم فيكاد تكون الفروق ضيقة في الترجمة، ففي المعجم نجد ترجمة كلمة (modernisme)بتعبير واستعمال عصري، العصرانية modernisme أنها حركة الفكر الكاثوليكي لتأويل تعاليم الكنيسة في ضوء المفاهيم العلمية

---

[1] سامي مهدي :أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (العراق)ط1988 م،ص151.

[2] في كتاب العين: نجد كلمة (حداثة) بمعاني هي:(صار فلان أحدوثة) أي أكثروا من الأحاديث فيه، و(حدث) يقال في السن ،و(الحدث) من أحاديث الدهر شبه النازلة، شاب حدث ،وشابة حدثت، الجديد من الأشياء، ورجل (حدث) الحديث نفسه، والحديث، والأحدوثة، والحدث ،الإبداء، كثر الحديث،(كتاب العين، تحقيق مهدي مخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد (العراق)ط1982 م، ص 17).

وفي كتاب (أساس البلاغة للزمخشري): أحدث الشيء و استحدثه، قال الطرماح،

ضغائن يستحدثن في كل موقف رهيناً وما يحسن فك الرهائن

واستحدث الأمير قرية قناة، واستحدثوا جديداً، واستحدث بمعنى أبعد وأتى بشيء جديد(أساس البلاغة)دار الكتب المصرية،القاهرة،ط1932 م ،ص 158 ./ وفي (تهذيب اللغة) للأزهري، رجل حدث و حدث: إذا حسن الحديث، ويقال أحدث الرجل سيفه وحاثه إذا أجلاله (تهذيب اللغة) مطابع سجل العرب، القاهرة ،المجلد 4،ص 405 ـ 406.

[3] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجاً، أبحاث الترجمة، والنشر للتوزيع، بيروت ط1 ،2004 م،ص28 .

Modernisme* الحداثي: في الحقيقة هي اتجاه كامل ومذهب تبلور في تاريخ محدد، وما يؤكد ذلك وجود اللاحقة، هذا ما عرفت به في الموسوعة الكبيرة (لاروس)،بحيث تعرف المودرنزم، بمجموعة العقائد والعقد الاجتماعي وسلطة الكنيسة، لجعلهم يتماشون مع ما نؤمن به ،إنه ضروري في حياتنا.(الموسوعة الكبيرة) لاروس ،مكتبة لاروس،باريس،1979 ،ص80 .

والفلسفية السائدة في القرن التاسع عشر[1] " إن الحداثة الغربية لها جذورها السوسيولوجية والتاريخية والفنية، وهي تمرد ضد دكتاتورية وسلطة الكنيسة وضد الممارسة الشعرية المتحجرة، و قد جاءت نتيجة الوضع الرأسمالي القائم في أوروبا، الحداثة تعني ((عودة الربيع أو الطبيعة بحلة جديدة، العودة لاستئناف الزمن الجديد))[2]وقد اختلط مصطلح الحداثة في العديد من الكتابات النقدية بمصطلح الحداثانية ، فكان يوصف الشعر (الحداثي) بالشعر الحديث، بينما يكون من الدّقة استخدام صفة لها علاقة (بالمودرنزم)، وهي moderniste أوmodernisatrice تجنبا للالتباس[3]،(فالمودرنزم) في دائرته الكبيرة التي تحتوي الحراك فكري والعقائدي التحرري يختلف عن مصطلح (الحداثة) إذ أن الحداثة ((تمتلك دلالة محدودة على ما هو جوهري وشامل في نزعة الحداثة دون تقيد باشتراطات مذهبية أو ظلال قيمية ومفهومية ،ومنها تلك الخاصة بتحديد موقف انطولوجي معين بإزاء الحياة والإنسان، أما مصطلح المودرنزم فهو على الرغم من أنه ينتمي إلى الجذر اللغوي نفسه للمصطلح الأول غير أنه قد تمذهب بعد إضافة(ISM) إليه فأصبح يدل على حركة معينة داخل الأدب الغربي مشروطة بوضع تاريخي معين))[4].

(المودرنزم) حركة كان لها دور فعال في تحرير الإنسان وفكره من سلطة الكنيسة، فهي دعوى للانفعال ضد التّعسف الفكري والطغيان العقلي المتحجر، وهي ما ساهم في بروز موجة الحداثة التي ستستحدث الفكر البشري لتبدأ مرحلة جديدة ترسم طبيعة العلاقة الجديدة بين الإنسان وطبيعته الإنسانية " جاءت الحداثة في المجتمع الأوروبي نتيجة((للتحول من الإقطاع إلى البورجوازية، فالرأسمالية والاشتراكية، ومن التقدم الصناعي إلى التقدم التقني، وقد اختلف في بدايات مرحلة الحداثة فمنهم من يعيدها إلى بداية التّحولات الهامة التي شهدها (البراكسيس) الاجتماعي في القرن الحالي مع ظهور الامبريالية واندلاع الحربين العالميين وقيام الثورة الرّوسية 1905-1917وهيمنة التقنية في السياق التراكمي، ومنهم من يعيد بداياتها إلى نهاية الحرب العالمية الثانية وبداية اختراع (السّيبرناطيقا) ونظرية الإعلام، فقلبت الصناعة رأساً على عقب))[5].

وهذا بسبب التبديل السريع سمة عصر الحداثة، فقد قلبت التقنية الحقائق الموروثة والبديهيات والمعلومات السابقة فالعالم المصنع، فبعد أن دخلت الإضاءة بالكهرباء بدلاً من الإضاءة بالغاز في القرون الماضية وبدأت حركة التسلط على الطبيعة يختلف عن عالم أمس الصناعي فأخذ الإنسان يستخرج مثلاً اللباس والطعام من النفط ويقرّبُ المسافات البعيدة جداً بوسائل الاتصال المختلفة، وبذلك يكون نظام الحداثة هو نظام الممكن لا نظام الواقع ،ويستدعي تغير أنظمة الحياة تغير في أنظمة الأدب ، لذلك فقد كان مفهوم المركزي في الحداثة الغربية هو مفهوم التقدم الذي يمثل الرّكيزة الأساسية للمنظومة المعرفية (المادية) الغربية الحديثة، وهو الإجابة التي يُقدمُها على الأسئلة النهائية التي يواجهها الإنسان[6] ، ومن ثمة فإن التحديث/ التقدم عملية حتمية تتم رغم إرادة الأفراد وخارجها، ولا يمكن لأحد إيقافها، وهو أيضاً عملية خطية ذات اتجاه واحد تتم حسب قانون طبيعي واحد يظهر في

[1] منير البعلبكي :قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت ،ط2003 م،ص586 .
[2] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص 3 .
[3] ينظر: فاضل تامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع/دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1 ،1987 ،ص 170 ،171 .
[4] فاضل تامر: مرجع نفسه، ص 171 .
[5] خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية ،دمشق، ط 1،1991 ،ص 9
[6] عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية،ط1 ،2002 م،ص 37 .

كل مكان وزمان، وفي جميع المجتمعات وجميع المجالات حسب متتالية واحدة تقريباً، ويفترض مفهوم التقدم العربي وجود تاريخ إنساني واحد لا إنسانية مشتركة تتبدى في تشكيلات حضارية وتاريخية مختلفة ومتنوعة .

إن تاريخ (الحداثة) ليس نسقاً لظواهر متماثلة أو قوالب نمطية تمكننا من تحديد ماهيته، و اسكناه طبيعته عبر التتبع لمسار نموه، ومردُّ ذلك متأت من تعدديته كتجليات أو قفزات في أمكنة متغايرة أو أزمنة متداخلة، ومن ثمة لا يمكننا الحديث عن الحداثة بوصفها حداثة واحدة، إذ هي بطبيعتها((تأبى التضايق ، وإنما نتحدث عن حداثات مختلفة تترافد معاً وتتقاطع وتتسع دائرة انتشارها أحياناً، وتضيق في أحايين، كما تتفاوت درجة تأثيرها بحسب أنماطها وظروفها التاريخية وسياقها الثقافي))[1]،وهنا يتوجب التفريق بين الحداثة كمنهج وبين مصطلحات تربطها صلة قرابة بها ولكنها غريبة عنها في المضمون، مثل (المعاصرة)Modernité.

ففي القرون الوسطى وفي الفترة التي((كان الفكر والفن يقدمان نفسيهما فيها باعتبارها بعثاً للنتاجات العريقة كان يجري استخدام مصطلح الموسيقى الحديثة في مقابل مصطلح الموسيقى البائدة ، لأن الموسيقى كانت تشكل من قبل ميداناً متحركاً وفاعلية طليعة وقطاع ابتكار خاص، ومنذ الفترة بدأت تواصل الظهور تقنيات وأبحاث محددة شكلت ما يشبه (حداثة)عدوانية، ولقد بلغت إشكالية هذا المعنى أوجها في نهاية القرن الثامن عشر مع الصراع الشهير بين القدامى والمحدثين))[2]، ومن ثمة يمكننا القول إن الحداثة قد تبنت مركزية الذات، وانطلقت من العقل ومعاييره لإظهار الحقيقة، وبنت منظومتها الفكرية على الوعي وحده ولكنها أعطت لنفسها الحرية في صياغة خطاب متعدد ورؤية متشظية في قراءة الأشياء والنصوص، وبالتالي كانت الحقيقة متجزئة وغير متجذرة إلى لاوعي الأشياء والنصوص لأنها قرّبت العقل إلى منظومة وعي آني ومتجدد كأن القطيعة مع الماضي بكل أشكاله المنجزة التي تعمل عليه حصراً ، ومع ظهور مجتمع التّقنية وهو((مجتمع الإشارة والرموز والكتابة الشفرية (CRYPTOGRAPHIE)بعيداً عن العفوية والحرية الكاملة، فإن (تقنية الحياة) ولذلك اتسمت القصيدة بالاختزال والجسدية والشهوة و الصنعة والثقافية والتقنية والقراءة، فابتعدت عن الخطابة والثرثرة والعذرية والمثال والعفوية والطبع والإنشاد))[3].

وإذا وصلت (تقنية القصيدة) إلى ما وصلت إليه فأن ذلك لا يعني التنكر للحركات والجهود والمدارس التي مهّدت لها، ولا سيما المدرسة الرومانسية التي قوضت أركان القديم، وزرعت بذور الثورة في كثير من جوانب الحياة والأدب، لقد((بدأت بوادر الحداثة مع نهاية الرومانسية وبدايات المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي حوالي 1860مع (بودلير) الذي يعد أول من استخدم مصطلح الحداثة في نصه (رسام الحياة الحديثة)Le peintre de lave modernité،وتتميز الحداثة عنده بارتباطها بالأبدي وبالفن، وهي ثورة على نظرية المحاكاة الأرسطية فلا تقليد للطبيعي، والفن عنده حيلة تصنعه وبقدر ما تبتعد عن الطبيعي تصل إلى الفن، وهو مع الماكياج الذي يصنع من المرأة تمثالاً هو مع اللعب الخالق للجمال))[4]،إن الحداثة ليست مفهوماً سوسيولوجياً أو مفهوماً سياسياً أو مفهوماً تاريخياً بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد؛ أي أنها تعارض جميع

[1] جمال شحيذ، ووليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعيات، دار الفكر ،دمشق،ط1 ،2005 م، ص 95، 96 .
[2] محمود أحمد العشيري : الاتجاهات الفنية والأدبية الحديثة، مريلت للنشر والمعلومات ،القاهرة،ط2003 ،ص162 .
[3] خليل الموسى: الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 9 .
[4] خليل الموسى: المرجع نفسه، ص 9

الثقافات، تفرض الحداثة نفسها وكأنها وحدة متجانسة متسعة عالمياً انطلاقاً من الغرب، ومع ذلك تظل الحداثة موضوعاً غامضاً يتضمن في دلالته إجمالاً الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله، والى تبدّل في الذهنية،((ومهما تكن الاختلافات حول تحديد فترة الحداثة، فإن المتفق عليه هو أن (بودلير) و(مالارميه)و (رامبو) تمثلوا الحداثة الشعرية ورسموا معالمها بدقة متناهية للأجيال التي أتت بعدهم))[1].

فكان المنجز البارز الذي سعى إليه الرواد الغربيون للحداثة هو قطع كل وشيجة تربطهم بالتراث والماضي، وكانت الحداثة ((تضاد زماني مطلق مع الآنية، (فبودلير) هو أول من قدم صياغة نظرية للحداثة متسمة بالتعاطف والمراهنة على ما تفتحه من أفاق للتجديد))[2] وهو تجديد سعى إلى اعتبار اللغة أولا بوصفها مشتركاً ثقافياً يجمعه مع الآخر، الآخر الذي سعت الحداثة بشكل عام إلى تحريره وعدم عزل خيارته لذلك كانت دعوة (بودلير) مخصصة في شكلها النهائي إلى تفجير اللغة وعدم ربط المعاني بدلالات مكررة وموروثة بدل تركها حرة تبني علاقات تركيبية ودلالية ، ولا تخضع لمعيارية التراث.

((إلا أن التّجانس الذي يتبدى في الحداثة ليس إلا ظاهرياً لأن تاريخيتها تكشف تناقضها ونسبيتها، وتغير مفاهيمها واختلاف وجهات النظر حولها، هذا ما يمكن أن يتضح من المقارنة بين موقفين متعارضين لشاعر حديث هو (شارل بودلير) وفيلسوف ثوري هو (كارل ماركس)،على نحو ما أبرز ذلك (هنري لوفيفر)،((متسمة بالتّعاطف والمراهنة على ما تفتحه من آفاق للتجديد، فإن (ماركس) منذ سنة 1845م منطلقاً من منظور سياسي يرجع إليه المعارف الأخرى، انتقد مصطلح حديث (Moderne) واستعمله للإشارة إلى صعود البورجوازية وقيام الرأسمالية بمظاهرها الاقتصادية والسّياسية في سياق زمني واحد ومتقارب، نجد هذين الموقفين الكاشفين عن تصورين نظريين متعارضين إلا أنّها لا زمان لتجلية مفهوم الحداثة في مسيرتها المعقدة والمتداخلة الحلقات، لقد ربط (ماركس) نقده بالطّابع التجريدي للدولة الحديثة، والثنائية التي تولدت عن ذلك في حياة المجتمع (...)في حين يتموضع (بودلير) في مجرى الحداثة ليتلقط عناصرها الاصطناعية والمؤقتة، وليربطها بما يعتقد أنه يكون الأبدي والدائم والجميل))[3].

هكذا بدأت تظهر الحداثة الأدبية الإبداعية من خلال((ما جاء به "بودلير" و "مالارميه" تبلور مفهوماً خاصاً للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود في تحديد اللغة وتحرير المخيلة، فتجديد اللغة يبدأ بتسمية الأشياء وملاحقة الهارب والمنفلت والمتناسل من صلب الحياة العصرية المغيرة للفضاء والأحجام، والمبتكرة للأشكال الهندسية والمعمارية والمالئة للحياة اليومية بالتفاصيل المادية التي طالما داعبت الخيال))[4]وهذا ما جعل (لوفيفر) لا يعتبر النص البودليري((رسام الحياة الحداثة Le Peintre de lavie modernité) يمثل قفزة هامة في التاريخ))[5]،كما يعتبر (محمد برادة) التجربة البودليرية بمستوياتها المختلفة الاجتماعية والشعرية والفكرية تقدم((نقطة ارتكاز في فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين: بمنجزاتها العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والإنسان والعلائق

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص 31 .
[2] محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة (فصول)المجلد 4العدد 3 ،1984 م،ص12 .
[3] محمد برادة : مرجع نفسه، ص 12 .
[4] محمد برادة: مرجع نفسه ،ص17 .
[5] هنري لوفيفر: ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت ،لبنان، ط 1 ،1983 م، ص 17 .

وبمغامراتها الشعرية الاستطيقية التي جعلت من كيمياء الكلمة وسيلة لاكتشاف أغوار الذات وحجمها، وتشييد اللغة المنتهكة للموضوعات))[1].

لقد عرف (بودلير) الحداثة بقوله ((ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب، ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر الأبدي والثابت))[2]،تمثل هذه الدّعوة سبل البحث عن فن خالص بالمنظور والمفهوم العصري الحديث، إنه خلق سحري إيماني يتضمن في آن واحد الموضوع و الذات الشيء الفاعل العالم الخارج عن الفن والفنان ذاته، وتلك ولادة الحداثة ، لقد تجلت الفكرة الحداثية مندمغة ومشوبة بالالتباس وبالحماسة((إلى التضخيم الذاتي، غير أن دمغة سوداء كانت تطبع ذلك التألق، إذ لم يكن الشاعر يلحظ فقط موت الجمال ويبكيه، بل أنه كان يبصر غياباً أيضاً، ليس غياب أو موت الإله بل كون الحداثة تغلف وتقنع غياب وفشل البراكسيس بالمعنى الماركسي للكلمة كانت البرجوازية قد أخمدت ثورة 1848م أي البراكسيس الثوري، البراكسيس الكلي، وفي الوقت نفسه فهي تكشف عن هذا النقص، فالحداثة في المجتمع البرجوازي لن تكون سوى ظل الثورة الممكنة ولكن المضاعة))[3].

هكذا يتبنى (لوفيفر) دور الأبعاد الثقافية ويعتبرها جوهراً نقياً للوعي الإنساني، إذ يعتبر أن حقبة الغليان الخاص بالحداثة ((بدأت نحو عام 1905 م (بولبير)، (سوندارس)،و(ماكس جاكوب)، (براك بيكاسو)،التكعيبة التحليلية،... الخ))،إلا أن تجربة (بودلير) في مكوناتها المختلفة الاجتماعية والشعرية والفكرية يقدم نقطة ارتكاز في فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين بمنجزاتها العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والإنسان والعلائق وبمغامراتها الشعرية الاستطيقية التي جعلت من كيمياء الكلمة وسيلة لاكتشاف أغوار الذات وحجمها وتشييد العلاقات التفسية مع العلاقات اللغوية متواضعات وحواجز الدافعة بالأشياء إلى حالاتها القصوى.

ومن ثمة كان للحداثة (البودليرية)مظهران : ((وجه سلبي: وهو ما عكس عالم المدينة الكبيرة في التقدم القائم على التقنية المعتمدة على البخار والكهرباء، ووجه فاتن: يستصلح كلما هو بائس متدهور ليلي واصطناعي يصبح فاتنا وعنصر إثارة يمكن للشعر أن يحتويه ويعبر عنه، ومن ثمة تحمس (بودلير) لعزل الطبيعة وتأسيس مملكة الاصطناعي المطلقة))[4]،وذلك أن المفاهيم التي كونها (بودلير) عن الحداثة بما في ذلك محاولة بلورة استطيقا البشاعة اليائسة، لم تستطيع أن تسعفه على إيجاد باب للخلاص وسط جحيم العصرية الحداثة المولدة للقلق والوسواس فظل موزعاً بين ثنائية الانخطاف والسقوط، تلك هي الحداثة في اختلاطها وحيرتها كما تبدو عند (بودلير) ((أن يكون معذباً حتى الأعصاب لاحتياجه إلى الإفلات من الواقع، لكنه يكون أيضاً عاجزاً عن خلق متعال وعاجز عن الاعتقاد في تعال له دلالة، إذن هي حداثة فهي حداثة تقود الشاعر إلى ديناميكية من التوترات المستعصية وإلى تذوق الغامض في حد ذاته))[5].

---

[1] محمد برادة: م، ن ،ص 12 .

[2] محمد برادة: م، ن، ص12 .

[3] هنري لوفيفر: ما الحداثة، ص 17،18 .

[4] محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة،ص12،13.

[5] محمد برادة،م،ن،ص13 .

وتختلف الحداثة من مكان لآخر بحسب طريقة الممارسة التّحديثية، و((أن اعتبار الحداثة في الحياة والأدب أمر مشروع وهو يشبه مكانة وسائل الصناعة ووسائل الدفاع والمدارس الأدبية التي مرّت كالرومانسية والرّمزية والواقعية السوريالية وغيرها، ولكنها ستبقى حداثة تختلف عن الحداثة السابقة، كما كانت المدارس الأدبية في هذا القرن مختلفة عن مثيلاتها في أوربا وكما كانت الرومانسية الفرنسية مثلاً مختلفة عن الرومانسية الانجليزية أو الألمانية أو الاسبانية أو غيرها، أو كما كانت رومانسية (هيغو) مختلف عن رومانسية لا مرتين أو دموسيه أو غيرها))[1]، هكذا فإن مصطلح (الحداثة) يتسم بطبيعة إلتباسية وحركته الزئبقية التي تجعله سابحاً في وسط لا يقبل التحديد وتأسست، هذه الإشكالية بسبب عملية الخلط بين مفاهيم (الجدة) و(المعاصرة)و(الحداثة)حيث أنطلق النّقاد من تصور لا يميز بين طبيعة المحددات والفوارق لهذه المصطلحات، فمصطلح (الحداثة) على الرغم من أنه يبدو متجانساً في ظاهره من حيث السؤال :ما الحداثة؟،إلا أن مصطلح الحداثة ينطوي على قدر كبير من اللامحدودية والتناقض والنسبية على المستويين السّوسيولوجي والأدبي الإبداعي[2]،وهذا انفصام يحرر الأدب من رسالته الأخلاقية، ويجعل الثقافة جزءاً من عملية تجريب مستمرة للوعي المركب.

و من ثمة تصبح عملية الإبداع خاضعة للمعايير تجديد الشكل سوءاً كان في اللغة أو في الصورة، ولذلك((نرى الشاعر والناقد الانجليزي (ستيفن سبندر)يجعل الوجود اشتراطاً نهائيا للأدب ويرى أن العزل بينهما خطيئة لذلك فهو يعطي أولوية للشرط الأنطولوجي والقيمي عند التميز بين نمطين من الشعر هما (الشعر الحديث) (Poetry Modern) أو بشكل أدّق (الشعر الحدثاني)(المودرنيزمي)(Modernistes)،والشعر المعاصر (Poetry Contemporay)، فهو يرى أن المعاصرين يعبرون عما يسميه بالأنا الفولتيرية التي تنطوي على الأقانيم الأساسية لمفهوم الكاتب المصطلح المبشر، وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر نوع من النبوة تجعل منه مبشراً بعقيدة ليست من صنعه في آخر المطاف))[3].

ويختلف مفهوم (الحداثة)عن مفهوم المعاصرة CONTEMPORANEITE زماناً ومكاناً،((فالمعاصرة مكانياً هي أن يعيش الفرنسي عصره بالنسبة إلى فرنسا أن يعيش الأمريكي عصره بالنسبة إلى بلاده، ولذلك تختلف المعاصرة من مكان إلى آخر بالقياس إلى تقدم هذا المجتمع أو ذاك، وتختلف المعاصرة من زمن إلى زمن، فما كان معاصراً في الماضي تقليدي اليوم، فأما الحداثة - زمنياً – فهي عالمية شمولية تخص زمناً واحداً وهي مكانياً تختلف من حيث الدرجة، فإذا قسنا حداثتنا إلى الحداثة الفرنسية أو الأمريكية أو اليابانية فنحن لم ندخل عصر الحداثة بعد، ولكن إذا قسناها إلى حالنا قبل ثلاثين عاماً فنحن نعيش عصر الحداثة، ومن هنا تكون الحداثة حداثات، فثمة حداثة فرنسية و أخرى أمريكية، وثمة حداثة عربية وهي تنضوي جميعها تحت حركة الحداثة في العالم))[4]ولذلك يمكننا القول ((أن الحداثة أعم من المعاصرة، ذلك أن المعاصرة ترتبط بالعصر؛ أي بالزمن فحسب غير أنها تقترب من الأولى؛ أعني بها تمثل القيم السائدة في العصر الحديث أو الصّدور عنها في تغيير جديد لم يكن موجوداً من

[1] خليل موسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص 13 .
[2] طراد الكبيسي: كتاب المنزلات، منزلة الحداثة،الجزء1،وزارة الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط 1996 ،ص 11
[3] فاضل تامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع،ص177.
[4] خليل الموسى: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 14،15 .

قبل))[1]، وذلك بالاستناد أن الحداثة في مفهومها اللغوي تعني إيجاد ما لم يكن موجوداً من قبل، ويظل هذا حديثاً ما بقي فتيا غير مألوف؛ أي ما بقي في منأى عن فعل العادة، القدم محتفظاً بجدة دائمة.

ويرى بعض النّقاد أن الحداثة بمعناها العام " تعني فترة زمنية في تاريخ الثقافة الغربية، ويعود تاريخها إلى عصر النهضة في إيطاليا مع الإصلاح الدّيني أو مع بداية تطور الظواهر العلمية والرياضة في القرن السابع عشر إلى الثورات السياسية في أواخر القرن الثامن عشر[2]،وقد جاءت (الحداثة) لتقرن الحياة بمبدأ الذاتية ،وبمفهوم الحرية الذي يشكل عظمة الزمن الحديث، ومن ثمة نلاحظ تلك القطيعة مع الماضي كشعار حمله منظور الحداثة من خلال مشروعها المعبر عنه من قبل فلاسفة الأنوار ومن جاء بعدهم، وهو يتحدد من خلال العمل على تطوير عمل موضوعي وأخلاق وحقوق ذات طبيعة كونية، وتأسيساً على ما سبق يمكن اعتبار الحداثة ذلك التّصور الجديد للحياة، أو هي الوعي الجديد بمتغيراتها و مستجداتها التي يستجيب استجابة حضارية للقفز على الثوابت القديمة والأنماط التقليدية، فهي تعد تياراً جارفاً يطال كل ميادين الحياة في نموها المتواصل، وبذلك يكون الحاصل أنها ليست تقليدية أو فلته بل هي تاريخ حضاري (سياسي اجتماعي) وثقافي (فلسفي وإبداعي).

وانطلاقاً من هذا كله يجب أن نفهم الحداثة في التعامل معها على أنها روح أكثر مما هي شكل أنّها حالة أكثر مما هي صيغة، إنّها ضمن أبسط المفاهيم الاتساق مع العصر – والضرورة والحاجة، وهي حركة تطور وتقدم مستمرين وعليه تكون الحداثة بمفهومها العام، وهي ذلك النمط الحضاري الخاص الذي يتعارض مع النّمط السابق عليه أن الحداثة تيار جارف يمتد إلى كل الميادين في الحياة نظراً لإيقاعها السّريع الذي جعل التغيير سمة العصر الطاغية، فالمعرفة الإنسانية تتقدم وتتضاعف بسرعة هائلة.

وفي الأخير يمكننا القول أن الحداثة موقف من الحياة والوجود ورؤيا جديدة للمستقبل و هي تلك الأسئلة التي تتبادر في أذهاننا يومياً عندما نكتشف شيئاً جديداً، و هي الطريقة و الموقفية الجديدة في الحياة، إن الحداثة هي في فكرنا المتحول عن الثابت والمتغير عن السابق، فما هو سر وجودنا في الوجود؟ للأخذ أم للعطاء؟ ماهي قيمة تأثيرنا في الحياة؟ هل نحن ايجابيون في تقبل ثقافة الآخر ؟، و من ثمة يمكننا القول أن في الإجابة عن هذه الأسئلة يكمن سر حداثتنا العربية المتناغمة مع الحداثة الغربية المسيطرة على الفكر والعقل العالمي بإنجازاتها على مستوى جميع المجالات الحياتية والإنسانية.

[1] عبد المجيد زراقط :الحداثة في النقد العربي المعاصر،ص15 .

[2] ينظر: عبد الله المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، عالم الفكر، مج 19 العدد 3،أكتوبر،نوفمبر،ديسمبر،1988 ،ص 6

02 ـ الحداثة و حركة التّحديث الشعري العربية:

ارتبطت نشأت الحداثة الشعرية العربية بفعل عوامل (تثاقفيةAcculturation)مع الغرب ،وضمن شروط هذا الفعل (التثاقفي) وهذا ما أعطى للحداثة العربية مفهوماً نفسه الذي اكتسبه مساره التاريخي الغربي، ففي ((الثقافة تقوضت البنيات الفكرية والفنية التقليدية في غمرة التحديث المستجلب وتشابك خليط الثقافات المستوردة لتتعرض الهوية الجماعية إلى(غسل) قسري عبر وسائل الثقافة التقنية الجماهيرية وإنتاجياتها المرسخة للنموذج الثقافي الحداثوي الغريب عن البيئة والعقلية والثقافات))[1] ،إن الإبداع في هذا الحال يتطلب تمثل النّموذج الأصلي، لذلك أصبحت في كل أمر ومنهج في الحياة حتى شملت الشعر العربي مما أدّى إلى انتقال نوعي في الفكر العربي، ولاشك أن الحداثة في الشعر مطلب فني وقومي معاً، إلا أن العربي في بداية عصر التحديث كان متحفظاً من هذا الوافد الذي طرق باباً ظل مسدوداً لقرون.

كما يصف ذلك (أدونيس):((انطبع الذهن العربي بما أسميه الماضوية، وأبرز ما تؤدي إلية الماضوية في إطار بحثنا هو رفض المجهول أو غير المألوف بل الخوف منه، وفي هذا ما يفسر إيمان العربي بأن الإنسان لا يقدر أن يتكيف إلا مع الأشياء والأفكار التي يستطيع خياله أن يجاريها ويقبل بها، أما تلك التي يعجز عن تفسيرها فإنه يرفضها وهو حين يواجه فكراً أو شعراً لا ينبع مما يعرفه مباشرة يحاول أولاً أن يفهمه بالمقارنة مع تراثه الذي يعرفه؛ أي مع ما يفهمه وحين لا يكون ثمة مجال للمقارنة فإن هذا الشعر أو الفكر يبدو له غريباً وخطراً، المهم بالنسبة إليه هو الواضح و هو ما يفهمه ويسمح له بالتوجه في الطبيعة والثقافة في الحياة والمجتمع، ويستخدم العربي موروثه لكي يفهم كل شيء وما يتناقض مع هذا الموروث لا يكون جديراً بأن يعطي أية قيمة))[2]؛ أي أن العربي لا يزال في صراع مع نفسه في ذاته لا يقبل الذات الأخرى، لأنّه يشعر بوجوده الحقيقي ضمن ذاته مع تراثه القديم، وعن عمليات التحديث وجدنا أن هنالك افتراضات أساسية تعود إليها فكرة إمكانية التّحديث وقبوله أو رفضه، و هي التأثيرات النفسية العامة للتحديث البنائي الاجتماعي.

ويتلخص ذلك في أنه((عندما يتأثر العقل البشري بأية عملية اجتماعية فأنه يتشكل إما بتأكيد هذه العملية وتحقيق هويته بواسطتها مبيناً ملامحها كما لو كانت ملكة، أو بالتمرد عليها ومعارضتها، وهكذا تعمل آليات الخيال عن طريق القدرة الأساسية للاختيار بين ما هو أكثر تأصلاً في الحقيقة الاجتماعية الظاهرة وما هو مفتقد فيها))[3] ،هكذا كانت تبدو عقلية العربي عندما صدمته أوهام الحداثة بآلياتها التحويلية وكيفياتها التحديثية ومتغيراتها العملية، وفي ضوء هذا كله ندرك أن صراع الأفكار داخل المجتمع العربي بدأ من فترة ما يسمى (بعصر النهضة) وفي هذا استعادة للصراع الماضوي،((فالدلالة في موقف العربي المتناقض مما نسميه الحداثة فهو يقبل منها كل ما يحسن الحياة وطرق المعيشة بخاصة، لكنه يرفض الموقف العقلي الذي أدّى إلى نشوء الحداثة،

[1] محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص 17 .

[2] أدونيس :الثابت والمتحول ،(صدمة الحداثة)ج3 ،ص 237 .

[3] فيتوس كاقوس: الأدب وجدليات التحديث، ترجمة وتقديم ،محمد حافظ دياب، مجلة (فصول) المجلد 6 العدد3 ،إبريل /مايو / يونيه،1986 ،ص 103 .

إنه بتعبير آخر يأخذ من الحداثة منجزاتها العلمية، التقنية لكنه يرفض النظرة التي ابتدعها والحداثة الحقيقية في الإبداع لا في المنجزات بذاتها))[1].

لذلك كان الصّراع قائماً حول محاولة تجسيد حقيقة الحداثة، فمجالها الأول كان في الإبداع، وهو بدوره ما يسهم في حداثة التّقنيات والعلوم، و قد كان الصراع الذي نشأ حول الشعر في المراحل المختلفة للحظة الثقافية التحديثية((بارزاً علينا إلا نصرف الانتباه عنه إلى ما هو مفترع عن التّقطة أصل التكوين الجماعي لكلمة العروبة في زمننا، وما نلاحظه هو للأسف عدم استيعاب رمزية الأدب في لحظتنا الثقافية ورمزية الشعر لا بالنسبة لنا القريبين من فتنة الشعر، بل الذين يعملون على إعادة التسمية فيما هم يعملون على إعادة الميلاد / البعث، كما في الخطابات التي اتبعت أثر الثقافة الأوروبية في رصد الوقائع وتوجيهها نحو النموذج ؛أي العودة الأوروبية إلى ماضيها الأدبي اليوناني أو اللاتيني))[2].

فالممارسة الشعرية تعبر عن الوجود العربي، وهذه اللحظة كانت تنتظر انبثاق الحداثة في الثقافة العربية الحديثة، وفي وقت ما كان العرب لا يزالون يتعاطون مع الحداثة بخطى متثاقلة، فهم في طور إنجاز علاقة حداثية تتميز بالعلمانية والعقلانية والتنموية والتّنويرية الفكرية، وهنا تدخل فكرة الأصالة والمعاصرة التي ظلت تملأ الطريق بأشواكها، يرى (المختار الهراس) ((أن هذا الواقع العربي المتغير وما يرتبط به من ظواهر القلق(...) أمام قيم متباينة يضفي طابع مأسوياً على التفكك النسبي للبنيات والعلاقات التقليدية في المجتمعات المغاربية هو ما يترتب عنه من ملكات فردية وجماعية يظل دون الانخراط في الحداثة، وفي وضعية لا تسمح بالاستفادة من مكتسباتها مما يغدو معه الإنسان وكأنه معلق في الفضاء لا هو بقادر على أن يرجع وينصهر من جديد، وبنفس الدرجة والانسجام ضمن وسطه التقليدي، ولا هو قادر أن يصبح فرداً كامل العضوية في نطاق ما يسمى بالمجتمع العصري))[3].

وهو ما ذهب إليه (محمد بنيس) يحدد هذه العلاقة (التثاقفية) يقول((للبيت الماركسي في عموم العالم العربي هيئة خيمة القبائل الرجل لم يتجذر بعد في المكان له كل الأمكنة ولا مكان له، وأنت أيّها القادم من هذا البيت لن ترضع من حليب أمك الصحراء))[4]،والإشكالية هنا تكمن في صعوبة المرجعية؛ أي أن القديم ما زال متجذراً في اللاوعي والحديث لم يثبت بعد ،لذا فإن انتماء العربي إلى عالم الحداثة والثورة والتغير سيورث تطلعات مرجعية قائمة على المحاورة مع النموذج الغربي ليخلق هو الآخر دوراً جديداً ملتصقاً بالعلم والتفكير والمعرفة ويتجاور بأمان مع الدور التقليدي دون صراع حاد بينهما، لأن المرجعية الأسرية والاجتماعية التقليدية السائدة لم تكن قد اهتزت بعد بفعل ضربات الإيديولوجية الثورية الحديثة التي ينتمي إليها المثقف العربي، فمن هذه الزاوية يمكن أن نقرأ عناصر لازمة لقيام التحديث والمعاصرة وتغيير الواقع العربي لا باللفظة الأساسية كما يتجلى في مختلف التّعبيرات والمنظومات الاديولوجية، فالمفكر (عبد الله العروي) يرى نظرة ذات طرح عميق لمسألة الحداثة العربية من خلال

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة،ج3،ص 238.
[2] محمد بنيس: الحداثة المعطوبة، دار توبقال (المغرب)، ط1 ،2004 ،ص 87 .
[3] أنيسة الأمين : امرأة الحداثة العربية، ضمن قضايا وشهادات،(كتاب ثقافي دوري) مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،العدد2 صيف1990 ،ص 107 .
[4] محمد بنيس: حداثة السؤال، دار التنوير بيروت ،النشر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)،ط1985 ،ص 51 .

إعادة النظر في الايديولوجيا العربية والكشف عن مصادرها وانتقاد العوائق التي تحول بين المجتمعات العربية وتحقيق حداثتها؛ أي الثورة المتاحة لتجاوز التأخير والانتقائية والسلفية، ومن ثمة الارتقاء إلى منطق العصر لحماية المصالح وتأمين الدّفاع عن النّفس ضد أطماع الآخر إن الإشكالية التي ينطلق منها هي: كيف يمكن للفكر العربي أن يستوعب مكتسبات اللبرالية قبل(وبدون)أن يعيش مرحلة ليبرالية[1]،و(عبد الله الغذامي) يري في أصل الحداثة في علميتها فهي((معادلة إبداع بين الثابت والمتغير؛ أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوماً إلى صقل الموروث لفرز الجوهري منه لترفعه إلى الزماني بعد أن تزيح كل ما هو وقتي، لأنه متغير ومرحلي، وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها ولتصبح حواراً يسهم في نمو الموروث لكنه لا يكيل الموروث أو يقيده))[2].

و هذا يعني أن الخطاب الحداثوي يلتمس فسحته ضمن التحدي الكوني الشامل من أجل صناعة الجديد كتأثر بالمجدد الأول (الآخر)،ولكن السؤال الذي يواجهنا في ظل شرادة أفكارنا و حيرتها ،"ما سر مجتمع متخلف؟"،خارج تقنية غائبة وماضي مشرق ومستقبل غارق؟،ومن هنا كانت ضرورة الاستفادة من المنطق اللبرالي الغربي؛ أي من ضرورة وعي الالتباسات الناتجة عن الخلط بين مفاهيم التطور الفكري والمجتمعاتي بالتفكير القصير المحدود في علاقاته مع ما يمكن أن يغير حياة الإنسان ويبسط له الأمور في الحياة كونها كثيرة العوائق والمصاعب، و لأن تطبيقات اللبرالية في الغرب أسفرت عن (تشوهات) للمذهب اللبرالي وعن الابتعاد عن القيم الأصلية(العقلانية) حرية الفرد الروح الإنسانية، ونتيجة لذلك ظهرت اتجاهات انتقدت عقلية القرن التاسع عشر المحدودة/المنغلقة، ودعت إلى تحقيق التجاوز، وأهم تلك الاتجاهات ما يلي:[3]

01 ـ الفوضوية: التي تعتبر الدولة والعائلة وكل المؤسسات عائقاً أمام حرية الفرد .

02 ـ الفرويدية: التي بدأت كمحاولة عملية عقلانية لإدخال اللاوعي في نطاق الوعي.

03 ـ المنطق الصوري، وفلسفة اللغة: وما نتج عن ذلك من رفع لقيمة منطق الكلام العادي.

04 ـ الرّومانسية الجديدة و السّوريالية: كلتاهما ترمي إلى تكسير القواعد والأساليب التي تجسد فيها العقل المحدود، فأصبحت بذلك حواجز لا وسائط لاستكشاف الحقيقة.

ومن نفس المنظور التحديثي كان اعتماد المفكرين العرب في طرح مشكلة الشعر/الحداثة العربيين المعاصرين((تبوأ الشعر العربي الحديث من جميع الأشكال التعبيرية الأدبية موقع الريادة واللهث وراء الحالات القصوى في تجريب اللغة والتشكيل وتركيبة النص، وخلال ثلاثين سنة خرجت القصيدة العربية الحديثة من نطاق التصور والطموحات إلى حيز الانجاز المتعدد المتخطي لفترة التأثر والاستحياء والتصدي(...) وإنتاج الشاعر (أدونيس) معلم بارز على طريق التجديد والتأصيل))[4]،هذا ما أكده (أدونيس) في كتابة "الشعرية العربية"((ولست أجد أية مفارقة في قولي أن حداثة الغرب المتأخرة هي التي جعلتني أكتشف

[1] ينظر :عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة ،بيروت، ط 1973 .ص7 .
[2] عبد الله الغذامي :تشريح النص ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط2 ،2006،ص13 .
[3] ينظر: عبد الله العروي، المرجع نفسه، ص 12.13 .
[4] محمد برادة :اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص 20 .

حداثتنا المتقدمة، فيما يتجاوز نظامنا الثقافي السياسي الحديث الذي أنشئ على مثال عربي))[1]،وهي بداية انطلاق الفكر والإبداع العربيين ليتجها نحو فلسفة قد تكون فلسفة التجسيد، خاصة في الفن الشعري العربي الحديث .

وقد أقرّ (أنطوان مقدسي) أن (أدونيس) هو رائد الحداثة العربية، وطليعتها وممثلها الأول ،وما يزال الحس اللاقط لا التيارات الفكرية والشعرية ليست الأوحد فحسب بل أيضاً لمناخ النصف الثاني من القرن العشرين الذي بدأت معه الحداثة حضارة وثقافة، وأيضاً سياسة واقتصاد ومجتمعاً، فلدى (أدونيس) ما يشبه ((شعر الأشياء(...) وشعر العناصر(مفرد بصيغة الجمع) يضعنا في ضمن الحداثة، حيث هو قراءات في سفر الجسد(...)ففيه تنشأ الفسحة الجسدية، ثم يتكون الماء والهواء وهما العنصران الأساسيان للجسدية،(...)يلي ذلك الفلك والقمر وبقية الكواكب يلي الزمن وبعده الذاكرة(...)وبقية مستلزمات الوجود الإنساني والكون و الوجود(...) وفي كل هذا إيماءات شعرية بسيطة إلى الوضع العربي المأسوي السخرية المرة من الوجود الإنساني الذي يكاد يكون عند (أدونيس)ملهاة سوداء، وتبدو للكاتب السخرية لا في مجموعة (أدونيس) (سيمياء) بل أيضاً في استخدام الكاتب البارع لكافة أنواع الشعر ذات السخرية القديمة كالأحرف والطلمسات في أشكال هندسية وفي التكوين ذاته))[2].

ومن ثمة يحدّد(أدونيس)مظاهر الحداثة في المجتمع والأدب العربيين من خلال مظاهر الصراع بين البنية السلفية وقيم التحديد، ويقرّ بأن الحداثة العربية بدأت((كموقفاً يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر(...)حيث نرى تيارين للحداثة، الأول سياسي فكري :ويتمثل من جهة في الحركات الثورية ضد النظام القائم بدءاً من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج مروراً بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة على الأخص(...)أما التيار الثاني ففني: وهو يهدف إلى ارتباط الحياة اليومية كما عند(أبي نواس)،وإلى الخلق لا على مثال خارج التقليد وكل موروث كما عند (أبي تمام))[3].

هكذا يعمّم (أدونيس) مصطلح الحداثة ويجرده من حمولته التاريخية ويسقطه على متميزات تتصل بجدلية القديم والحديث في سياقات مغايرة تماماً للسياق المعاصر، وبذلك فإن مفهوم الحداثة بهذا المعنى يكسب معنا بالجوهر يمكن أن نجمع من حوله كل الشعراء والمبدعين المجددين على اختلاف سياقاتهم التاريخية المؤطرة لإشكالاتهم وممارساتهم الإبداعية، وفي المقابل عندما يحلل(أدونيس)سيرورة الشعر العربي من الإحياء إلى الحداثة يحرص على طرح كل الأبعاد الثقافية والجمالية والنقدية والتواصلية، كما يميز بين (الشعر) و(النص) الذي يتزين بشكل الشاعر، مستخلصاً مقدمات مبدئية لكل بحث في مسألة التعبير والاتصال الشعريين في المحاور التالية:[4]

01 ـ يتحقق الشعر بتحقق لغته للتباعد عن اللغة القاموسية والتراثية واستعمالاتها المألوفة.

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ص 87 .

[2] عبد الرزاق عيد: الحداثة /عقدة الأفاعي، ضمن قضايا وشهادات، كتاب ثقافي دوري، مؤسسة عيبال للنشر والدراسات ،العدد 3،شتاء 1991م ،ص 301 ـ 302 .

[3] أدونيس: الثابت والمتحول،(صدمة الحداثة)ج3 ،ص9 .

[4] ينظر: أدونيس: المرجع نفسه، ص 244 .

02 ـ ليس للشعر بصفته(شريحة من الايديولوجيا الثقافية)تجسد مادي مثلما هو الأمر في الايديولوجيا الدينية التي تطابق الأفعال للإيمان.

03 ـ لا علاقة للتقدم الشعر أو تخلفه بتقدم البنية الفوقية والبنية التحتية أو تأخرهما، فمن الممكن أن يكون الشعر متقدماً في مجتمع ذي بنية تحتية متخلفة، أو يكون متخلفاً في المجتمع ذي البنية التحتية المتقدمة.

بهذا المعنى يتحدد الشعر الحداثي بمستوى خلخلة اللغة والأشكال والمضامين السّائدة، إنه الرّاصد عن التّحولات الثورية، والمعلن عن التمرد في صورتها الكلية، ومن هنا يمكننا القول أن قيمة الشعر لا تكمن في مجرد التزامه السياسي، وإنما تكمن((فيما تطرحه رؤياه ككل أو فيما تكشف عنه ككل، وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كلية أو عن رؤيا الثورة الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية وتجلياتها وأبعادها الجمالية، فالالتزام الشعري الثوري هو الالتزام بالكشف لا بالوصف))[1].

ويحتوي (بيان الحداثة)الأدونيسي صياغة نظرية واضحة الأسس التي يعتمدها (أدونيس) لفهم الحداثة وتحليل تجلياتها الشعرية، وإلا أن الأهم في هذا البيان احتوائه على تلك الرؤى التي تقوم عليها(الحداثة) في فكرها وما تدعو إليه، إذ يلحُّ (أدونيس)على أن تقييم الحداثة الشعرية العربية((يقتضي الاعتماد على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي، ومن التطور الحضاري العربي ومن العصر العربي الراهن ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات التي يخوضها العربي اليوم، ثم يعمد إلى تمييز ثلاث أنواع من الحداثة العلمية والثورية/الاقتصادية/الاجتماعية/السياسية ،والفنية، وتشترك هذه المستويات الثلاثة للحداثة في خصيصة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر؛ أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها))[2].

وبالمقارنة بين المستويات الثلاثة يستنتج (أدونيس) وجود حداثة عربية في الشعر وانتقاءها في العلم وتغيير المجتمع يقول((هنالك حداثة شعرية عربية وتبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد أن تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار، وفي هذا ما يفسر أسباب عدائهم لها ورفضهم إياها ورمي ممثليها بمختلف التهم التي تبدأ بالغموض وتنتهي بتهمة تقليد الغرب مروراً بتهمة هدم التراث أو التنكر له))[3]،ومن ثمة يتوصل (أدونيس) إلى وضع تخطيط أولي لمعنى الحداثة وتماهيها، فهي على الصعيد النظري العام((طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤيا العربية الإسلامية حول كل شيء، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه لا من الأجوبة الماضية، وهي على الصعيد الشعري الخاص، الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل مستمر))[4]،وهكذا يمكن تمييز الحداثة الفنية عن مستوياتها الأخرى في الحداثة الشعرية العربية التي تعد منجزاتها تضاهي/تماثل ما حققته الحداثة الشعرية الغربية، ولأن الإبداع لا

[1] أدونيس: المرجع نفسه، ص 252 .
[2] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 321 .
[3] أدونيس: المرجع نفسه، ص 322.
[4] أدونيس: المرجع نفسه،ص337 .

يخضع لقانون التبادل بين البنية التحتية والبنية الفوقية، فإن حداثة الشعر العربي تلعب دوراً ثورياً من خلال تغيير الأشكال و تطوير اللغة وممارسة الهدم والبناء، وما أريد تأكيده هو أن الحداثة في الاستعمال الأدبي والنقدي عندنا كثيراً ما تتخذ صفة الشعارية والتّصنيف الجدلي، وهي في ذلك لا تختلف كثيراً عن المصطلحات التي هاجرت إلينا عبر المثاقفة والتواصل الحضاري.

ورغم كل هذه التنظيرات والدراسات العربية للحداثة إلا أنها بقيت تدور في أفلاك الفكر الغربي، وتمثل اجتراراً مكرراً للنظرية الغربية تجاه الحداثة إلا أن (محمد سبيلا)يحاول أن يطرح دلالة جزئية تقسم الحداثة في نمطيتها إلى ولادتين، الولادة الأولى: كانت خجولة مظهرية، أما الثانية: فكانت عبثية سعت إلى تهديم المطلق لكل ما يربطها بالماضي فميز(سبيلا) في تاريخ الحداثة بين لحظتين بين ما يسميه (الآن تورين) الحداثة الظافرة (la Modernité Victorine use)والتي عرفت أوجوها في القرن الثامن عشر ولربما حتى القرن التاسع عشر، حيث بلغت الآلية الحداثة ذروتها(...)،وفي مرحلة لاحقة، فإن الحداثة ستتحول إلى موضة حيث ستحدد بشكل كمي لا كيفي، بمعنى أن وتيرة الحسم والقطع والاستغناء، ستمر في مرحلة معينة بالنسبة للغرب))[1]هذا من ناحية التعامل مع المصطلح كمفهوم عام يدل على التجديد والتحديث في القضايا الاجتماعية وعلاقاتها بالحياة المعيشة، أما على المستوى التاريخي فقد استعمل ((هذا المصطلح لتحديد فترة انتهت منذ أمد طويل أو فترة انتهت كاستعمال مصطلحات مثل الحداثة الأولية:

(Proto-modernisme) والحداثة البدائية (Palato-modernisme)والحداثة الجديدة (Néo-modernisme)وما بعد الحداثة (Post-modernisme)ونستعمله كذلك لإيجاد نشاط الإنسان في ظروف معينة، وما يتمخض عنه من وجهات نظر))[2]،وإذا كان الفكر الغربي قد سعى إلى اقتران الحداثة لديه بالانفصال عن (التراث) فإن أغلب المثقفين العرب حاولوا الخوض في جعل (الحداثة) عندهم تأخذ طريقاً وخصوصية عربية، لأن عزل التراث والخروج عن مداره يلقي بالأدب العربي في مزبلة التاريخ بحكم اقتران التّراث العربي عموماً ببوتقة الانتماء الدّيني، لذلك يرى (أدونيس):((أن الحداثة زمانية ولا زمانية في آن، زمانية لأنها متأصلة في التاريخ في إبداعية الإنسان، متواصلة في تطلعه وتجاوزه، ولا زمانية لأنها رؤيا تحتضن الأزمنة كلها، ولا تتأرخ بمجرد التاريخ السردي، شأن الوقائع والأحداث، إنها عمودية وسيرها الأفقي ليس إلا صورة للظاهرة لباطنها العميق))[3]،فهذا القول يتساوى مع ما يراه (عبد السلام بن عبد العالي) الذي يميز بين نظريتين للحداثة ((تصور كرونولوجي ينظر إلى الحداثة باعتبارها حقبة(تأريخية)، تجسدت في مكان معين وزمان معين، وتصور بنيوي أو استراتيجي، ينظر الأول إلى الحداثة كمجموعة من السمات التي طبعت مرحلة تاريخية بعينها، في حين يعتبر التّصور الثاني للحداثة كعصر وليس مجرد حقبة زمنية؛ أي كشكل من أشكال العلاقة المتوترة مع غيرها))[4]، فهي لم تكن في جوهرها سوى لحظة تناقض معرفي عميق بينها في مفهومها كخطاب عقلاني من جهة، وبين أشكال المعرفة السابقة من جهة أخرى، والحداثة في الأخير تبدو وكأنها لحظة تتضمن وتناقض، في الوقت ذاته هل

[1] محمد سبيلا: دفاعا عن العقل والحداثة ،مركز دراسات فلسفة الدين، توزيع دار الكتاب العربي،بغداد،2003 ،ص 137 .
[2] جيمس ماكفارلن: مالكم براديري: الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام، دار المأمون بغداد، ط 1987 ،ص 22 ـ 23 .
[3] أدونيس: الشعرية العربية، ص 110 .
[4] محمد سبيلا: دفاعا عن العقل والحداثة، ص 13 .

اللحظات التي تسبقها[1] ، وهذا ما يراه (محمد شوقي الزين)،الذي يعتبر الحداثة ليست ((موضات عابرة أو تحديثاً راهنياً، أنه عصب الحرث في فرادته و راهنيته، ومن يحسن صناعة أحداثه واستثمارها بما يعود عليه بالنفع و الجودة والابتكار هو من يملك الحداثة بمفهومها وكرونولوجيتها))[2]،وذلك أن الحداثة في العالم العربي عموماً جاءت نتيجة لذلك التحول الذي عرفه المجتمع الاروبي فقد ولد هذا الحدث عند العرب حيرة عن حالهم ومكانتهم في هذا العالم المتحول، لذلك كان عليهم أن يتهافتوا على منجزات الحداثة للدفاع عن النفس أولا ثم لبناء مجتمع حديث، فجاءت الحداثة مقلوبة، دخل العرب عصرها مستهلكين.

وكان ذلك كله مفروضاً عليهم للتخلف ولتقدم المجتمعات الأولى في النصف الثاني من هذا القرن تقدماً لم تشهد له الأزمنة العابرة مثلاً، وللتقدم الغريب المتقوقع الذي يستوجب الالتفات لكمية الحركة التي تتوافد عليه من قبل الآخر مع العلم أن هذا سيصير بمقومات الأمة الثابتة إن لم تتحرك لحماتيها بما ستحدثه من أفكار ورؤى جديدة تنطلق من الأصل، وينبغي أن نعترف أولا: بأن الحداثة هي ابنة التقنية وهي حركة تاريخية شاملة وليست مدرسة أو مذهباً أدبياً، وهي فن مديني وصفة لازمت فن القرن العشرين، وبأن عصر الحداثة مختلف عن العصور التي سبقته، لذلك فإن(جابر عصفور) يرى أن الحداثة تنطبق من اللحظة التي تتمرد فيها((الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء كانت إدراكا لنفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراكها لعلاقتها بواقعها من حيث هي حضور المستقبل في الوجود))[3].

ومن ثمة يمكننا القول أن الحداثة تتسم بالحركية والتحول في ذاته تستبدل بتبدل الفكر الإنساني، ولا يمكن أن يجير هذا المفهوم لفئة معينة، أو حقبة زمنية دون أخرى لأنه متمخض حراك زمني متعلق بمراحل صيرورة الفكر المتجدد تلقائياً في عملية التّعبير عن أفق الإنسان المعرفي بشكل يجعله منسجماً مع روح العصر ومتماشي معه، ومهما يكن من أمر فإن الحياة العربية دخلت عصر الحداثة قسراً أو اختياراً، فنحن نعيش في هذا العصر استهلاكياً كما تعيش فيه شعوب أخرى، ولم تكن الحداثة أول ما استوردناه، ولن تكون آخر ما نستورده، وبخاصة أننا قريبون من مراكز التّقدم وكلنا يدرك أن شجرة الحياة عندنا لم تثمر بعد، وإنما الذي أثمر شجرة حضارة أخرى، فنحن نعيش في الحضارة الحديثة، ولكننا لا نسهم إسهاماً فعالاً في صنعها، وهو وريث العقول التي أنتجتها، ولذلك يأتي أدبه مألوفاً في مجتمع تطور بعاداته وتقاليده وأفكاره وثقافته تطوراً طبيعياً سليماً.

وأن (أدونيس) يرى في الحداثة العربية خالصة لم تخرج من رحم المنظومة الغربية ويرى أن المدونة الشعرية العربية قد اشتملت على هذه النزعة، وهذا يصادر مشروعية اقترانه بالأدب الاروبي الحديث، ويؤسس لعملية الاستباق الزمني نافياً انتسابها انبثاقها من الغرب؛ أي أن(أدونيس) لا يؤمن بفكرة (الزمنية)*في تحديد الحداثة، بل هو يركز على بنية النص وعلى العلاقات التي خلقها الشاعر داخل القصيدة فإبداعية النص هي التي تحكم على حداثته، فهي على كل مرتبطة بالثقافات الفرعية و

[1] ينظر: محمد غازي الأخرس: شعرية النص الحرج، الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد 1 ،السنة 1999،ص 39.
[2] محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، مقاربة في الحداثة والمثقف، الدار العربية للعلوم،ناشرون،ط1 ،2008 ،ص 12ـ 13.
[3] محمود أحمد العشيري: الاتجاهات الفنية والأدبية الحديثة،ص،167 .

الهامشية الرافضة للتشتت والتشميل والحضور الكلي للأزرار والشاشات الصغيرة والعقول اللامرئية[1]،ولعل هذا الفهم لمفهوم الحداثة عند (أدونيس) يشكل نقطة اقتراب بينه وبين النقاد.

ما يلفت الانتباه في ((تأريخ (أدونيس) للحداثة هو التعميم للمصطلح وتجديده من حمولته التاريخية الحديثة والتباسه، لا إسقاطه على تمايزات تتصل بجدية القديم والحديث، في سياقات مغايرة تماماً للسياقات المعاصرة، وبذلك فإن مفهوم الحداثة ، في هذا الاستعمال يكتسب تعريفاً بالجوهر، يمكن أن يجمع من حوله جميع الشعراء والمبدعين المجددين على اختلاف سياقاتهم التاريخية، المؤطرة لإشكالياتهم وممارستهم الإبداعية))[2]، فالحداثة بحسبه ((التوكيد المطلق على أولوية التعبير أو فنيتها، هي في بنيتها لا في وظيفتها))[3]،فهو يعير في نتاجه أهمية خاصة لأولوية التعبير، إذ يعده مهيمناً فاعلاً من مهيمنات الحداثة واشتراطاتها.

ولعل من أهم الإشكاليات المتعلقة بهذا المفهوم هي إشكالية القديم والحديث، حيث يؤسس (أدونيس) موقفه من هذا المفهوم بتعميمه على آفاق وسياقات ومراحل زمنية متغايرة، وهذا ما يجعله يعلن بأن اكتنافه للحداثة الشعرية العربية لم يكن نتاج الوسط الثقافي العربي، وأدواته المعرفية وإنما لم تكن من اطلاعه على الأدب الفرنسي الذي أضاء كثيراً من الجوانب غير المكتشفة في منظومة التراث الشعري، فغياب الوعي بالظاهرة لا يعني مصادرتها كظاهرة قارة في طبيعة الأدب، هكذا يمكن القول أن الحداثة موقف من الحياة والوجود ورؤيا جديدة للمستقبل و للشعر كإبداع/منطلق دور هام في تجسيدها كونه أقرب ما يكون للعقل وللنفس والحقيقة.

[1] ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص 22 .

[2] محمد برادة: م،ن،ص20 .

ثانيا/ وعي الحداثة في تجربة مجلة (شعر)

01ـ أثر (شعر) في صياغة (نظرية شعرية حداثية).

تبدو تأثيرات الحداثة متجلية خاصة في الإسهامات النظرية والتجارب الشعرية للشاعرين (أدونيس) و (يوسف الخال)،ولعل ما يميزهما هو الجهد التنظيري المتصل بالبحث الحداثي بصدد مشروع الحداثة العربية ، بالإضافة إلى أنهما عملا على تأسيس مدرسة الكتابة الحداثية المنطلقة والمحاولات الشعرية الطليعة تجلى ذلك الجهد في مجلة (شعر) اللبنانية عام 1957 م فأما (أدونيس) فيرى أن الحداثة الشعرية العربية ، تولدت تاريخياً من التفاؤل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخ من تغير الحياة، ونشأت ظروف وأوضاع جديدة، ومن هنا وصف عدد من مؤسسي الحداثة الشعرية بالخروج((كان معظمهم إما من أصل عربي ، وإما أنهم من أب عربي وأم غير عربية، ونشئوا إلى ذلك في وسط اجتماعي فقير عبيدا أو موالي، وهكذا اندفعوا لإثبات وجودهم في المجتمع العربي، وفي ذلك تسلحوا بأقوى الأسلحة العربية : اللغة والدّين أما اللغة فأتقنوها أكثر من أهلها مما كذب نظرية الطبع أو الفطرة(...).

هكذا وجدوا أنفسهم طبيعياً في موقع يناقض النظام القائم من جهة ، لأنه يقوم على العنصرية ؛أي اللامساواة ويناقض من جهة ثانية التقاليد التي يتبناها النظام، لأنها تقاليد السلطة الموروثة لا تقاليد الحياة الناشئة، ويناقض من جهة ثالثة التقاليد الأدبية لأنها هي أيضا التقاليد التي يرثها النظام ويشيعها ويرخصها، وتبعا لذلك وجدوا أنفسهم طبيعياً في موقع من يبتكر تعبيراً يلاءم الحياة الجديدة، أو التي يطمحون إليها ويتطابق معها؛ أي أنهم وجدوا أنفسهم في موقع التجديد))[1].

من هذا يمكن القول أن (أدونيس) يرتبط بالتجديد كمعادل للإبداع، وهذه الأطروحة هي الأساس الذي يعتمده في كتابه (الثابت والمتحول)،وبهذا المنظور هو يرى أن للحداثة جذوراً في موروثنا الفكري والعلمي والثقافي، يقول((أن لهاجس الحداثة جذوراً في نتاج أبي نواس و أبي تمام، وفي الكثير من النتاج العربي العلمي والفلسفي "الرازي، ابن الرواندي، ابن رشد"، والصوفي، ذلك أن الخاصية الرئيسية التي تميز هذا النتاج هي إدانة التقليد أو المحاكاة ورفض النسج على منوال الأقدمين، والتأكيد على التفرد والسبق وعلى الابتكار، ومما يزيد على أهمية الهجس بالحداثة وعمقه لدى القدماء هو أنه لم يأت أو بشكل مجاني، وإنما كان يرتكز إلى نظرية جديدة، هكذا أدخلت نظرية القدماء في الحياة العربية بعد العلم؛ أي أنها أحلت حركية التقدم محل سلفية الأصول، وبما أن البعد يمتزج حكما بالعقل فقد صار هاجس الحداثة عندهم محكوما بفكرة التجاوز، وتعني هذه الفكرة على صعيد الإبداع وبخاصة الشعري أن يعيش المبدع دائما في حركة تدفعه إلى أن يكون دائما غير ذاته وغير الآخرين فكأنها تقول له لكي تظل موجوداً باستمرار لا بد لك من تجاوز نفسك وغيرك باستمرار))[2]،هكذا يربط (أدونيس) الحداثة بإشكالية القديم والحديث ويعممه على شعراء ينتمون إلى حقب وسياقات متباينة.

---

[1] أدونيس: الثابت المتحول، ج 3 ،ص 11

[2] ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة،ج3،ص266.

و هكذا فإنه حينا يجعل المفهوم المستخرج من التراث مجليا الظاهرة أو إنتاج معاصر، وحينا آخر يصل الموقف الإبداعي (القديم) بمدلولات الحداثة راهناً، و من ثمة يبدو مفهوم الحداثة مفهوماً متعالياً على التاريخ وأقرب ما يكون إلى التعريف بالجوهر ويجد في إشكالية النهوض العربي ضرورة التصور التاريخي الكلي، فعن طريقه لا نخضع في تحليلاتنا وصياغة اشكالياتنا لمجاراة سياق (تطور) الحداثة والعصرية بالغرب، بل نبدأ مما يستلزمه منطق التاريخ ومقتضيات التغيير الثوري، ومن ثمة لا مجال عنده للجمع بين مسلكين : العقلانية لمواجهة التخلف واللاعقلانية و الشكلانية و اللاوعي في مجال التغيير الفني والأدبي ، فهذه أيضاً انتقائية ، وفي ضوء هذا يقول (محمد برادة) نميز مفهومين[1] :

01. حداثة طوبوية : تتوسل بالرفض والتجديد و الأسئلة الجذرية والمراهنة على قوة الإبداع الكامنة لتجاوز مأزق العصرية والتحديث المجهض.

02 ـ حداثة جدلية : تؤمن بكلية التغيير وضرورة ممارسة النقد الاديولوجي من منظور التاريخانية الماركسية، فهكذا و بهذا المعنى يسعى (أدونيس) إلى فهم/قراءة الحداثة العربية في ضوء الحداثة ذاتها كما بدأت بوادرها في أوائل هذا القرن، وبدأت تصبح منعطفاً تاريخياً بعد الخمسينيات ، فهو يرى أن الحداثة أصلية ليست فرعية متأثراً بالوافد الغربي فهي من ((أعطت الفاعلية العربية المثل النموذجي الأول : لا يمكن أن تقوم لشعب ما ثقافة بذاتها و لذاتها في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى، فثقافة كل شعب حضاري إنما هي تأثر وتأثير ،أخذ وعطاء حركة من التفاعل، وتكون الحضارة تأليفاً من هذا التفاعل أو لا تكون، كذلك أعطت الفاعلية الإبداعية العربية المثل الآخر، وهو أن شرط هذا التفاعل أن يتسم بالإبداعية والخصوصية في آن وقد نقل العرب هذا المزيج ألتأليفي الإبداعي الخصوصي في ذروته العليا إلى الأخر – وهو هنا العرب عبر الأندلس – ما الحداثة في هذا المستوى الذي عرضناه ؟، إنها التغاير : الخروج من النمطية والرغبة الدائمة في خلق المعايير، والحداثة في هذا المستوى ليست ابتكاراً غريباً لقد عرفها الشعر العربي منذ القرن الثامن ؛ أي قبل (بودلير) و (مالارميه) و (رامبو) بحوالي عشرة قرون ، وهي لذلك ليست (مستوردة) وليست (فطرا) ، وإنما هي أصلية عميقة في حركة الشعر العربي ويمكن التأريخ للشعر العربي بدءاً من (بشار بن برد) من زاوية الصراع و الجدل بين (القديم) و(المحدث)،(...)وهذا هو كما أرى التأريخ الشعري الحقيقي الذي لم يكتب حتى الآن، ويشكل غيابه ظاهرة مهمة للدراسة))[2]، بذلك فإن (أدونيس) يرى بأن ((الحداثة الأدبية تجربة ورؤيا التي تفترض نشوء حقائق عن الأشياء والعالم جديدة، لم يعرفها القدم ، ليست بحسب هذا التنظير نقدا للقديم الأصلي فحسب وإنما خروجاً عليه ، وفي موضع آخر يؤكد أن الحداثة لا تقتضي حرية الفكر فقط وإنما تقتضي وتتضمن حرية الجسد أيضاً، إنها انفجار المكبوت وتحرره))[3] ، إن ما يؤكد عليه (أدونيس) هنا هو كون الحداثة الأدبية رؤية إبداعية تعمل على إزالة القيم والثوابت وتجاوزها إلى التفكير في ما لم يفكر فيه حتى الآن، وكتابة ما لم يكتب حتى الآن حتى أن الحداثة الشعرية العربية

[1] محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص 22 .
[2] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن،ص326 .
[3] أدونيس: الشعرية العربية، ص 83

((نشأت في مناخ أمرين مترابطين : اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة، واستخدام اللغة ؛أي التعبير بطريقة جديدة يتيح تجسيداً حياً وفناً لهذا الإكتناه))[1].

هكذا تنبثق الحداثة العربية بالنسبة إلى (أدونيس)((من قديم عربي هي في الوقت نفسه في تعارض معه، وأن تكون شاعراً عربياً حديثاً هو أن تتلألأ كأنك لهب خارج من نار القديم وكأنك في الوقت نفسه شيء آخر يغاير القديم مغايرة تامة، وينطوي معنى الحداثة هذا على تغيير النظرة للممارسة الكتابية الشعرية وتقييماً جديداً لمقوماتها وتحديداً لقوانين التعامل معها وللقوانين التي تكونها، وعلى هذا أكرر ما أشرتُ إليه آنفاً من أن حداثة الشعر العربي لا يصح أن تبحث إلا استنادا إلى اللغة العربية ذاتها، والى شعريتها وخصائصها الإيقاعية- التشكيلية ـ وإلى العالم الشعري الذي نتج عنها و عبقرتها الخاصة في هذا كله، وذلك ما يطرح مسألة نقد الحداثة أو الحداثة النقدية التي لا تنفصل عن الحداثة الشعرية))[2].

بهذا المنظور يمكن أن نصف الحداثة الشعرية الأدونيسية بأنّها (قلق النمذجة)، بالقياس إلى القديم المعطى المتشكل المقنن الكامل فإنها تعاني من درجة أعلى من التوتر والقلق، إذ تقف بإزاء المواجه لها مستقبلاً بإزاء آخر خارج نفسها، خارج جذورها التاريخية آخر غربي، وفي هذا الموقع ليست الحداثة فقط قلق النمذجة بل إنها قلق مواجهة المتفوق؛ أي أنها قلق الصراع مع نموذج أسمى تحاول أن تمثله وتتجاوزه، وتظل في الوقت نفسه هالكة لشروط تميزها الجوهري عنه بقدر ما هي قلق الصراع مع نموذج أدنى تحاول الانفصام عنه والانبتات عن عروقه الأخطبوطية، الحداثة بهذا المعنى صراع مع هذه الطبيعة المكونة لوجودها ولطموحاتها ولمشروعها النهائي، فهي تقف دائما بين آخر داخلي وآخر خارجي، من هذا الصراع ضد النمذجة، كان توتر الحداثة وقلقها العميقان، ومنه أيضاً التباسها الداخلي، فالحداثة هي ظاهرة الالتباس / ظاهرة التضاد الداخلي، وفي ضوء ذلك نفهم تحول الحديث إلى إشكالي والشعر الحديث إلى شعر ملتبس، متعدد الدلالات، ونفهم طغيان التضاد والمفارقة الضدية فيه، بل إننا نستطيع كذلك فهم تناقضات الحقيقية لا الوهمية التي تحتشد في جسد الحديث[3]، هكذا فقد تجسدت سلطة النموذج في العصر الحديث نحو الشعر العربي، فكانت مثلاً حداثة اللغة الشعرية : اجتماعيتها، سلطويتها، تقريريتها ووصفيتها، وخارجيتها وتقليصها للتجربة الإنسانية إلى سرد مباشر، ثم في الصيغة الإيقاعية الصامدة الرتيبة للشعر في إخضاع الهاجس الشعري لقواعد النظام العروضي التقفوي ومعطياته المسبقة التي تتشكل خارج القصيدة الاستهلاكية.

و ربما تشكل إسهامات (يوسف الخال) إلى جانب إسهامات(أدونيس) العلامة الفارقة في حركة التحديث الشعري، فقد أسّس بمعنى ما (عصر تنويري عربي)،محدداً مجال (الحداثة) بأنها((حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ التغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء...فالمضامين والأشكال تمشي جنباً إلى جنب لا في الشعر وحده ، بل في مختلف حقول النشاط الإنساني أيضاً))[4]،فما يستفاد من هذا التعريف أن (يوسف الخال) يربط

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن،ص325 .
[2] أدونيس: المرجع نفسه، ص 338 .
[3] ينظر: كمال أبو ديب، الحداثة ،السلطة ،النص، مجلة(فصول)،المجلد 4 العدد3 ،ابريل /مايو/يونيه ،1984 ،ص 41 .
[4] يوسف الخال : الحداثة في الشعر : ص 70 .

الحداثة بالإبداع؛ أي بالخروج على ما سلف من تجارب شعرية ، والحداثة الأدبية عنده لا ترتبط بزمن دون أخر غير أن هناك جديداً ما يطرأ على نظرتنا للعالم من حولنا، مما ينعكس ذلك معه في إيجاد طريق تعبيرية غير مألوفة ، ومما لا شك فيه أن (يوسف الخال) يفكر في الحداثة باعتبارها رؤية شاملة ((لا تخص الشعر وحده بل تشمل (مختلف حقول النشاط الإنساني))[1]، فما حركة الشعر العربي الحديث سوى ((نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة))[2]،بهذا المعنى تندرج (الحداثة) في الحياة نفسها في نطاق أشمل وأوسع من الشعر بحد ذاته (كجنس أدبي) هو نطاق الحداثة في الحياة نفسها، وفي ميدان العلاقات الاجتماعية، ويعود ذلك إلى ((أن الشعر بالمعنى العالي ليس نوعاً أدبياً معيناً ، بل هو حلة فكرية وروحية ...تشمل ...طرائق الحياة))[3]، ويعني ذلك بالنسبة إلى (الخال) أنه ((مهما قيل في الحداثة يظل القول الأهم فيها أنها في كل شيء لا في الشعر وحده موقف كياني من الحياة، من هنا فإن صعوبات الحداثة في الشعر العربي في أساسها راجعة إلى فقدان الحداثة في الوطن العربي))[4].

هكذا يستلزم أن تنطلق/تتأسس خطابات الشعرية انطلاقاً من أسئلة الواقع، والعمل على إبراز صوت الذات وتحديد الشروط المناسبة لحوار(الآخر)،لذلك يقرأ (الخال) حالة التباس الحداثة العربية في حالة تناقض بين ((كوننا في العالم الحديث وبين كوننا جوهراً في خارجه، وهذا التناقض يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم))[5]، وبذلك لا تعني الحداثة ((أن يصبح العالم الحديث عالمنا؛ أي أن لا يقوم بيننا وبينه حاجز، بل أن نصبح تماماً فيه))[6].

لقد بدأ العالم الحديث وهو هذا الغرب الليبرالي على وجه التحديد يتسرب إلينا منذ أواخر القرن الثامن عشر، وأصبح عالمنا بزوال السلطة العثمانية عن ربوعنا، ومن هذا فإن (القضية المصرية) التي تجابه العرب اليوم تتحدد في أن ((ننشئ مجتمعاً حديثاً في عالم حديث))[7]،ومن هذا المنطلق يصبح معنى الحداثة هنا بالنسبة إلى (الخال) محكوماً بمدى تجسده في ميدان العلاقات الاجتماعية (المجتمع)، فما هو معيار الحداثة ؟.

ينظر (الخال)إلى الحداثة عبر (الغرب الليبرالي) إذ يحضر (الغرب) في هذه النظرة بوصفة عالما كونياً وشاملاً، ويعود ذلك بالنسبة للخال إلى أن (الغرب) تاج العقل الذي يتميز بكونية وشمولية قوانينه، من هذا فإن حضارته ليست غربية إلا بالمعنى الجغرافي في أنها إنسانية بالمعنى المعرفي، الثقافي ويفكر (الخال)في هذا بواسطة مفهوم نظري يقوم على أن الحضارة الإنسانية ((واحدة لا تتجزأ، وكل انفصال عنها موت، وأنها ليست وقفاً على شعب من الشعوب بل تخص الإنسانية برمتها، ونحن ننعتها بالغربية أو الأوروبية لأن الغرب أو أوروبا قد أعطاها في الألف سنة الأخيرة أكثر مما أعطتها أية منطقة جغرافية أخرى، ثم أن

---

[1] يوسف الخال : المرجع نفسه ص 17 .
[2] يوسف الخال :المرجـــــــــــــــع نفسه ص 93
[3] مجلة (أدب) المجلد 2 العدد 1 شتاء 1963 م ص 4 ، نقلا عن : جبال باروت (تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر)،قضايا وشهادات، كتاب دوري ثقافي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،2 صيف 1990 / ص 254
[4] يوسف الخال : الحداثة في الشعر ص 16 .
[5] يوسف الخال: الحداثة في الشعر: ص 06.
[6] يوسف الخال: المرجع نفسه ص 05.
[7] يوسف الخال : المرجع نفســــــــــــه ص 05-06.

هذا النعت شكلي لا جوهري، إنه تعبيري فقط، وبذلك فإن الحضارة الغربية هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي...ونحن لا قيمة لنا في العالم العربي إن بقينا خارجها، ولم نتبناها من جديد، ونتفاعل ونفعل بها..إن هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم))[1]، لأن فهم الحداثة عبر (الغرب الليبرالي) ظهر في مرآة الوعي (العربي) كفهم يقوم محتواه السّياسي المضمر على (التبعية) في مرحلة كان فيها شعار التحرر من (التبعية) للغرب الليبرالي الاستعماري من أعرض شعارات حركة التحرر الوطني العربية ومن أكثرها فاعلية في وعي الأغلبية الشعبية، كما ظهر هذا الفهم في مرآة هذا الوعي كفهم يقيم حركة التحرر الوطني في الخمسينيات والستينيات، لذلك جاءت نظرة (الخال) مغايرة لتلك الأفكار التي أرادت أن تقيد الفكر التحرري حتى أن نظرة (الخال)إلى الشعر لم تكن نظرة سكونية جامدة، ونهائية، وترى (خالدة سعيد) التي واكبت الحركة منذ بدايتها أن تلك النظرة ((كانت قد تطورت بفضل تجاربه وثقافته بعد مرحلته الأولى التي دارت في أفق الرمزية اللبنانية، وكان لتعرفه إلى الشعر العربي الجديد في مختلف تطلعاته واهتمامه ببوارق التجديد في هذا الشعر، بعد تعرفه إلى أمواج للشعر الجديد في أمريكا وانجلترا، أثره الكبير))[2].

غير أن موقف (الخال)في الحقيقة كان دفاعاً عن مواصلة الرؤية الليبرالية في النهضة وسط سياق شعبوي يخنقها ،ولا يرى فيها إلا تعبيراً عن(التبعية) ويفسر ذلك أن (الترسيمة) النهضوية عن ثنائية التقدم/التأخر و الانحطاط/النهضة تحضر في خطاب (الخال) حضوراً ميتاً نظرياً، إذ يفكر(الخال) (بالحداثة) في إطار هذه الترسيمة ،وبهذا المعنى يبدو أحد أعضاء هذه النهضة وكأنه يدعو إلى استمرارها وإعادة إنتاجها على أساس يرى أن (النهضة) في جوهرها طريق إلى (العالم الحديث)؛ أي إلى الغرب الليبرالي ،من هذا يعيد (الخال) فهم (النهضة) العربية من حيث أن جوهرها يتلخص في(تلمس الطريق نحو العالم الحديث)[3] ،أن العرب منذ بطرس البستاني والطهطاوي (...) حتى الانتهاء من الفكر في أيامنا،((يتلمسون طريقهم نحو العالم العالم الحديث ،ذلك إلى العالم القديم ولا ريب يتفسخ))[4].

بهذا المفهوم تصبح (الحداثة) أسماً آخر (للنهضة)، أن (الخال) في تحديده لنظام المعرفي للحداثة ينطلق من مصادر بعيدة الأفق، والنظر تقوم على فكرة إن((الحداثة نظرية حديثة إلى الوجود))[5]،وتعني النظرة الحديثة لهذه العقلية، أو ما يقترب يقترب من قضايا الفكر والمعرفة، من هذا (فالحداثة) لا تكمن في (التقنية) بل في النظام المعرفي الذي تقوم عليه ،إذا ما (تقنية) الإنتاج النظام المعرفي الذي ولدها، ما الحداثة ألا ((زياً أو شكلاً خارجياً مستورداً، وإنما هو نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلاً جذرياً وحقيقياً، انعكست في تعبير جديد))[6]، ويوضح (الخال) ذلك بقوله: إن الحداثة في كل شيء((ليست أشكالاً يقتبسها الإنسان، أو زياً يتزين به الآن، المهم هو ما وراء هذه الأشكال والأزياء، هذا الما وراء هو ما

[1] مجلة (شعر) العدد 15. السنة: 04-سنة 1960 م ص 138-139.
[2] خالدة سعيد: (يوتوبيا المدنية المثقفة) دار الساقي. ط 01-2012 م ص 96/95.
[3] يوسف الخال: نحو أدب عربي حديث، مجلة (أدب) المجلد الثاني العدد1،شتاء 1963 ،ص1،نقلا عن جمال باروت: تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة (شعر)،ص 255 .
[4] يوسف الخال: المرجع نفسه، ص 10 ـ 11 .
[5] يوسف الخال: الحداثة في الشعر،ص13 .
[6] يوسف الخال: الحداثة في الشعر،ص17 .

نسميه بالعقلية، وإما أن تكون ذا عقلية حديثة أولا تكون بمعنى أن تأخذ بالجوهر لا بالمظهر، وما السيارة والطيارة والتلفزيون وما إلى ذلك من نتاج العلم الحديث جوهر الحياة الحديثة اليوم، بل الأخذ بأسبابها الروحية والعقلية))[1]،هكذا يمكن أن نحدد (العقلية الحديثة) التي يتحدث عنها (الخال) تتحدد في القطيعة المعرفية ما بين (الغرب الثقافي) / و(العرب الثقافي)، لتصبح الحداثة هنا معنى (النهضة)،وبالتالي تعني الانتقال من المجتمع القديم المنغلق إلى المجتمع الحديث المنفتح ،من هنا يحدد (الخال) النظام المعرفي (للحداثة) أو ما يصفه (بالعقلية الحديثة) في ضوء مفهوم (العقل) كما تبينه المرجعية العقلانية والعلمية (للغرب الثقافي) ،وتغدو (العلمانية) في خطابه وجهاً أخر (للعقلانية)، من هنا ترتبط (العلمانية) نسبة إلى العالم ،(بالعلمية) نسبة إلى (العلم) في سياق نزعة إنسانية ميزت (النهضة)، ويعني من هذا كله أن الحداثة التي يبتغيها (الخال) لنهضتنا العربية أن تكون (علمية)،(ثورية)،(تمردية) حتى نتمكن من اكتشاف معارف العالم في زمن العقل والفكر والنهضة الإنسانية .

ويرى (يوسف الخال)أن هناك أسباباً روحية و عقلية ، تحتكم لها الحداثة وتعتبر أسساً لها وهي:[2]

01 ـ الاعتقاد أن الإنسان سيد الطبيعة، أن بمقدوره إخضاعها وفك مغاليقها، ويشكل ذلك أساس ما يسميه (الخال)في مكان آخر(بروح العصر)ويعني بها أساساً(الروح العلمية)أو العقلانية.

02 ـ ويترتب على ذلك((إن ما يضعه الإنسان من نظم وقوانين ومبادئ تظل دون الإنسان لا فوقه ،فما هي سيدته ،بل إنما هو سيدها ،فهو الذي وضعها لخيره ،أو هكذا أعتقد حين وضعها وله ملء الحرية التي تعديلها أو تغييرها ساعة يعتقد أن خيره في هذا التعديل أو التغيير.

03ـ غير أن هذا لا ينفي الآن ذاته الطابع الموضوعي للعالم الذي تحكمه قوانين موضوعية يقوم العلم باكتشافها ومعرفتها، مما يمكن الإنسان من السيطرة على عالمه الطبيعي والاجتماعي، ويتميز العلم حسب (الخال) بصيرورته الدائمة النابعة من ماهية وجوده الموضوعي، من هنا فإن الضرورة بما تقتضي إليه من(تقدم) ذات طابع موضوعي يفرض نفسه على الحياة برمتها ،وبين (الخال) ذلك بقوله: أن ضرورة الأشياء بمقام كينونتها ،نقول ذلك عالمين أن الكينونة هي الأصل ،فالشيء يكون أولاً ثم يصير ،لكن صيرورته في جوهر كينونته، وهو يصير دون استشارتها ،ونحن نكون غير حديثين ؛أي سلفيين جاهدين متزمتين مغلوبين في آخر الأمر حين نقف في وجه صيرورته ، نقف لاعن حكمه وتدبير ،بل عن جهل أو نفاق أو منفعة شخصية أو إيمان بأن ليس في الإمكان أبدع مما كان.

04 ـ ترتبط(العِلمانية) في هذا السياق (بالعِلمانية) نسبة إلى العلم و(العقلانية) ،إذ أن العلمنة في معناها العميق انعطاف من الإله إلى الإنسان ،ومن مملكة العرب إلى مملكة الإنسان ،وبذلك لم يعد الإنسان يرى العلم نتاج (نظام إلهي أبدي)،بل (وجد نفسه أمام نظام من صنع يديه لاستئناف لأحكامه إلى سلطة عليا) ومن هنا تغيرت نظرة الإنسان إلى العالم تغيراً جذرياً ،فلا شيء محرّم على العقل منذ الآن كل شيء في قبضته يتعامل معه كيف يشاء بما يشاء.

[1] يوسف الخال: المرجع نفسه،ص16 .
[2] ينظر : يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 16 ـ 17 .

05 ـ وتعني (العلمانية)،(العِلمانية)،(الزمانية)،(العقلانية) عميقاً على مستوى الإنسان ما يسميه (الخال)(الإنسان (الحر)الذي هو وقبل أي شيء آخر (الفرد).

ومن هذا يمكننا القول أن (المجتمع الحديث) الذي يعنيه (الخال) هو المجتمع الذي يقوم على النظرة الإنسانية الطبيعية التي تؤدي إلى مجتمع قائم على نظرة حديثة للحياة على العلم والتكنولوجيا، وذلك حتى يستطيع الإنسان أن يتحكم في أوامر الحياة والطبيعة ويتألف ليصبح الإنسان ،مصدر القيم لا الآلهة[1]،كما قال (أدونيس) ،ومن هنا يخوض الإنسان صراعاً روحياً مع الفراغ ،إذ يؤدي ذلك التطور و التقدم والإزهار إلى التبعثر والتمرد والرفض والحيرة والقلق، وما إلى ذلك مما يطبع عصرنا الحاضر من هذا يحل(الشعر) مكان (الدّين) ويصبح (ميتافيزيقيا) المجتمع الحديث حيث يلعب الشاعر ((دور الآلهة التي اختفت)) على حد تعبير(الخال) ((يزيح كابوس الآلة والنظام)).

من هنا انطلقت الحداثة الشعرية العربية كما أرادها (أدونيس) و(يوسف الخال) نبضاً فريداً وعميقاً وواجب الوجود ، حيث أصبح يقع في مركز الكون ويشكل مبدأ القيم والغايات وحلت مشروعية إنسانية جديدة محل المشروعية ، مما نتج عن ذلك قيم جديدة وقوانين جديدة تنطبق على البشر، ومع تطور العلم أخذ الإنسان بفعله في الواقع والطبيعة يتطور يجدد أكثر أشكاله تطوراً وتقدماً مع ظهور التقنية بكثافة في الحداثة العلمية، هذا يعني أن الحداثة ليست فقط تدمير القالب القديم وإرساء جمالية فنية، وإنما هي أيضا تغيير للواقع الحياتي. إلا أن التحول الكبير في تاريخ الشعر العربي بعد مجيء(الحداثة) سيكون مساهماً في تغيير هذا الواقع، لأن الشعر يعتبر صوتاً للفرد ولسانه، لذلك لم يقتصر الرواد الشعراء الحداثيين على التنظير أو بتقديم المبررات النظرية لهذا الانتقال /التحول، ولم يكتفوا بترجمة نماذج بارزة من الشعر العالمي، وإنما قدموا وبالدرجة الأولى النموذج الدال والمقنع وجاهدوا إلى أقصى حد في إعطاء الشعر من حيث الشكل والموضوعات جدارة تليق به وتجعله قادراً على خوض هذه المعركة، وكسب المزيد من التفاهم والتذوق والأنصار لهذه الحداثة الوافدة المستقرة في ثقافاتنا وتطلعاتنا، لقد أصبحت اليوم جزءاً من تفكيرنا.

[1] ينظر: يوسف الخال، نحو أدب عربي حديث، ص 8 ـ 9 .

02/تمظهرات الحداثة في تجارب مجلة (شعر) الشعرية

شكلت الحداثة تصورات وتغيرات على مستوى السّاحة الشعرية الغربية الحديثة، على نحو جعل منها ثورة إبداعية لعلها أعنف الثورات الطليعة التي أضحت نموذجاً و مثالاً يحتذى بها في الشعرية العربية، و التي هي الأخرى تسعى لتجسيد هذا النموذج /المثل، ويجعل هذا البعد (حداثة) القصيدة العربية موازية لحداثة القصيدة الأوروبية(الحديثة) ،متأثراً ربما بوهم (العالمية)المتضمن في الثانية، أو بتلهف الأولى – في جانب منها على هذه (العالمية)،ولكن هذا القول بفصل بين القصيدة العربية القديمة، وبين القصيدة العربية المعاصرة وأصولها التراثية فضلاً عن حوارها مع واقعها التاريخي المتعين والمبين على هذه الإشكالات وغيرها.

فإنّه يكفينا أن نتوقف على تمظهرات الحداثة الشّعرية العربية في مجلة (شعر) عند شعرائها من خلال شعريتهم التي تجسّدت فيها تطبيقات و تنظيرات هذه الحداثة التي انصرف إلى الفعل والممارسة، وذلك عصر(المعاصرة) التي تنصرف إلى مجرد الوجود في العصر دون أن تقتنص دلالة فعل الخزف الذي يقوم به الشعر ودلالة فعل الابتداء الذي يمكن أن يعدل به الشعر مسار العصر أو يعيد خلقه بالأحداث والتحديث، هذا الفارق الدّلالي الذي يصل بين(الحداثة) والفعل يصل الحداثة بالشعر نفسه، ويوقع الصفة عليه من حيث هو حدث متجاوز يلفت الانتباه إلى ذاته من أجل أن التحديث،((فقد فاجأنا القرن العشرون في منتصف الطريق، فهاجمت ركودنا وودعتنا حركة الآلة والخوف من الحرب والدورة والنظريات الاجتماعية المتباينة ففككت المفاجأة المحسوس عن المثال، وبدأ تماسك الفرد يترجرج وبدأت حصون ذاتيته تنهمر حاملة معها نظم الاستقرار القديمة كالإيمان المطمئن والمفاهيم والحتميات وامتد إلينا الشك وتبعه الرفض، ثم التطلع للجديد للعقائد والمفاهيم والفنون والنظم الجديدة ،وتربعت البساطة بعيداً نحو الماضي والمطبق علينا التعقيد وبدأ الإنسان عندنا بحثه عن الطريق خلال هذا الاضطراب فهيئ للبعض أن يجد الناظم لهذا الانهيار، ويلمح قبساً بعيداً ظل يلتمس طريقه إليه، ولم يهيأ للبعض الآخر ،فراح يتبع خطى الآخرين في الغرب أو الشرق أو في الجوار))[1].

لقد كان الحراك الشعري العربي بالقدر الذي يلفت الانتباه إلى فعله في المجال التاريخي من حيث هو (إحداث)، ومن هنا كانت الحداثة فعل يقوم على الاختيار الواعي المتجاوز على عكس (المعاصرة) التي هي مجرد وجود في الزمان ، فإنه يحدث (حدثا) فيه ومنه وضده على نحو يكون (إحداثه) فعلاً من اختيار حداثته ، ولقد كان أغلب أعضاء حركة مجلة (شعر) وما حولها من أمثال (الخال) ،(أدونيس) و(السياب) و(خليل حاوي) ، (توفيق صايع) و(أنسي الحاج)،(خليل الخوري)،(بدوي الجبل)،(نذير العظمة)،(إبراهيم شكر الله)،(محمد الماغوط)،(شوقي أبي شقرا)،(جورج غانم)،(إلياس عوض)،(سلمى الخضراء الجيوسي)،(يوسف غصوب)،(فؤاد رفقة)،(سعدي يوسف)،(ميشال طراد)،(صلاح ستته)،(عصام محفوظ)،(فدوى طوقان)،(جورج شحاذة)،(سعيد عقل)،(رينه حبشي) مكافحين بفعلهم الواعي على الاختيار الواعي المتجاوز للقديم ،ومعنى كونهم شعراء مكافحين أنهم أبوا إلا أن يعيشوا زمانهم وعصرهم ، فأما الشاعر (توفيق صايع)فقد مثل بشعر محطة مهمة من محطات

[1] مجلة (شعر) العدد 5السنة2، شتاء 1958 ،ص95 .

التّجديد الشعري العربي فالتجربة ((عنده لا تنغلق على نفسها لا تحدد سلفاً "بالحدث" هنالك الموقف الأساسي الذي يلازمه، وهو موقف صادق يحمل نظرة شاملة وعميقة للوجود تقلب الحدث الخاص إلى تجربة إنسانية قد يعانيها كل فرد، وهنالك فوق ذلك "التكتيك" العجيب الذي يعطي القصيدة أبعاداً متفاوتة وتأويلات متعددة للصورة الواحدة))[1]،يقول في قصيدته(من الأعماق صرحت إليك يا موت):[2]

أقربي أقربي

أيتها المهرة البيضاء الفتية

أقربي

أيتها المهرة القوية الغنوج

أقربي و اصهلي

صهيلك أنغام وتراتيل

تمثل لنا هذه القصيدة شعراً دقيقاً يحمل معه تراثاً حضارياً حياً واسعاً أتاحته ثقافة الشاعر وغربته في البلاد الغربية، ولعل هذه الدّقة في التصوير هي التي تفرض على هذا الشعر أن يكون خالياً من الوزن، لأنها تحتاج إلى أقصى مجالات الحرية الممكنة إن (توفيق صايغ) يعنى عناية فائقة باللفظة لا من حيث (شاعريتها)المنغومة وجمالها، بل من حيث قدرتها على أداء المعنى الدقيق أداء كاملاً، وهو في هذه القصيدة يمثل كذلك ذروة الشهوة عند الشاعر(الشهوة الأخيرة)،صعوداً منهمكاً فاجعاً، و لقد تراكم العذاب وتحول به إلى عشق من نوع جديد إلى عشق لمهرة بيضاء فتية تحمل إليه موتاً فتياً خصباً، إنها شهوة العازف عنه بقوة الحياة مع القدرة عليها، إنها شهوة المحتقر للحياة و تساؤلاته الطبيعية في مثل هذا الموقف بل إنه يعلن قائلا:[3]

ولن أسأل

أين يضرب الحافر

و أين مسراك، و أين تبيتين

يبرز في شعر (صايغ) استعماله الثنائية مما يعكس آثار التربية البروتستانتية التي نالها في حداثته حيث نشأ ابنا لقسيس بروتستانتي، ولعلها تعكس كذلك تأثر الشاعر بالثقافة الانكلوساكسونية التي استقى من ينابيعها في دراساته لآدابها وفكرها، فطبيعة شعر المتفلسف تدل على تشربه للعاطفة الدينية، وميله الطبيعي إلى التفكير الديني حتى ليبدو أن أي أثر لثقافة وافدة إنما

[1] سلمى الخضراء الجيوسي: القصيدة لك :لتوفيق صايغ، مجلة (شعر)العدد16 السنة 4،خريف 1960 ،ص132.
[2] مجلة (شعر) العدد 16 السنة 4 خريف 1960 ، ص 9.
[3] مجلة (شعر)العدد 16 السنة4 خريف 1960 ،ص 12 .

هو أثر متمم لا باعث وجواب فكري لاضطراب عميق في النّفس تعود جذوره إلى تاريخ سابق لعهده الثقافة الوافد من الخارج[1]،إن شعر(توفيق) نسيج وحدة يتفرد بميزات صاحبه الخاصة، فهو لا ينتمي إلى مدرسة الحداثة ولا يمكنه أن يكون أساساً لمدرسة في الشعر، إنه يعز على كل تقليد، وأما (أدونيس)فأنّه عندما ينتقل الخطاب من تناول الحداثة في سياقـــــها التطبيقي إلى سياقها النظري فإننا نستدل (بأدونيس) في تجسيدنا للنص الحداثوي، فقد استطاع أن يضـــع طريقاً معبداً للتحديث الشعري العربي ، إذ استطاع أن يوصف المكونات النّصية الحديثة في شعره، فأصبح اللفظ الواحد يدل على مدلولات عامة في القصيدة فإذا ما ورد لفظ الجسد فالنص جسدي ،وإذا ورد لفظ الأشياء أو العناصر فالشعر شعر أشياء وعناصر دون استجلاء الجسدية ، وحضور عالم العناصر والأشياء التي هي نتاج عملية التّوحد بين الوجود وفائض الوجود بين الأشياء التي تتحول إلى رموز تمائية سحرية.

وقد أثار الشاعر العربي على المفاهيم الشعرية القديمة ،وأحدث خلخلة في((بنيـــة القيم الفنية بحيث يصبح من المستحيل ، شيئاً فشيئا تذوق الشعر أو النظر إليه، وإلى قضايا الإبداع جملة ،كما كان ينظر إليها في الماضي ، هذه الخلخلة تتضمن تجاوزاً كاملاً لطريقة الكتابة القديمة السائدة من جهة، وتتضمن من جهة ثانية تجاوزاً كاملاً لطريقة التذوق القديمة السائدة ، تتضمن هذه الخلخلة بكلام آخر ، تعبيراً مغايراً ، وهي لذلك تخلق القارئ المغاير ، والقارئ المغاير هو الذي ثارــ تخلخلت نفسه والقيم الجمالية التي يرثها فرفضها ، وتبنى غيرها ، وأصبح مستعداً لقبول غيرها؛ أي لكي يصبح شخصاً جديداً والشعر والثورة يخاطب أولاً بالأحرى أن يخاطب إلا هذا القارئ.))[2]، فأوّل ما يميز شعر (أدونيس) هو القلق من تجربة الحياة ، لأننا ونحن نبدع نحس بقلق الخلق ونلقى أنفسنا أمـــام عالم يختلج في أرجائه قلب الشاعر، ذلك إن شعر (أدونيس) نزفاً فكرياً بل محاولة لخلق عالم إنساني جديد ،هذه المحاولة هي الخيط الرّوحي الذي ينظم نتاج (أدونيس) من قصيدته (دليلة) عام1950 إلى(قالت الأرض) عام 1954 إلى قصائد أولى1957م .التي ينظر من خلالها (أدونيس) إلى العالم بثقة واعية ومحبة راضية، و يغنيه بفرح الطفولة ،فالعالم عنده طفولة دائمة، وكالأب الحاني يمسح بسواد عينه الظلام التي تجهم صبحه، مدركا أن عينه إنما تمتلئ بالشّوق وتدمي، يقول في قصيدته (قالت الأرض)[3].

قم مع الشمس يا شبابي ، وحرك

عالماً ما في البصيرة ، جـــامد

أنت علمته الحياة قديمـــــاً

وستبقى له دليـلاً و رائـــــد

[1] ينظر: سلمي الخضراء الجيوسي: القصيدة لك لتوفيق صايغ،ص.137

[2] أدونيس : زمن الشعر ص 74 .

[3] أدونيس: قصائد أولى، منشورات دار الآداب ،ط 1988 ،ص 8 .

ويتعالى الشاعر عن الحياة ،بعراكه المصائب والمشاكل فيه بكل جزم وعزم يقـــــــــــــول:[1]

ها طريق الحياة نحـن شققنـا

عراكاً ، وثورة ،وجهـاداً

نتخطى عنف الزمان وتلقى

صور العنف خلفنا أمجـاداً

رب ندور كان الحياة لشعب

لمحته عين الظـلام ســـواداً

فهو يدعو إلى الانفتاح على الأفق و التجربة التي تهز الإنسان وتغور في حسه جمال العالم ،إنه جفن يغل في الأشياء ناهيا أسرارها ،وهو مشاعر موترة تراود الأعماق وتشد الإنسان إلى الغد بلهفة وبسؤال، فأمّا الشكل والصيغة الشعرية ليس لها قيمة مستقلة عند (أدونيس) ، ليس لباس للمعنى يزخرفه ليبدو أنيقاً زاهياً ،والكلمة في الشكل جواً وموسيقى،((إنها تجربة و لا يمكن فيها استبدال كلمة بأخرى ،فلقد حقّق (أدونيس) حتى الآن في الشعر العربي شكلاً ومضموناً ،مالم يحققه قبله إلا القلائل ،فهو ذو شخصية فكرية لا يتصف بها إلا الشعراء الكبار، ومعنى ذلك أنه يعاني مشكلات فكرية هي مشكلات ليست مجردة أو معزولة عن الزمان والمكان ،بل منبثقة من صميم واقعه الحي، وقيمته كقيمة كل شاعر كبير مستبد إلى أنه عبر عن هذه المشكلات بوجهة نظر كبيرة، وفهم جديد وإنه بالتالي ابتكر لها أشكالا جديدة))[2].

من خلال النّموذجية الشعرية الأدونيسية يمكننا أن نستخلص سمات الحداثة في الشعر العربي الحديث كما حددها الباحث (عبد الرزاق عيد) هي:[3]

1) من الواضح أن الخطاب الذي ينطوي عليه نص (أدونيس) يشير إلى مرجعية تستند إلى وظيفة إخبارية؛ أي أن الخطاب هنا هو خطاب التعريف الملمة لأشلاء الموضوع المتناثر في المصادر والدّوريات والمراجع الغربية (الفرنسية بالتحديد) .
2) وهو خطاب يقني ،عن رؤية مرتعشة نحو العالم، ينطلق من منظور الإثبات ليعاني نصاً يطمح لإلقاء المنظور وتدمير الثوابت.
3) الاستقلالية : تحليل النّص إلى لحظة مدركة ذاتياً معزولة عن مجمل الترابطات الكلية الداخلية في علاقات متشابكة، فيوجهها النص بطموحه إلى الكلية، تصعد هذه اللحظة تجريدياً شكلياً عبر إلغاء الفوارق بين الأجناس، بعد أن ألغي البعد الثالث الذي ينتج الفسحة بين الذّات والموضوع؛ أي أن الحداثة العربية المعاصرة لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزاعات التاريخية التّطورية إلى

[1] أدونيس : المرجع نفسه ،ص 13 .
[2] خزامي صبري: قصائد أولى لأدونيس ،مجلة (شعر) العدد 2 السنة 1 ربيع 1957 ،ص79 ـ 80 . .
[3] ينظر عبد الرزاق عيد : الحداثة / عقدة الأفاعي ص 286 – 287 .

تفسير الظاهرة تفسيراً تاريخياً حتى أنها تكشف بذاتها عن مشروع إعادة نظر شاملة لمنظومة المفهومات والنظام المعرفي لأي نص من النصوص الشعرية الحديثة، ومن خلال هذه الأزمة نفسها يمكن أن نفهم أسطورة (الموت) و (الانبعاث) التي استحوذت على مخيلة عدد من المبدعين العرب في مرحلة معينة، فهذه (الأسطورة) بأشكالها وتمثيلاتها المختلفة قد برزت كصياغة لهذا التصدع ولاختلال العلاقة (بالأنا) الأبوية كحيز لحركة التحول من عالم الأب إلى عالم الابن وفق العلاقة الضدية : لكي تحي ينبغي أن تموت، ولعل تمثيلات هذه الأسطورة على صياغة التساكن مع التضاد ، لكن الترابط العلي بين الأنا الأبوية ممثلة للصورة القديمة للعالم في الوعي، ولأن النبوية ممثلة للصورة الطّالعة هي أسطورة (الفينق)،ولا سيما في بعدها الصّراعي الذي اكتسبته عبر قصيدة (أدونيس)،(البعث والرماد) ، و الفينق هو الأب – الابن وإن كان الأب والابن لا يلتقيان بل ينهي أحدها الآخر.

وفي الحداثة التّفسية وكيفية التّعامل مع النوازع النفسية الميتافيزيقية يكتشف لنا (أدونيس) من خلال مجموعته الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي) شخصية فريدة تتقمص خواطره ومشاكله ونوازعه وتجسد حياته وتجربته، يقول في (ملك مهيار):[1]

ملك مهيار

ملك والحلم له قصر وحدائق نار

واليوم شكاه للكلمات

صوت مات

يحي في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرار

يحيلنا (أدونيس) إلى طريقة جديدة في التعبير عن الذات تسمى بعملية (التشخصن والتخطي)، وذلك أن شخصية (مهيار) يجب أن تفهم من خلال الديالكاتيكية – السقراطية)؛ أي صيرورة الشخص ذاته ، تقوم أيضاً على معرفة الشخص ذاته، فالمعرفة هنا تعتمد على المعرفة السابقة للشخص كما يرى (ياسبرز) (و التشخصن الكيركيغاري) الذي يعني طغيان الجمهور، أو الإنسان المعمم على الذات الموجودة في النص على حد تعبيـــــر (هيدغر) ، (والسخرية والنفي والبنيوية النيتشوية) و (الألجو الياسبرزية) وغير ذلك من الأفكار التي تناولت معنى الوجود الشخصي وأوضحت مركزه في العالم ، بما هو وضع، وبما هو كون ذلك أن شخصية (مهيار الدمشقي) شأن سائر التفكير الكياني – الشخصاني ، تعود بنا إلى الأساس والأولي في الحياة الإنسانية إلى الذات، الداخلية التي تجسد التجارب والنوازع الكيانية للشخص التي لا يمكن لأحد أن ينفذ إلى أعماقها غير من يعانيها معاناة حميمة دائمة"[2]والحداثة في الحقيقة أداة / طريقة / أسلوب في البحث/ منهج / تقنية ، وهذا أكثر ما تطمح له ذاتها، كذلك فإننا نجد شعر الرومانطقية الغنائية التي جاءت به الشاعرة (سلمى الخضراء الجيوسي) خاصة وأنها أعطت أهمية

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية ،1 أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى ،دار المدى للثقافة والنشر، ط 1996 م،ص145 .

[2] ينظر:مجلة (شعر) العدد 24 السنة 6 . خريف 1962 م ص 108 – 132 .

خاصة للتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر في العالم العربي، وخرجت بذلك على سنة الشعر النسائي الذي انحصر طويلاً في أسرار الانفعالات الذاتية: تقول في قصيدتها (ما وراء الحدود):[1]

أعبرنا الحدود؟

قد عبرنا أيعلم عشاقنا؟

كم صلاة تلونا، وكلف استطالت إلى الضوء أشواقنا

كم هدمنا على دربنا من سدود

تمثل الشاعرة من خلال هذا المقطع قمة التصوير الشعري الذي تميز به الشعر الحديث، فهي تحاول أن تخلق جواً نشأ من تداعي الصور وتشابكها وتقابلها، كما نلحظ في شعرها حركة داخلية للقصيدة، إذ تدخل أصواتاً متعددة في القصيدة الواحدة، أما بشكل حوار داخلي لا تخاطب فيه الشخصيات، كما أنها استفادة إلى حد كبير من الجو القلق الذي تثيره صيغة الاستفهام العادي والإنكاري[2]،هكذا نرى (سلمى) تملك عناصر فنية راقية قادرة على خلق الأجواء النفسية المتموّجة، تتعاون في ذلك المفردات والرموز والتساؤلات وحروف النفي والمد والاقتباسات والحوار، كذلك فإن الشاعر(نذير العظمة) يطالعنا في قصائده على الغنائية الشعرية التصويرية لتخلق مناخاً شعرياً فكرياً متفلسفاً، يقول في قصيدته(الجدار العتيق)[3].

أأحمل ذكرى انتصاري

وذكرى انكساري

و أعبر درب السنين

و أشرب نبع الحنين

فلا النصر نصري ،ولا الغار غاري

فإلى جانب الغنائية والتصويرية والتفلسف يبرز من خلال هذا المقطع ثورة الشاعر على المجتمع الذي رفع جدار التقليد في وجهه، فهو سعى لتكوين ملامح شعرية وفكرية جديدة، لأنه يلقي أضواء جديدة على مشكلات الإنسان والموت والعالم والحب والجمال والله والكون بأسره ويبرز هذه المشكلات في قوالب جديدة وصور مبتكرة التي تتلاءم مع العصر والحياة الحديثة التي

[1] مجلة (شعر)العدد 21 السنة 6 ،شتاء 1962 ،ص 11

[2] ينظر مجلة (شعر) العدد 13 السنة4، شتاء 1960 ، ص 95 ـ 100 .

[3] مجلة (شعر): العدد 1 السنة 1 شتاء 1957 ،ص 40 .

يعيشها الإنسان والشاعر[1]،كذلك فإننا نجد توظيف الكلمة المعبرة الواصفة عند الشاعر ذات الإيقاع الداخلي التي تمتلك خصائص الدهشة والإيحاء (محمد الماغوط) يقول في قصيدته (حزن في ضوء القمر):[2]

أيها الربيع المقبل من عينيها

أيها الكناري المسافر في ضوء القمر

خذني إليها قصيدة غرام أو طعنة خنجر

فأنا متشرد و جريح

أجب المطر و أنين الأمواج البعيدة

فهو حاول أن يعطي لنا شعراً جديداً مرهفاً بالأحاسيس المرهفة يتجاوز الأشكال السابقة ليصنع لشاعريته شكلاً يناسبها، شكل يجمع بين المعنى وبين الإيقاع الشعري، و أما (جبرا إبراهيم جبرا) الذي تعج قصائده بالفتك والموت والتمزق المتأثر بالشاعر (إليوت)،أدخل في الشعر الرموز القديمة التي يجعلها كبساط ريح، فتستريح القصيدة وتذرف أصواتاً و تنزل وتقترب من السيمفونية ديوانه (تموز في المدينة) دليل على ذلك يقول (جبرا)،((إن إدخال نغمة جديدة على فن قديم يعتمد على موسيقى تقليدية أمر يحتاج إلى جرأة كبيرة))[3]،يقول في قصيدته (ألعينيك أغني):[4]

ألعينيك أغني

ولعشاق الدنى اجتمعوا

في محجريك وفي

محجريك الأغاني

لودياني

في فلسطين وشطآنها

ففي هذه (القصيدة)يحاول (جبرا) أن يجعل من شعره فناً في متناول الجميع بما يلقاه المتلقي من تأثير فيه، ومن جهة أخرى يجمع في شعره التراكمات الزمنية، الحاضر والماضي، مما يفرض تلقيه ثقافة لدى المتلقين، ويبقى الشعر عنده عناصر حياتية لا

[1] ينظر : مجلة (شعر): العدد 6 السنة 2،صيف 1958 م، ص 131 ـ 136 .
[2] مجلة (شعر): العدد 5 السنة 2 شتاء 1958 ،ص 5.
[3] مجلة (شعر): العدد 10 السنة 3 ربيع 1959 ،ص 113 .
[4] مجلة (شعر): العدد 10السن 3 ربيع 1959 ،ص 114 .

تنتهي، كذلك الشاعر (شوقي أبي شقرا) الذي تعدّ القصيدة عنده رسم بالخطوطCroquis،فقد تميز أحياناً قصائده بالخربشة فلا تلتمس دقة ولا تركيز و لا في الأداء، بل تقع على نوع من الحيرة والقلق والاضطراب، وتلتمس أحياناً صوراً ممزوزة، ولكن هذه الخربشة تتناسق مع انسجام يضفي عليها طابعاً من الجمال فريداً يثير الإعجاب آنا ويدغدغك أو يصيبك بالخيبة آنا آخر[1].يقول في قصيدته (قرصان):[2]

رحالة البحار

يعبرها إلى مصب اللولو

تلفه زوابع

وعسل الضوء و موج غول

يعلق في السارية انتظار

يدلنا هذا المقطع على أن قصائد (أبي شقرا) تنبض بالحياة، تنفذ إلى الجسم دون أو توخز أو تصدم، و القصيدة الحديثة بهذا الشكل تعابير أكثر مما هي حركات، وإيحاءات أكثر مما هي تبسيط وتوضيح، وتأخذنا تجربة (جورج غانم) الشعرية إلى أعمق ما في الحياة، الحياة في جذورها قيمة أو قل قيمة القيم، وكل قيمة لها غاية، فالحياة غاية، غايتها في ذاتها، إن توقفت شلت، وغاية الحياة الانتصار على الصّعوبات وعلى القلق، والمقصود بالتجربة الشعرية الإحساس العميق بالواقع ومحاولة نقل هذا الإحساس إلى نطاقه المطلق[3]،يقول (غانم) في قصيدته (الجريمة):[4]

أحس في دمي جريمة وفي فمي دماراً

أحسست كأنني أتممت هدمت كائناً و داراً

توقي بالنار في مفازتي

وتمثل هذه الأبيات قمة العلاقة التي تربط النفس البشرية بالحياة وهمومها، وحنين الشاعر الحديث إلى وصول المطلق والحقيقة المطلقة في ظل متغيرات الحياة ومتطلباتها التي أصبحت ترتكز على العلمية المطلقة، ويتجلى في شعر (بلند الحيدري) تأثير الشعر الغربي خاصة فإنه يركن إلى اللغة العامية اليومية ليقع في دائرة التقريرية، والتي تجعل من اللغة المألوفة أرضية لها،

[1] ينظر: مجلة (شعر): العدد 10 السنة 3 ،ربيع 1959 ،ص 120 .
[2] مجلة (شعر): العدد 7ـ 8 السنة 2 صيف ، خريف 1958 ،ص 24 .
[3] ينظر : مجلة (شعر): العدد 5 السنة 2 شتاء 1958 ،ص 110 .
[4] مجلة (شعر): العدد 7ـ8 صيف، خريف 1958 ، ص 24 .

فالشاعر يختار ما تمليه اللحظة الشعرية دون الالتجاء إلى الأساليب المعقدة أو التراكيب الفخمة ويصدق هذا على قصيدته (شيخوخة) يقول فيها:[1]

شتوية أخرى وهذا أنا

وحدي

لا حب، لا أحلام ، لا امرأة

عندي

وفي غد أموت من بردي

هنا بجنب المدفأة

يمثل هذا المقطع صورة شعرية كبيرة تنمو من الدّاخل وتتعانق أجزاؤها بعضها مع بعض، وببساطة في التعبير والموسيقى صامتة تتناغم مع العاطفة والفكرة في جو موحي يغرق في ضباب من التشاؤم والحس القاتم الذي يمتاز به (بلند) من غيره من الشعراء المعاصرين، وأما الشاعر (فؤاد رفقة) من خلال شعره فقد بنى مفهوماً جديداً للشعر قائماً على توليد الغموض والفوضى وإثارة الشكوك والتناقض، وفي الوقت نفسه هو علامة للحيوية والوضوح، يقول في قصيدته (المسافة الأخيرة):[2]

لن تقطع المسافة الأخيرة

لن تحضر القطاف

الثلج خلف الباب والسياج صامت

يغيب في حدوده

يبدو لنا من خلال شعر (رفقة) أن الشعر الحديث أفرغ أبواب هذا العالم الكبير كلها بكشفه لأعماق الحياة و دواخلها العميقة، ذلك أنه ابتدأ أن يكون فعل خلاص وتحرر للنفس وعلائقها ،وأن يكون رؤيا حيث ينقلب دفعة واحدة شكل الفكرة والحساسية، وحيث يصبح العالم أفقاً من السر لا نهاية له

في مخبأ القصيدة الكبيرة.

[1] مجلة (شعر) العدد 4 السنة 4 خريف 1957 ، ص 102 .
[2] مجلة (شعر) العدد 22 السنة 6 ربيع 1962 ، ص 17 .

وأما (أنسي الحاج) فإن شعره لا يهدف إلى بناء عالم جديد على أنقاض هذا العالم المتآكل، والخلق عند (أنسي الحاج)لا غائي، بل إن كلمة خلق لا تناسب شعره، لأن الخلق خيط ولو نحيلاً من الإرادة أو النظام أو البناء أو الجمالية على الأقل، يقول في قصيدته (في قبضة العيون):[1]

لا الحدائق الخالية

ولا المعلقة

لا المغاور المقسّمة خلف الأصداء

لا حبل الوهن

يمثل هذا المقطع المحاولات التحديثية الشعرية التي كان يسعى لخلقها الشاعر (أنسي الحاج)خاصة بخصوص اللغة، فكان يبحث عن سبل اختراع لغة شعرية جديدة ترافق تغير الشكل الشعري الجديد، تناسب المتلقي الحديث، و يوضح لنا شعر (سعيد عقل) مكانة اللغة الرمزية في خدمة الشعر الحديث، فهو لا يترك وسيلة من وسائل التعبير إلا يستخدمها المنطق البرهاني، الأمثلة، الأدلة، الرموز، التصنيف، وكل ما من شأنه أن يرتب المشاعر الداخلية، ويبلورها ويصنفها ،يقول في قصيدته (رندلي):[2]

أنت و اليخت، و أن تبحرا

في الرياح اللينات الهبوب

في التعلات وخفق الطيوب

في الذرى

يمثل هذا المقطع درجة التعقيد اللغوي والحضور الرمزي في شعر (سعيد عقل)، حتى أن قصائده في مجملها لا تظهر صورها من الخارج بل تميز بعمقيتها الدّلالية، وتكاد لا تتصل بالعالم الداخلي كذلك إلا ببعض الخيوط الرفيعة، إنها ظلال وانعكاسات نفسية غامضة متوهمة، وأما (التجربة التموزية) لدى شعراء الحداثة تمثل التّجديد والانبعاث كحركة أبدية مشروطة بالموت والعودة إلى الجسد الأرضي ،وبذلك تنجح هذه الأسطورة في استيعاب عنصر الأرض المتعدد الأبعاد غني بالدلالات كحد أساسي في النية الحركية للتجدد، وسوف يمتد رمز (المسيح) على الأسطورتين إذ بالإضافة إلى ما يقدمه من جدل الماهية والجسد حيث وجد فيه الشعراء ، ولا سيما (بدر شاكر السياب) وجه الابن الصاعد من الأرض أو المتحد بها بديلاً للأب

[1] مجلة (شعر) العدد 21 السنة 6 شتاء 1962 ، ص 13 .
[2] مجلة (شعر) العدد 18 السنة 5، ربيع 1961 ،ص 157 .

الهابط من السماء ،فإنه سوف يشمل المعاناة (الطلب مقابل الحريق) كطريق والأرض كحيز للتحول ورحم للولادة ، فحين يتحدث عن المسيح يقول:

فسار يبعث الحياة من الضريح

ويبرئ الأبرص أو يحدد الضريح[1]

فاستعمال هذا النوع من الإبداع في كل تجلياته منطوية على فاعلية المجاز بمعناه الواسع بلاغياً قد تستجب هذه الفاعلية لتغدو قرينة التشبيه، والتشبيه يفيد (الغيرية) وليس (العينية)، و في ديوانه (أنشودة المطر) يحمل وجه التضوج الشعري، إذ بلغت ذروتها في قصيدتي (جيكوز في المدينة) و(أنشودة المطر)، وفيها يقع التحديث من القصائد الرؤيا التي تعتبر محرر هذه القصائد الشعرية، وهي ترتكز على الرمز لاتساعها الأفقي والغوري، إنها الآن أشبه بنبوءة، ولا بد لها من مادة تمنحها شكلاً فتصير واقعاً، الرؤية مضمون لا منطقي لا حياتي، وجعله حياتي لا بد من التصاقه بأسطورة حية في تاريخ المجتمع الإنساني، والأسطورة التي جسدت الرؤيا عند (السّياب) ترتكز على العناصر الآتية :[2]

1- الثقافة : تفرض على الشاعر أن يكون ذو ثقافة عالية بأخبار الحضارات والإعلام، كما أنه يجب على القارئ للوقوف على المضمون، لا بد له من أن يكون مثقفاً أسطورياً.

2- البعث : أساطير (السّياب) حياتية، لأنها تهدمُ جسر الموت للعبور إلى البعث إلى الحياة إلى التجديد،

و أن (صلاح عبد الصبور) في تحديثه الشعري يبدو و أن اللغة الشعرية عنده غامضة خارجة عن المنطق أحياناً، كما لو كان الشاعر يريد أن يبينه للقارئ ابتداء بالإمكانيات الدّلالية المتعددة المتصارعة في اللغة ليتجاوز به قسراً أي نوع من أنواع الاتحاد الوجداني، وعندئذ قد يتوقع القارئ عدّة عناصر (صور شعرية) بصريتها ونظرتها لا فتة، يقول (صلاح عبد الصبور)في قصيدته(أغنية حب):[3]

وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطة

خدا حبيبي فلقتا رمان

جيد حبيبي مقلع من الرخام

يمثل لنا هذا المقطع تجديداً في الشعر، إذ نرى أن (صلاح عبد الصبور) يُعبّر بالصورة الرّمزية في بناء فني متكامل وصياغة شعرية موفقة، وأن التّجربة عنده ذاتية داخلية، وأن قصتها عنده سوف تعكس ذوات الآخرين، وتبلورهم في مفاهيم ايجابية.

[1] يدر شاكر السياب: البواكير، دار العودة، بيروت، ط 1974 ،ص 469 .

[2] ينظر، فؤاد رفقة: أنشودة المطر، لبدر شاكر السياب، مجلة (شعر) العدد 17 السنة 6 شتاء 1961 ،ص 163 ـ 177

[3] مجلة (شعر) العدد 3 السنة 1، صيف 1957 ،ص 99.

هكذا يمكن القول أن فعل التّعريب اللغوي نفسه يؤكد إعادة النظر الدائمة في أدوات إنتاج الشعر وعلاقات إنتاجه على نحو تتصاعد فيه أهمية اللغة في الوعي التّظري للشاعر المحدث بوصفها وسيلة تدميرية تحطم الإذعان المتحجّر في وعي الملتقى من منظور، وبوصفها كياناً رمزيًا مستقلاً من منظور ثان وهو ما يراه (أدونيس) من المنظور الأول بقوله ((إن مهمّة الشاعر العربي الثوري هو أن يفجر نظام اللغة (الثقافة /القيم) السائدة ويغيره ،إن الثورة هي علم تغيير الواقع ،والشعر الثوري هو البعد اللغوي ((بالمعنى الشامل لكلمة اللغة لهذا العلم المغير))[1]،ويمكننا القول عن هذه العوالم التخييلية الرؤيوية برمتها حول(الرّمز التّموزي) وأنماطه وأشكاله المتعددة التي ((تقوم على موت (المخلص) فرداً وابتعاده جماعة(فالجماعة) تنكر المخلص وتنفيه، ولا تبعث بموته (القرين) /(لافتدائي) من هنا يبدو الشاعر/النبي/ الرائي وكأنه يحلم (بثورة كلية)،(بالثورة التي لم تتحقق) أو (المتعذرة الوجود)، هنا يحل (البراكسيس الضيق) للشاعر بلغة (لوفيفر) مكان (البراكسيس الكلي) اللغة / الرموز / الحدوس / الصور الرؤيا بديلاً روحياً ــ جمالياً عن (الثورة التي لم تتحقق) فتبدو الرؤيا وكأنها عالم ممكن ومستحيل أو ظل الثورة الممكنة ولكن المضاعفة))[2].

ومن مظاهر الحداثة الشعرية العربية (القناع) في الشعر، وهو أن ((يباعد بين هذه الأنا المحدثة للشاعر العربي المعاصر و الأنا الفولتيرية في هذا السياق، هو الحس النقدي الشاك للأولى ، ذلك الحس الذي يصل التمرد بالسخرية في فعل تأهلي يصبح فيه الوعي ذات فاعلة من ناحية ، وموضوعاً يقع عليه التمرد من ناحية ثانية ، إن هذا الحس يتدخل كالموجة المقابلة ليكسر حدّة هذا الاندفاع النبوي وحدة أقوال الإبلاغية وبالقدر نفسه يبدد الانفعالية التي تتسرب برغم مراوغة الموضوعية البادية في (الأقنعة)،ولا تخضع السخرية (الشاعر النبي) وتجلياته للشك فحسب، بل تدفع إلى خلق نماذج بديلة وتجليات مضادة وعند إذن يغدو (قناع) الشاعر المحدث قريباً، ذاتياً متسرباً في الطرقات، ولكنه مراوغ، ساخر، شاك، ويغدو نموذج الشاعر نقيضاً مباشراً للنبي- الإله- الخالق نقيضاً يشبه (المراقب) الماكر، والشاهد المخدوع الذي قد يؤدي دور المتهم القاضي أحياناً أو دور (القرين) أحياناً أخرى، وقد تقابل (القرين) في عتمة الشارع، في الضوء الذي يحلو فراغ الأقنعة))[3]،في شعر (خليل حاوي) يقول في قصيدته (خيم الغجر):[4]

هل كنت غير صبية سمراء

في خيم الغجر

خيم بلا أرض

و أوتاد و أمتعة تعيق

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص 103 .

[2] محمد جمال باروت: تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة (شعر) ص 269.

[3] جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر: مجلة (فصول) مجلد 04 العدد 04 يونيو/أغسطس، سبتمبر: 1984 ص 40.

[4] خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، ط 3 السنة 1993 ،ص319 .

يبدو من هذا المقطع أن (خليل حاوي) كان يعتقد نفسه أكثر المخلصين العقائديين للأيدولوجيات التي قام عليها، كان (حاوي) يعيش في أحلام البراكسيس صدقاً والتزاماً، لقد كان (حاوي) شديد اليأس، إذ تجده يوظف في شعره الثنائيات والتناقضات، وقد كان أعمق الذين عبروا عن هذه الثنائيات الشرق/الغرب، الروح/المادة، الإنسان/الدولة، الموت/الحياة، الشعر/الواقع، الرؤية/البراكسيس، فيبدو الشاعر الذي يحلق بتناقضاته صوب الوحدة، وكأنه يخر عليها صريعاً، مدمى بنزيف مستمر، يقول في قصيدته (في الجنوب):[1]

جولي سبايا الأرض

في أرضي

وصولي و أطحني شعبي

جولي وصولي

و أطحني صلبي

لن يكتوي قلبي

لن يكتوي قلبي ولن يدمي

يمثل هذا المقطع بساطة اللغة عند (خليل حاوي)مما جعله يربط الشعر بالحياة وقضاياها بكل صراحة وواقعية يعبر عن حوار النفس و إملائها الشعوري برؤيا منطقية، وهذا المفهوم الحديث للشعرية والشاعرية، وبالمفهوم الحداثي للشعر تجاوز (الخال) الأعراض الشعرية التقليدية، وأصبحت غاية الشعر الأساس هي غاية الفن الرفيع، الفن الإنساني القائم على البحث والكشف عن أسرار الحياة، لأن الشعر يجب أن يعبر عن التجربة الحياتية، كما يعيها الشاعر الحديث بجميع كيانه، فالشعر الحديث هو شعر تطور وبالتالي يجب عليه أن يتغلغل في ما وراء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والإخلاص[2]، ولا يختلف المضمون الشعري عند (الخال) من حيث شموليته عند (أدونيس) كثيراً، لأن (الخال) يرى أن المضمون الجديد يجب أن يكون معبراً عن روح العصر، ومشاكل الأمة كلها، ويرفعها من نطاقها المحلي ، والتعبير والإفصاح عنها عالمياً، بوصفها مشاكل يعاني منها جميع أبناء البشر[3]،فهو يقول في قصيدته(الدعاء):[4]

و أدرنا و جوهنا :كانت الشمس

[1] خليل حاوي: المرجع نفسه، ص 543 .
[2] ينظر ،أدونيس: الشعرية العربية، ص 82 .
[3] ينظر : يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 96 .
[4] يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 224 .

غباراً على السنابك و الأفق

شراعاً محطماً ، كان تموز

جراحاً على العيون و عيسى

سورة في الكتاب

ويبدو من خلال هذا المقطع أن الشعر الحديث يعبر على العلاقات النفسية العميقة حتى الروحانية والدينية منها، ويبرز تلك العلاقة الروحية بين الشعر والإنسان، ولما كان الشعر يعبر عن الحياة بشموليتها، فهو لذلك معرفة لا تتعالى ولا تتجرد عن عالم الخبرة المحسوس و على هذا الأساس أصبح الشعر يساوي الحياة، ومن هنا كان مضمون الشعر الحديث عند (الخال) يرفع الشعر إلى مستوى الفن الخالص الذي يحدد الرؤيا اللاهوتية و الميتافيزيقية التي يمكنها مواجهة العالم الصناعي التقنوي الحديث، تأثر تأثراً بالغاً بالشعر العربي، فهي قصائد (البئر المهجورة) يظهر هذا التأثير خاصة ((بمدرسة طلائع النهضة الفنية في إيطاليا، أمثال(بوتيللي و (رافائيل) و (ويتيان)، ففي لوحتهم التي تعبر عن الألم أو الحنان أو البهجة حرصوا على اختيار نماذج جميلة، وهكذا فكل صور السيد المسيح و العذراء تبدو جميلة أخاذة))[1]،يقول مثلاً في قصيدته (الفجر الجديد):[2]

أنا كل ما أدعي

حملت طيبي معي

أملع يأسي و أخنق

إما جرت أدمعي

فلا الوهم في خاطري

و لا الليل في أضلعي

ولما كان الشعر يساوي الحياة فإن الإنسان المعاصر هو محور المضمون الجديد، و قد اتخذ (الخال) منه موضوعاً أولياً فقال: ((الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، هو الموضوع الأول و الأخير، كل تجربة لا

[1] مجلة (شعر): العدد 6 السنة 2،ربيع 1958 ،ص 137 ..

[2] يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط 2 ،1979 ،ص 15 .

يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة، لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم))[1]،فمضمون الشّعر الجديد عند (الخال) يرتكز على الرّصيد الوجداني للإنسان معتمداً على رؤيا جديدة، لذلك نجده يقول في قصيدته (الآية الأخيرة):[2]

ألان أمسح الهموم والجنون

في موائن الزحام أحتمي

أصيح بي

عليك ثأر من يغالب القدر

يلبسه الزّمان عشبة

غاص إليها في قرارة العمر

يمثل هذا المقطع رؤيا شعرية تصور الوجود لما بعد الحياة، يطمع من خلالها إلى بناء العالم الجديد، والتعبير عن الإنسان الحديث يجب أن يصدر عن عقلية حديثة تنظر إلى الوجود بمنظار حديث متجاوز كل التعابير التقليدية التي عفا عليها الزمن من أجل تبني منظار يمثل خلاصة التّجربة الإنسانية في الحياة كاملة والرؤيا الجديدة التي يعتمدها (الخال) في التعبير عن التّجربة الإنسانية هي رؤيا مستقبلية تساوي البعث والولادة، ولهذا عد (الخال)الإيحاء التاريخي والأسطوري و الفولكلوري من خصائص المضمون الجديد لا تساعد الشاعر على أن يعبر عن التجربة الإنسانية الحديثة.

ومما تقدم نفهم أن التجاوز والتحول الذي حدث في المضمون الحديث لم يأت اعتباطاً، وإنما جاء متوافقاً مع متطلبات عصرية ترغب في بناء عالم حداثوي، يميل متجاوزاً كل العوالم المتكررة، ومن ذلك يمكننا القول أن شعراء الحداثة قد أضافوا دماً جديداً وأثاروا قضايا جديدة، ولابد أن يقف عندهم طويلاً مؤرخ هذه الفترة المضطربة من تاريخ الشعر العربي.

[1] يوسف الخال: الحداثة في الشعر ، ص 80 .
[2] يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 324 . .

ثالثا/ المنجزات في ضوء الحداثة الشعرية:

1- من النثر الشعري إلى قصيدة النثر:

تمثلت أولى المحاولات التجديدية الفاعلة في حركة التحديث الشعري العربي في ظاهرة ما يسمى (بالشعر المرسل)، خاصة مع اجتهادات الشاعر(نسيب عريضة:1887 م ـ 1946) بوصفه شاعر تأمل داخلي ونزوع روحي يستقصي مطاوي اللاوعي، إذ أنه قام بدور مهم في تطور الشعر العربي الحديث، فقد كان في المقام الأول رومانسياً خالصاً أحدث تغيراً حاسماً في نواح عديدة أساسية في الشعر دون الوقوع في الميوعة العاطفية، كما استطاع أن يحدث تغييراً ثابتاً في اللهجة لأنه يمقت الموقف التلقيني، فقد كانت لهجته منخفضة هادئة، لهجة شاعر فطر على التأمل، تعرق في استقصاءات داخلية، ومسارات مع نفسه، إذ تميز شعره بالوضوح والمباشرة، إلا أن المعاني عنده في أغلبها تغدو أكثر تعقيداً وتلميحاً و أقل وضوحاً في التعبير، ويلمس المرء بداية استعمال الرّموز الخاصة بالشاعر بحسب الأسلوب الحديث في استعمال الرمز[1]،كما في الحداثة الشعرية الغربية، ومثال هذا الشعر الجديد يبرز في قوله في قصيدته(صرخة من الوادي):

الناس من هم؟ جسور ضاعت بهن النفوس

أن يرقدوا فنعيم رقادهم في البؤوس

واحسرتا أنا منهم ما دام جسمي اللبوس

ناموا ونفسي يقظى تهذي بذكر الشموس

ترجوا انتهاء اعتقالي لكي تقضي الخيام[2]

هكذا كانت بداية ظهور الشعر المرسل إضافة إلى المحاولات العديدة ،مع تجارب شعر التفعيلة، ووصولاً إلى أعلى/أثمن هذه التّجارب الحداثية خاصة مع تجربة (قصيدة النثر)،ليس (الشعر المنثور)أو (النثر الشعري)،إذ توجد هناك فروق في هذه الأنواع (فالشعر المنثور) أطلق على نوع من الكلام المميز بينه وبين النثر، وذلك أنها تحدّ هذا النوع من الكلام (بالشعر) وما وصف (المنثور) اللاحق به إلا لتمييزه من الشعر الموزون، وهذه التسمية تلحظ الفرق بين شعر وشعر، وليس بين الشعر و النثر[3]،وقد نبّه (أدونيس) لهذا الفرق في العدد الرابع عشر من مجلة (شعر)،مقترحاً مفهوم للمصطلحين يقول: ((ليس للنثر الشعري شكل، هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي

[1] ينظر، سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 183 ـ 184 .
[2] سلمى الخضراء الجيوسي: المرجع نفسه، ص 184 .
[3] ينظر، عبد المجيد زراقط :الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 232 .

وسير في خط مستقيم ليس له نهاية، لذلك هو روائي أو وصفي يتجه غالباً إلى التّأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السّرد الانفعالي، ولذلك يمتلئ بالاستطرادات و التفاصيل، وتتفسخ فيه وحدة التناغم والانسجام، وأمّا (قصيدة النثر) فذات شكل قبل كل شيء- ذات وحدة مغلقة هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحّد منتظم الأجزاء، متوازن تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التّجربة و تقودها وتوجهها، إن قصيدة النثر تبلورت قبل أن تكون جملاً أو كلمات))[1].

وقد كان شعراء التّجمع (شعر) رواد هذا النوع الشّعري الجديد، إذ دعت مجلة (شعر) إلى حداثة المضمون ليكون قائماً على رؤيا جديدة تفرض ما يناسبها من أشكال يستوعب طاقاتها الميتافيزيقية إلا أن الرؤيا ستضيف بالنّظر إلى هذه الطاقات عن أي شكل تقليدي أو آخر يسير وفق أي شكل من أشكال الأنساق العروضية، غير أن ((التعبير عن هذه الرؤيا يجب أن يتم بتحرر تام م تأثير القوالب التقليدية الموزونة ذو القواعد الموضوعة))[2]،ذلك أن الإيمان المبدئي الذي قامت عليه مجلة (شعر) هو((حرية الشاعر في أن يعبر بالشكل الذي يريده، من أفكاره وأحاسيسه))[3]،ولذلك دعت (شعر) إلى ضرورة تجريب الأشكال والوقوف على أنسبها للرؤيا الجديدة، وقد وضعت (شعر) مبدأ من أجل تحقيق مشروعها الشعري الحداثي أهدافاً تتمثل في:[4]

01 ـ تحقيق إنجازات فنية أكبر على مستوى حداثة الشّعر العربي، متجاوزاً ما توصلت إليه الحركات التّجديدية التي سبقتها ولاسيما حركة الشعر الحر في العراق.

02 ـ الكشف عن طرائف أرحب في التّعبير و التّعامل مع التجربة الشعورية، وذلك من خلال تجاوز طوق القيود النظمية، ومصادرة تعقيداتها والخروج على اللغة الشعرية التقليدية وزخرفها.

03 ـ نقل مركز الشعر العربي وإرجاعه من العراق إلى (لبنان) مركز نشاط الشعر العربي وإنتاجه كما يتصورون .

هذه المحاولات قادت المجلة إلى محاكمة التّطورات الشكلية السابقة لحداثتها فرأت ((أن المنحى الذي تسلكه شكل القصيدة العربية خلال تطورها يدل على تغير ما في هذا الشكل، إلا أن هذا التغيير بقي سطحياً لم يلامس كيان القصيدة العربية فبقيت جوهرياً كما كانت دون تغير))[5]، فبينت المجلة وصفها لتلك المحاولات ورفضها للأشكال التي لا تقوم على مضمون جديد، و رأت أن ما تذهب إليه في تأسيس رؤيا كما أرادتها، انطلاقاً نحو البحث عن شكل شعري

[1] أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة (شعر) العدد14 السنة ، ربيع 1960 ص 80 ـ 81 .
[2] مجلة (شعر): العدد 3 السنة 1 صيف 1957 ،ص 3 ـ 4 .
[3] مجلة (شعر): العدد 27 السنة7 ،صيف 1963 ،ص 117 .
[4] ينظر ،سامر فاضل الاسدي: مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، دار الرضوان عمان، ط 1 ،2012 ،ص 286 .
[5] أدونيس :محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة (شعر) العدد 11 السنة 3 صيف 1958 ،ص 53 .

جديد، وهذا ما يبدو فيها اختارت المجلة نشره من قصائد شعرية في أعدادها الأولى، حيث كشفت هذه القصائد على صعيد التجديد الشكلي الوزني عن مستويين:[1]

01 ـ يتمثل الأول في توزيع حر للتفاعيل ونسق كتابي يتطابق معه، حيث تتغير القافية بشكل منتظم جيداً وغير منتظم جيداً آخر، وكان هذا المستوى يعبّرُ عن أقصى ما وصل إليه التشكيل الحر ضمن نظام القافية والتفاعيل، ومثال ذلك قصيدة (أدونيس)،(أول الحصاد) يقول فيها:[2]

ظل يشرد في الطّرقات وظل ينأى

في أشجار تنأى

زرعوا حباً

حصدوا موتاً

كفن الذكرى يتحول، صار طريقاً

نهضوا

حملوا عبء الزمن الميت وساروا

02 ـ أما المستوى الثاني: فيتمثل في المحافظة على الوزن لكن مع إلغاء القافية تماماً، وذلك في قصيدة (الحوار الأزلي) (ليوسف الخال)،يقول فيها:[3]

متى تمحى خطايانا ؟

متى تؤرق آلام المساكين ؟

متى تلمسنا أصابع الشك ؟

أ أموات على التّرب ولا ندري ؟

تواريا على الأبصار أكفان

من الرمل، غبار ذره الحافر

[1] ينظر أدونيس ،ها أنت أيها الوقت، ص 47 .
[2] أدونيس: المطابقات والأوائل، دار الآداب، بيروت، ط 1988م،ص 137 .
[3] يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 220

في ملاعب الشمس

يشير هذا النص إلى أن مجلة (شعر) ومنذ خطواتها الأولى كانت تسير في نسق تجريبي، تريد فيه أن تعلو على الشّروط الشّكلية ،وذلك ما أكدته (خالدة سعيد) بقولها أن (يوسف الخال) بتجاربه هذه ((نقح الشعر العربي بأنماط جديدة))[1]،فهو قد ابتكر صيغة جديدة ((حاول فيها الاقتراب من النثر و تقديم نماذج شعرية تخلو خلواً تاماً من الوزن والقافية، ومنذ الأعداد الأولى:))[2]،وقد كانت فاعلية الترجمة ذات حضور واضح في أعمال أعضاء التجمع الذين كانوا في اغلبهم ذوي مرجعيات ثقافية فرنسية ، لذا لم يكن مفاجئاً أن يعتمد (أدونيس) في أول تنظير نقدي عربي (القصيدة النثر) اعتماداً كاملاً على كتاب الباحثة الفرنسية (سوزان برنار) (Suzanne BENARD) (قصيدة النثر منذ بودلير حتى الوقت الراهن)،le poème en prose de badelaire jus qua. Nos jours، هذا الكتاب صدرت طبعته الأولى عام 1958م بباريس، وتناولت فيه الباحثة بصورة أساسية تطور النثر الشعري في الأدب الفرنسي إلى (قصيدة النثر)، وعالجت فيه العوامل التّمهيدية لنشوئها وقوانين هذه القصيدة، وتحدثت عن أبرز أعلام هذا النوع الأدبي من مؤسسي المدرستين (الرمزية) و(السريالية) كـ (بودلير) و (رامبو) و (مالارميه) و (لوتريامون)، لذلك فإن نشوء (قصيدة النثر) في الأدب العربي وتبلورها فيه يرجع بنا إلى الآداب الغربية بشكل عام، وإلى الأدب الفرنسي بشكل خاص حيث موطن الولادة الحقيقية لها ونموها ونشأتها، فقد مرّت (قصيدة النثر) في الغرب حتى تبلورها في فرنسا على يد الشاعر (شارل بودلير) بإرهاصات متعددة، ومن الباحثين من يرجع بتلك الإرهاصات إلى أوائل القرن الثالث الميلادي على يد شاعر أسطوري يدعى (أوسيان).

أما في فرنسا فكانت هناك مجموعة من المحاولات التي تحاول إرساء المبادئ الأساسية (لقصيدة النثر)، ومن المحاولات أعمال (شاتوبريان) التي توجهت نحو جعل (النثر) أداة شعرية جديدة ذات انسجامات غير مسموعة بعد، وكذلك محاولة الرومانتكيين في تحرير اللغة والتّجديد الشعري التي أدّت إلى تحطيم إطار الشكل الإسكندري القديم[3]،غير أن كل المحاولات هذه بقيت مقصورة حتى جاء الشاعر الفرنسي: (شارل بودلير) الذي عمل على ترسيخ القصيدة النثرية وجعلها ضرباً جديداً من أنواع الشعر، حتى أن (سوزان برنار) اعتبرته هو الشاعر الذي تأصلت عنده أبعاد (قصيدة النثر) الفنية تلك الأبعاد التي يقوم عليها أصحاب المذهب الرمزي من الشعراء أمثال (رامبو) و (لوترمون) و (مالارميه) و (فيرلين)[4]، وصادف صدور كتاب (سوزان برنار) تأسيس مجلة (شعر) 1957م وهي مصادفة مدهشة ونادرة في التواريخ الأدبية، فكأنه صدر من أجلها، ومن أجل قصيدة النثر التي كانت تتأسس في اجتماعاتها وعلى صفحاتها، وتبدو فاعلية هذا الكتاب في الشعرية العربية الحديثة فاعلية تأسيسه للنظري عبر (جماعة شعر) أولاً ومن خلال (أدونيس) ثانياً، وربما كانت فاعليته عربياً أعمق من فاعليته فرنسيا في مجاله الحيوي الأصلي، وقد أشار (أدونيس) إلى أنه اعتمد في كتابه

[1] مجلة (شعر) العدد 6 السنة 2،نيسان 1958 ،ص 158 .
[2] ينظر عبد الواحد لؤلؤة: قضية الشعر الحر: مجلة (شعر) العدد 43 السنة11 صيف 1964 ،ص 59 .
[3] ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، دار شرقيات، للنشر والتوزيع ،ج1،ط 1998 ،ص 31 ـ 37 .
[4] ينظر سوزان برنار، المرجع نفسه، ص 37 .

دراسته في (قصيدة النثر) على كتاب (قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن) (لسوزان برنار)[1] وحتى يمكننا فهم حداثة (قصيدة النثر) العربية نرى أنه من اللازم تحديد الشروط / الدوافع الأساسية التي مهّدت لظهور(قصيدة النثر) في الشعرية العربية الحديثة، ويمكن أن نحمل تلك الأسباب فيما يلي:[2]

01ـ الدافع الفني: ويتمثل في أن الأعراف الشعرية المتداولة، قد أصبحت عاجزة عن تحقيق الشعرية العربية، ولابد من تجاوزها، ولاسيما التعقيد الإيقاعي، يقول (أدونيس) عنها التزامات كيفية تقتل دفقة الخلق أو تعيقها أو تفسرها، فهي تجبر الشاعر أحياناً على التّضحية بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزينة، كعدد تفعيلات، أو القافية».

02ـ الدافع الإيديولوجي: ويتمثل في برغبة شعراء (قصيدة النثر) بتجاوز الثبات في الثقافة العربية التقليدية وأعرافها البالية والاتجاه بها- الثقافة - إلى النّهوض والتطور، ويقول (أنسى الحاج) ،((أي نهضة؟ نهضة العقل، الحسن والوجدان، ألف عام من الضغط، ألف عام ونحن عبيد وجهلاء وسطحيون لكي يتم الخلاص علينا يا للواجب المسكر- أن نقف أمام هذا السّد و يتجه))[3].

03 **الدافع النفسي:** و يتمثل في رغبة استبدال المركز الشّعري من (بغداد) إلى (بيروت)، لعل مما زاد هذا الشعور ونماه، أنهم وجدوا أنفسهم أقرب إلى التراث الشعري الغربي، موازنة بالعراقيين، ولاسيما الشعر الفرنسي الحديث الذي كان مرجعهم ومصدر إلهامهم.[4]،هكذا يبدو واضحاً، أن تمثل الشعرية العربية الحديثة لمفهوم (قصيدة النثر) poème en prose جاء عن طريق فعل (المثاقفة) والترجمة، ونتيجة تطور تعبيري في الكتابة الشعرية الغربية[5]،ولقد كان التأثير العربي واضحاً /مباشراً بالشعر الغربي عن طريق الشعر المترجم، وقد مارس (الشعر الغربي) إثره في تجمع شعراء (قصيدة النثر) وخاصة الشعر الفرنسي ،والشعر الحر الانكليزي، والقول أن قصيدة النثر الفرنسية تشير إلى وجود علاقة وثيقة بينها وبين المذهب السريالي ،وذلك يعود إلى أن القصيدة السريالية التي تمثلت الإرث الذي انتهى إليه كل من (بودلير) و (رامبو) و (لوترتريامون) و (مالارميه)وغيرهم من رواد هذه القصيدة[6]، وتلقف شعراء تجمع (شعر) هذه القصيدة وعربوها، لذلك فإن «فاعلية (سوزان برنار) –في الشعرية العربية الحديثة- فاعلية تأسيسية للنظري عبر جماعة (شعر) أولا، ثم من خلال (أدونيس) ثانياً، فاعلية بالوساطة لا بذاتها، ولأنها كذلك، فهي ((منقوصة و متجزأة، لأن أداة الفاعلية -كتاب- لم يسمح لها بالحضور الذاتي، المباشر والمكتمل في ذاتها، وإنما انحصر دورها في استخدامها الموجّه في توظيفها من قبل (الجماعة) وبعض شعرائها، وهو توظيف اختصرها، وهي الشائعة الشاهقة إلى بعض أفكار لا تخرج عن الصفحات الأولى، وهي فاعلة ملتبسة – من بعد - لاختلاطها بفاعلية

[1] أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة (شعر) العدد 14 السنة 4 ،ربيع 1960 ،ص 75 .
[2] أدونيس: المرجع نفسه، ص 76
[3] أنسي الحاج / لن: دار مجلة (شعر) بيروت ،1960 ،ص 8 .
[4] سامر فاضل عبد الكاظم الاسدي: مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، ص 289 ـ 290 .
[5] ينظر ،مجلة مواقف العدد 36 شتاء 1980 ،ص138 .
[6] ينظر : سامي نهدي :أفق الحداثة وحداثة النمط، ص 88 .

(أدونيس) الشعرية والثقافية))[1]،ويعتبر المذهب السريالي أكثر المذاهب تأثيراً في شعراء تجمع (شعر)،وهناك مجموعة من القرائن التي تدل على هذا التأثير ،وذلك من خلال ترجمة نماذج إشعار السرياليين و آبائهم، وكتابة مقالات عديدة عنهم بدءا من (بودلير)،(فرانبو)،(لوتريامون)،(تريستان تزارا)،(فأندريه بريتون) ،(فبول ايلورا)،(فلوي اراغون)،(فانطونان ارتو)،(.فرنيه شار),(فهنري ميشو) وغيرهم[2]،وهو ماساهم في انفتاح القصيدة العربية الحديثة أمام تصاعد الجيل – وهنا تبدأ ((المعركة جديدة، تكرر آليات ودعاوي المعركة التفعيلة، كإعادة إنتاج لها واستخدام شعراء ونقاد التفعيلة للاتهامات نفسها التي وجهت إليها – من قبل (العقاد) و(عزيز أباضة)وغيرها – لتصويبها إلى قصيدة النثر و شعرائها كأن التاريخ يعيد نفسه – هده المرة – في شكل مهزلة دفاعاً عن التفعيلة التي اختصرت الشعر وتحولت إلى وثن مقدّس حل محل وثن الوزن الخليلي، لابد في جميع الحالات من وثن يحدّد الحدود، ويمنح الصكوك ،ويوفر الطمأنينة الذهبية، أما تلك الحرية غير المشروطة، فتثير القلق و الانزعاج بل الارتباك العقلي، باعتبارها باهظة الثمن من مسؤولية ما اعتاد أحد على تحملها، حرية تشبه الفوضى والتميز بينها مسؤولية أخرى لا يحتملها إلا من كان ذا بصر حديد))[3]، إلا أن (أدونيس) يؤكد أن هناك عوامل مهّدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي ((منها التكرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التّحرر جعل البيت مرناً وقربه إلى النثر، ومن هذه العناصر إنعتاق اللغة العربية وتحرّرها وضعف الشعر التقليدي الموزون، وردود الفعل ضد القواعد الصّارمة النهائية، ونحو الروح الحديثة، ثم هناك التوراة والتراث الأدبي القديم في (مصر) وبلدان الهلال الخصيب على الأخص، ومن هذه العناصر ترجمة الشعر الغربي، والجدير بالملاحظة هنا أن الناس عندنا يتقبلون هذه الترجمات ويعتبرونها شعراً، رغم أنها بدون قافية ولا وزن، وهذا يدل على أن في موضوع القصيدة المترجمة والغنائية التي تزخر فيها، وصورها ووحدة الانفعال والنغم فيها عناصر قادرة على توليد الصّدمة الشعرية، دون حاجة إلى قافية أو الوزن، ومن هذه العناصر النثر الشعري، وهو من الناحية الشكلية الدرجة الأخيرة في السّلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر، وقد كان التقاش الذي أثير حوله في الأدب الفرنسي خاصة، بدء الفصل بين الشعر والنظام والتميز بينها))[4]،ومن ثمة كانت الحداثة بهذا المعنى هي إلا حداثة (السّوريالية) بكل مقوماتها ومفاهيمها[5]،وقد استمد منها المفهوم الجديد للشعر القائم على الرؤيا و نشدان المجهول والمطلق، وإيجاد لغة جديدة والسعي إلى تحرير الكلمة من إرثها الثقيل من طاقة تفجيرية[6]،واعترف (أنسي الحاج) بأثر السّوريالية في شعره فقال عام 1959م: تعرفت تعرفت إلى السّوريالية وكتبت بعض الدراسات عنها، وقد وجدت فيها ما أنا أعيش بعضه، وقد تأثرت بالنّظريات السّوريالية بعد تعرفي إلى(بريتون)، ازددت إيمانا بالسحر واللاشعور والشعوذة، أما السوريالية، فقد ازددت

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن،(المقدمة) ص10 .
[2] ينظر: سامي مهدي، المرجع نفسه، ص 27ـ 28 .
[3] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن،(المقدمة)،ص 18 .
[4] أدونيس: في قصيدة النثر، ص 77 ـ 78 .
[5] ينظر: سامي مهدي، أفق الحداثة و حداثة النمط ،ص174 .
[6] ينظر: سامي مهدي، المرجع نفسه ،ص 88 .

بواسطتها إيماناً بالحلم والحرية[1]، وفي المضمار نفسه ألف (عصام محفوظ) كتاباً عنوانه (السوريالية وتفاعلاتها العربية): تناول فيه أثر السوريالية في أشعار كتاب قصيدة النثر[2]،وانتبه (كمال قيصر داغر) إلى العلاقة بين شعراء (شعر) و السوريالية، وحاول أن يستقصي أثر السوريالية في شعر ثلاثة من شعراء المجلة وهم (أدونيس) و (أنسي الحاج) ،(شوقي أبي شقرا)[3]،ومن ثمة يمكن القول أن شعراء تجمع (شعر) قد أفادوا من المذهب السريالي، وخاصة من تقنية ما يسمى الكتابة الآلية التي ترمي إلى أحدث حداثة الكمال بعد تجاوز القيم الثابتة والراسخة وتجاوز الإشارات الصريحة إلى مبدأ الكتابة الآلية التي تعبر بالكلمة عن حلم اليقظة الإرادي الواقع في شق سحري ولحظوي بين الوعي واللاوعي، وقد اعتمد شعراء قصيدة النثر هذه الكتابة ومارسوها في أشعارهم، إضافة إلى هذا فإن مقدمة (ديوان لن) لأنسي الحاج –الصادر عن دار مجلة (شعر) 1960م تأتي متابعة لعمل (أدونيس) في التأسيس النظري لقصيدة النثر العربية، ولقد أشار (أنسي الحاج) إلى أن مقدمته لا تتسع لتوضيح أبعاد قصيدة النثر، وأنه يستعير بتلخيص كلي ما كتبه في مقدمته من أحدث كتاب في هذا الموضوع بعنوان قصيدة النثر من (بودلير) وحتى أيامنا، ويصف (الحاج) كتابه هذا بقوله: ((كتابي الأول (لم) هو أول وثيقة في قصيدة النثر المكتوبة في اللغة العربية على أساس هذه الصفة، والمقدمة نفسها على هذا الأساس، ولقد تبنى الكتاب تبنياً مطلقاً هذا النوع الأدبي، إضافة إلى ما كان لأدونيس من مقال عن مجلة (شعر) تناول فيه قصيدة النثر))[4]، وقد استطاع (أنسي الحاج) أن يحدد طبيعة كل من الشعر والنثر ويميز بين الشعر والقصيدة، ويعرض مفهوم هذه الأخيرة عند كل من العرب والفرنسيين، ويصل إلى نتيجة أولى مؤداها ((أن البحث في قصيدة النثر هذياناً، غير أنه لا يلبث أن يستأنف البحث، فيرى أن العطاء والمفهوم كلاهما خاضع للتطور وأن (قصيدة النثر) تمثل حالياً فن أدب كأدب فرنسا، أقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن، أما عندنا فوضعها مختلف تماماً وينافس هنا مسألة خلو قصيدة النثر من موسيقى الوزن والقافية، وينتهي إلى القول بضرورة لتحرر، مما يمهد للقول أجل فالنظام ليس هو الفرق الحقيقي بين الشعر والنثر(...) مادام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألق من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر))[5]، وقد حظي (ديوان لن) باهتمام خاص من لندن لتجمع (شعر)، وعدوه الديوان الأول من نوعه في العربية.

يُحدد (أنسي الحاج) الأسباب التي أدت إلى ظهور قصيدة (النثر) فيما يلي:[6]

1- ضعف الشعر التقليدي.

2- الشعور بأن العالم قد تغير ويتغير، فارضاً مواقف جديدة تفرض بدورها أشكالاً جديدة.

---

[1] ينظر: كمال قيصر داغر، أندريه بريتون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ،1979 ،ص 117 .

[2] ينظر :عصام محفوظ، السوريالية وتفعيلاتها العربية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 ، 1987 م ،ص83 .

[3] ينظر: كمال قيصر داغر، المرجع نفسه ،ص 111 ـ 168 .

[4] يسرى الأمير: حوار مع أنسي الحاج حول مجلة (شعر) وقصيدة النثر، مجلة (الآداب) العدد9 ـ 10 ،السنة 49 أيلول 2001 ،ص51 .

[5] أنسي الحاج: لن، ص 14 .

[6] ينظر: أنسي الحاج: المرجع نفسه ،ص 15 .

3- كثرة الترجمات عن الشعر الغربي.
4- تطور الشعر الحر في العربية الذي نجح بعضه في الاقتراب من الكلام الدارج.
5- المراهنة على قصيدة النثر، باعتبارها بديلاً عن القصيدة الكلامية.
6- تحرير اللغة الشعرية من العوائق الشّكلية والأسلوبية التقليدية.

وترافق هذا التأسيس الشعري الحداثي مع محاولات نقدية تنظيرية، حاولت أن تدعم هذه المجهودات على مستوى التّلقي الشعري، ويمكن اعتبار مؤلف الكاتبة (خالدة سعيد)،(البحث عن الجذور) أفضل شاهد نقدي إجرائي، حاولت فيه تقديم النماذج الشعرية والدفاع عن (قصيدة النثر)، بالإضافة إلى كتب (أدونيس) التي روجت بها الحداثة التجاوز لثبوت من أجل التحول ومنها: (مقدمة للشعر العربي)،(زمن الشعر)،(الثابت والمتحول)،(فاتحة لنهايات القرن)،(سياسة الشعر)،و(الشعرية العربية)،ويمكننا القول أن الأفكار والرؤى التي وردت في هذه المؤلفات هي نفسها التي بثها في مقالاته التي نشرها في مجلة (شعر) ،وأما في الجانب التطبيقي نجد كلا من (أدونيس) و(يوسف الخال) من الشعراء النقاد الذين تحركاً على مستويين مستوى الدراسة النظرية التي تسوغ وجود قصيدة النثر وتدافع عنها، والمستوى الآخر تقدم النموذج الشعري الذي يترجم أفكارهما وآراءهما في القصيدة في مجموعة (الخال) (البئر المهجورة) خير مثال على تقديمه النموذج الجديد المكتوب بروح عصرية، كمثال عنها يقول (الخال) في قصيدته (mémento more):[1]

كان حياً أمس شق الفجر عينيه

مضى يحمل قلباً ضاحكاً للنور، للدف مضى

يرفع زنداً، يضربُ الأرض بكلتا قدميه

يصفع الريح على خديه يجري

قيل نهر دافق، قيل سكون

خرت الرؤيا به، أو قيل شيء

لا يكون الكون لولاه أيمضي؟

هكذا يمضي ولا يمضي سواه

[1] يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 214 .

وكذلك مجموعات (أدونيس) (قصائد أولى) و(أغاني مهيار الدمشقي) و(أوراق الريبع)، وهو ما يثبت حداثته التطبيقية التي تتجاوز النموذج الشعري القديم شكلاً ومضموناً، وكمثال يقول(أدونيس)في ديوانه (قصائد أولى) قصيدته(بيت الحب):[1]

أحبك، حتى كأن الحياة ابتكار لي

أحبك، و الضوء في ناظريك انزوى وانغمر

وشعرك شلال ثلج على كتفيك انهمر

كأن أجر ورائي السنين واستنفد

وحولي في بيتنا سريرك والمقعد

ومعطفك الأسود

ونارك والمرقد

فهذا الشعر يمثل تحول/تغير في النّظام الشعري العربي على مستوى الشكل و المضمون الشعرية والشاعرية، و من هنا فقد شكلت دواوينهم هذه تجربة تطبيقية متميزة في حركة الحداثة الشعرية العربية، ورغم هذه الجهود التأسيسية الواضحة لقصيدة النثر، إلا أن هذا المفهوم الشعري الحديث ظل ملتبساً ومشوشاً لدى الكثير من الشعراء خاصة فيما يتعلق بوصف الشعر، والخلط بين (النثر الشعري) و(الشعر المنثور)،وقد أثير عام 1958،جدل كبير حول إسهامات الشاعر (محمد الماغوط) الشعرية، بحيث تعددت القراءات لهذا الشعر بين مفهوم (النثر الجميل) و(النثر الرائع)[2]، هذا الجدل ما لبث أن حسم في فترة تالية عام 1960م ولاحظ الشعراء والنقاد في (خميس الشعر) أن (قصيدة النثر) تختلف عن (النثر الشعري) و(النثر الفني) و(الشعر المنثور)[3]، ورأى (أدونيس) عام 1961م أن((قصيدة النثر) لم تعد مشكلة، فقد صار ينظر إليها وفق ما تحمله من رؤى وقيم شعرية))[4]،يرى (أدونيس) أن هذه القصيدة ذات مصدر أمريكي أوروبي فعلاً، لكن هذا لا يحول دون كتابة (قصيدة نثر) عربية أصلية، شريطة الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم هذا من ثمة تجديد النظر إلى التراث وتأصله في أعماق الخبرة الكتابية- اللغوية ـ وفي الثقافة الحاضرة، وهكذا يضيف (أدونيس) ما لم يفعله إلا قلة، وما يكتبونه تجريبي، فكيف بمن يقتضون التجريب و

[1] أدونيس :قصائد أولى، دار الآداب ،بيروت، ط 1 ،1988 ،ص 42 .
[2] ينظر مجلة (شعر) العدد 6 السنة 2،ربيع 1978 ،ص 154 .
[3] ينظر مجلة (شعر) العدد 14السنة4،ربيع 1960 ،ص 107 .
[4] ينظر :مجلة (شعر)،العدد 19 السنة 5،سنة 1961 /ص 122 .

يعرشون عليه[1]،ويؤكد على أن القصيدة شعر لا نثر جميل، و النثر الجميل قد يكون مادة شعرية لكنه ليس قصيدة، وكان رداً يتضمن توضيحاً وشرحا لمفهوم (قصيدة النثر)،والفرق بينها وبين الأنواع الأخرى ذات الصلة بها.[2]،ويرى (أنس الحاج) أن الإصرار على تسمية قصيدة النثر لا قيمة لها بحد ذاتها، بل رغبة في إزالة حاجز مصطنع بين نوع من الشعر ونوع آخر منه، وهذه الرغبة يضيف (الحاج) وليدة شعور بذهنية مظلمة وراء هذا التصنيف، والإصرار على تحطيم الحاجز جزء من الإصرار على تحطيم العقلية التي صنعته[3]، ويؤكد (أدونيس) في إطار إبعاد الغموض عن (قصيدة النثر) أن لهذه القصيدة موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد في كل لحظة، عالم الموسيقى في هذه القصيدة عالم شخصي خاص، بحيث يخلق الشاعر بوصفه خالقاً لا تلميذاً إيقاعاً جديداً يتجلى في التوازي، والتكرار والنبرة والصوت وحروف (المد) وتزاوج الحروف وغيرها... فالكلمات بجرسها وعلاقتها النغمية والبصرية تعكس للأذن والفكر معا التجربة في القصيدة[4]،وترى هيئة تحرير المجلة (شعر) أن قصة النثر تعوض عن الوزن والقافية لا بموسيقى داخلية فحسب ولا بانعدام الموسيقى إلى حد الصمت فحسب بل((بالغوص حتى نواة الموسيقى وأغوارها السفلى، حيث براءة اللحن ممكنة وعريه مستطاع وحركته عفوية وغير ملوثة))[5]،وفي صدد التسمية، توضح هيئة تحرير (شعر) أن (قصيدة النثر) قصيدة شعرية ألحقت بها كلمة (نثر)،((لتبيان منشأها، وسميت (قصيدة النثر) قصيدة للإشارة إلى أن (النثر) يمكن أن يصير شعراً دون نظمه بالأوزان التقليدية، أو بأية أوزان محددة))[6]،ولإبعاد اللبس أكثر عن (قصيدة النثر) حدّد (أدونيس) خصائص تميزها:

1- يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلا عضوياً متقن، تكون ذات إطار معين، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، يمكن بها بناء أبحاث وروايات وقصائد، فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في (قصيدة النثر)،فعليها مهما كانت معقدة أو حرّة في الظاهر إن تشكل كلا وعالماً مغلقاً، وإلا ضاعت خاصيتها كقصيدة.
2- هي بناء فني متميز، ليست رواية ولا قصة ولا بحثا، مهما كانت هذه الأنواع، فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها، فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلوا بها الغاية شعرية خالصة، فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية، بمعنى أن (قصيدة النثر) لا تتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة، أو الرواية، أو المسرحية أو المقالة ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة لا زمنية.

[1] ينظر ،مجلة (مواقف): العدد 36 شتاء 1980 ،ص 138 .
[2] ينظر : مجلة (شعر): العدد 22 السنة 6 ،سنة 1962 ،ص 138 .
[3] ينظر: مجلة (شعر)،العدد 20 السنة 5 ،سنة 1961 ،ص 133 .
[4] ينظر: أدونيس ،في قصيدة النثر، مجلة(شعر) العدد 14 السنة 4 ،ربيع 1060 ،ص 77 .
[5] مجلة (شعر) العدد 22 السنة 6 ،سنة 1962 ،ص 130 ـ 132 .
[6] مجلة (شعر) العدد 12 السنة 3 خريف 1960،ص 73 ـ 77 .

3- الوحدة و الكثافة: 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 وصفاً إنما هي تأليف يتكون من عناصر الواقع المادي والفكري يؤلف الشاعر موضوعاً أو شيئاً فنياً، ينظم عالماً معقداً يتجاوز هذه العناصر، ولهذا يمكن أن يسمى خالقاً له فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتابع في الخلق، بل تضع نفسها في عالم من العلائق كالكواكب في السماء، ومثال ذلك يقول (يوسف الخال) في قصيدته (الحصاد):[1]

سأنتظر مجيء الحصاد، هلال واحد بعد
السنابل تتشح بالذهب، جمالها يملأ العين
وها منجلي في يدي، مسنون كجسد امرأة في حب.
سأضرب حين يجيء الوقت، حين تشبع
السنابل من العيش، وتلوي أعناقها للحياة
وسأجمع الغلال واحدة واحدة، وحين يصير القمح، ستنعم
به عنابري.

فقصيدة النثر إذن شاملة، متمركزة، مجانية، كثيفة ذات إطار هي عالم مغلق مقفل على نفسه، كاف بنفسه، وهي في الوقت ذاته، كتلة مشعة مثقلة بلانهاية من الإيحاءات قادرة، تهز كياننا في أعماقه، إنها عالم من العلائق، إنها تصدر عن وضعنا الإنساني بفيض لا هدف له، إلا أن يتجاوز هذا الوضع ويتخطاه هذا الفيض هو في آن واحد طوفاننا وسفينتنا[2].

وكمثال عن هذه القصيدة: قصيدة (شوكة)للشاعر (لأنسي الحاج)،التي يقول فيها:[3]

وأنت، وأنت، خطك الرطب، تعود الأيام بين

أسنانك، صوتك، تشبيه هائج، ومن لذائذك حركة

كقطيع.

أنا الصوفان جبينك يقدحني كظهر القش، أدوخ دوخة

الأجراس، وكالصغير أفرح وأفوح

[1] يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة: ص 303 .
[2] ينظر: أدونيس: المرجع نفسه ،ص 82 ـ 83 .
[3] مجلة (شعر) العددان 31 ـ32 السنة 8 ،صيف وخريف 1964 ،ص 14 .

قمت من النوم خلنج، أظن أشتهيك

سفري أخف، كتابي أقدم، لك عينان باسلتان

كالماء، وأرد أطرافك على ظهري.

مثل شوكة دمعة، على شفتي، وفي شفتي كالأجنحة ...

02 ـ التلقي الشعري وشهوة القراءة:

لقد عملت إسهامات شعراء ونقاد (شعر) على تغيير حساسية التلقي، إذ أصبح الناقد/الشاعر النموذج الجديد الذي تنسب إليه الإجادة في النقد، وإن يكن هذا القول/ الحكم يصدق بصدق، و بشكل دقيق وواضح على الشاعر/ الناقد ، فإننا نجد في النقد الغربي أحياناً ذلك التوحد الشخصي للشاعر الناقد، وبشكل بارز جداً في الأدب الإنكليزي حيث نجد شعراء كـ(درادين) و (ورد زوت) و(كولريدج) و(ماثيوآرتولد) و(ت. أس إليوت) هم علامات بارزة في النقد أيضاً، وبما أن الإبداع الفني عدم تكرار نماذج سابقة، وعدم جمود في قوالب ثابتة؛ أي يعني تحولاً إلى كل ما هو مدهش واستثنائي، لهذا نستطيع أن نعد الإبداع متجاوز لكل القواعد الثابتة والقوانين الجامدة، وعلى هذا الأساس لن يستطيع النقد التقليدي الذي يعتمد أطره الثابتة، تفهم الإبداع ومن ثم تناوله وفقا لقوانين جديدة تكشف جمالياته وتجاوزاته لكل ما هو مألوف،((ومثل هذا الكشف لابد له من توافق الذاتية والموضوعية، عندئذ نجد لدينا نقداً مبدعاً يتجاوز الأطر الثابتة، كما وجدنا أدباً مبدعاً، وبذلك نحصل على نص نقدي متميز يمتعنا و يفيدنا في آن واحد، لأنه لم يكتف بجملة من المعارف والعلوم، وإنما استعان بالحدس والإلهام والذوق وبكل ما يشكل نبض النص النقدي وحيويته ويبعده عن الآلية والجفاف))[1] ،الحاجة إذن إلى ناقد /قارئ يستطيع الموازنة بين ذوقه و عقله، بين مزاجه ومعارفه؛ أي يوازي بين ذاتية وموضوعية،((فلا يطغى على نقد الجانب التأثري، أو الجانب الموضوعي، وقد يبدو لنا العمل النقدي في مرحلة الكمون أقرب إلى الجانب التأثري، فالناقد إما أن كون معجباً بالنص الأدبي أو غير معجب ثم تبدأ المرحلة التالية التي هي أقرب إلى الموضوعية، يتأمل فيها النص الأدبي، ثم يحلله فيحاول أن يستجلي أسباب إعجابه بالنص أو أسباب نفوره))[2]، ويبدو أن شعراء مجلة (شعر) أحسوا بتلك العلاقة بين الشعر وقراءته حتى يرتبط الأول بالثاني في علاقة مع الواقع لأن الشعر مهما كان مرتبطاً بالواقع، فهو حلم لا أكثر والحلم لا حدود له، وتلك هي عظمته، ألا أنه دائماً في حاجة إلى النقد و المتابعة والدراسة حتى لا يخرج من إطار مهمته/عظمته/قوته، لهذا السبب توجه شعراء من (شعر) إلى ممارسة النقد مع أنهم كانوا شعراء ومبدعين، كـ(يوسف الخال)، و(خليل حاوي)، و(أدونيس)، و(جبرا إبراهيم جبرا)،وفي هذا المقام يمكن اعتبار الشاعر(الخال) صاحب مشروع نظري يصدر عنه بالمعرفة والخبرة، وعلمه بالقول والفعل[3]،وقد مارس (يوسف الخال) النقد بوصفه أحد الرّواد الذين انطلقوا بالحداثة الشعرية منذ خمسينيات هذا القرن، أما (خليل حاوي)،فقد كتب إضافة إلى دراساته وحواراته المنشورة في الصحف والمجلات، دراسته عن (جبران) ومسار تطوره وفق ثلاث مراحل، ولم يكن غرضه في القسم التاريخي ((اكتشاف الحقائق الثابتة، وإنما استخدام تلك الحقائق أساساً للمعالجة، وهذا أساس نقدي ويلمس قارئ هذا الكتاب تجرد الباحث ووضوح البحث الذي يعتمد التفسير والتحليل والمقارنة ورسم مصادر التأثر، مما يجعله يصل إلى آراء علمية))[4]،وتلك هي نظرة حديثة للناقد الشاعر أو الشاعر الناقد، فهو كقارئ لابد له وأن يستحضر

[1] ماجدة حمود :علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط 1997 ،ص 13 .
[2] ماجدة حمود: المرجع نفسه، ص 14 .
[3] ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 13 .
[4] خليل حاوي: جبران خليل جبران، دار العلم للملايين ،بيروت، ط 1 ،1982 ،ص 12 .

في مخيلته مئات التجارب والرؤى، وليست مهمة الناقد (الحديث) على الإطلاق أن يخرج من جيبه (المازورة) ليقيس سيميرية، والأوزان والقوافي والصور، كما أنها ليست مهمة الناقد (التقدمي) على الإطلاق أن يخرج المانقستو ليراجع الأفكار والموضوعات، كأي (قوميسار) ذكي، إن مهمة الناقد الحديث والتقدمي حقاً، لأن يكون حديثاً في تجربته، تقدمياً في رأياه، والحداثة بغير حذلقة لفظية أن يضع أذنه على قلب العصر، والتقدمي بغير تعقيد أن يضع عينه على آخرها، في اتجاه المستقبل، هكذا يصبح (الناقد) الحديث مرتبطاً أوثق الارتباط بنبض الحياة، حققتها السّالبة والموجبة على السواء، كما يصبح الناقد التقدمي أعدى أعداء الجمود، فمحلك سر هو خطوة للوراء، أما التقدم فمعناه دفع الحركة اللانهائي إلى الأمام دون شروط أو قيود[1].

ويرى (أدونيس) في النقد رفيقاً للشعر فيما يقوم به الشاعر بترجمة الناقد: ليس عدد المؤلفات (أدونيس) المنشورة سوى دليل واضح على العناية التي يوليها هذا الشاعر الناقد للنقد، إذ يعتبر أنه على الشاعر أن يخلق أبعاداً جديدة تتيح استمرار الأسئلة، و أن تتيح نشوء طرق جديدة في البحث، وأن على الشاعر في الموقع الرياضي أن يمارس الكشف، كما يقول عن نفسه وكان لموقعي في هذه الحركة سواء من حيث كتابة الشعر أو التنظير لهذه الكتابة تأثير مباشر يدفعني للكشف، وعندما ينظر (أدونيس) إلى ما صارت إليه حركة الحداثة في الوطن العربي[2]،ولعلنا نجد في رأي (إليوت) التالي عن المرحلة التي تبدو فيها الحاجة إلى النقد عظيمة، قرابة مع آراء رواد الحداثة العربية ف(إليوت) يقول((أما حين لا تكون هناك ارستقراطية ثقافية(...) أو حين يجد الشاعر نفسه مضطراً للتحدث في دائرة مغلقة أو إلى جمهور لا يستجيب له تبدأ مشكلة الشاعر، وهنا تبدو الحاجة إلى النّقد عظيمة))[3].

و قد كان في هذه القضية النقدية دوراً للناقد هو الذي يبرز نوعية الإبداع وعلاقته بالفنون الاجتماعية الأخرى، خاصة الشعر الحديث الذي هو في حاجة إلى النقد، لذلك قد ولج الكثير من النقاد الشعراء والشعراء النقاد المجددين لكتابة أسّسهم التنظيرية لتجربتهم الإبداعية، فيقدمون بعض مفاتيح جمالها إلى القارئ كي يتذوق الجديد ويتفاعل معه، ولا شك أن أي حركة شعرية حديثة لن تستطيع إثبات وجودها إلا بما يرافقها من أفكار تنظيرية تعرف بها وتبين عناصرها، و تأخذ بيدها كي تتيح لها الانتشار على أسس سليمة، ولكن تمت محاذير حينما يتحدث الشاعر عن تجربته بلغة النقد، إذ يعرف بالذاتية ويبتعد عن الموضوعية التي هي أحد أسس الممارسة النقدية، أو يحاول أو يغرق في الحيادية إلى درجة إلغاء الذات، استطاع (أدونيس) انطلاقاً من تجربته ذاتها في المجال النظري والإبداعي أن يتوقف عند القضايا الأساسية التي تتقاطع فيها الذات الكاتبة مع الآخر القارئ/الناقد، وتشكل في الوقت ذاته مدار الاهتمام والجدل في المرحلة الشعرية الراهنة، خصوصاً أنّها مرحلة خلافية بامتياز، فالخلاف لا يتناول التفريعات وحدها وإنما يشمل الأوليات والأصول[4]، إذ ينته (أدونيس) إلى خصوصية الكتابة النقدية التي تحاول أن توازن بين ذات الموضوع، لذلك نجده يبحث عن ما هو

[1] ينظر: غالي شكري، حول نقد الشعر شهوة واحدة لا تموت، مجلة (شعر) العدد 41 السنة 11 ،شتاء 1969 م،ص134 .
[2] ينظر : مجلة (شعر) العدد 23 السنة 6 ،سنة 1962 ,ص165 .
[3] ت، أس إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، ص 31 .
[4] ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب ،بيروت، ط 1 ،1985 ،ص 5 .

مشترك بينه وبين القراء والنقاد، ومن قضايا تؤرقه أثناء الإبداع يريد جلاءها عن طريق الكتابة النقدية لنفسه أولاً و لقرائه ثانياً، فتختلط في كتابته هذه الذاتية بالموضوعية، ولذلك بإمكاننا أن نرى بوناً شاسعاً بين الدارس الأكاديمي الذي يكاد يجف النص الأدبي بين يديه ويدي الناقد الفنان الذي يظهر النص الأدبي بين يديه، لأنه لا يتناوله تناولاً عقلياً فحسب، بل يقدمه أيضاً عبر حساسيته وذائقته الجمالية المرهفة، لا شك أن القارئ يستمتع بمتابعة الشعر عبر نقده، إذ يقترن الجمال اللغوي بالعمق الفكري خاصة إذا استطاع الناقد المبدع إقامة توازن بين الانفعال والمنطقة؛ أي بين الموضوعية والذاتية، وبذلك لا تصبح قراءة النقد عبئ ثقيل على كاهل القارئ أو يثقل كاهله إن هو قرأه.[1] ،ويمكننا القول أن مفهوم النقد ليس هو الامتحان، إلا أنه يضمر هذه التساؤلات: كيف ينصب النص؟،وما معنى كونه لا يموت؟ (...)، النقد كالفكر، أو هو فكر لا يتغذى ولا ينمو إلا بالتساؤل المستمر، وهو لذلك يضع نفسه لا الأشياء والنصوص وحدها موضع تساؤل دائم، وإعادة نظر مستمرة، إنه نقيض للمنهج المغلق، ولذلك بدأ يظل بدءا[2].

إن النقد عند(أدونيس) معرفة تأتي من داخل النص الأدبي، وليس من خارجه، ولذلك نجده يرفض النقد الإيديولوجي، إذ تتحكم فيه المعرفة المسبقة تسقط على النص، كما يرفض النقد المدرسي، وينعته بضيق الأفق، إنه يحاول أن يقرأ النص ذاته ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالاً نقدياً وتقويمياً من احتمالات عديدة، لذا نجده يرفض الأحكام القاطعة في النقد ويبحث عما يجعل النص الأدبي ذاته باعتباره أفقاً وتحولاً وحقلاً حافلاً بالمدهش والجديد، إنه ينظر إليه على أنه فضاء لغوي مستقل لا على أنه قديم أو محدث، أصل أو نوع، إتباعي أو ابتدائي[3]، وأن القراءة النقدية في نظره لابد أن تكون متعودة، لأن النص الشعري متعدد المعاني بالضرورة[4].

ويريد (الخال) أن يقصر مجاله على نجاح المحاولة من حيث هي محاولة لا من حيث مراعاتها للقواعد والأصول الموضوعية، وهو في هذا يتفق مع الشعراء الآخرين في أن القصيدة بمعزل عن أي شفيع خارجي هي الأساس في النقد، ويريد (الخال) أيضاً للنقد، أن يجيب عن أسئلته المتعددة بتعدد هموم الشاعر الحديث السّاعي إلى تأسيس والتحول، فمسائل مثل التجريب واللغة الشعرية والصلة بالتراثيين: العربي و العالمي، صارت هما أساسياً له، إضافة إلى هم النقد الأساسي المعروف، وهو دراسة النص وتمييزه وتقديره، ومما يقول (يوسف الخال) ((يجب أن يعني النقد المعاصر بالأسئلة التالية: هل هذا النتاج الشعري تجريبي؟،هل يعبر عن تجربة صادقة لمشكلة الشاعر؟ - الإنسان وقضايا العصر؟، هل يعي الشاعر مشكلة التعبير أي اللغة؟ - هل يشارك بسيرته التراكمية الحميمية بتراث العرب الشعري في التجارب الشعرية الراهنة في عالم الحضارة؟، ماذا يريد الشاعر أن

[1] ينظر: ماجدة حمود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، ص 47.
[2] ينظر : أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب،ط1 ،1989 ،ص 190 .
[3] ينظر :ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع، ص 48 .
[4] ينظر: أدونيس ،كلام البدايات، ص 19 .

يقول؟ هل هذا جديد؟ وهل قاله بنجاح؟ وهل هو معاصر؟))[1]،كذلك فإن(أدونيس) يريد للنقد أن يواجه ثلاث مستويات هي:[2]

01 ـ مستوى الرؤيا.

02 ـ مستوى بنية التعبير.

03 ـ مستوى اللغة الشعرية.

هكذا أصبحت قراءة النص الشعري، تماثل شهوة/ لذة الخوض في أعماقه، يقول (رولان بارث)،((إن النص غير الثابت النص المستحيل مع الكاتب؛ أي مع قارئه))[3]،ومن ثمة فإن القراءة بهذا المعنى يجعل المكتوب،((بدايات لا تنتهي(...) ولعل هذا هو السر في أنها كانت نصوص لذة))[4]،ومن ثمة فإن القراءة بهذا المعنى هي ((جسد المتعة))[5]،هكذا أصبح النقد الحديث يواجه الحد الفاصل، ((بين النبي والمهرج الديني، بين الشاعر والمهرج السياسي، وأن يميز بين النبي والنبي الكذاب، بين المسيح والمسيح الدجال، ثم تنحصر مهمته بعد ذلك في تجربة الشاعر ورأياه، وفي أصالة التجربة وتفردها يكمن صدقها، لا بنسبتها إلى تعابير جاهزة ومسبقة، شمولية أو جزئية، وفي كثافة الرؤيا وشفافيتها يبلغ عمقها لا بمضاهاتها على نظرة سائدة أو فكرة غالبة، فليس الشعر نظماً لما هو معلوم وإنما هو اكتشاف لما هو مجهول، من هنا تبدأ الخطوة الأولى للناقد الحديث بالتفرقة بين الأصيل والمزيف بين الشاعر والناظم، حتى ولو أحدث وسائل التكتيك أو حدث صيحة سياسية، فإنه لن يزيد حين إذن عن أي بهلول، وكلما شابه معجم الشاعر معجم السياسي المحترف تنازل عن مكانة النبي لمكانة المهرج، وكذلك الأمر في النقد (...) إن النقد الفني هو (شهوة) تغير العالم (الشهوة) التي لا تشيخ بشيخوخة الجسد ولا تموت بموته، بل هي تزيد عنفواناً على مرور الزمن، وتتأجج نيرانها بموت الشاعر حين إذن تتجرد شهادته))[6]؛ أي نقده الشعري وأعماله الشعرية.

[1] ينظر : مجلة (شعر) العدد 11 السنة 4،صيف 1959 ،ص 105

[2] أدونيس: صدمة الحداثة، ص 150 .

[3] رولان بارث: نقد وحقيقة، ص 49 .

[4] رولان بارث :لذة النص ،ترجمة فؤاد صفا، والحسين سبحان، دار توبقال، ط 1 ،1988 ،ص 11

[5] رولان بارث: المرجع نفسه ،ص 107 .

[6] غالي شكري: حول نقد الشعر شهوة لا تموت، ص 137 .

ماذا تبقى من مجلة (شعر)؟:

رغم توقف (شعر) عن الصدور عام (1970) إلا أنها لم تغب يوماً عن المعترك الشعري الراهن، فهي لا تزال راسخة حاضرة في توجيهها النقدي ورؤاها الشعرية ومناخها الحداثوي، و كذلك في المسائل الأدبية والثقافية التي أثارتها بجرأة وعمق و بشكل لافت للنظر، فهل نقرأها اليوم كمجلة ما زالت حاضرة في مناخها الحداثي الذي رسخته وعبر القضايا الرئيسة التي أثارتها ؟. أم نقرأها كتجربة فريدة باتت تنتمي إلى ماضي الحداثة، وكحركة جماعية أصبحت جزءاً أساسياً من ذاكرة الشعر الحديث؟.

إن ارتباط (شعر) بالحداثة جعلها تكون منعطفاً تاريخياً شاملاً، نقلت الشعرية العربية من طور الانغلاق والانعزال إلى طور التفتح والانفتاح، في ضوء الحضور الإشكالي الإيديولوجي لمفهوم (الحداثة)،باعتبارها نظام معرفي جاء نتيجة للعقلية الحديثة التي تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلاً جذرياً وحقيقياً، انعكس في تعابير جديدة في أشكال شعرية حديثة.

تجلت حركة مجلة (شعر) في تمردها وثورتها على معايير زمنها الشعرية، معمقة تجربتها بالممارسة الشعرية ومنشطة للساحة الثقافية بالدراسات النقدية والبيانات التنظيرية، إنها الحاملة للواء التحديث الشعري العربي بلا منازع، فقد كانت منطلقاً لصياغة نظرية شعرية حديثة وعصر (تنوير عربي) جديد، إنها الأداة الكتابية والتعبيرية لشعراء الحداثة، ومرصد لتجاربهم و أطروحاتهم النقدية، أمثال:(أدونيس)،(يوسف الخال)،(محمد الماغوط)،(خليل حاوي)،(جبرا إبراهيم جبرا)،(شوقي أبي شقرا)، وغيرهم، وإننا حتى الوقت الراهن نستفيد مما قدمته (شعر) من توجيهات للتحديث الشعري، حتى أضحى من الواجب على الدّارس اليوم وهو يؤرخ لظاهرة (الحداثة) أن يمرّ على مرحلتها الهامة، لأنها الحاضنة الأولى للحداثة الكتابة الشعرية العربية.

لقد حاولت مجلة (شعر) لتكون البديل الجوهري لحركات و جمعيات نشطة سبقتها في حركة التحديث الشعري ، إذ استطاعت أن تجعل للشعر الحديث شكلاً مقترحاً يناسب متطلبات الشعرية الحديثة، في حرية التفكير و الابداع، و يلازم ثقافة الشاعر، و يلتزم بما يتطلبه المتلقي عند تلقيه لقصيدة ما، كما أنّها وفقت إلى حدٍ ما في اختيار سؤالها الحداثي حول اللغة، بأي لغة يكتب الشعر ؟. إن لغة الشعر هي لغة الجمهور و المتلقين فهو يكتب بلغة حديثهم ،اللغة التي تستجيب لمطالب الفكر الحداثي الذي يعتبر اللغة ضرورية في مسألة التوصيل، لذلك وجب على الشاعر أن لا يفصل لغته عن الوعي الذي يمتلكه القارئ حتى لا يعطل ملكته التي تنتظر الجمالية في الابداع و المعرفة في الإقناع، و لذلك عرّفت (شعر) الشعر بأنه رؤيا و تساؤل و تحول و انبعاث في صميم الحداثة التي نقلت الشعر من كلام عادي مباشر إلى إيحاء ملئ بالزخم الجمالي و الرؤيوي، على اعتبار أن الرؤيا عالم الاحلام و اللامتناهي من الافكار .

و قد اعتبرت مجلة (شعر) أن قراءة النص الشعري مرتبطة بالواقع الذي يعيشه كل من الشاعر و المتلقي، لأن الشعر حسبها مهما كان فهو مرتبط بالواقع، لأنه كالحلم و الحلم لا حدود له، و تلك هي عظمة الشعر، و إنه من اللازم

على قارئ الشعر الحديث أن يستحضر مئات التجارب و الرؤى حتى يبرز نوعية الابداع وعلاقته بالفنون الاجتماعية الاخرى، لأنها ستكون مفتاحاً له في القراءة فيتمكن من تذوق القصيدة و يتلقاها.

و الحقيقة أن ما يمكننا قوله أن تجمع (شعر) يعتبر مؤشراً للاتجاهات الثقافية الجديدة برزت في سماء الحياة الأدبية و الإبداعية، لذلك فأنها خلّفت عالم ثقافي واسع يحمل إشكالات جادة، أنها أسئلة الكتابة الشعرية و التحديث الشعري العربي، إذ أن إحياء هذه المجلة و تراثها الثقافي من جديد يشكل اختيارا لا بل تحدياً حقيقياً لقدرتها على صناعة المشهد الحداثي العربي، فقد شكّلت مرصداً ثقافياً يرتبط بما تطبعه بنيتها و تأثيراتها، إذ تؤسس لعلاقة تشابكية مع القارئ، و ضمن هذا الحراك ظل تأثير هذه المجلة فعّال قائم حتى في وقتنا الراهن كون لدى المثقفين اليوم سؤال الإبداع و سؤال القراءة، هل الإبداع في كل الدراسات الحديثة التي تعاملت مع الشعر و الحداثة الشعرية بنفس الكيفية التي دعت إليها مجلة (شعر) ؟.

لقد كان لمشروعها التحديثي الشعري أثر كبير في تشكيل مسارات جديدة في حقل الشعرية، فهل انتهى مشروعها و فكرها الحداثي الذي كانت تدعو إليه؟ أم أنه لا يزال قائما مجسّداً في أشكال و آليات و منابر ثقافية أخرى جديدة؟.

كجواب لهذا الاشكال فإنني أعتبر مشروع مجلة (شعر) قائماً حتى وقتنا الراهن ظهر في أشكال تنظيرية و مجلات جديدة تساهم في الدعوة إلى التحديث الشعري، بالممارسة و التجريب على خطى مجلة (شعر) و اعتبارها آلة للكتابة و الدّراسة و المتابعة النقدية ،و لعل أهم هذا المجلات التحديثية نذكر منها: مجلة (الآخر) لمؤسسيها (أدونيس) و (حارث يوسف)،و مجلة (الثقافة الجديدة) لممثلها (محمد بنيس)، و مجلة (الكرمل) لرائدها (محمود درويش)، و مجلة (نزوى) لصاحبها (عبد الله ناصر الرحبي)، و مجلة (الموقف الأدبي) السورية لصاحبيها (حسن جمعة) و مالك صقور). و غيرها من المجلات الشعرية / الحداثية التي تدعو إلى ثقافة شعرية موازية للحداثة الشعرية الغربية المتكاملة مع مواصفات المجتمع الغربي الحديث، ذات الانجازات الحقيقية الناجحة في العملية التواصلية بين المبدعين و المتلقين.

01 ـ المصادر و المراجع العربية:

1 ـ **إبراهيم السعافين** : مدارس الإحياء و التراث،دار الأندلس ، ط 1 ،1981 م.

2 ـ **ابن سلام الجمحي** : طبقات فحول الشعراء: تحقيق محمود محمد شاكر ـ مطبعة المديني ،القاهرة ،ط 1 ، 1974 م.

3ـ **ابن طباطبا:** عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام،منشأة المعارف، ط 3 ، 1965 م.

ـ إحسان عباس:

4 ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب: دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4 ،1995 م.

5 ـ فن الشعر، دار صادر، دار الشرق، عمان، بيروت، ط1، 1996 م.

6ـ **أحمد بيكس:** الأدبية في النقد العربي القديم، عالم الكتب ،أربد، الأردن، ط 4 ،2010 م.

ـ أدونيس(علي أحمد سعيد):

7ـ سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1 ،1985 م.

8ـ الثابت والمتحول(الأصول) دار العودة، بيروت، الجزء الأول، ط3 ،1980 م.

9ـ مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3 ،1979م.

10ـ الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 03 ،2000 م.

11ـ موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط 01، 2002 م.

12ـ فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط01، 1980 م.

13ـ زمن الشعر، دار العودة، بيروت،ط2 ،1978 م.

14ـ الثابت والمتحول، (صدمة الحداثة)،دار العودة، بيروت، الجزء 3،ط1،1978 م.

15 ـ الصوفية و السوريالية، دار الساقي،بيروت،ط03، 1992 م.

16 ـ الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى للثقافة و النشر،بيروت،1996 م.

17 ـ كلام البدايات، دار الآداب، بيروت(لبنان)،ط 1،1989 م.

18 ـ الأعمال الكاملة، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى،دار المدى للثقافية و النشر،ط 1996 م.

19 ـ المطابقات و الأوائل، دار الآداب، بيروت، ط 1988 م.

20 ـ **إيليا أبو ماضي:** ـ الديوان، دار العودة ،بيروت، ط 1998 م.

ـ إلياس أبو شبكة:

21 ـ مقدمة أفاعي الفردوس، دار المكشوف، بيروت، ط3، 1962 م.

22 ـ دراسات و ذكريات، دار المكشوف، بيروت، ط2، 1970 م.

23 ـ **أمطانيوس ميخائيل:**ـ دراسات في الشعر العربي الحديث،المكتبة العصرية،صيدا،ط1 ،1968 م.

24 ـ **أميرة حلمي مطر:** ـ جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية للكتاب، د(ط)، 1996 م.

25 ـ **أمين نخلة:** ـ المؤلفات الكاملة، المجموعة الأدبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، (مجد)، ط 1، 1981م.

26 ـ **أنسي الحاج:** ديوان لن، دار مجلة (شعر) بيروت، 1960 م.

ـ أنطوان سعادة :

27 ـ الآثار الكاملة، الجزء الأول، (أدب)، بيروت، لبنان، ط 1960 م.

28 ـ المحاضرات العشر، (أدب) بيروت، ط 1976 م.

ـ بدر شاكر السياب:

29 ـ الديوان: دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ط 2، 2000 م.

30ـ البواكير: (شعر)،دار العودة ، بيروت، ط 1974 م.

ـ جابر عصفور:

31 ـ مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5 ، 1995 م.

32ـ نظريات معاصرة: مطابع الهيئة المصرية للكتاب، ط 1998 م.

33ـ **جبران خليل جبران:** ـ المجموعة الكاملة، دار صادر ،بيروت، الجزء 2 ،د(ط، ت).

34ـ **جروه علاه وهبي:** ـ التجريب في القصيدة العربية،دار البعث للطباعة و النشر،قسنطينة،ط1 ،1984 م.

ـ جمال شحيد، و وليد قصاب:

35 ـ خطاب الحداثة في الأدب: الأصول والمرجعيات، دار الفكر، دمشق،ط1 ،2005 م.

ـ جهاد فاضل:

36 ـ أسئلة الشعر: الدار العربية للكتاب، حوارات مع الشعراء العرب، د(ط، ت)

37ـ قضايا الشعر الجديد: دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط1 ، 1984 م.

38 ـ **حازم القرطاجني:** ـ مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي،لبنان،ط02 /1981 م

39 ـ **حامد أبو أحمد:** ـ نقد الحداثة، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، ط1، 1994 م.

40 ـ **حسن ناظم :** ـ مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط1 ، 1994 م.

ـ خالدة سعيد:

41ـ حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1980 م.

42ـ يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقي،بيروت،ط1، 2012 م.

ـ خليل حاوي:

43 ـ الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1993 م.

44ـ جبران خليل جبران:،دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1982 م.

ـ خليل الموسى:

45 ـ الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط01 ـ 1991 م.

46 ـ بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق(سوريا) ط، 2003 م.

74 ـ **رجاء عيد:** ـ فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 1988 م.

48 ـ **رمضان الصباغ:** ـ في النقد العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1، 1998

49 ـ **رزوق فرح رزوق:** ـ إلياس أبو شبكة، دار المكشوف،بيروت،ط 1956 م.

50 ـ **سامر فاضل الاسدي:** ـ مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين،دار الرضوان،عمان،ط1، 2012 م.

51 ـ **سامي مهدي:** ـ أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط 1988 م.

52 ـ **ساندي سالم أبو سيف:** ـ قضايا النقد و الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط1 ،2005 م.

53 ـ **سعيد بن زرقة:** ـ الحداثة في الشعر العربي،أدونيس أنموذجا، أبحاث الترجمة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2004.

ـ سعيد عقل:

54 ـ المجدلية، المكتب التجاري، بيروت،ط2 ، 1960 م. نقلا عن مجلة (شعر) العدد 16 السنة 4 سنة 1960 ص 128.

55ـ كيف أفهم الشعر، الجامعة الأمريكية، بيروت، نقلا عن عبد المجيد زراقط،الحداثة في النقد الأدبي المعاصر،دار الحرف العربي،ط1، 1991 م.

56 ـ **سلمى الخضراء الجيوسي:** ـ الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث،ترجمة،عبد الواحد لؤلؤة،مركز الدراسات العربية ،بيروت،ط1 ، 2001 م.

57 ـ **سمير سرحان :**ـ النقد الموضوعي،الهيئة المصرية للكتاب،ط، 1990 م .

58 ـ **شكري عزيز الماضي:** ـ في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر و التوزيع،بيروت،د(ط،ت).

59 ـ **شوقي ضيف:** ـ البارودي رائد الشعر الحديث،دار المعارف ،القاهرة،ط 1964م.

60 ـ **صبري حافظ:** ـ أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر و التوزيع،القاهرة،ط1 ، 1996 م.

61 ـ **صلاح عبد الصبور:** ـ الديوان، دار العودة بيروت، ط 1 ، 1972 م.

62 ـ **صلاح فضل:** ـ أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1980 م.

63 ـ **صلاح لبكي:** ـ المؤلفات، المجموعة الأدبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، (مجد) ط 1982 م.

64 ـ **طراد الكبيسي:** ـ كتاب المنزلات: منزلة الحداثة، الجزء الأول، وزارة الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية،ط 1996

65 ـ **عادل ضاهر:** ـ الشعر و الوجود،دراسة فلسفية في شعر "أدونيس": دار المدى للثقافة والنشر،ط1 ، 2000م

66 ـ **عبد الإله بلقزيز:** ـ في البدء كانت الثقافة: إفريقيا الشرق،المغرب،1998م.

67 ـ **عبد المجيد زراقط:** ـ الحداثة في النقد الأدبي المعاصر: دار الحرف العربي،ط01 ـ 1991م.

68 ـ **عبد العزيز الدسوقي:** ـ جماعة أبوللو و أثرها في الشعر العربي الحديث: معهد الدراسات العربية العالمية ،القاهرة،ط1960م.

69 ـ **عبد الفتاح كليطو:** ـ الأدب و الغرابة ،دراسات بنيوية في الأدب العربي: دار الطليعة ،بيروت،ط3، 1997 م.

70 ـ **عبد الله العروي:** ـ العرب والفكر التاريخي: دار الحقيقة ،بيروت، ط 1973 م.

ـ عبد الله محمد الغذامي:

71 ـ تشريح النص: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط2 ،2006 م.

72 ـ الخطيئة و التكفير: الهيئة المصرية للكتاب، ط 4، 1998 م

73 ـ **عبد الملك بومنجل:** ـ جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث: الجزء 02 ،عالم الكتب الحديث،إربد ،الأردن،ط1، 2010م.

74 ـ **عبد الوهاب المسيري:** ـ دراسات معرفية في الحداثة الغربية: مكتبة الشروق الدولية، ط 1، 2002م.

75 ـ **عبد القاهر الجرجاني:** ـ دلائل الإعجاز،تحرير محمد رشيد رضا،دار المعرفة ،بيروت،ط 1981 م.

76 ـ **عصام قصبجي:** ـ أصول النقد العربي القديم،مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية،حلب (سوريا)،ط 1991 م.

77 ـ **عصام محفوظ:** ـ السوريالية وتفعيلاتها العربية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط 1، 1987 م.

ـ علي العشري زايد:

78 ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: منشورات الشركة العالمية طرابلس، ط 1، 1978 م.

79 ـ قراءات في الشعر العربي المعاصر: دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1998 م.

80 ـ **عمر الدقاق:** ـ ملامح الشعر المهجري: مطبعة جامعة (حلب) سوريا، ط، 1978 م.

81 ـ **غالي شكري:** ـ شعرنا لحديث إلى أين؟: دار المعارف ،مصر، ط 1968 م.

82 ـ **فاروق خورشيد:** ـ هموم كاتب العصر: دار الشروق ،بيروت،ط1، 1981 م.

83 ـ **فاضل تامر:** ـ مدارات نقدية في إشكالية النقد و الحداثة: دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، 1987 م.

84 ـ **قاسم المومني:** ـ شعرية الشعر: المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط1، 2002 م .

ـ قدامة بن جعفر:

85 ـ نقد الشعر: تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، د(ط، ت).

86 ـ جواهر الألفاظ: مطبعة السعادة، القاهرة، ط2، 1993 م.

87 ـ **كرم أنطوان غطاس:** ـ الرمزية في الشعر العربي الحديث: دار الكشاف، بيروت، ط 1949 م.

88 ـ **كمال أبو ديب:** ـ في الشعرية: مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د(ط، ت).

89 ـ **كمال خير بك:** ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دار المشرق، بيروت، ط 1، 1980 م .

90 ـ **كمال قيصر داغر:** ـ أندريه بريتون: المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،ط1، 1979 م.

91 ـ **ماجدة حمود:** ـ علاقة النقد بالإبداع الأدبي: منشورات وزارة الثقافة،سوريا،ط،1997 م.

92 ـ **ماهر شفيق فريد:** ـ ت، أس، إليوت، شاعرا وكاتبا وناقدا ومسرحيا: المجلس الأعلى للثقافة،2001 م

93 ـ **محمد النويهي:** ـ قضية الشعر الجديد: دار الفكر،بيروت،ط2 ، 1971 م.

ـ محمد بن بنيس:

94 ـ الشعر العربي المعاصر: الجزء 1 ، التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء(المغرب)،ط 1 ،1989م.

95ـ الحداثة المعطوبة: دار توبقال،المغرب،ط1، 2004 م.

96ـ حداثة السؤال: دار التنوير، بيروت، النشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(الغرب)،ط 1985 م.

97ـ الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدلااته: الجزء 2، (الرومانسية) دار توبقال،(المغرب)،ط 2، 2001 م.

98 ـ **محمد سبيلا:** ـ دفاعا عن العقل والحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، توزيع دار الكتاب العربي، بغداد، ط 2003 م.

ـ محمد شوقي الزين:

99ـ الثقاف في الأزمنة العجاف : منشورات الاختلاف (الجزائر العاصمة) ط1، 2014 م.

100 ـ إزاحات فكرية : مقاربة في الحداثة و المثقف،الدار العربية للعلوم،ناشرون،ط1، 2008 م.

ـ محمد عابد الجابري:

101 ـ تكوين العقل العربي: دار الطليعة، بيروت، ط 1984 م.

102 ـ نحن والتراث: المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط 6، 1993 م.

103 ـ **محمد عبد المنعم خفاجي:** ـ مدارس النقد الأدبي الحديث: الدار المصرية اللبنانية،ط1 ،1995 م.

104 ـ **محمد غنيمي هلال:** ـ الرومانتيكية: دار العودة بيروت، ط 1978 م.

105 ـ **محمد فتوح:** ـ الرمز و الرمزية: دار المعارف، مصر، ط3/ 1984 م.

106 ـ **محمد كمال عبد العزيز:** ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: الهيئة المصرية العامة، مضر، د(ط، ت).

107 ـ **محمد لطفي اليوسفي:** ـ سلسلة البيانات من (1978 ـ 1992 م): مراس للنشر والتوزيع، تونس، ط 1995 م.

ـ محمد مفتاح:

108 ـ مجهول البيان: دار توبقال للنشر (المغرب)،ط 1 ، 1990 م.

109 ـ ديناميكية النص: (تنظير و إنجاز)المركز الثقافي العربي(بيروت) ط 1، 1987 م.

110 ـ **محمد نور الدين أقابة:** ـ الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة: أفريقيا الشرق،المغرب،ط2 ،1998 م.

111 ـ **محمود أحمد العشيري:** ـ الاتجاهات الفنية و الأدبية الحديثة: مرليت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، 2003 م.

112 ـ **مرشد الزبيدي:** ـ اتجاهات نقد الشعر في العراق: اتحاد كتاب العرب(دمشق)،ط 1999 م.

113 ـ **مصطفى الجوزو:** ـ نظريات الشعر عند العرب: دار الطليعة ،بيروت،ط2 ،1988 م.

114 ـ **منير العكش:** ـ أسئلة الشعر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ط1 ، 1979 م.

115 ـ **ميخائيل نعيمة:** ـ الغربال: دار صادر،بيروت،ط7 ، 1964 م.

116 ـ **نادرة جميل سراج:** ـ شعراء الرابطة القلمية: دراسات في الشعر المهجري، دار المعارف(القاهرة)ط1، 1960 م.

ـ نازك الملائكة:

117 ـ قضايا الشعر المعاصر: مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965 م.

118 ـ شظايا و رماد: دار العودة، بيروت، ط1، 1971 م.

119 ـ **نبيل منصر:** ـ الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء(المغرب)،ط 1، 2007 م.

120 ـ **نخبة من الأساتذة المتخصصين:** ـ تاريخ الأدب الغربي: طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، (دمشق)،د(ط،ت).

120 ـ **نزار قباني:** ـ الشعر قنديل أخضر: منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964 م.

121 ـ **يوسف اسكندر:** ـ اتجاهات الشعرية الحديثة: (الأصول والمقولات)،دار الكتب العلمية،بيروت،ط2، 2008 م.

ـ يوسف الخال:

122 ـ الحداثة في الشعر: دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1978 م.

123 ـ الأعمال الشعرية الكاملة: دار العودة، بيروت، ط2، 1979م.

124 ـ **يوسف الصائغ :** ـ الشعر الحر في العراق: جامعة بغداد،1978 م.

02: المراجع المترجمة:

1 ـ أرسطو: فن الشعر: ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو مصرية، د(ط، ت).

2 ـ **إليزابيث دورو**: الشعر كيف نفهمه وكيف نتذوقه: ترجمة :محمد إبراهيم الشوش، مكتبة ميمنة،بيروت،ط1، 1971م.

3ـ **أوكتافيو باث:** الشعر ونهاية القرن: ترجمة :محمد ممدوح عدوان،دار المدى للثقافة و النشر،أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة،ط 1، 1998 م.

4 ـ **ت،أس،إليوت**: فائدة الشعر و فائدة النقد: ترجمة :يوسف نور عوض،دار القلم،بيروت،ط1، 1982 م.

5 ـ **جاك بيرك:** القرآن وعلم القراءة: ترجمة :منذر العياشي، دار التنوير ،بيروت، ط 1، 1996 م.

6 ـ **جوليا كريستيفا**: علم النص: ترجمة :فريد الزاهي، دار توبقال(المغرب)،ط1، 1991 م.

7 ـ **جون كوهن**: بنية اللغة الشعرية: ترجمة، محمد الوالي، دار توبقال،(المغرب)،ط1، 1986 م.

8 ـ **جيل دولوز**: الاختلاف والتكرار: ترجمة: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2009 م.

9 ـ **جيمس ما كفارين، مالكم برادبري**: الحداثة :ترجمة: حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام، دار المأمون، بغداد، ط 1987م.

10 ـ **روبرت بارث:** الخيال الرخوي، كولريدج و التقليد الروماني: ترجمة: عيسى على العاكوب، مركز الإنماء العربي،بيروت،1992 م.

11 ـ **روبير اسكاريب**: سوسيولوجيا الآداب تعريب: آمال أنطوان هرموني ،عويدات للنشر و الطباعة، بيروت، ط 3، 1999 م.

12 ـ **رولان بارث**: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفاء، والحسين سبحان، دار توبقال،(المغرب)،ط1، 1988 م.

13 ـ **رومان جاكبسون**: قضايا الشعرية: ترجمة: محمد الوالي و مبارك حنون،دار توبقال للنشر،المغرب،ط 1، 1988 م.

14 ـ **سوزان برنار**: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن: ترجمة :راوية صادق، دار شرقيات، للنشر والتوزيع، ج1 ط 1998 م .

15 ـ **فضول عاطف**: النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس،ترجمة: أسامة أسبر،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة د(ط،ت).

16 ـ **فيكتور أريخ**: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الوالي، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء)،بيروت ط1، 2000 م.

17 ـ **كولن ولسن**: اللامنتمي ،ترجمة: أنسي زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت،ط2، 1979 م

18 ـ **م، ل، رونتال**: الشعر و الحياة العامة: ترجمة إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983 م.

19 ـ **موريس بلانشو**: أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي، و عبد السلام بنعبد العالي،دار توبقال،(المغرب)ط1 2004 م .

20 ـ **هانس غيورغ غادا مير**: فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين/منشورات الاختلاف(الجزائر) ط2، 2000 م.

21 ـ **هنري لوفيفر**: ما الحداثة: ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،ط1، 1983 م.

03 ـ المعاجم و الموسوعات:

01ـ **ابن فارس**: مقاييس اللغة: تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مطبعة اتحاد كتاب العرب الجزء (3)،ط 2002 م

02ـ **ابن منظور**: لسان العرب، تحقيق عبد الله على الكبير و آخرون،دار المعارف ،القاهرة،المجلد (4)الجزء 26 ،د(ط،ت).

03ـ **الأزهري**: تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، المجلد (4)، د(ط، ت).

04ـ **الخليل ابن أحمد الفراهيدي**: كتاب العين: تحقيق مهدي مخزومي، و إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، العراق، ط 1982 م.

05ـ **الزمخشري**: أساس البلاغة، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 1932 م.

06ـ **جميل صليبا**: المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، الجزء(1)، ط 1994 م.

07ـ **مجموعة من العلماء و الأكاديميين السوفيات**: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة و النشر،بيروت،ط 3، 1981م .

08ـ **محمد مهدي الشريف**: معجم مصطلحات علوم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2004 م.

09 ـ **منير البعلبكي**: قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2003 م.

10ـ **يوسف محمد رضا**: معجم العربية الكلاسيكية و المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1994 م.

11 ـ **جماعة من كبار اللغويين**: المعجم العربي الأساسي،(لاروس)،المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، لاروس، ط 2003 م.

04 ـ البحوث المنشورة في المجلات والدوريات و المذكرات :

ـ أعداد مجلة (شعر) الكاملة منذ تأسيسها (1957 م ـ إلى 1970).

01ـ **أدونيس**: أشجار لا يقدر الربيع نفسه أن يقيم لها عكاز، مجلة (اليوم السابع)، العدد 150 ،السنة 03 ،بتاريخ الاثنين 23 مارس 1987 م. نقلاً عن عبد الرزاق عيد : قضايا و شهادات (كتاب دوري ثقافي) ،مؤسسة عيبال للدراسات و النشر، العدد 2 ص 286 .

02ـ **أنطوان سعادة:** النزعة الفردية ،مجلة (الثقافة) (لبنان) ، العدد 03 ،بتاريخ08 تموز 1980م . نقلاً عن قضايا و شهادات ، كتاب دوري ثقافي، مؤسسة عيبال للدراسات و النشر ، العدد 2 ص 251 .

03 ـ **أنيسة الأمين**: امرأة الحداثة العربية ضمن الكتاب الثقافي الدوري (قضايا وشهادات) مؤسسة عيبال للدراسات و النشر بيروت (لبنان)،العدد 02 صيف 1990 م.

04 ـ **جابر عصفور**: معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مجلة (فصول) (مصر) مجلد 04، العدد 4، يونيو ،أغسطس،سبتمبر،1984 م

05 ـ **حبيب بو هرور**: الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين ،أدونيس و نزار قباني نموذجا، أطروحة دكتوراه جامعة منتوري، قسنطينة(الجزائر) للموسم 2006 م،2007 م.

06 ـ **حليمة الشيخ**: مفهوم الكتابة عند جوليا كريستيفا، مجلة نزوى (عمان)، العدد66 إبريل 2011 م.

07 ـ **حمادي صمود**: الشعر و صفة الشعر في التراث، مجلة (فصول) مصر، المجلد 6 العدد 1 ،سنة 1998 م.

08 ـ **خالدة سعيد**: الحداثة أو عقدة جلجامش،ضمن كتاب دوري ثقافي،(قضايا وشهادات)،مؤسسة عيبال للدراسات و النشر (بيروت) ، العدد 01 ،شتاء 1991 م.

09 ـ **خليل مطران**: أريد للشعر العربي، مجلة الهلال، العدد 8، المجلد.57 ،سنة 1949 م.

10 ـ **رابح بوحوش**: الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة (الموقف الأدبي)، العدد 413 سنة 2005 م

12 ـ **ساسين عساف**: حوار مع الشاعر خليل حاوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 62 حزيران 1963 م.

13 ـ **سهيل إدريس**: الأدب و الوحدة مجلة الآداب،العدد 5، السنة 11 أيار ،مايو 1963 م.

14ـ **شكري محمد عياد**: المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين،سلسلة عالم المعرفة،يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون ة الآداب،الكويت،العدد 177 ،أيلول 1993 م.

15 ـ **عبد الرزاق عيد**: الحداثة / عقدة الأفاعي، ضمن قضايا و شهادات،كتاب ثقافي دوري،مؤسسة عيبال للدراسات و النشر،العدد 2 صيف 1990 م.

16 ـ **عبد السلام بنعبد العالي**: الكتابة و الوسائط الإعلامية، مجلة نزوى(عمان) العدد 68 أكتوبر 2011 م.

17 ـ **عبد الله الغذامي** : كيف نتذوق قصيدة حديثة ، مجلة (فصول) المجلد 4 سنة 1984 م.

18 ـ **عبد الله المهنا**: الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، عالم الفكر، مج 19 ، العدد 03 أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر،1988 م.

20 ـ **عزت قرني**: الإبداع الفلسفي و شروطه، مجلة (فصول) المجلد 6 العدد 4، سبتمبر1986 م.

21 ـ **قيتوس كاقوس**: الأدب و جدليات التحديث،ترجمة و تقديم : محمد حافظ دياب،مجلة (فصول) المجلد 6 العدد 3 إبريل ، مايو ،يونيه 1986 م.

22ـ **كمال أبو ديب**: الحداثة / السلطة / النص، مجلة (فصول) المجلد 4 العدد 3 ، إبريل / مايو/ يونيه، 1984 م .

23 ـ **لطفي عبد البديع** : جماليات الإبداع بين العمل الفني و صاحبه، مجلة (فصول) المجلد 6 العدد 4، 1986 م.

24 ـ **مجلة الآداب**: العدد 01، السنة 11،كانون 1963 م.

ـ العدد 08، السنة 2، سنة 1965م.

25 ـ **مجلة مواقف**: العدد 36 شتاء 1980 م.

26 ـ **محمد الماغوط**: نخبة مجلة (شعر): مجلة الآداب، العدد 01، السنة 10 ،كانون الثاني، 1962 م

27 ـ **محمد برادة**: اعتبارات نظرية لتحدد مفهوم الحداثة، مجلة (فصول) المجلد 4 العدد / 3، 1984 م.

28 ـ **محمد جمال باروت**: من العصرنة إلى الحداثة ،ضمن قضايا و شهادات (الحداثة 2)،كتاب دوري ثقافي،مؤسسة عيبال للدراسات و النشر، شتاء 1991 م.

29 ـ **محمد غازي الأخرس**: شعرية النص الحرج، مجلة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد 1 السنة 1999 م.

30 ـ **محمد مفتاح** : التحليل السميائي، حوار أجراه معه الأستاذ ،عبد الرحمان طنكول، مجلة (دراسات سميائية) فآس(المغرب) العدد 1 خريف 1987 م .

31 ـ **وليد إخلاصي** : أرابيسك الحداثة ،ضمن قضايا و شهادات ،(الحداثة 1) مؤسسة عيبال للدراسات و النشر، 1990 م .

32 ـ **يسرى الأمير**: حوار مع أنسي الحاج حول مجلة (شعر) و قصيدة النثر، مجلة الآداب العدد 09/ 10، السنة 49 أيلول 2001 م.

33 ـ **يوسف الخال**: نحو أدب عربي حديث، مجلة (أدب) المجلد الثاني، العدد 01، شتاء 1963 م ،نقلاً عن جمال باروت: الحداثة و مفهومها في مجلة (شعر) ص 255 .

05: المواقع الالكترونية:

01 ـ **بدر شاكر السياب** : مقدمة ديوان أساطير،موقع جمة الشعر: www. Jhat.com

02 ـ **الحبيب الخبحاني** : بحث دور المجلات الثقافية في دعم الهوية العربية الإسلامية،الموقع الالكتروني لمجلة العربي الكويتية: www. Alrabimag.com

03 ـ **سامي خشبة**: تحليل لمجلة الآداب البيروتية ،المرحلة الأولى 1953 م الموقع الالكترونية لمجلة العربي الكويتية ، www Alrabimag.Com

04 ـ **موقع موسوعة الألفاظ الماركسية**: that'll.www.marxsts.orglarabiclinbex.httm

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

البسملة

إهداء

شكر و تقدير

مقدمة..... أ ـ ت ـ ث

المدخل: مشروع الرؤى و التأسيس.

أولاً: مشروعية التأسيس: 01 ـ بداية النهضة العربية 01

02 ـ تأسيس مجلة (شعر) اللبنانية.....05

ثانياً: الأطر المرجعية لمشروع مجلة (شعر) : 01 ـ إيديولوجية المجلة و مرجعيتها الفكرية 12

02 ـ بين مجلة (شعر) و مجلة (الآداب) اللبنانيتين.....16

03 ـ مجلة (شعر) و الاسئلة المميتة 21

ثالثاً : الكتابة الشعرية و المنابر : 25

الفصل الأول: حركية الإبداع و قضايا الشعر.

أولاً : بدايات التحديث الشعري العربي : 01 ـ حركة التجديد المهجري 30

02 ـ الاتجاه الرومانسي.....35

03 ـ الاتجاه الرمزي 39

ثانياً : فواصل البيان الشعري في مجلة (شعر) : 01 ـ تأصيل البداية (البيان الافتتاحي) 44

02 ـ بيان (جدار اللغة) و نهاية المشروع 48

ثالثاً : جدلية التراث و تحديات العصر : 01 ـ (شعر) و المقاربة التراثية 55

رابعاً : مقتضيات الشعرية الحديثة : 01 ـ البحث الفلسفي في الشعر 62

02 ـ الشعرية الحديثة و الحساسية الميتافيزيقية 66

03 ـ تجديد منابع الخلق الشعري 69

خامساً : مجلة (شعر) و درس المثاقفة : 01 ـ (شعر) و علاقتها التثاقفية 74

02 ـ تأثيرات (إليوت) في مشروع التحديث الشعري لدى (شعر) 79

الفصل الثاني : المشروع الشعري و قضايا التجريب .

أولاً : مجلة (شعر) و النظرية الشعرية : 01 ـ البحث في دلالة مفهوم الشعرية 88

02 ـ ملامح الشعرية في الفكر النقدي العربي القديم 94

03 ـ النظريات الشعرية الحديثة : 01 ـ النظريات الشعرية الغربية الحديثة 103

02 ـ النظرية الشعرية العربية الحديثة 110

ثانياً : مفهوم الشعر و وظيفته في مجلة (شعر):.....113

01 ـ طبيعة الشعر في البيان الشعرى لدى (يوسف الخال) 113

02 ـ محاولة في تعريف الشعر الحديث (لأدونيس) 116

03 ـ الشعر في ضوء القراءة لدى (بدر شاكر السياب) 120

ثالثاً : رسالة الشعر و مسؤولية الشاعر (الموقف من الالتزام) 122

رابعاً : قضايا تحديث الكتابة الشعرية 129

01 ـ الشكل الشعري الحديث 130

1 ـ 01 ـ موقف مجلة (شعر) من تجربة الشعر الحر 139

02 ـ اللغة و التحديث الشعري 146

03 ـ قضية الرؤيا الشعرية 152

04 ـ قضية التلقي الشعري 158

الفصل الثالث : تجليات الحداثة الشعرية في حركة مجلة (شعر) .

أولاً : الملامح الفكرية للحداثة : 01 ـ أبعاد نظرية الحداثة 165

02 ـ الحداثة و حركة التحديث الشعري العربية.....172

ثانياً : وعي الحداثة في تجربة مجلة (شعر) :01 ـ أثر (شعر) في صياغة نظرية شعرية حداثية 180

02 ـ تمظهرات الحداثة في تجارب (شعر) الشعرية 187

ثالثاً : المنجزات في ضوء الحداثة الشعرية : 01 ـ من النثر الشعري إلى قصيدة النثر 202

02 ـ التلقي الشعري و شهوة القراءة 214

خاتمة 219

قائمة المصادر و المراجع.....221

فهرس الموضوعات 234

ملخص

لقد شكلت مجلة (شعر) اللبنانية منذ تأسيسها عام 1957 م على يد الأديب اللبناني (يوسف الخال) حضورها البارز في الساحة النقدية العربية طوال مدة إصدارها التي بلغت إحدى عشرة سنة من العطاء و التجريب الشعري الطليعي، حيث كنت تجربتها الحداثية تأسيساً لفكر عربي متحرر، باعتبارها أن الشعر رسالة إنسانية و نشاط عقلي و روحي يعكس الإنسان المعاصر و علاقته بالحياة و العولمة، و أنها كانت منبراً حراً لمختلف وجوه الممارسات الشعرية العربية والعالمية دراسة و نقداً و كتابة و حتى الترجمة، واعترت حينها المجلة العربية المتميزة المخصصة للشعر و الشاعرية، فقد كان منها أنها أعادة تعريف الشعر بالمفهوم الحداثي، إذ تطرقت إلى رأي أغلب شعرائها من خلال بياناتهم الشعرية أمثال (أدونيس) و (يوسف الخال) و (بدر شاكر السياب) و (محمد الماغوط) و (أنسي الحاج) و (خليل حاوي) و غيرهم، كما أنها لفتت الانتباه إلى وظيفة الشعر، و رسالة الشعر و مسؤولية الشاعر، و استطاعت أن تثير مسألة تحديث الكتابة الشعرية المتمثلة في أربع قضايا : (قضية الشكل الشعري)، (اللغة و التحديث الشعري)، (قضية الرؤيا الشعرية)، (قضية التلقي الشعري)، و قد أدى هذا الحراك إلى ظهور قصيدة النثر العربية على يد شعرائها، و يعود هذه التحديث إلى بروز قضية الحداثة في هذه المجلة، التي كان وعيها بالحداثة سبباً في صاغتها لنظرية شعرية عربية حداثية على منوال النظرية الشعرية الغربية.

الكلمات المفتاحية :

الحداثة؛ يوسف الخال؛ الشعرية العربية؛ الشعر؛ محمد الماغوط؛ قصيدة النثر؛ النظرية الأدبية؛ النقد الشعري؛ التلقي؛ أدونيس.

نوقشت يوم 12 فبراير 2015