الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر – 2 –

كلية الآداب واللّغات الشرقية

قسم اللّغة والأدب العربيّ

جدل التّراث و الحداثة في الخطاب النّقدي عند "أدونيس"

مذكرة مُقدّمة لنيل شهادة الماجستير تخصّص: قضايا الأدب والدّراسات النّقدية و المقارنة

إعداد الطّالب :

ياسين كريم

إشراف الأستاذ الدكتور :

رشـــيد كــوراد

السّنة الدّراسية:2015/2014

الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر – 2 –

كلية الآداب واللّغات الشرقية

قسم اللّغة والأدب العربيّ

جدل التّراث و الحداثة في الخطاب النّقدي عند "أدونيس"

مذكّرة مُقدّمة لنيل شهادة الماجستير تخصّص: قضايا الأدب والدّراسات النّقدية و المقارنة

إعداد الطّالب : ياسين كريم

إشراف الأستاذ الدكتور : رشـــيد كـــوراد

أعضاء لجنة المناقشة :

أ.د : فاتح علاّق .....جامعة الجزائر .2 .....رئيساً

أ.د: رشيد كوراد.....جامعة الجزائر .2.....مُشرفًا ومُقرّراً

أ.د :وحيد بن بوعزيز .....جامعة الجزائر .2.....ممتحنا

السّنة الدّراسية:2015/2014

إهـــــداء:

إلـى اللّذين أهديـاني قلبهمـا

و أنـا طفل صغير:

أبي العزيــز...

أمّي الغالية...

"وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا"

كلمة شُكر وعرفان:

أحمدُ الله أوّلاً وأحمدهُ آخِرًا في أن وفّقني بفضله وإنعامه لإتمام هذا العمل.

كما لا يسعني في هذه الأسطر إلاّ أن أتقدّم بأسمى عبارات الشّكر والامتنان إلى المشرف، أستاذي الفاضل الدكتور: **"رشيد كوراد"** الذي لولاه لما عرف هذا البحث طريقًا إلى الوجود، لقد أحاطني بالدّعم والتّشجيع منذ أن كان هذا العمل بذرة صغيرة فتعاهده بالرعاية والتّوجيه. فله جزيل الشّكر على عطائه وسداد إرشاده.

كما أرفع عبارات الشّكر إلى السّادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لما تكبّدوه من عناءٍ في قراءة وتمحيص هذا العمل. وإلى كلّ من أسهمَ في إنجاز هذا العمل من أساتذةٍ ،طلبة و إداريّين.

الطالب :ياسين كريم

مقدّمة

مقدّمــة:

يُعدّ القرن التّاسع عشر الحقبة التّاريخية التّي شهدت ما سمي بـ: "صدمة الحداثة" في الوطن العربي والتي تفجّرت مع الاحتلال الفرنسي لمصر*، و إليها يرجع الفضل في طرح سؤال مُهمٍ يخصّ علاقة الأنا بالآخر، بوصفه مُتقدّماً و حديثا، فمنذ تلك الفترة و العلاقة بين التّراث و الحداثة تشهد جدلاً واسعاً في أوساط النّخب العربية، و قد يبدو ذلك أمراً بَدَهِيّاً حتى لو نظرنا إلى هذه العلاقة خارج الإطار الإيديولوجي الذي يحدّد طبيعة إشكاليّتها و هو الموضوع الذي أُثير حوله نقاش كبير في الفكر العربي الحديث، و لا يزال محلَّ نزاع لم ينقطع حتى الآن. و قد فَسّر البعض تداول هذا النزاع بعامل الفشل الذريع الذي آل إليه الوضع العربي، بينما تراءى تداول هذا السّؤال للبعض الآخر كعلامة على ضرب من مُحايثة حضور التراث في الوعي العربي الحديث والمعاصر ـ هذا ـ بالإضافة إلى أنّ هذا الاهتمام نابع من واقع لحظتنا بوصفها لحظة تعيش على إيقاع السؤال الأعظم الذي لا يزال مطروحاً بإلحاح ألا و هو سؤال النّهضة.

انقسم المشهد العربيّ بموجب هذا السؤال إلى فريقين، مثّل الطّرف الأول التيّار التّحديثي بمختلف تلويناته فصبَّ جهوده على النقد ؛أي على تشريح مظاهر التأخّر في المجتمع العربي، و على بيان قصور تلك القيم في انتشاله من وهدته و على ضرورة التّغيير في الفكر و الواقع، فدعا إلى الانصهار في الآخر و تبنّي مشروعه و السّير على نهجه، و حجّتهم في ذلك أن الحداثة مشروع كونيّ، عالمي، يتجاوز حدود الأقطار واعتبارها تجربة مشروطة بظروفها، و يمكنها أن تراجعَ نفسها باستمرار. فالحداثة لا مرجع لها في الماضي، إنها تجربة تجدُ مرتكزها في الإنسان و التاريخ والصيرورة. وذلك حتى يستوي الشّرق فيها من جديد ندًا للغرب ويستعيد مركزيّته المهمّشة.

* ترجع إشكالية الحداثة في العالم العربي إلى تزامن تاريخها مع بدء الاستعمار الفرنسي لمصر. فانفتاح العرب على الغرب كان شرارة بدء فكرة الحداثة عند العرب، فقد مارست الحملة الفرنسية رغم طابعها العسكري، تأثيرا كبيرا على الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية المصرية، وصاحب العداء للمحتلين الفرنسيين في مصر نوع من الإعجاب. هذا يقودنا إلى تفسير ازدواجية ردود الفعل المصرية المتأرجحة بين الافتتان والرفض على الأقل بطابع الحملة نفسها التي تحمل مشروعا استعماريا بقدر ما تحمل إيديولوجية ثورية؟ هذه الإيديولوجية الجديدة تغري بقدر ما تزعج. فإذا كانت المسيحية تعتبر تهديدا للإسلام فإن اقتحام الأفكار التي روجها عصر الأنوار بما فيها العلمانية، جعل أسس المجتمع الإسلامي نفسه موضع نقاش. لهذا كانت علامات الانزعاج والحيرة قد ظهرت منذ سنة 1798م.

و قد يغفل رواد الاتّجاه الأول أن جلب المناهج الغربيّة إلى البلاد العربيّة و محاولة تطبيقها على نصوص كانت وليدة الحضارة العربية سيولّد حالة من الاضطراب و الفوضى ناتج عن اختلاف الحضارتين، إضافة إلى التّناقضات التي تُعانيها الحداثة بأرض نشأتها و الأوهام التي صنعتها للإنسان الذي أصبح يعيش كلّ المتناقضات. و لئن كان هذا حال الحداثيين، فإن التّيار السّلفي رفض الحداثة الغربية من هذا المنطلق، مبرّرا ذلك بمركزيّتها رغم ما تحاول تسويقه من محاولات الحوار مع الآخر، فكان أن نادى هذا التيّار بالعودة إلى التّراث مُتناسيا في الوقت ذاته أن التّراث في حدّ ذاته كمٌّ متناقض، و ذلك لما فيه من مدارس مختلفة عقلانية وغير عقلانية، و من مذاهب و ملل و نحل و اتّجاهات فنّية و أدبية هو تراث ثقافيّ مُشترك، و كلّ الدّراسات اليوم التي تدّعى ترهين التّراث تقوم على الانتقائيّة و على المذهبيّة دون أن تقدّم قراءة تستوعب التّراث استيعابا نقديًّا في إطار واقعه التّاريخيّ و الاجتماعيّ الخاص.

تمخّض عن هذا الصراع جملة من الإشكالات التي أرّقت النقّاد فسعوا لتبديدها باقتراح بدائل اتخذوها كمطايا للنهوض بالمجتمع العربي، و تجاوزِ الفوات الحضاري بيننا و بين الآخر، فكان أن برزت على الساحة مبادرات في شقّيها الفكري و الأدبي، أخذت على عاتقها تشريح الواقع العربي و اقتراح الوسائط الكفيلة التي تمكّنهم من ردم الهوّة و اللّحاق بركب الحضارة. و سيجد القارئ بعضا من تلك المشاريع في الفصل التّمهيدي بالشّرح و التّحليل نذكر من بينها على سبيل المثال لا الحصر، مشروع "نقد العقل العربي" لـ: مُحَمَّد عابد الجابري، و مشروع "نقد العقل الإسلامي" لـ: مُحَمَّد أركون، و كذا مشروع من "الحداثة إلى روح الحداثة" لـ: طه عبد الرحمن و في مُجملها مشاريع استثمرت ثنائية التّراث و الحداثة و طوّعتها لإرساء نهضة عربية خالصة. أمّا من النّاحية الأدبية فلا يخفى على دارسٍ ـ الأدبُ ميْدَانُه ـ تلك المحاولات التّجديدية التي مسّت لبّ القصيدة العربية من لدن "نازك الملائكة" مرورا بـ: "عبد الوهّاب البياتي" وصولا إلى "محمود درويش" و هي اجتهادات عملت على خلق نماذج شعرية تتماشى وفق الديناميّة التي تحكم هذا العصر. و تكملة للقول و سيرا على هذا المنحى، كان "علي أحمد سعيد" الملقّب بـ"أدونيس" حلقة في سلسلة طويلة من النّقاد و المفكّرين الذين أخذوا على عاتقهم هذا المشروع. لقد اهتمّ هذا النّاقد/الشّاعر منذ وقت مُبكّر بأزمة النّقد العربي وكانت جهوده تتّجه نحو هذا المسعى؛ لكونه من الحداثيّين الذين ترعرعوا في ظلّ المناهج الغربية، فلا أحد يُمكن له تجاهل ذلك، كما أنه عمد إلى التّراث يتفحّصه و يقف عند مقولاته بالشّرح و التّحليل، مُدعّما مقولاته بممارسات تطبيقية

متمثّلة في مجموع الدّواوين التي أنتجها في هذا المجال، رغبة منه في تشخيص الأزمات التي يعانيها الخطاب النّقديّ العربيّ المعاصر.

من هنا جاء عنوان البحث "**جدل التّراث و الحداثة في الخطاب النّقدي عند أدونيس**" للوقوف عند مَعالم هذين الجدلين المتناقضين، جدل التّراث و الحداثة و حضورهما في الخطاب النقدي عند أدونيس، إضافة إلى أنّ ـ هذا البحث ـ استقصاء لموقف النّاقد من عدّة قضايا تندرج ضمن هذا المنحى مثل: التراث العربي، الواقع العربي الجديد، بنية القصيدة العربية القديمة، الشّعرية العربية... و غيرها من القضايا المهمّة.

و استكمالا للقول انطلق أدونيس في التّأسيس لرؤاه من عدم اطمئنانه لواقعين كان لهما الدّور الكبير فيما لحق بالمجتمعات العربية، الأول هو رفض القيم الجماليّة القديمة التي ما تزال مُهيمنة على الذائقة العربية، والثاني عدم رضاه عن البدائل المطروحة على الساحة الفكرية، فانطلاقا من هذين الواقعيْن أراد أدونيس لمشروعه أن يكون وَريثا شرعياً للمجتمع الذي أُنتج ضمن أُطره دون أن يُهمل التراث بعدِّهِ الركيزة الأساسية لكلّ مشروع فكري، آخذا بعين الاعتبار ما تقتضيه شروط المثاقفة مع الآخر. كما يأتي البحث للكشف عن مواقف النّاقد التي بها يَتفرّد مشروعه النّقدي عن باقي المشاريع الفكريّة الأخرى، و ليكون إسهاما في الكتابات العربيّة المعاصرة التي تروم بعث مشروع حداثيّ بصبغة عربيّة.

قد يقول قائل: لماذا هذا الموضوع دون سواه؟ نجيبه بالقول: إنّ السّبب يعود بالدّرجة الأولى إلى أنّ مشكلة التّراث و الحداثة قد أخذت الحيّز الأكبر من الكتابات العربية قديما و حديثا. فمنذ أكثر من ثلاثة عقود و العلاقة بين التّراث و الحداثة تشهد جدلاً واسعاً في أوساط النخب العربية. هذا كان حافزا لنا لنخوض غمار هذا البحث لنتعرّف على بعضٍ من أسباب ذلك الجدل، و قد جاء وقع الاختيار على مدوّنة أدونيس باعتباره من بين أبرز النّقاد على السّاحة العربية الحديثة و المعاصرة، الذين حملوا مشروعا شاملا و متنوّعا يتراوح بين الفكري، الأدبي، و النّقدي.

جاء مشروع البحث يحمل همّ المساءلة ليميط اللّثام عن عديد القضايا التي أرّقت الباحث، ما جعله يحاول الإجابة عنها من خلال النّفاذ إلى عمق المشروع الأدونيسي بمجموعة من الأسئلة هي: ما مدى حضور الحداثة في خطاب أدونيس النّقدي؟ هل اعتمدَها بكلّ مقُولاتها و مفاهيمها في تأسيسه لمشروعه؟ و إذا كان

ذلك فهل كان هذا النّقل يُجسّد الإذعان الذي لا يراعي الخلفيات المعرفية بدعوى العالمية التي كثيرا ما تتردّد في الخطابات الحداثية؟ أم أنّ الوعي كان ملازما له و هو يؤسّس لدعوته فحاول تأصيل الوافد ليتلاءم مع الثّقافة العربية؟

أين يتموقع التّراث في مشروع أدونيس النّقدي ؟ و هو الذي أفرد له جُزءا مُعتبرا من دراساته، أم أنه مجرّد محاولة لإخفاء توجهاته الحداثية على أساس أن العودة إلى التّراث أصبحت وسيلة لتمرير أيّ مشروع يروم الحداثة، و يجعل من التّراث قناعا للتّخفّي؟

أين يكمن موقعه من الصّراع الفكري بين أنصار التّراث و أنصار الحداثة ؟ ما موقفه من المشاريع الفكريّة التي طُرحت بديلا في عصره؟ هل خالفها أم أنه سار في فلكها مسلِّما بما جاءت به؟ أين تكمن حداثته من خلال نظرته للعملية الإبداعية و كيف تجسّد ذلك في منجزه النّقدي و الإبداعي؟ هل الحلّ ـ في رأيه ـ يكمن وراء تبنّي المناهج الغربية و الانفتاح عليها بما تملكه من إمكانات منهجية، أم سبيلنا في الانغلاق الذي نادى به التّيار المحافظ منعا للاقتلاع من الجذور حلّا لأزمة التّبعية؟ ما هي المرجعية الفكرية لبعض العناوين الحداثية عند أدونيس؟

و للإجابة على هذه التساؤلات يجدر بالباحث أن لا يقف عند عتبة السؤال فقط، بل عليه في خطوة موالية أن يضع لنفسه طريقا توصله إلى مبتغاه، لهذا فقد جاءت الدراسة مُوزّعة على ثلاثة فصول و خاتمة، جاء الفصل الأول منها تمهيديا يبحث في مفهوم الحداثة في الثّقافتين الغربية و العربية؛ مسلّطا الضّوء على المفكّرين العرب المعاصرين في ظلّ اشتغالهم على هاتين الثنائيتين و مُتابعا ذلك الحضور في صياغة مشاريعهم الفكرية. أمّا الفصل الثاني فقد استقصينا فيه ـ قدر الإمكان ـ موقف أدونيس من عدّة قضايا تخصّ التراث العربي منها نظرته إلى بناء القصيدة العربية القديمة، و موقفه من تشكّل الشّعرية العربية في ظل النَّظم الشّفوي للشّعر الجاهلي، هذا، إلى جانب قضايا أخرى تتعلّق بنظرته إلى الواقع العربي شعرا و فكرا. و جاء الفصل الثالث مُتمّمًا لما رسمه البحث فتصدّى للنظر في موضوعات الحداثة الأدونيسية، واقفا على تصوّر أدونيس للعمليتين الإبداعيتين النّقدية والشّعرية، و ما يترتب عليهما من تحديث استجابة لمتطلبات العصر .

و من منطلق أن لكل بحث منهجاً يستند إليه، فقد اقتضت طبيعة البحث إيجاد منهجيّة كفيلة للوصول إلى الغاية المرجوة و الإجابة عن الأسئلة المطروحة في الإشكالية، لذا فقد جاء اعتمادنا على المنهج الوصفي في استعراضنا للقضايا التي يطرحها النّاقد و التي تخص التّراث والحداثة، ما مكّننا من الوقوف على جملة الأفكار و الأسئلة التي يطرحها أدونيس في كتاباته و دراساته. و الحق أنّنا استفدنا من جميع إجراءات المناهج الأخرى كلٌّ حسب حاجتنا إليه، حتّى لو كان ذلك في جزئيات بسيطة من البحث.

و قد جاء اعتمادنا في إخراج هذا البحث على مجموعة من المصادر التي قدّمها أدونيس خلال مسيرته الفكرية في جانبها التّنظيري و الشّعري بدءا بإصداره الأول: "مقدّمة للشّعر العربي" إلى غاية كتابه: "المحيط الأسود" مرورا بمختلف مقالاته و حواراته المبثوثة في صُدور الجرائد و المجلات، كما كان لزاما علينا الاستعانة بمجموعة من القراءات الشّارحة لفكر الرجل أدبا و فكرا، و قد توزّعت هذه الدراسات ما بين رسائل جامعية و مقالات منشورة في دوريات محكّمة، و كان البعض الآخر جملة من الدراسات الحرّة، نذكر منها على سبيل المثال، كتاب: "مشروع أدونيس الفكري و الإبداعي" لصاحبه "عبد القادر مُحَّد مرزاق" الذي تتبّع فيه مؤلّفُه تجليات الحداثة في المشروع الأدونيسي انطلاقا من ثابت الطّرفين المتنابذين في قراءة أدونيس للتراث، و كذا البحث في القضايا الفكرية و الجمالية التي جعلت أدونيس ينحو هذا المنحى التّحديثي في الفكر العربي عامة. إضافة إلى كتاب: "الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشّعرية" لـ: "بشير تاوريرت" الذي خصّص فيه المؤلِّف الباب الأخير للحديث عن تجربة أدونيس الشّعرية محاولا ربطها بأصولها الفلسفيّة التي اتّكأ عليها. كما كان كتاب الباحثة "راوية يحياوي" بعنوان: "البنية و الدّلالة في شعر أدونيس" خير مُرشدٍ لنا؛ كونه تطرّق إلى قضايا تتعلّق بالتّشكيل الشّعري و الدّلالي الجديد الذي رسمه أدونيس و ما يَلحق به من قضايا أساسية كاللّغة، الرّؤيا الشّعرية، و غيرها من الأمور التي لا غِنى عنها في أيّة عملية تروم الإبداع و تتوخّاه. إضافة إلى هذه المراجع لا يفوتنا أن نذكر كتاب: "أدونيس و بنية القصيدة القصيرة" لـ: "أمال منصور" التي أخذت فيه الكاتبة على عاتقها دراسة العملية الإبداعية عند أدونيس مُشيرة فيه إلى تأسيس أدونيس للقصيدة القصيرة في الأدب العربي من خلال ديوانه " أغاني مهيار الدّمشقي". هذه الدراسات وغيرُها رسمت لنا خطّا واضحا وأزالت عنّا الكثير من اللُّبس و الغموض الذي اكتنف بعض أفكار الناقد، كما فتحت

لنا الباب على مصراعيه للاقتراب أكثر من فلسفة أدونيس و رؤاه التي أثارت جدلا واسعا ليس فقط في الوطن العربي، إنما امتدت لتتجاوز الأقطار العربية.

بخصوص الصّعوبات فهي في واقع الأمر كثيرة و متنوعة ـ و لابدّ منها ـ لأنّ قانون الحياة يقتضي ألّا يخلو أيّ عمل من متاعب و مصاعب، و هي كثيرة التّشابه و التّعقيد تصادف أغلب الباحثين نذكر منها:

أولا/ غموض مصطلح الحداثة نفسه الذي أقرَّ كلُّ من تناوله بالدراسة ــ سواء من العرب أو غيرهم ــ بأنه مصطلح شديد التّعقيد، عصيّ عن التّحديد.

ثانيا/ قلّة المراجع التي تناولت مصطلح الحداثة في الفكر النقدي عند أدونيس، و أغلب المراجع التي تتحدّث عن أدونيس تخوض في إبداعه الشعري و مظاهر الحداثة فيه، أضف إلى ذلك فإن ناقدا مثل أدونيس له باع طويل و مسيرة حافلة في مجال النقد دامت فترة ليست بالقليلة ــ و ما زالت متواصلة ــ ما يجعل القبض على رأي ثابت له أمر في غاية الصعوبة، و هذا ما شهد به أغلبُ من أخذ على عاتقه دراسة فكر هذا الرّجل.

في الأخير أرجو أن أكون قد وُفّقت في تحليل و دراسة بعض الإشكاليات، التي رسمتُها و أنا ألج غمار هذا البحث، و إلاّ فحسبي أنّني نلت شرفَ دراسة هذه الظاهرة عند ناقد مثل "أدونيس" .كما لا يسعني في هذه الأسطر إلا أن أتقدّم بالشّكر الجزيل و التّقدير العميق للمُشرف، الأستاذ الدكتور: "رشيد كوراد" الذي لولاه لما عرف هذا البحث طريقًا إلى الوجود، لقد أحاطني بالتّشجيع المتواصل منذ أن ألقيت عليه هذه الفكرة و هي بذرة صغيرة، فتعاهدها بالرعاية و العناية إلى أن استوت مشروعا بيْن دفّتي هذا الكتاب، فالشّكر الجزيل له أستاذا ناصحا و موجّها. كما أَصِلُ بعبارات الشّكر إلى كلّ من كانت له يدٌ في إتمام هذا البحث أساتذة، طلبة و إداريين. و الله الموفق و الهادي.

فصل تمهيدي:

﴿التّراث و الحداثة عند المفكّرين العرب المعاصرين﴾

1. الحداثة إشكاليّة مفاهيميّة.
2. الاشتغال على ثنائية التّراث و الحداثة عند المفكّرين العرب المعاصرين.
3. الحوار هو الغائب الأكبر بين المفكّرين العرب المعاصرين.

التّراث و الحداثة عند المفكّرين العرب المعاصرين:

1/ الحداثة إشكالية مفاهمية:

قبل التّطرق إلى قضية التّراث و الحداثة، و كيف تمّ توظيفها عند المفكّرين العرب المعاصرين، من أجل بناء مشاريعهم الفكرية، ارتأينا أول الأمر أن نعود إلى المعاجم العربية و الأجنبية، من أجل أن نضبط مفهوم هذا المصطلح، حرصا منّا على إزالة اللّبس الذي قد يعتري القارئ أثناء الدّراسة.

1 ـ 1 ـ لغة و اصطلاحا:

ورد في لسان العرب ما مفاده أن "الحديث نقيض القديم، حدث الشيء يحدث حدوثا و حداثة و أحدثه هو، فهو محدث و حديث، و كذلك استحدثه، و الحدوث كون الشيء لم يكن و أحدثه الله"[1] .أمّا في مقاييس اللّغة عند ابن فارس فإن "مادة "حدث" الحاء و الدال و الثاء أصل واحد، و هو كون الشيء لم يوجد"[2]، و "الحديث الجديد من الأشياء"[3].

و كذلك لفظ الحدوث في الوجود، فالحدوث من حدث يحدث حدوثا، أي وجد و أصبح حدثا بعد أن لم يكن. فالحداثة هنا تصبح مساوية للواقعة، فحدث الشيء حدوثا؛ أي وقع في إطار زماني و مكاني معيّنيْن، سواء بصورة متوقّعة أو بصورة مفاجئة. نخلُص من هذا أنّ المعاجم تتّفق على أن الأصل اللغوي لمادّة "حدث" هو الإيجاد و الحدوث لأمر لم يكن له أصل سابق و الحديث هو المقابل للقديم.

أمّا في المعنى الفلسفيّ فإن "الحديث" نقيض القديم و يرادفه الجديد، و يطلق على الصّفات التي تحمل معنى المدح أو الذم، "فالحديث المتضمّن معنى المدح صفة الرجل المُتفتّح الذهن، المحيط بما انتهى إليه العلم من

[1] جمال الدّين مُحَمَّد ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار المعارف للطباعة و النشر، القاهرة، د. ط، د. ت، ص:796.
[2] أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، ج2، دار الفكر للطباعة و النّشر، د. ط، 1979م، ص: 36.
[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص: 293.

الحقائق، المُدرِكِ لما يوافق روح العصر من الطّرق و الآراء و المذاهب، و الحديث المتضمّن صفة الذّم هو الرجل قليل الخبرة، سريع التأثر، المقبل على الأشياء التافهة"[1].

و الحداثة في اللّغة كثيرة المعاني، فهي نقيض القِدم و تعني الجدّة، و الحداثة أول الأمر و بدايته، والحداثة كناية عن بداية الشباب، و الحدث الرجل الفتيّ، و الحداثة وقوع الأمر، و الحداثة تشير إلى ما ابتدعه النّاس من أمور لم يعرفها السّلف الصّالح، و الحديث هو الخبر الجديد، و رجل حِدِّيث كثير الحديث، وأحداث الدهر نوائبه.

أمّا الحداثة في بُعدها الاصطلاحي فهي غير بعيدة عن الحداثة في معناها اللغوي، و لكونها مرتبطة أساسا بمجموعة من المجالات، السياسية، الاقتصادية و الثقافية، و تشعُّبها مع عدّة حقول معرفية أخرى، جاءت الرؤى و المواقف مختلفة باختلاف الظّروف التي رافقت تشكّل هذا المصطلح، و نحن إذ نتطرّق للحداثة سنحاول أن نقف بشكل مختصر عند مفهومها في الفكر الغربي، الفلسفيّ منه و النّقدي، يليها مباشرة مجموعة من التعريفات لبعض نُقّادنا العرب المعاصرين الذين حاولوا أن يسبروا أغوار هذا المصطلح، و يبحثوا في الكيفيّة التي هاجر بها إلى الحضارة العربية.

أ/ الحداثة في الثّقافة الغربية:

تُعدّ الحداثة (modernite) من المصطلحات الشّمولية العصيّة على التّحديد، بسبب الظروف التي أحاطت نشأتها في الغرب، و يتميّز مصطلح الحداثة عن غيره من المصطلحات بأنه يستدعي الكثير من الأسئلة و الإجابات المتعدّدة المرتبطة بمسيرة هذا المصطلح و واقعه الاجتماعي و الحضاري. و تُعتبر كلمة "حداثة" الترجمة العربية الأكثر انتشارا لهذا المصطلح و إن كان البعض من الكتّاب العرب قد ترجمها إلى "المعاصرة" أو "العصرية"، و بهذا تداخلت المفاهيم و المضامين، بين مصطلح الحداثة وغيره من المصطلحات كالعصرية و الجديد و التقدّم.

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د. ط، 1982م، ص: 454، 455.

و يبقى الاختلاف حول أول من استعمل هذه الكلمة، رغم أنّ أغلب المتتبّعين يجمعون على أن ظهور هذا المصطلح يعود ـ أول الأمر ـ إلى الشّاعر الفرنسي "بودلير" الذي يعدّ أوّل من صاغ مفهوما للحداثة في أعماله: و لعلّ ـ شارل بودلير ـ حسب ما تتناقله جلُّ الدراسات –كان سبّاقا في بلورة مفهوم نظريّ لمصطلح الحداثة"؛ فالإبداع بمفهوم "بودلير" هو أن ترميَ بنفسك في فوّهة المجهول دون أن تحسب حسابا للعواقب، الإبداع ـ حسبه ـ أن تفاجئ نفسك بأشياء شاذّة غريبة تخرج عن حدود المألوف[1].

و إذا كان من الصّعب تحديدّ أول استعمالٍ لمصطلح الحداثة، فليس من السّهل الإحاطة بمفهومها في الفكر الغربي. فالحداثة مفهوم عائم، لا يقبل التّحديد و لا ينصاع للاختزال، لأنه يشير إلى صيرورة و يدلُّ على تحوّل دائم.

و قد حاول النّاقد الفرنسي "رولان بارت" تتبُّعَ هذا المصطلح الفلوت و القبض عليه في مجال النّقد الأدبيّ؛ حيث عدّه انفجارا معرفيا لم يتوصل الإنسان إلى السيطرة عليه، و يُقرُّ بأنّ الحداثة لا تُقدّم أعمالا معصومة و كاملة، و مع ذلك فيجب التّمسكُ بها و الدفاع عنها، فينبغي أن نتّخذ موقفَنا من الحداثة و ندافع عنها في مجموعها راضين بما تنطوي عليه من نقائصَ لا يكون في استطاعتنا تقديرُها بالضبط، و من أهمّ المفاهيم التي تناولها "بارت"، ما يسمّيه بـ "لذّة النّص"، فقراءة أعمال "بروست" و "فلوبير" و "بلزاك" و حتى "ألكسندر" دوما تحقّق له بعض اللّذة، غير أنه لا يستطيع إعادة كتابتهم. يقول بارت:" و يكفي أن أعلم هذا كي أنفصل عن إنتاج هذه الآثار، هذا في الوقت الذّي يؤسّس ابتعادهم عنّي حداثَتي، أليست الحداثة هي أن نعرف ما ينبغي تجنبُ العودة إليه؟"[2] و كأنّه يقول: الحداثة في الأدب هي أن تكتب ما لم يُكتب بعد.

و في الاصطلاح الفلسفيّ يعرّف "جون بودريار" الحداثة بقوله: "ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا، أو سياسيا أو تاريخيا بحصر المعنى، و إنما هي صبغة مميّزة للحضارة تعارض صفةَ التّقليد؛ أي أنها تُعارض جميع الثقافات السّابقة و التّقليدية، فأمام التنوع الجغرافي و الرمزي لهذه الثقافات، تَعرض الحداثة نفسَها و كأنها

[1] ينظر : خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 1995م، ص: 09.

[2] رولان بـارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993م، ص: 66.

وحدة متجانسة مُشعّة عالميا"[1]. ما يودّ "بودیار" الوصول إليه، هو أن الحداثة ليست مفهوما متداولا في حقل معرفيّ دون غيره، و إنما هي نظام يتّسم بالشّمولية و يقطع الماضي و يتجاوزه، لتفرض نفسها كنمط عالميّ مشعّ، تعبّر عمّا وصل إليه العقلُ الغربيّ في جميع مستوياته الفكرية و السياسية و الاقتصادية منها، و الدينية. الحداثة ــ حسب بودیار ــ تعبّر عن عصر مرتبط بزمان معيّن و هو العصر الحديث، و الذي يحمل بين ثناياه بذور الحضارة، و إشعاعات التّنوير و علامات التّغيير نحو الأفضل، راسما خط الفصل بين القديم و الجديد، و مساهما بشكل فعّال في بناء أنساق جديدة من التّصورات في الميادين العلمية و السياسية و الاجتماعية.

أما "أندري لالاند" فيعرّفها بأنّها: "حالة ثقافية و حضارية مجتمعية، جاءت كتعبير عن حالة المجتمعات الصناعية الغربية التي بدأت منذ القرنين 19م- 20م، و هي في الوقت نفسه امتداد لجهود حثيثة بدأت منذ القرن السادس عشر في أوروبا"[2]، فهي مخاض سنين من الجهود الحثيثة و المتواصلة، و ليست وليدة لحظة زمنية معيّنة.

ب /الحداثة في الثّقافة العربية:

لقد تراوحت المقاربات حول الحداثة العربية عند الدارسين و النّقاد بين من يُلحقها بنظيرتها الغربية، و بين آخر يعمل قُصارى جهده قصد تأصيلها و ربطها بجذورها العربية، فهذا "عبد العزيز إبراهيم" يشخّصُ مفهومَها قائلا : "أقصد بها ــ الحداثة العربية ــ التي بزغت شمسُها في منتصف القرن التاسع عشر، و تتالت حلقاتُها التحديثية منذ ذلك الوقت حتى أيامنا الأخيرة من القرن العشرين، حيث كثر الحديث عنها، و اختلف الرأي حولها"[3]. فقد ذهب الكثيرون إلى اعتبارها تنويراتٍ غربيةً حاولنا أن نتجرّعها على دفعات حسب زمنيّتها، و ما شجّع ذلك، تخلّفُ الأمة الحضاريُّ و الذي يُظهر تبعيّةً في الفكر، و استيلاباً في الهويّة،

[1] مُحَمَّد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد الرابع، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1984م، ص: 12.

[2] André Lalande , vocabulaire technique et critique de la philosophie, presse universitaire de la France, 2eme Edition ,paris, 1968, p : 640.

[3] عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، د. ط، 2005م، ص: 06.

و إحساساً بالغربة، و كانت محصّلة ذلك الصنيع أن فقد المواطن العربي ثقتَه بالمطروح في الساحة لكونه أصبح فقيراً يُعوِزُه الصّدق، و هو أول ما يُطلب في قضية التّحديث.

أما النّاقد محمّد شكري عيّاد "فيجتهد في دراسته لمشروع الحداثة العربية في البحث عن أصول المذاهب الأدبية و النقدية الأوروبية المعاصرة"[1]، و هذا محاولة منه للكشف عن الوشائج التي تربط المشروعيْن المعلنة منها و المضمرة، حيث يقدّم تشريحا دقيقا يصف بمقتضاه الواقعَ الذي يعيشه الحداثيُّ العربي اليوم ،ويميّز بين نوعين من الحضور، حضور في الثقافة العربية" فهو يحارب التخلّفَ و الجمود في النظم و المؤسسات، كما يحطّم التقاليدَ اللغوية و الفنية، و يمارس أقصى ما يستطيع من حرية في التّشكيل، معبرا عن شهوة الإبداع وغرام الاكتشاف في كلِّ تجربة جديدة"[2]. و هذا حضور بارز و متميّز و إن كان يعاني من عدم الفهم، أما الحضور الثاني "فهو حضور في الثقافة الغربية، و هو حضور غير مهمّ أو غير بارز، و فيه نجد الحداثيَّ العربي "يقف ضدّ الثقافة التّجارية الرأسمالية، أو ما يجب أن يقف ضدّها"[3]، هذا الواقع المعقّد يجعل الحداثيّ العربي أمام خياريْن بائسين، فهو غير مفهوم في محيطه العربي و غير مفهوم في الثقافة الغربية، لأن ما يحاربه من تخلّف و محرّمات لم تعد موجودة في هذه الثقافة. و يتحّدث شكري عياد عن الحداثة العربية و نشأتها و الأزمة التي تمرّ بها فيميّز بين وضعيْن ثقافييْن متناقضيْن في الوطن العربي، فئة تدافع عن التراث و تدعو للتشبّث به و عدم اتّباع الغرب لاختلافه عنّا و اختلاف نسقه الثقافي المتعارض مع قيّمنا، و فئة أخرى تدعو إلى مجاراة الغرب و الأخذ بأسباب تطوّره حتى لا نبقى متخلّفين، و ينتهي إلى القول إننا في كلتا الحالين نعيش تدميرا للذات، فالتقوقع في التراث يعني التخلّف، و مجاراة الغرب في أساليب الحداثة دون وعي و تمثّل و دون حذر يعني استيلاب الهوية، و يصل "عيّاد" إلى وصف الأدب الحداثيِّ بالأدب الرافض، أما الحداثة من منظورها الفنّي فهي "ظاهرة صحّية، لأنها تعطي الفن قيمته الحقيقية، قيمته التنبئية الكشفية، و تنتشله من وهم الدعاية الرخيص"[4].

---

[1] عبد الغاني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 2005م، ص: 259.

[2] محمّد شكري عيّاد، المذاهب الأدبية و النقديّة عند العرب و الغربيين، المجلس الوطني للثقافة و الآداب و الفنون، الكويت، د .ط، 1993م، ص: 13.

[3] المرجع نفسه، ص: 18.

[4] المرجع نفسه، ص: 73.

و يرجّح "عبد الله الغذامي" تعدّد مفاهيم الحداثة إلى كون كل مفهوم هو اجتهاد فردي و رؤية شخصية، هذه الرؤية يقول عنها "الغذامي": "هي بمثابة الموقف الخاص أكثرَ مما هي تصورٌ معرفي مشترك "[1]، و قد لا تكمُن الخطورة في تعدّد المفاهيم، و إنما في تناقُضِها حينما تصبح المواقف الشخصية على طرفيْ نقيض. إنّ حضور هذه الرؤى الفردية و غيابَ تصوّرٍ جماعيٍّ مشترك لمفهوم الحداثة، حوَّلَ هذا المصطلح في الأدب العربي إلى إشكالية فكرية "أصبحنا في مواجهةٍ مع الحداثة على أنها إشكالية فكرية، و ليست مجرّد قضية نقدية أو إبداعية"[2]. و يحاول "عبد الله الغذّامي" تحديدَ مفهوم الحداثة انطلاقا من الإبداع و من ثنائية الثّابت و المتغير اعتمادا على موروثنا، "فالحداثة بهذا المقتضى معادلة إبداعية بين الثّابت و المتغير، أي بين الزماني و الوقتي، فهي تسعى دومًا إلى صقل الموروث لتُفرِز الجوهريَّ منه فترفعَه إلى الزمانيّ بعد أن تزيح كلَّ ما هو وقتي، لأنه متغيّر و مرحليّ، و هو ضرورة ظرفية تَزول بزوال ظروفها، و تصبح طورًا تُسهم في نمو الموروث، لكنه لا يُكبّل الموروث أو يقيّده"[3]، كما يميّز بين الحداثة من جهة و المعاصرة و التجديد من جهة أخرى فالجديد هو نقيض القديم، بينما الحداثة ليست كذلك لأنها لا تقدّم أبدًا، إنها صلة استكشاف أبدية في أغوار النّفس الإنسانية.

2/ الاشتغال على ثنائية التّراث و الحداثة عند المفكّرين العرب المعاصرين:

إن مشكلة التراث و الحداثة الذي تمّ طرحُه من قِبل المفكرين العرب ابتداء من القرن التاسع عشر، ما زال يسترعي اهتمام الباحثين إلى حدّ الآن، فهي قضية لم تستطع الأيامُ أن تأتي عليها و لا أن تصرفَها على الرغم من قِدَمها نسبيا و تداولِها قديما تحت عدّة مسمّيات منها على سبيل المثال: القديم و الجديد، الأصيل و الدخيل و غيرِها من المصطلحات، التّي تنمّ عن صراع حقيقيّ بين هذين الجدلين اللّذين لم يُحسمْ فيهما على الرغم ممّا قُدّم من حلول لهذه المسألة من قِبل القدماء و المحدَثين كلٌّ بأدواته و إجراءاته من لدن نُقّادنا الأوائل كالأصمعي و القاضي الجرجاني و ابن رشيق امتدادا إلى يوم النّاس هذا، أقبل هؤلاء على التراث يتفحّصونه و يُمعنون فيه النظر من أجل قراءته قراءة تتلاءم مع متغيّرات العصر، فطالبوا بضرورة مراجعة العقل العربي لمجموع

[1] عبد الله الغذّامي، تشريح النّص مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م، ص: 10.

[2] المرجع نفسه، ص: 11.

[3] المرجع نفسه، ص: 13.

المسلّمات التي انبنى عليها خلال فترة تشكّله، قصد الخروج ممّا أصاب المجتمعَ العربيَّ من انكسار و انطواء على الذات، فكان أن برزت إلى السّطح مجموعةٌ من المشاريع الفكريّة بأقلام لفيفٍ من النقّاد و المفكرين من بينها، مشروع "نقد العقل العربي للجابري"، و مشروع "من العقيدة إلى الثورة" لحسن حنفي، و "إعادة قراءة الخطاب الدّيني قراءة تاريخية" لنصر حامد أبو زيد، و قد تلا ظهور هذه المشاريع اهتمام النخب المثقّفة بقراءة الخطاب الذي يحمله كلّ مشروع، و بنقد آلياته و استراتيجياته في التنظير، و لقد اختلف بعض صنّاع هذا الخطاب الفكري المعاصر بين من يدعو إلى توظيف الأدوات المنهجية المستسقاة من مجال التداول العربي أثناء مقاربة النص التراثي العربي، كطه عبد الرحمن، و بين من يدعو إلى استثمار الجهاز المعرفي التطبيقي الذي توفّره النظريات و النماذج الغربية المعاصرة، و ذلك نظرا لفعاليته، و يمثّلهم مُحَمَّد أركون ، و بين هذين الفريقين يفضّل بعض نقّاد الفكر الدّيني كنصر حامد أبو زيد و غيره التسلّح بالعُدّة المنهجية الغربية مع تكييفها و خصوصية السياق التركيبي للنص التراثي.

سعت إذن هذه المشاريع الفكريّة ــ قصارى جهدها ــ لدراسة مشكلة التّراث و الحداثة بكل ما أوتيت من مناهج و أساليب، لعلّها تُوفَّق في الوقوف على كُنْه هذين المفهومين، و تهتدي إلى السبيل الأنجح قصد تأسيس حداثة عربية انطلاقا من خصوصيات الراهن العربي، دون مساس بالثوابت و العقائد.

و الحديث الذي سنخصّصه حول قضية التراث و الحداثة في بعض كتابات المفكرين العرب المعاصرين، سيكتفي بخمسة مفكرين هم على التّوالي: "مُحَمَّد عابد الجابري"، "الطيب تزيني"، "حسن حنفي داود"، "مُحَمَّد أركون"، و "طه عبد الرحمن"، وقد راعينا في اختيار أسماء هؤلاء الأعلام الواردة في هذا الفصل طرافة الإنتاج وأصالته وتأثيره في السّاحة الثّقافية العربية[1]، كما أنهم يعتبرون الأكثر جدلا بين أهل الذّكر من النقّاد منذ سبعينيات القرن الماضي حتى يومنا هذا.

2 ـ 1 ـ مُحَمَّد عابد الجابري و مشروع نقد العقل العربي:

يُعدّ "الجابري" من المفكرين المغاربة الذين تصدّوا لقضيّة التراث و الحداثة على الساحة العربية، من خلال الكمّ الكبير من المؤلفات التي تصبّ في هذا الجانب، و لعلّ المتأمل في تراث "الجابري" تصادفه للوهلة

[1] ينظر: السيّد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، بيروت، ط1، 2010م، ص: 09.

الأولى،"جملة من الصعوبات أو العوائق تحول دون فهم أو استيعاب نسق الجابريّ، و فكّ رموزه، و ترتيب عناصر نظامه المعرفي و تصنيف أعماله، و تحديد موقفه من كثير من الإشكالات الفلسفية و التاريخية، فقد وصفه البعض برائد الابستمولوجيا العربية المعاصرة، في حين، ذهب آخرون إلى اعتباره ممثّلا لتيارات الحداثة و العقلانية في الوطن العربي"[1] هذه التصنيفات تجعل الباحث يلج إلى عوالم هذا المشروع بحذر، لعلّه يحظى بنتيجة تُعطي المشروع حقَّه، و تضعه الموضعَ الذي يستحقّ.

أولُ ما قام به "الجابري" هو محاولة نقده للعقل العربيّ من خلال كتُبه الأربعة التي حملت هذا العنوان، ابتداء من تشكُّلِه في القرون الأولى إلى غاية استوائه كبنية مفاهيمية لها أُسسها الخاصةُ بها "و يعني بهذا المفهوم نقده للتراث العربي في مستويين، تكوينيّ تاريخيّ، و نسقيّ بنيويّ، و في حقول ثلاثة هي: المعرفة، السياسة، و الأخلاق، و لا يُخفي الجابري أن الهدف من المشروع هو تأسيسُ عصرِ تدوينٍ جديد، و دفعٍ للمشروع النهضوي العربي"[2].

و لتأسيس مشروعه يُقدِّم الجابري مدخلين نقديين كبيرين، يُخصّص أحدَهما لنقد القراءة السائدة للتراث، و تقديم البديل الموازي لها، أمّا في الجهة المقابلة فيلتفت إلى إشكاليات الخطاب العربيّ المعاصر، ناقدا مسلماتِه التي بُني عليها متّهما إيّاه بالاستكانة نتيجةَ تبعيتِه للغرب، و ارتباطه به في كثير من الأمور حيث يقول: "إن إشكالية الأصالة و المعاصرة في الفكر العربي الحديث و المعاصر لم تكن و لا هي إلى الآن قضيةَ الاختيار بين النموذج الغربيّ، و بين النموذج الذي يمكن تشييدُه انطلاقا من التراث العربي الإسلامي، بل هي على العكس من ذلك قضيةُ واقع فرَضَه الغرب علينا في إطار توسّعه الاستعماري، و ما رافق ذلك من توسيع نموذجِه الاستعماري على العالم أجمع"[3]، فالجابري يُسلّم بالهيمنة التي يمارسها النموذجُ الغربيُّ على كافة الأصعدة، فيروّج لقيّم الحداثة على أنها النموذجُ الأكمل و الأمثل للثقافة الإنسانيّة عامّة.

---

[1] عبد العزيز بوالشعير، فكر الجابري في منظور عبد الرزاق قسّوم، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد العاشر، 2009م، ص: 264.

[2] السيّد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، ص: 162.(مرجع سابق)

[3] مُحَمَّد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1989م، ص: 09.

بعدما انتهى الجابري من نقده للواقع العربي السائد، و توصيف ما يعانيه الفردُ على وجه الخصوص من تشرذم وانكفاء على الذات، انتقل إلى قضية أخرى وهي القراءات التي اختزلت التراث في بؤرة ضيقة، و حوّلته إلى كتلة صماء قاصرة عن أداء المهمة المنوطة بها، حيث يقسّم الجابري تلك القراءات إلى ثلاث رئيسة:

أولها/ السّلفية الدينية التي رفعت شعار الأصالة و التمسّك بالجذور، و الحفاظ على الهوية و الأصالة، مفهومها أنها الإسلام ذاته لا إسلام المسلمين المعاصرين.

ثانيها/ القراءة اللّيبرالية: حيث ينظر الليبراليّ إلى التراث العربي الإسلامي من الحاضر الذي يحياه ــ حاضر الغرب الأوروبي ــ فيقرأه قراءة أروباوية النزعة.

ثالثها/ القراءة اليسارية: مفادها أن التراث العربي الإسلامي، يجب أن يكون انعكاسا للصراع الطبقي من جهة، و ميدانا للصراع بين المثالية و المادية من جهة أخرى، و من ثمة تصبح مهمة القراءة اليسارية للتراث هي تعيين الأطراف و تحديدُ الواقع في هذا الصراع المضاعف[1].

يعلن الجابري رفضه لهذه القراءات جُملة و تفصيلاً، حيث وجَّه لكلّ قراءة نقدَها الخاص؛ فالقراءة السلفية ـ في رأيه ـ قراءة لا تاريخية؛ لأنّها لا تنتج إلاّ فهما واحدا للتراث هو: الفهم التّراثي للتّراث، أما القراءة الليبيرالية ففيها تَكشُّفٌ عن نوع من الاستلاب للذات خطير. أما القراءة اليسارية فتنتهي إلى قراءة سلفية ماركسية.

بعد فراغ الجابري من نقده للعقل العربي و تشريحه له، ها هو في خطوة موالية و بالتّحديد في كتابه "نحن والتراث"، ينتقل إلى عمل آخر، يحاول من خلاله أن يُرسيَ دعائم قراءةٍ متفردةٍ جديدةٍ للتراث، تأخذ على عاتقها خصوصيةَ الواقع العربي و نابعة منه بالأساس، حيث يلخّصها في ثلاث نقاط رئيسة هي:

أولا/: ضرورة القطيعة مع الفهم التّراثي للتّراث، و مفادها أن نستقل بفهمنا عن القراءة التي فسّرت بعض النصوص و الأحكام، استنادا لظروف زمانية و مكانية معيّنة، فما يعنيه الجابري من كلامه هذا، هو التخلّي عن الفهم التّراثي للتّراث؛ أي التّحرر من الرواسب التّراثية في فهمنا للتّراث.

[1] ينظر: مُحَمَّد عابد الجابري، نحن و التراث، المركز الثّقافي العربي، ط6، 1993م، ص: 12.

ثانيا/: فصل المقروء عن القارئ... مشكلة الموضوعية، أن تنفصل الذات القارئة عن الموضوع المدروس، لأن القارئ العربي المعاصر مُؤطَّر بتراثه، مُثقَل بحاضره؛ بمعنى أن التراث يحتويه احتواءً يُفقده استقلالَه و حريتَه.

ثالثا/: وصْلُ القارئ بالمقروء... مشكلة الاستمرارية، بالحدس الاستشرافيّ، تتمكّن الذات القارئة من قراءة ما سكتتْ عنه الذات المقروءة، مع الحفاظ على التّمايز بين الذاتيْن[1] رغم هذه القراءة التي قدّمها الجابري كبديل إلاّ أنّها تبقى في مجملها تنويعاتٍ على القراءات الماضيّة، أضف إلى ذلك ضبابيةُ و غُموضُ ما يُسمّيه بالبديل.

إنّ ما قام به الجابري في قراءته للتّراث العربي تندرج على حدّ تعبيره ضمن معنييْن أولهما "جعلُ المقروء معاصرا لنفسه على صعيد الإشكالية و المحتوى المعرفيّ و المضمون الأيديولوجي، و من هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص. و من جهة ثانية تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصرا لنا، و لكن على صعيد الفهمِ و المعقولية فالزمنُ هنا معناه بالنسبة لنا نحن"[2].

في الأخير، رغم ما لقيه مشروع الجابري من انتقادات واسعة في السّاحة العربية، إلاّ أنّه يبقى من المشاريع المهمة على الساحة النّقدية، كونُ الرجلِ استطاع أن يقدّم منهجا مرِنًا متعددَ الأبعاد، مكّنه من استخدام مفاهيمَ عديدةٍ تنتمي إلى حقول معرفية متنوعة، أضف إلى ذلك سِعة اطلاعه على التراث العربي في مختلف مراحله، كلُّ ذلك يشفع شفاعة حسنة لهذا المشروع.

2 ـ 2 ـ طيّب تزيني من التراث إلى الثورة:

يعدّ المفكّر السّوري "طيب تزيني" من بين الأقلام العربية التي شغلها واقع المجتمع العربي، من خلال تطرّقه إلى المشكلات الأساسية التي من شأنها أن تجعل هذا المجتمع يلحق بركب الحضارة المتّقدم، فكان مشروعه الموسوم بـ: "من التّراث إلى الثورة" الذي ورد في اثني عشر مجلدا إحدى أهمّ تلك المحاولات والتي تصدّى في كلّ مجلد لقضية أساسية، ففي مستهلّ المجلّد الأول تحدّثَ عن الإشكالات النظرية و المدخل المنهجيّ للفكر العربي، و خصّص المجلّد الثاني لدراسة البيئة الاجتماعية الأنثروبولوجية للفكر العربي في المرحلة السابقة على الإسلام، وذلك لتشريح التّراث العربي و فهم بنيته، ليكون مشروعه أكثرَ فعالية و نجاعة.

[1] ينظر: مُحَمَّد عابد الجابري، نحن و التّراث، ص:21، 22، 25.(مرجع سابق)

[2] المرجع نفسه، ص: 12.

إنّ المتأمل لمشروع "طيّب تزيني" يلاحظ للوهلة الأولى تلك النزعة القائمة أساسا على "خلفية ماركسية تقليدية صريحة؛ أي ما يعرف بالتحليل المادي الجدلي في قراءة التراث، و في شِقّه الأيديولوجي لتعويضه بالثورة الاشتراكية التي اعتبرها الأفقَ التنويريَّ التحديثيَّ للمجتمع العربي"[1]؛ فـ: "ماركس" يرى أن البنية التّحتية التي تتمثّل في وسائل الإنتاج و العلاقات القائمة على رؤوس الأموال، تؤثّر على طريقة الأفكار في هذه المجتمعات، لأنّ دراسة المجتمع بالنسبة للماركسية لا تعدو أن تكون عمليةً جدليةً تقوم بين المجتمع من جهة، و بين وسائل الإنتاج من جهة أخرى، "فالفكرة الأساسية لمفهوم الواقعية الاشتراكية هي في كون الواقع له الأولويةُ في الوجود، و في كون النشاط الفكري و الفني انعكاسٌ من خلال الذات الفعالة لهذا الواقع المادي، الذي ليس بأيّ حاجة لأي نشاط ذهني لكي يوجد"[2].

يستهل "طيب تزيني" مشروعه تماما كالجابري، فبعدَ تقسيم هذا الأخير للتراث إلى أقسام، ها هو تزيني يقسّم التّراث هو أيضا إلى خمس نزعات رئيسة هي:"

أولا/ النّزعة السّلفية: "تكمن في اعتبار اللّحظة الماضية المنطلَقَ الأنطلوجي (الوجودي) و المعرفي، منطلق الحلول للحاضر و المستقبل، و منطلَق البحثِ العلميّ في هذه الحلول.

ثانيا/ النزعة العدمية: فهيّ رؤية غير متماسكة إلى التّراث و التاريخ على السّواء يستخدمها أصحابُها لتمجيد وإطلاق الجديد، و بالتالي لمعارضته بالقديم معارضة مبدئية"[3]. و العدمية مصطلح يَقصد به "تزيني" النظرةَ التّزمنية للمعاصر و رفض القديم، فهذه النظرية تشبه السلفية، لأن رؤيتها غيرُ مكتمَلة و غيرُ واضحة الأُفق.

ثالثا/ النزعة التّلفيقية: و قد تضمّنت هذه الأخيرة في موقفها و طابعها المتميز و المفصح عنه محاولةَ اللّف والدّوران على التّراث و اللحظة المعاصرة في وقت واحد، للوصول في نهاية المطاف إلى تركيب هو في حقيقة الأمر ليس أكثرَ من صيغة تعسّفية تجميلية.

[1] السيّد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، ص: 81.(مرجع سابق)

[2] ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع و الشّطح، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د. ط، 1998م، ص: 19.

[3] طيب تزيني، من التراث إلى الثورة، ج1، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1978م، ص: 27.

رابعا/ النّزعة التحييديّة: الدعوة إلى طرح مشكلات التراث و التاريخ بعيدا عن الأحداث الراهنة السياسية منها و الاقتصادية و حتى القومية منها و الاجتماعية.

خامسا/ نزعة المركزية الأوروبية: و هي تعميم النّموذج الأوروبي على الحضارة العربية، بعدّه المتفوّق و أنه يتوجب على هذه الأخيرة أن تقتفي أثره إذا ما أرادت أن تصل إلى ما وصل إليه.[1]

بعد فراغه من تصنيف هذه القراءات السائدة للماضي التّراثي إلى خمس نزعات رئيسة و عدم اطمئنانه لها، يقوم "طيّب تزيني" باستحداث منهج جديدٍ تُخضع لفحواه جميعُ القراءات أُطلِق عليه اسم: المنهج الجدلي التاريخي التراثي؛ و هو الانتقال من الجزء الاجتماعي، إلى الجزء التاريخي إلى الجزء التراثي، ثم الانتقال من الكلّ الاجتماعي، إلى التاريخي فالتّراثي، يقول في هذا الصدد: "مِن هذا الموقع المنهجي، الجدلي التاريخي التراثي، نريد لهذا البحث أن يكون إسهاما جدّيا و عميقا في إعادة بناء إشكالية للفكر العربي"[2].

يجتهد "تزيني" في دراسة نمط الإنتاج السائد في المجتمع العربي القديم موظفا في ذلك المصطلحاتِ و المفاهيمَ الماركسية التقليدية، فيعتبره نمطا مركَّبا من أسلوب الإنتاج المشاعي القروي، قائماً على أبعاد غير نهائية من العلاقات الفلاحية التجارية ذات التّوجه الأرستقراطي القبلي الفروسي، و ربما كذلك ذات الآفاق الإقطاعية، كما ينطوي على أشكال كبرى من الاقتصاد الرعوي الحضري الزراعي. فبعد أن انتهى من دراسة البُنى الاجتماعية و الاقتصادية للمجتمع العربي، خلُص إلى أن هذا النّمط الاجتماعي قد أفرز عقليةً أسطوريةً لاهوتية تتميّز بثلاث خصائص: التّصور الدائري للزمن، و النزعة القدرية القائمة على فكرة الضرورة القاهرة، و الاعتقاد بالأبدية و الأزلية.[3] و هذه عواملُ ترسَّخت بفعل البنى الاجتماعية التي كان يخضع لها المجتمعُ أثناء فترات تشكّله.

أضف إلى كلِّ ما سبق، فإن "طيب تزيني" يرى أن عقيدة التّوحيد و فكرةَ الإله الواحد التي ظهرت في المجتمعات الشرقية و في المجتمع الإسلامي بالخصوص، كانت لها وظيفةٌ أيديولوجية تُفسَّر بالنّسق الطبقي في

[1] ينظر: طيب تزيني، من التراث إلى الثّورة، ج1، ص: 136، 166.(مرجع سابق)
[2] طيب تزيني، الفكر العربي في بواكيره و آفاقه الأولى، ج2، دار دمشق، ط1، 1982م، ص:05.
[3] ينظر: السيّد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، ص: 82، 83. (مرجع سابق)

المجتمع، كما يُفسر ظهور الإسلام بواقع الصراع بين فئتين هما: طبقة المرابين العليا، و الفئات الوسطى و الدنيا من المهمّشين.

يطمح "تزيني" من وراء هذا المنهج أن يبيّن دورَ كلّ من البنية الفوقية و التّحتية في تحديد الوظائف الأيديولوجية للنصوص، و هذا ما طبّقه بحذافيره في كتابه الموسوم بـ: "الفكر العربي في بواكيره و آفاقه الأولى" حيث يعرض لمقولة الجاهلية و يفسّر كيف استُعمل هذا المصطلح، و تمَّ تداولُه من موقع الإسلاموية فأدّى وظيفة إيديولوجية لتهميش العصور السابقة و إدانتها و تكريس الإسلام كبداية للتاريخ الحق.

ما يمكن قولُه أن هذا المنهج التاريخيَّ الجدلي التراثي الذي طبّقه تزيني على التراث العربي، لم يكن ليُتّخذ كمنهج لولا إيمانُ صاحبِ هذا المشروع أن الفكر العربي في بنيته و طرائقه واستراتيجياته يحتاج لحد أدنى لإخضاعه لمساءلة نقدية تاريخية، خصوصا و أن إشكالياتٍ جديدةً تبرز أمامه لم تكن ذاتَ حضور من قبل.

2 ـ 3 ـ التّراث و التّجديد عند حسن حنفي داود:

يتصدّر "حسن حنفي داود" طليعةَ المفكرين العرب المجدّدين من حيث الإنتاجُ الغزير، فرُفوف المكتبة العربية الحديثة خيرُ شاهد على ذلك، و قد أصدر "حنفي" عديدَ المؤلّفات و الدراسات تنمّ عن سعة اطلاعٍ و قدرة على الاستقصاء و التّحليل كبيرتين، و الحقّ أن "حنفي" تفرّغ لدراسة التّراث العربي الإسلامي في شكله العام من أجل إطلاق مشروعٍ نهضويٍّ يلُمُّ به شتات الأمة، و يعيدها إلى جادّة الصواب، فمشروعه متميّز وفريد من حيث تمحوُره حول مقاربة التّراث و التّجديد التي تشكّل بالنسبة إليه مشروعَ عمْرٍ كامل، و ممارسةٍ معرفية و فلسفية متكاملة، متوخيا في عمله هذا النهوضَ بالأمّة من خلال العمل على ثلاثة محاور هي:

"المحور الأوّل يتعلّق بنقد التّراث الإسلامي، يأخذ على عاتقه إعادةَ قراءة علم الكلام و علم أصول الدين وعلم التصوف، في محاولة منه لإصلاحهما وفق احتياجات و ملابسات العصر. محور ثانٍ يتعلّق بنقد تراث الحضارة الغربية. أمّا المحور الأخير فيتعلّق بتفسير الواقع العربيّ"[1].

[1] محمود أمين العالم، مواقف نقدية من التّراث، دار قضايا فكرية للنّشر، القاهرة، د. ط، د. ت، ص: 12.

في مستهلّ المحور الأول و الذي يتعلّق بنقد التراث الإسلامي بفروعه الثلاثة، علم الكلام، علم أصول الدين، و علم التصوف، توخّى حسن حنفي منهجيةً مغايرةً عن منهجية و أساليب المعرفة العلمية، و هو يقرّ صراحةً بعدم جدوى دراسةِ الظواهر وفق المناهج الأكاديمية الإحصائية التّطبيقية. و لِيرسُم طريقا له، "آمن حنفي منذ بداية حياته الفلسفية بالحدس أو الرجفة الفلسفية، و لقد ظلّ هذا الإيمان يمثل جوهرَ تكوينه الفلسفي(...)، و الحدْسُ مفهوم شائع في الفلسفة المثالية عامة، و هو باعتباره كشفا أو رؤية مباشرة للحقيقة دون وسائط"[1] فالحدس معرفة علميّة مباشرة، تتمّ عند الصوفية بطرق منها الإشراق، الرؤيا و الاتحاد، و الأكيد أنّ "حسن حنفي" في قوله بالحدس قد اطّلع على التراث الصّوفي لكنّه لم يُعلِن ذلك صراحة.

إنّ هذا المنهج الذي ارتضاه "حسن حنفي"، هو الذي قاده إلى إعادة صياغة المشروع الديني انطلاقا من العلوم العقدية، و نقْلِها من بُعدها اللاهوتي إلى بُعدها الأنثروبولوجي الواقعي، فالحدس عنده معرفة مباشرة تتم بوسائط كالرؤيا، و التجلي و الإشراق، فبعدما كان التمركز حول الله، أراد حنفي نقلَ هذا التمركز نحو الإنسان و جعله سيّد نفسه، و هذا ليس ببعيد عمّا فعله "نيتشه" في الحضارة الغربية عندما أعلن موت الإله، مُبشّرا بالعدمية و فوضى التفسير، لكن دون أن نغفل فارق السياق و فارق المنطلقات بين الرجُلين.

هذا، و ما يتميّز به منهج "حسن حنفي" هو "صدوره عن موقف تأويليٍّ متعاطف مع النّص التّراثي، على غرار المقاربات الظاهراتية و الهرمنوطيقية (...) لذا، فإنّ منهج التّحليل الشعوري الذي طوّرته المناهج الظّاهراتية هو الأجدى في التّعامل مع التراث (...) حيث يقتضي تحويلَه إلى وعيٍ إنساني متناسق من أجل إعادة بناء الحضارة الإسلاميّة و اكتشافِ الذات، و تغييرِ محاورها و بُؤرها بدلا من أن تكون مركَّزةً حول الله تكون مركَّزةً حول الإنسان "[2].

ثمّ بعدها ننتقل إلى محور آخر من مشروع "حسن حنفي" و المتمركزِ حول نقد تراث الحضارة الغربية، فقد خصص له كمًّا معتبرا حيث استحدث علما جديدا سمّاه بـ : "علم الاستغراب" مقابلا لعلم الاستشراق، مهمّتُه الإقبال على الحضارة الغربية لدراستها و فهمِ منطلقاتها و مشاربها من أجل كبح جماح هذا الغرب المتسلِّط تماما كما فعل المستشرقون مع الحضارة العربية في القرون الماضية يقول في هذا الصدد: "و من هنا

[1] ناهض حتّر، التّراث، الغرب و الثّورة عند حسن حنفي، دار شفير و عكشة للطباعة، عمّان، د. ط، د. ت، ص: 66.

[2] السيد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، ص: 34،35 (مرجع سابق)

تكون مهمةُ هذا العلم الجديد ــ علم الاستغراب ــ هو إعادة الشّعور غيرِ الأوروبي إلى وضعه الطبيعي، و القضاءُ على اغترابه، و إعادةُ ربطه بجذوره القديمة، و إعادةُ توجيهه إلى واقعه الخاص، من أجل التحليل المباشر له، و أخذُ موقف بالنسبة لهذه الحضارة، التي يظنّها الجميع مصدرَ كلِّ علم، و هي في الحقيقة حضارة غازية لحضارة أخرى ناشئةٍ نشأةً ثانية، أو تعيش عصر إحيائها و نهضتها"[1]. هكذا إذن، يُصفّي "حسن حنفي" حساباتِه مع الحضارة الأوروبية و يُنعتها بأقبح النّعوت واصفا إياها بالمتطفّلة، و أنه قد حان الأوان لكي نضع حدًّا لها، انطلاقا من تعرية المسكوت عنه في هذه الحضارة، و إعادةِ توجيهها الوجهةَ التي تقتضيها، و هي مهمة مُلقاة على عاتق ميدان جديد استُحدِث في مجال العلوم الإنسانية أسماه حسن حنفي بـ : "علم الاستغراب".

أمّا المحور الثّالث و الأخير من مشروع هذا المفكّر فيندرج ضمن مسمّى" التفسير و الواقع"، يتناول فيه جدل التّراث و الحداثة و انعكاسَ هاتين الثنائيتين في صياغة و تفسير الواقع المعيش، لكن ما نُنوّه إليه قَبْل مواصلتنا الحديثَ حول هذا المحور، أن "حسن حنفي" كثيرا ما يورد لفظتي الأصالة و المعاصرة و هو يقصد بهما التّراث و الحداثة، و هذا ما يستطيع الدارس أن يلمسه على طول مشروعه، يقول موضّحا ذلك: "الأصالة هي الفكر على مستوى التاريخ، و المعاصرة هي الواقع على مستوى السلوك"[2] أي ــ الأصالة ــ هي مجموع الأفكار و القيّم التي تُنتَج عبر مسيرة زمنية معينة، أمّا المعاصرة فهي السلوك الإنساني الذي به يترجم الواقع من خلال تفاعله داخل مجتمعه و مع الآخر. فتصبح الأصالة أساسَ الفكر، و المعاصرةُ أساس الواقع.

بعد هذا التوضيح يُعرّف لنا "حسن حنفي" التّراث في إحدى الحوارات الشهيرة التي دارت بينه و بين مُحَمَّد عابد الجابري، و التي أُطلق عليها فيما بعدُ "حوار المشرق و المغرب" و جاءت مناسبة هذا الحوار لتقريب الرؤى و التوجّهات بين المفكرين العرب، يقول فيه حسن حنفي: "التراث يعني البداية بالأنا في مقابل الآخر،

[1] حسن حنفي داود، في الفكر الغربي المعاصر، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1990م، ص: 439.
[2] حسن حنفي داود، قضايا معاصرة في فكرنا المعاصر، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983م، ص: 143.

و تطويرَ الثقافة المحلية و ليس استبدالها و زرع أخرى مكانها (...)، فالحداثة لا تعني الغرب بالضرورة، إنما تعني قدرة التراث على أن يجتهد طبقا لظروف كلّ عصر"[1].

التّراث بهذا المفهوم ليس كتلة صماء مرتبطة بزمان اسمه الماضي، إنما التّراث شحنةٌ انفعالية متوهّجة عابرة للأزمان و لا يقتصر دور المفكر إلاّ في اكتشاف مكامن هذا الإشعاع و جعله راهنا متلونا بصبغة العصر الذي يعيشه، إنّ الارتباط بالماضي لا يكون ارتباطا بالأعمال و لا بالأشخاص، إنما يكون ارتباطا بالدّينامية و بالرّوح الإبداعية التي تسكن تلك الأعمال، يقول حسن حنفي: "و تعني المعاصرة إذن إعطاء الأولوية للواقع على مستوى الفكر حتى يصبح الفكر هو رؤية هذا الواقع نفسه، و يتمّ ذلك في قراءة النصوص الدينية أو التّراث القديم، فإذا كانت الأصالة هي تحويل الفكر إلى واقع، تكون المعاصرة تحويل الواقع إلى فكر"[2]. إنّنا اليوم في أمسّ الحاجة ــ أكثر من أيّ وقت مضى ــ إلى من يحمل على عاتقه هَمَّ قراءة التراث قراءة علمية و موضوعية، تستنطق نصوصَه و تعطيها حقّها تأويلا و فهما، يتوافق مع ما يستحدث في الواقع المعيش، في زمن طغت فيه النظرة السّلفية التي حبست التراث، و جعلته أسير قراءة نموذجية استأثرت بفهمه، و مارست نوعا من الوصاية عليه، متّهمة كلَّ خروج عن هذا الفهم خروجا على العرف و القانون.

و لفهمٍ أكثرَ نجاعة لما يعانيه الفكر العربي المعاصر، ينحو صاحب مشروع التّراث و التجديد منحىً جديدا، و ذلك بردّ كلِّ أزمة يعانيها الفكر العربي المعاصر إلى أزمة في التراث، حيث يبحث و يُنقّب لعلّه يهتدي إلى الجرثومة في هذا الكمِّ الهائل الذي خلّفه الأسلاف، يقول جورج طرابيشي معلِّقا: "يأخذ صاحبُ مشروع التراث و التجديد على عاتقه مهمةَ التّنقيب و التّحري في المخزون النفسي المتراكم من الموروث عن الجرثومة الحقيقية لكل الآفات التي تشكو منها عقليتُنا المعاصرة، فإذا كنّا مثلا نئنّ تحت الإيمان بالقضاء والقدر و نلحق عقولنا بالنصوص و نقطع الصلة بين العقل و التحليل المباشر للواقع (...)،فهو من علم الأصول أو

[1] حسن حنفي و مُحَمَّد عابد الجابري، حوار المشرق و المغرب نحو إعادة بناء الفكر القومي العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1990م، ص: 76.

[2] حسن حنفي، قضايا معاصرة في فكرنا المعاصر، ص: 52. (مرجع سابق)

ما يسمّى بالتّوحيد"[1] فحسن حنفي يريد أن يصمّم مشروعا لإعادة بناء التراث و تجديده و تحويله من تراث قهرٍ إلى تراث تحرّر، و هذا ما يكرّره الرّجل مرارا في غير ما موضع.

ما يمكن قولُه عن مشروع "حسن حنفي"، أنه مشروع يروم الإحاطة بإشكاليات التّراث و الحداثة وأن يجعل العربيَّ ينخرط في قرية العالم دون أن يتجرّد من ماهيته، و ذلك من خلال إعادة الاعتبار للتراث العربي الإسلامي، و مقاربته بمنهج جديد لم تعْهَده الساحةُ النقدية العربية من قبلُ، إضافة إلى ذلك يعدّ "حسن حنفي" السبّاق إلى استحداث علم الاستغراب و جعلِه مقابلا لعلم الاستشراق. هذه الجهود و غيرها تجعل من الرجل أحد أهم المفكرين الذين عرفتهم الساحة النقدية العربية.

2 ـ 4 ـ مُحَمَّد أركون و نقد العقل الإسلامي:

يعدّ مشروع "نقد العقل الإسلامي" الذي تبنّاه "مُحَمَّد أركون" من أكثر المشاريع جرأة من حيث الطرح، فقد حاول فيه أن يبتُر الصلة بالمشاريع الأيديولوجية التي قرأت التّراث في ظل المقولات التي تمجّد الذات مبتعدة في ذلك كلّ البعد عن سبل الموضوعية وذلك نتيجة اتكائها على صرح المناهج الغربية دون وعي واستبصار، ونقْدُ "أركون" لهذه القراءات السابقة جاء متوسّلا بالعُدَّة الإجرائية نفسِها التي انطلقت منها و ذلك رغبة منه لاستئصالها و الجنوح بالدراسة إلى أُفق علمي صريح.

يتفرّع المشروع الحداثي الأركوني إلى إطارين نظريّين كبيرين هما إطار "الإسلاميات التطبيقية"، و إطار "نقد العقل الإسلامي" و الإسلاميات التطبيقية في معناها، مصطلح يُحيل إلى مفهوم العقلانية التطبيقية الذي استخدمه "غاستون باشلار" في حقل الابستيمولوجيا، و هي عند أركون "ممارسة تتطلّب تعدّد التّخصصات، و تفترض اشتراك جهود الدارسين، و هو ما دأب أركون على الدعوة إليه باعتباره أمرا يقتضيه تعدد الحقول المعرفية في مشروع الإسلاميات المطبقة التي تُغطّي مباحث عديدة[2]، غاية أركون من كلِّ هذا، أن تتضافر جهودُ عِدّة تخصّصات فيما بينها قصد الوصول إلى تحليل و مسحٍ شامل لمراحلِ التاريخ و الأحداث، يقول عن مشروعه: "إنه مشروع تاريخي و أنثروبولوجي في آن معا، إنّه يثير أسئلة أنثروبولوجية في كلِّ مرحلة من مراحل

[1] جورج طرابيشي، المثقّفون العرب و التّراث، رياض الرّيس للكتب و النّشر، ط1، 1991م، ص: 216.
[2] ينظر: السيّد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، ص: 140.(مرجع سابق)

التاريخ، و لا يكتفي بمعلومات التاريخ، و الرّاوي المشير إلى أسماء و حوادثَ و أفكارٍ و آثار دون أن يتساءل عن تاريخ المفهومات الأساسية المؤسّسة، كالدّين، و الدولة، و المجتمع، و الحقوق و الحرام و الحلال، والمقدس و العقل و المخيال و الضمير و اللاشعور"[1]. لذا، نجده في أكثرَ من موضع يشدّد على دراسة العلم الأنثروبولوجي و تدريسه في المعاهد و الكليات، لأنه ـــ حسب أركون ـــ الوسيلةُ الوحيدة التي تُخرج العقل العربي من التفكير داخل السياج الدوغمائي المغلَق، إلى التفكير على مستوى أوسعَ و أرحب ،كما يعلّمنا كيفية التّعامل مع مختلف الثقافات الأخرى.

تنطلق الإسلاميات التطبيقية من واقع المسلمين و حاضرهم و مشكلاتهم، فتستنبط ما يتعلّق بها من تعاليمَ دينيةٍ، و أغراضٍ سياسية، و مصالحَ اقتصادية، و غير ذلك من العوامل المؤثرة في الحركة التاريخية الشّاملة للمجتمعات، و تندرج المهام المنوطة بها في "خلق الظروف الملائمة لممارسة فكر إسلامي مُحرّر من المحرّمات العتيقة و الميثولوجيا البالية، و مُحرّرا من الإيديولوجيات الناشئة حديثا"[2]. لذلك، نجد أركون يقترح ثلاث مقاربات أساسيّة لدراستها هي:

أولا/ المقاربة السّيميائية اللّغوية: و يعني بها الأدوات اللّسانية الحديثة و مباحث الدلالة و المعاني المتفرّعة عنها، فالسؤال هنا هو سؤال إنتاج المعنى و ظروف تشكّل الدلالات، و شروط التخاطب و سياق تلقّي الخطاب.

ثانيا/ المقاربة التّاريخية: و هي التي تستخدم تاريخ الأفكار في رصدها لتاريخية العمليات الثقافية، فتنظر إلى النص الديني في سياق تشكّله الاجتماعي، بعيدا عن الرؤية الدينية للتاريخ القائمة على الأسانيد و الروايات و منطلق الإيمان الغيبي.

ثالثا/ المقاربة التيولوجية: مفادها إخضاع المباحث الكلامية لمعطيات الأنثروبولوجيا الدينية، و علم نفس المعرفة، للوقوف على خلفيات الإيمان و أسبابه في مستويات الشعور النّفسي، و المخيال الجماعي، و مضامين الذاكرة[3].

---

[1] مُحَمَّد أركون، أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995م، ص: 22.

[2] مُحَمَّد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1996م، ص: 58.

[3] ينظر: السيّد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، ص: 142. (مرجع سابق)

لقد حاول "أركون" أن يُطبّق هذه المنهجية على بعض سور القرآن الكريم، كسورة الفاتحة و الكهف، و ذلك في كتابه "القرآن من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني" لكنه لم يطبِّق ذلك صراحة، إنما اكتفى إجمالا بتقديم المقترحات المنهجية الموصلة إلى هذه القراءة فقط، في انتظار باحث آخر يملك من الجرأة والوسيلة ما يمكِّنه من إتمام ما بدأه الرجل.

أمّا مشروع "أركون" في مبحثه الثاني، و الذي يندرج تحت مسمّى "نقد العقل الإسلامي" فتضطلع مهمّته ـ حسب صاحب المشروع ـ في "صيّاغة الموقف الإشكالي العام، و الذي يتمثّل في تلك العلاقة القائمة بين التراث و الحداثة (...)، و قد حاول "أركون" حلّ هذه الإشكالية من خلال إرساء وعي تاريخي أحلَّه محلَّ التّفسيرات اللاهوتية و الأسطورية، و ذلك حتى يُكسِب الفكر العربي الإسلامي بعدا علميا أكثر(...) أمّا الحداثة التي يعنيها هذا المفكر فهي تتخطّى حدود الزّمن و تلغي حواجزه، لأن الحداثة أكبرُ من أن تُؤطَّر بسياج"[1] فهي مشروع عالمي كوني، يُلغي حسب أركون الحدود الثّقافية و الإثنيّة بين الشّعوب.

هكذا إذن، يُريد أركون أن ينتقل بالعقل العربي المعاصر من مرحلة التّواصل مع الفهم التّراثي و السلفي للتّراث، إلى مرحلة القطيعة الإبستيمولوجية بالمفهوم "البشلاري"، مستثمرا في ذلك مقولات التأويلية، و نظريات القراءة و التّلقّي المعاصرة و التي تنظر إلى النّص على أنه أفق مفتوح لتعدّد القراءات، ينتظر في كلِّ مرة قارئا شغوفا يفجّر دلالاتَه في كلِّ قراءة متجدّدة، فتصبح الدلالة غائرة بين تلافيف النصوص، فيفقد المعنى و تنتشر الفوضى، يقول أركون: "إن الفكر الإسلامي المعاصر في حاجة ماسّة إلى أن يدرك معنى القطيعة المعرفية، لينتقل من مرحلة الإنتاج الميثولوجي(الأسطوري)، و الاستهلاك المخيالي للمعاني، إلى مرحلة الربط بين المعاني التاريخية في كلّ ما يطرحه و يعالجه من مشاكل دينية، أو لاهوتية، أو فلسفية، أو سياسية، أو ثقافية"[2].

الهدف الأساسي لأبحاث أركون هذه، هو الوصول إلى نظرية عامة نحتكم إليها في قراءة التراث، انطلاقا من هدم و تقويض البنية التكوينية، و الآليات التي عليها انبنى فهمُ التراث من قبل، حيث جَعلت هذه القراءاتُ التراثَ رهين نظرة واحدة اختزلته، و حجبته، و شوّهته فما كان من أركون إلاّ أن يتوسّل بالنموذجية

[1] نصيرة مصابحيّة، موقف الجابري وأركون من التراث، http://aafaqcentre.com. تاريخ الإصدار: 2010/07/18، تاريخ التّصفّح: 2014/06/20.

[2] محمّد أركون، أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، ص: 12. (مرجع سابق)

الغربية، فهي الطريق الأمثل، و السبيل الأنجح ـ على حدّ قول أركون ــ في بعث مشروع حضاري عربي إسلامي.

تُعدُّ حداثة أركون حداثة علمية تتجاوز كلَّ أنماط التحديث السّطحي، و ذلك من خلال قراءته للموروث و للواقع الفكري قراءة إنسية جديدة بعيدة كلّ البعد عن الاتجاه القروسطي، الذي شكّل نوعا من الوصاية الفكرية و المعرفية دامت فترة طويلة، فإذا استطعنا التّحلّل من ذلك الاتجاه استطعنا أن نتحرّر من قبضة الثّقافة، و أن نعتلي أوّل درجة في سلّم التّطور الفكري و العقلي.

2 ـ 5 ـ طه عبد الرحمن من الحداثة إلى روح الحداثة:

يتّجه المشروع الفكري الذي أرسى دعائمه الفيلسوف و المفكر المغربي "طه عبد الرحمن"، بداية إلى المثقّف العربي قصد انتشاله من وهم التّبعية الفكرية و الحضارية التي يعيشها، لأن المثقّف هو عماد الأمة و مرشدها و مُحدد مسارِ الوعي فيها، فانتشال هذا المثقف من حالة الاغتراب و الاستلاب الذي يعيشه، هو السبيل الصحيح لعودة الوعي للجماهير، و وضعها في المسار التاريخي بدل الغربة عن الفضاء الثقافي الإسلامي الذي تعيشه. و لا يتأتّى الخروج من حالة الاغتراب ــ هذه ــ التي إليها يشير طه عبد الرحمن إلاّ عبر تخليص الفكر العربي الإسلامي من قوالب الفكر الغربي و الخروج عن اتجاهاته، حتى يُمكِن أن يعود له الشعورُ بالحياة و القدرة على الرؤية الموضوعية. ناهيك عن عملية تحجيم الفكر الغربي و رده إلى داخل حدوده الطبيعية، لأنه نشأ في مناخ فكري خاص، اصطُبغ بظروف ذاتية معيّنة.

ينطلق المشروع الطّاهائي في قراءة التّراث من تجديد الدّين، فقد "جعل من تجديد الدين محورَ مشروعه الفلسفي ذاته، لا من حيث اهتمامه الأساسي بالإشكالية التراثية فحسب، و إنما من حيث همُّه الفلسفي ذاتُه، فالمفاهيم التي بلْورَها، و الأدوات المنهجية التي استخدمها، و البناءات المنطقيّة التي أبدعها وُظّفت في السّياق ذاته؛ أي تجديد الدّين من خلال مسلكي النّص و التجزئة الدينية، لإعادة اكتشاف التّراث في مجاله التّداولي بأحدث مناهجه التأويلية"[1].

[1] السيد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، ص: 72. (مرجع سابق)

نَصِل من خلال هذا إلى أن مشروع "طه عبد الرحمن" يتمحور حول هدفين رئيسين هما: "تجديد الدّين" و "تخليق الحداثة"، فقد سعى جاهدا من أجل إيجاد منهج بديل لقراءة التّراث، سمّاه بـ: "النّظرة الشّمولية التّكاملية"، مقابل النّظرة "التجزيئية التفاضلية"، و يتمّ ذلك بالاستعانة بأدوات متأصلة داخل التراث، و ليس كما يفعل البعض بأدوات من خارج التراث، مؤكّدا في الوقت ذاته أن قراءة التّراث مفادُها مطالبة النص بالتّدليل على وسائله أو مضامينه، لأن التّقييم الذي يَغلُب عليه الاشتغال بمضامين النص التراثي لا ينظر البتة في الوسائل اللغوية و المنطقية التي أُنشئت و بُلّغت بها هذه المضامين، يقع في نظرة تجزيئية إلى التراث[1].

إنّ "طه عبد الرّحمن" في حديثه عن النظرة التجزيئية للتّراث، يستحضر إلى الأذهان نموذج الجابري و ما قام به هذا الأخير في دراسته للتراث. و قد خصّص "طه عبد الرّحمن" جانبا معتبرا من كتابه "تجديد المنهج في تقويم التراث" للردّ على بعض المزالق التي وقع فيها "الجابري"، و يذكر ذلك في مستهلّ حديثه عنه في الفصل الثاني، آخذا عليه خطأه المنهجي في قضيّتين رئيستين هما:

أوّلا/ قوله بالنظرة الشّمولية و العمل بالنظرة التجزيئية.

ثانيا/ التّعارض بين الدّعوة في النظر بالآليات و بين العمل بالنظرة في مضامين الخطاب التراثي[2]

بعد هذا التقويض للنظرة التجزيئية للتّراث، يشرع في بيان المنهج التّكامليّ الذي يرتضيه بديلا للقراءة التجزيئية، يقول عنها: "هي النظرة التي تتّجه إلى البحث عن التّراث ــ آليّات و محتويات ــ، من أجل معرفته من حيث هو كذلك، على اعتبار أنه كلٌّ متكامل لا يقبل التفرقةَ بين أجزائه، و أنه وَحدة مستقلّة لا تقبل التّبعية لغيره"[3].

و هذه الدعوى مبنيةٌ على ثلاث مستويات نذكرها بإيجاز و هي:

أولا/ تمييز المجال التّداوليّ الإسلامي عن غيره من المجالات، و هذا راجع إلى ثلاثة أسباب، لغوية، عقدية، و معرفية و التي تؤسس لأسباب التواصل و التفاعل داخل هذا المجال.

[1] ينظر: طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التّراث، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007م، ص: 23.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 29.
[3] المرجع نفسه، ص: 85.

ثانيا/ تحديد قواعد ضبط المجال التّداولي الإسلاميّ.

ثالثا/ الآفات المترتّبة عن الإخلال بقواعد المجال التّداولي الإسلاميّ، و يقصد بها تلك الظواهر الدّخيلة المنقولة من الثقافات الأخرى و ما يكون لها من أثر سلبيٍّ على الثقافة العربية الإسلامية.[1]

و بهذه المستويات الثلاث يكون "طه عبد الرحمن" قد تعامل مع التراث كحقيقة تاريخية لا يمكن الانفصال عنها و لا تقسيمُها، فكانت الحاجة عنده تدعو إلى إنشاء تراث جديد، لا إنشاء أحكام عن تراث قديم. و بذلك يكون المفكّر قد طرق آفاقا جديدة في قراءة التّراث، قراءة تحمل على الاهتمام بكلية التراث، فضلا على أنها تفتح باب قراءة التراّث بعين التّراث و من أجل التّراث.

ننتقل بعدها إلى تصوّر الحداثة في مشروع "طه عبد الرحمن"، فبعد فراغه من نقد الحداثة الغربية في كتابه "سؤال الأخلاق" و ما نجم عنها من سيْلٍ جارف و ادّعاء من امتلاك ناصية كلّ العلوم، كلّ هذا التّهويل لنموذج الحداثة الغربية أوقعَ المجتمعاتِ المقلّدةَ في حالة رهيبة من الاستلاب و التّشرذم، و حالة من تيهٍ و تخبُّط فكريّ بائن. انطلاقا من هذا التّوصيف، بدأ "المشروع الطاهائي" في تصوّرٍ جديدٍ للحداثة في كتابه "روح الحداثة"، الذي يهدف من ورائه إلى تخليق الحداثة، و انصبَّ مجهوده في إطارين رئيسيْن: عمِل في الأول منهما على تصوّرٍ اختلافيّ تعدّديّ للحداثة لكسر النّموذج الغربيّ الأحادي، و عمِل في الثاني على تقديم حلٍّ أخلاقيٍّ لمأزق الحداثة النّاجم عن إفلاسها القيميّ.

و يقسّم مبادئ روح الحداثة إلى ثلاث هي:

أولا/ **مبدأ النّقد:** مقتضى هذا المبدأ هو الانتقال من حالة الاعتقاد إلى حالة الانتقاد، بدوره يقوم على ركنين رئيسيْن هما:

أ/ **التّعقيل:** الذي مفاده إخضاعُ سلوكات الإنسان و مبادئِ العالم و موْروثات التّاريخ إلى مبادئ العقلانية.

ب/ **التّفصيل:** و هو نقل الشيء من صفة التّجانس إلى صفة التّغاير، كي يتفرّد كلُّ ميدان بمنطقه و شرعيتّه، و يتطوّر في استقلالٍ عن باقي الدوائر.

[1] ينظر: طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التّراث، ص: 44،50،57.(مرجع سابق)

ثانيا/ **مبدأ الشّمول:** مقتضى هذا المبدأ هو أن الأصل في الحداثة الإخراج من حالة الخصوص إلى حالة الشّمول، يقوم هو الآخر على ركنيْن رئيسيْن هما:

أ/ **الامتداد:** و مقتضاه نفاذ أفعال الحداثة في كافّة مجالات الحياة دون استثناء.

ب/ **التعميم:** أي خروج الحداثة من المجتمع الذي نشأت فيه لتشمل كافّة الأقطار.

ثالثا/ **مبدأ الرّشد:** مفاده أنّ الأصل في الحداثة الانتقال من حال القصور إلى حال الرُّشد، و يتضمّن ركنيْن أيضا و هما:

أ/ **الاستقلال** و **قوة الذات:** و هو تجاوز كلِّ وصاية في التفكير.

ب/ **الإبداع في الأفكار و الأقوال و الأفعال:** أي إيجاد أنماطٍ جديدة تتلاءم مع الذات[1].

"إذن و على ضوء هذا، فلا حداثة إلاّ بصدورها من الداخل لا بورودها من الخارج، و لا حداثة إلاّ مع وجود الإبداع لا مع وجود الاتباع، فلا تكون الحداثة إلاّ ممارسةً داخلية مبدِعة"[2].

حسب هذه المبادئ المحدّدة، بإمكان كلِّ مجتمع يروم التحديثَ أن يصل إلى مبتغاه باستيفاء هذه القواعد التي خطَّها "طه عبد الرحمن"، فالحداثة حقٌّ كونيٌّ مشروع، يشترك فيه كلُّ البشر و ليس أمرا مقتصرا على الحضارة الغربية دون سواها.

أمّا فيما يتعلّق بحقّ "الاختلاف الفلسفي"، فيرى "طه عبد الرحمن" أن فعل التّفلسف حقٌّ كونيٌّ مشروع، و ليس مرتبطا بنموذج الحضارة الغربية و التقيّد بمرجعيّتها الفلسفية في أيّ طموح تحديثيّ، و يسعى

[1] ينظر: طه عبد الرّحمن، روح الحداثة المدخل إلى تأسيس حداثة إسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص: 25،26،27،28.

[2] عبد الرزاق بلعقروز، طه عبد الرحمن و سؤال الحداثة من النقد الأخلاقي إلى إعادة إبداع المفهوم، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد العاشر، 2009م، ص: 260.

"طه عبد الرحمن" إلى تقويض ذلك من منطلَق أنّ كلَّ قولٍ فلسفيٍّ ينطلق من سيّاقٍ ثقافيٍّ و تداوليٍّ خاصّ، رافضا بذلك فكرة الفلسفة الغربية التي تُطلِق على نفسها مسمّى الكونية[1].

بناء على ما تمَّ عرضُه و تحليلُه من موقف "طه عبد الرحمن" اتّجاه الحداثة الغربية، يمكننا القول إجمالا بأن: فكر الرجل يشكِّل مشروعا حضاريا قائما بذاته، لما تضمّنه من جدّة في الطرح، و إبداعٍ في المفاهيم و المناهج، ظلّ يتألق و يتجذّر في فضاء الفكر العربيّ المعاصر على امتداد هذه السنين. و إجمالا نخلص إلى القول بأن الفكر الطاهائي بلغ من الجدّة مبلغا كبيرا و مشهود له لما جاء فيه من رؤى لم يجرُؤ الكثير من المفكرين العرب المعاصرين على اقتحامها و تبنّيها، في زمن بلغت فيه الهيمنةُ الغربية أقصى حدودها.

3/ الحوار هو الغائب الأكبر بين المفكّرين العرب المعاصرين:

بعد هذه الجولة، و بعد وقوفنا على أهمّ ما وصل إليه الفكر العربي المعاصر من تعدّدٍ في الطرح والمقاربة، و تنوُّع في المناهج و الأساليب، و اختلافٍ في الرؤى و الأهداف، بيْن من يريد تسطيرَ عهد جديد مع التراث العربي بلمِّ شتاته و بعثه من جديد، و بيْن من ينتقصه و يدعو إلى تجاوزه، و صرف النظر عنه و فتحِ صفحة جديدة مع الفكر الغربي، قصد الوصولِ إلى ما وصل إليه، كلّ هذا أنتج لنا فكرا متهالكا في بعض رُؤاه، يتقاذفه خطابُ الضحية بنوع من الرضوخ و الاستكانة من جهة، و يُهيمن عليه خطابُ النهاية و يأسره من جهة أخرى، بيْن هذين المعلَميْن راح مفكرونا العرب المعاصرون في لجّة هذه المفارقة، يصوغون مشاريعهم الفكرية، في غيابٍ شبه تام لفضيلة الحوار فيما بينهم، و الذي يعدّ فيصلَ التّفرقة بين المتخاصمين و أسَّ كلِّ نهضة فكرية و حضارية لأيّة أمّة.

يعدّ الحوار الحلقةَ المفقودة في الفكر العربي المعاصر، و بالأخصّ بين رموزه و المشتغلين بحقل الفلسفة، إذا استثنينا بعضا من تلك الحوارات التي كانت تُعقد على صفحات الجرائد و الصحف، منها حوار المشرق و المغرب على صفحة جريدة "اليوم السابع" بين "الجابري" و "حسن حنفي"، لقد أثار ذلك الحوار الشّهير ردودَ فعل واسعة في الأوساط السيّاسيّة العربية إلى حدّ أنّه سُمي بحوار الثّمانينات"[2] دون ذلك، فالحوار في

[1] السيّد و لد أباه، أعلام الفكر العربي، ص: 78،77.(مرجع سابق)

[2] حسن حنفي و محمّد عابد الجابري، حوار المشرق و المغرب، ص: 05.(مرجع سابق)

جوهره هو الحلَقة الأضعفُ بين هؤلاء المفكرين، في زمن أصبح ضرورةً ملحة، و كثر فيه خطابُ النهايات، نهاية التاريخ، نهاية الفلسفة، نهاية العالم...

و لا شكّ أنّ الحوار هو المنقذ الأمثل من التّشدّد الديني و التطرّف العلماني، كما أنه فيصل التفرقة بين التّشدّد و التقدّم، و وسيلة للتعاون و التآزر في صنع التاريخ و التّخاطب بلغة الاختلاف، فأصحاب المشاريع الفكرية أمثال: "الجابري"، "محمّد أركون"، "حسن حنفي" و "هشام جعيط"... و غيرهم، رغم صدورهم من منبع واحد و تطرّقهم لقضايا مشابهة إلاّ أنه لا أحد منهم يشير إلى الآخر. صراحة أو تلميحا، فمثلا "عبد الله العروي" ألّف كتاب "مفهوم العقل"، لم يشر فيه و لو بكلمة واحدة إلى "الجابري" الذي كتب مشروعا كاملا تحت عنوان "نقد العقل العربي". أمّا "علي أومليل" فهو الآخر وقع في نفس المطَبِّ و ذلك في كتابه: "السّلطة الثّقافية و السّلطة السّياسية" عندما ردّ فيه على "مُحَمَّد عابد الجابري" في كتابه "المثقّفون في الحضارة العربية الإسلامية" و يُعزى سبب الاختلاف في أنّ الجابري يرى بأن المثقَّف له سند في التراث يتمثّل في علم الكلام، غير أن "علي أومليل" يرى بأن المثقّف ليس له سندٌ في التراث. في هذا الكتاب لم يشرْ "أومليل" من قريب و لا من بعيد إلى "الجابري" و كأنه يتحدّث عن إنسان آخر تماماً. أمّا "أركون" فهو الآخر ليس عن زملائه ببعيد و ذلك عندما يتحدّث حول مشروع "عبد الله العروي"، و كيف أن مشروعهما يلتقيان في عدّة نقاط و ينبعان من مشكاة واحدة، فيعيب "أركون" على "العروي" عدم إشارته إليه، كون أركون يعتبر نفسه الأسبق إلى هذه الأفكار، ويضيف أركون أنّه لا يملك الوقت الكافي ليكتب عن العروي، فهو يطالب غيره بما عجز عنه هو[1].

إنّ للممارسة الحوارية فضائلَ خاصةً في زمن أصبحت الأمة تُقاس بمدى تحقّق هذه الخصيصة فيها، فهي عنوان وعيِ الأمة و تقدُّمِها و مدى تفاعُلِها مع الآخر السائر في فلكها أو حتى المختلف عنها، و يُجمل طه عبد الرحمن فوائد الحوار في أنه:"

أولا/ لا يكون إلاّ حيث يوجد الاختلاف في طرق البحث، فتعدُّد الوسائل ضرورة ملحَّة لقيام الحوار.

ثانيا/ أنّ تواصل الحوار بين الأطراف المختلفة سببٌ في تقريب الرؤى بين الأطراف المختلفة.

[1] ينظر: مُحَمَّد آيت حمّو، أفق الحوار في الفكر العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2012م، ص: 260،261،262.

ثالثا/ الحوار يسهم في تنمية العقل و يوسّع مداركه"[1].

إن الحوار من بين أهمّ الوسائل المعوَّل عليها في تحقيق التقارب بين المختلفين، و لعلّنا لا نكون مجانبين للصواب إذا قلنا إن للحوار أسسًا متينة في تراثنا العربي، ففنّ المناظرة الذي كان رائجا في العصور الإسلامية الأولى، مكّن المسلمين من إبراز الوجه الحضاري المشرق للثقافة الإسلامية إبّان اتصالهم بالأمم الأخرى، فحافزُهم لنشر الإسلام كان كبيرا ما جعلهم يُولون العناية القصوى لهذا الفن، كون المناظرات و الحوارات كانت المفتاحَ الرئيس لاستمالة قلوب هؤلاء و إقامةِ الحجّة و الدليل عليهم.

إنّ: "المفكر الحقيقي هو الذي يُشيع روح التّفكير و النّقد و التّراكم المعرفي، الذي يؤدي إلى قفزات كيفية و لا يحنّط النصوص و يجمّدها، بل يُصغي لنبض الحياة الصّاخبة فيها كحوارٍ متجدّد و دائمٍ بين العظماء عبر المسافات من اللاّحوار"[2]. لا يبقى ـ إذن ـ أمام المفكّرين العرب مناصٌ إلاّ باللجوء إلى الحوار كأفق للفكر.

[1] طه عبد الرحمن، في أصول الحوار و تجديد علم الكلام، المركز الثّقافي العربي، ط2، 2000م، ص: 20.
[2] محمّد آيت حمّو، أفق الحوار في الفكر العربي المعاصر، ص: 272. (مرجع سابق)

الفصل الثّاني:

﴿خطاب الحداثة عند أدونيس﴾

- أولا: أدونيس و التّراث العربي.
- ثانيا: أدونيس و الواقع العربيّ الجديد.
- ثالثا: نظرة أدونيس إلى بناء القصيدة العربية القديمة.
- رابعا: أدونيس و الشّعرية الشّفوية العربية.

أولا/ أدونيس و التّراث العربي:

تمهيد:

يُفجِّر هاجس التراث و الحداثة ينابيعَ الكتابة في عدّة مشاريع فكرية عربية، إنها قضية العلاقة بين الماضي و الحاضر، بين الإنسان المعاصر و تراث أسلافه الذين ينفصل عنهم بفارق زماني كبير، و لعلّ التساؤُلَ حول نوع تلك العلاقة التي يَنسجها الناقد الراهن مع عطاء المتقدمين، هي التي أغرت المفكرين العرب بالإقبال على هذا الكمِّ التّراثي الهائل بالتّحليل فتعدّدت مناهج المقاربة و اختلفت بذلك النّتائج المتوصّلُ إليها.

و يُعدّ علي أحمد سعيد الملقب بـ: "أدونيس"* أحد هؤلاء المفكّرين الذين سعوا إلى إحداث تغيير جذريّ في الفكر العربي، فهذه الرؤية التي ترتكز على التغيير رافقت أدونيس منذ شبابه إلى يومنا هذا، فالبحث في المجهول، و التطّلع إلى المستقبل و إعادة قراءة التراث قراءة نقدية، كلّها أفكار سيطرت على فكره و رؤيته للحياة، و إذا كان أدونيس شاعرًا، فهو شاعر فوق العادة، لأنه مفكّر أو راءٍ كما قال عن نفسه، انطلق من الشّعر ليؤسّس مشروعًا فكريًا خاصًا به، يسعى إلى هدم النظام المعرفيّ العربي السائد، لِيُحِلَّ محّله نظاما معرفيا و فكريا جديدا، يستجيب لمقتضيات العصر و مستجدّاته، و يحّقق النّقلة التي تخّلص المجتمع العربيّ من حالة التّخلف التي رزح تحت ظلامها مدةً زمنية ليست بالقصيرة، و وجد أدونيس في مصطلح الحداثة الوقودَ الذي يحرّك به جميع أجهزة و آلات هذا المشروع، و هكذا أصبحت الحداثة من منظور أدونيس المنظارَ الذي ينظر

* علي أحمد سعيد إسبر، المعروف بـ: "أدونيس" ولد في سنة 1930م بقرية قصّابين بمحافظة اللاذقية في سوريا. تبنى اسم أدونيس (تيمناً بأسطورة أدونيس الفينيقية) الذي خرج به على تقاليد التّسمية العربية منذ العام 1948م. لم يعرف أدونيس مدرسة نظامية قبل سن الثالثة عشرة. فقد حفظ القرآن على يد أبيه، كما حفظ عددًا كبيرًا من قصائد القدامى. و في ربيع 1944م، ألقى قصيدة وطنية من شعره أمام "شكري القوتلي" رئيس الجمهورية السورية حينذاك، و الذي كان في زيارة للمنطقة. نالت قصيدته الإعجاب فأرسلته الدولة إلى المدرسة العلمانية الفرنسية في طرطوس، فقطع مراحل الدّراسة قفزاً، و تخرج من جامعة دمشق متخصصاً في الفلسفة سنة 1954م. درّس في الجامعة اللبنانية و نال درجة الدكتوراه في الأدب عام 1973م من جامعة القديس يوسف، أثارت أطروحته "الثابت و المتحول" سجالاً طويلاً. بدءاً من عام 1981م. تكرّرت دعوته كأستاذ زائر إلى جامعات و مراكز البحث في فرنسا و سويسرا و الولايات المتحدة و ألمانيا. تلقى عدداً من الجوائز العالمية و ألقاب التّكريم و تُرجمت أعماله إلى ثلاث عشرة لغة. غادر بيروت في 1985م متوجها إلى باريس بسبب ظروف الحرب. يعتبر البعض أن أدونيس من أكثر الشعراء العرب إثارة للجدل، فمنذ "أغاني مهيار الدمشقي"، استطاع أدونيس بلورة منهج جديد في الشعر العربي، كما. استطاع أدونيس أن ينقل الشعر العربي إلى العالمية. و منذ مدةٍ طويلة يرشحه النقاد لنيل جائزة نوبل للآداب. كما أنه بالإضافة لمنجزه الشعري يُعدّ واحداً من أكثر الكتاب العرب إسهاما في المجالات الفكرية و النقدية. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، المؤسّسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2000م، ص: 193،194.

من خلاله إلى كلّ شيء، إلى المفاهيم و إلى العلاقات و إلى المنجزات الفكرية و إلى الشّخصيات فيُكسبها طابعا خاصا غير مألوف.

و قد خلّف هذا الإنجاز الأدونيسيّ أصداء قوية لدى الأوساط الثقافية و الأدبية بشكل خاص، ترجمتْها بجلاء سيولُ القراءات و الدراسات المنجزة لحد الآن على تبايُنها و تراوُحها بين التّرحيب و التّحفظ، فمِن مُتّهِم إيّاه بأنه علمانيّ مُمقِت للأصول مخرّب لها، إلى أخرَ يرميه بالرّجعية و السّلفية. لهذا فأدونيس دائم الشّكوى ممّا يَلحقه من هذه الاتهامات و التهجّمات، التي لم توفّه حقّه من النّقد البنّاء، كونها تستند إلى خلفيّات سيّاسية و إيديولوجيّة.

و نحن إذ نتطرّق لمشروع أدونيس ــ من خلال القضايا التي سندرسها ــ سنحاول جاهدين توخّي الحيطة و التزام الموضوعية، و ذلك بالحرص على العودة إلى الدراسات الأساسية التي قدّمها أدونيس، كما أنّنا سنستعين بالدراسات التي يغلب على ظنّنا أنها أعطت فكر الرجل حقّه، و لا ندّعي في ذلك أنّنا نمتلك الحقيقة القارّة فما سنقدّمه يبقى بين الأخذ و الرّد.

1/ أدونيس و ثابت الطّرفين المتنابذين في تقسيم التّراث العربي:

يُعدّ قطبا "الثّابت و المتحوّل" المدخلَيْن الرئيسيْن في قراءة أدونيس للتراث العربي، يقول في مستهلّ حديثه: "أُعرّف الثّابت في الثقافة العربية بأنه الفكر الذي ينهض على النص، و يتّخذ من ثباته حجّة لثباته هو فهما و تقويما (...) و أعرّف المتحوّل بأنه إمّا الفكر الذي ينهض هو أيضا على النص، لكنْ بتأويلٍ يجعل النصّ قابلا للتكيّف مع الواقع و تجدّده"[1] و النص ـ عند أدونيس ـ أحد ضربين، دينيٌّ كالقرآن الكريم و الحديث النّبويّ، و دنيوي ككلام العرب و ما يجري مجراه، ففي الثّابت يأخذ النصُّ صبغةَ القداسة فيُعدُّ كلَّ خروج عن الثابت كسراً لقيم القبيلة و تجاوزا لها، أما في منحى التّحول فالقداسة تبقى ملازمة للنص لكن بتأويل يَطالُ النّصّ فيجعله متحوّلا و متلوّنا يفتح آفاقَه لتعدّد القراءة، و يجعل النص مفتوحا على عدة احتمالات. إنّ هذه الثنائية "رسمت و قيّدت بعناية الطّروحات الأدونيسيّة (...) و وفّرت لأدونيس إمكانية

[1] أدونيس، الثّابت والمتحول بحث في الاتباع و الابتداع عند العرب، الأصول، ج1، دار السّاقي، ط7، 1994م، ص: 13.

قراءة النّص الشّعري وفق مقارنة ضدّية، وجد فيها أدونيس المعبِّر الحقيقي عن رغبته في فهم النّصوص على مستوى الشّعر و النّثر "[1].

و تتمّة لما مضى، فإن ثابت الطرفين المتنابذين يشكّلان حجر الزاوية في قراءة أدونيس للتراث، و كي يوضّح أدونيس موقفَه أكثر، عمد إلى التراث العربي بكل تياراته السياسية و الثقافية و الدينية مصنّفا إيّاه وفق منحيين كبيرين هما: منحى الاتبّاع و الثّبات، و منحى الإبداع و التّحول.

1 ـ 1 ـ منحى الاتباع و الثّبات:

في هذا المنحى الأوّل يُبيّن أدونيس كيف أن الخلافة الإسلامية نشأت منذ الوهلة الأولى في المجتمع الإسلامي الأوّل قرشية هاشمية، من النبي ﷺ إلى المهاجرين، و كيف نشأت الاتباعية في الفقه و السنّة لأصل موحّد هو القرآن الكريم و الحديث النبوي، و اعتبار النص الشّعري الجاهلي الأوّل أصلا تحتكِم إليه بقية النّصوص الإبداعية و النقدية الأخرى.

بعد وفاة النبي ﷺ مباشرة و قبل دفنه ـ يستفتح أدونيس ـ طَرح موضوع خلافته بشدّة في اجتماع سقيفة بني ساعدة، و قد ورد في أثرها عند "ابن هشام" ما نصّه: "قال ابن إسحاق، و لما قُبض رسول صلى الله عليه و سلم انحاز هذا الحيّ من الأنصار إلى سعد بن عبادة في سقيفة بني ساعدة، و اعتزل عليّ بن أبي طالب و الزّبير بن العوّام و طلحة بن عبيد الله في بيت فاطمة، (...) فأتى آت إلى أبي بكر و عمر، فقال: إنّ هذا الحيّ من الأنصار مع سعد بن عبادة في سقيفة بني ساعدة قد انحازوا إليه، فإن كان لكم بأمر النّاس حاجةٌ فأدركوا قبل أن يتفاقم أمرُهم"[2]، شكّلت هذه المسألة منعرجا خطيرا في تشكل أوّل لَبنةٍ للمجتمع الإسلامي الأول مباشرة بعد وفاة النبي، و اجتماع الصحابة لبحث أمر خلافته على صرح الأمة، و قد اتّخذ التّنازع في اجتماع السقيفة ثلاثة أشكال: "الشكل الأول هو أحقّية الأنصار بخلافة الرسول؛ لأنهم هم الأسبق للإيمان بالإسلام و لنصرته، و الشكل الثّاني هو أحقّية قريش؛ لأنها عشيرة مُحَمَّد و أهله، و الشّكل الثالث هو

[1] بسّام قطوس، الخطاب النقدي عند أدونيس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص: 37،38.

[2] عبد الملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية، ج4، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، شركة الطباعة الفنية المتحدة، د. ط، د. ت، ص: 200.

تعدّد الإمارة"[1] و أخذ كلُّ طرف يجادل حول أحقّيته في الخلافة استنادا إلى دليل على ذلك، فالشكل الأول استند إلى حقيقة دينية خالصة، و استند الشكل الثاني إلى أولوية الدّين و القبيلة معا، و استند الشّكل الثّالث إلى أولوية القبيلة، هذه الأشكال الثّلاثة امتزجت فيما بينها بين أحقّية سياسية و أحقّية قبلية و بين أخرى دينيّة، لتشكّل جوًّا من التّناحر و التدافع نشأت في ظلاله سلطة الخلافة، بيْن ما هو سياسي و بيْن ما هو ديني و بين آخر قبلي.

من هنا أمكن القول: "إن الأفضلية القبلية في مسألة الخلافة اتّخذت شكل القرشية، و إن العصبية القبلية اتخذت شكل التديّن"[2]؛ يفيد هذا أن الشكل الثاني هو الذي استأثر بالخلافة، و على هذه تستند فكرة أنّ الدّولة كما تأسّست في اجتماع السقيفة لا تستمدّ قوتها من إرادة الناس بقدر ما تستمدّها من إرادة جماعات معينة و من الخليفة. و بما أن الخليفة له سلطة دينية منحها إياه الله فكلّ خروج عن عصا طاعته يُعدّ مروقا يعاقِب عليه القانون أو الحاكم؛ أو بعبارة أخرى خليفة الله على الأرض. و هكذا تكرّست أوّل خطى الثّبات في نظام الحكم استنادا إلى الشّرعية الدّينيّة حسب أدونيس.

و يُعتبر الفقه و السنة ترجمة أخرى لمنحى الثّبات في هذه الثّقافة، من منطلق أن الفقه و السنّة هما الصدور عن أصل هو: القرآن الكريم تليها مباشرة السنة النبويّة بأقسامها الثلاث القولية و الفعلية و التقريرية، يقول أدونيس: "تقوم الاتباعية هنا على الإيمان بأولية ثابتة، كاملة و مطلقة، و تتدرّج الأولية الدينية بدءًا من الأصل الأول: القرآن، و النّبي بذلك هو الأول"[3].

و قد وردت عدّة أحاديث للرسول ﷺ في بيان العودة إلى القرآن و السنة النبوية، و التمسك بهما حال الشقاق و النزاع بين المسلمين، و أنّ كلّ ما اختُلف فيه يجب أن يُردّ إلى الله و إلى الرسول، و نسوق في هذا المقام من تلك الأحاديث قوله ﷺ: "إنّي قد تركت فيكم شيئين لن تضلّوا بعدهما كتاب الله و سنّتي و لن

[1] أدونيس، الثّابت و المتحول، ج1، ص: 164. (مصدر سابق)
[2] المصدر نفسه، ص: 166.
[3] المصدر نفسه، ص: 173.

يتفرّقا حتى يَردا عليّ الحوض"[1]، و من الآيات الواردة في حقّ هذا الأمر قوله تعالى: "لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللهِ إِسْوَةٌ حَسَنَةٌ لمنْ كَانَ يَرْجُو اللهَ وَ اليَوْمَ الآخِرَ وَ ذَكَرَ اللهَ كَثيرًا"[2]، و قد سار الخلفاء و الصحابة عموما على هذا المنهج، فكان عبد الله بن عمر بن الخطاب أشدّ الناس تقليدا لسنة النبي ﷺ في أمور الدين و الدنيا، و قد رفض "أبو بكر" أن يحُلّ لواءً عقده الرسول ﷺ قبل وفاته و المتمثل في إرسال جيش أسامة بن زيد لقتال الرّوم.

و أعقب حركة الاقتداء بالسنّة حركةُ التّفقّه فيها و روايتها، و الفقهاء أكثر الناس لزومًا للوحيين بغية فهم التكاليف و استنباط الأحكام الشرعية، فالبدعة عندهم هي كل ما لم يقم لها أصل في الكتاب ولا في السنة، و في الحديث أن من جاء في أمرنا هذا بما ليس منه فهو ردّ أي مردود عليه و مرفوض، و كان "الشّافعي" و "مالك بن أنس" إمام دار الهجرة ــ حسب أدونيس ــ أبرز الفقهاء بعد الرعيل الأول من كبار الصحابة في الإقبال على الحديث و مدارسته و روايته، فموطأ "مالك" بلغ الأمصارَ، و فقهُه كان يُتداول على نطاق واسع. أما الشّافعي فيُعتبر مصنّفُه " الرسالة " من أجود ما كُتب في أصول الفقه، وقد حرص فيها أشدّ الحرص على فهم النصوص الشّرعية والاقتداء بما جاء فيها ،يبيّن "الشافعي" في أحد المواضع موضّحا معنى اتباع حكم الله و الرّسول بقوله: "فأعلم اللهُ النّاسَ أن دعاءهم إلى الرّسول ﷺ ليحكم بينهم: دعاء إلى حكم الله، لأن الحاكم بينهم رسول الله، و إذا سلّموا لحكم رسول الله ﷺ فإنما سلّموا بحكمه لفرض الله"[3]؛ فما حُكم رسولِ الله الظاهرُ في حقيقته إلاّ حكمُ الله، و من هنا جاء القول بعصمة الأنبياء، و أنّ سدادهم من عند الله. هذا يُفضي بأدونيس للقول: "أنّ السنة تكون تكرارا لعمل إلهي و توكيدا له. و يكون أول من بدأ هذا التكرارَ على الأرض أقربُ النّاس إلى الله. فممارسة السّنة تشبُّه بالله و تقربٌ إليه، و السنة عمل واضح غاية الوضوح، لا يستدعي سؤالا أو استفسارا، إنما يتطلب تقليده كما هو، فالسنّة عمل كامل لأنها من الله، و هي حقيقة مطلقة، و معرفة مطلقة"[4]؛ فلا مناص للعبد ــ بعد هذا ــ إلاّ الاستسلام و الخضوع لله وفقا لما تمليه الشرائع

[1] مُحَمَّد بن عبد الله النيسابوري، المستدرك على الصحيحين، ج1، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ، 1990م، ص: 172.

[2] سورة الأحزاب، الآية: 21.

[3] محمّد بن إدريس الشّافعي، الرّسالة، تحقيق: أحمد شاكر، مكتبة الحلبي، مصر، ط1، 1940م، ص: 84.

[4] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج1، ص: 182. (مصدر سابق)

الربّانية، فلكي تكون عبدا مقرّبا إلى جناب الله يجب عليك الانقياد لسنة النبي ﷺ حبا و طاعة له، ففي القرآن بيانُ أنّ السنة ليست إلاّ نوعاً آخر من الوحي، و أنّ طاعة الرسول من طاعة الله، و بهذا يكون قد تمّ الجانب الثاني من منحى الثّبات في الثقافة العربية.

أمّا الجانب الثالث و الأخير فيُمثّل له أدونيس بالاتّباعية في الشّعر و النّقد. لقد جاء الإسلام بالمثل العليا و دعا إلى مكارم الأخلاق، و إلى الطيّب من القول، و نهى عن القول الخبيث الذي يورّث الضغائن و يشعل نار العصبية القبلية بين المسلمين، و يفرّق بين أبناء الأمة، فحرّم الهجاءَ و عاقب عليه، و أمر بحسن الحديث و حثَّ عليه، و اعتبر الرسولُ ﷺ الذين هم أقرب منه مجلسا يوم القيامة، أحاسنهم أخلاقًا.

و بعد الوظيفة الجديدة التي حدّدها الإسلام للشعر، و أوضحها النّبي و ثبّتها قولا و عملا قوله صلى الله عليه وسلم : "الشّعر كلام فحسنه حسن، و قبيحه قبيح"[1]؛ فالنبي ﷺ قاس الشعر بمقياس الكلام العاديّ المتداول، ما وافق الحقَّ منه فهو حسن، و ما سوى ذلك فهو مردود و مرفوض، فالأدب في المنظور الإسلامي يحدّده النقاد بأنه: "التجربة الشّعورية التي تنبع من الوجدان و الخواطر المفعمة في بناء غنيّ يعتمد على وسائل التّأثّر و الإقناع: من الألفاظ الفصيحة و الأسلوب البليغ، و النَّظْم الدقيق و التصوير المحكم بالخيال و العقل معا، و الاتّساق في الإيقاع المتدفّق بأشكاله المتعدّدة"[2]، فالأدب الإبداعي سواء كان شعرا أو نثرا هو بالضرورة وليد هذه البيئة التي نشأ فيها، فكان لزاما على الشّاعر أن يصدُر عن القيم التي أشرنا إليها آنفا، يقول أدونيس: "هكذا أصبح الشّعر بحسب النظرة الإسلامية، فاعلية علمية؛ أي تفسيرا للواقع الديني، و رسما له، و تمجيدا و وصفا، أصبح بتعبير آخر فاعلية ذهنية عقلية تصدر عن وعي كامل"[3]. إنّ الإسلام بعدّه ديانة خاتمة للديانات الأخرى جاء بتصور نهائي للكون و للشرائع، فلم يعد هناك ما يُضاف بعدما قال الإسلام قولته الفصل، و لم يعد الشّعر فاعلية استكشاف و خلق، إنما أصبح مجرّدَ تنويع و شرح على هذا الأصل الذي تكلّم و قال كلّ شيء. و في المقابل حدّ الشعر أن يبتعد عن كلّ أسلوب للغموض فيه نصيب، فالشاعر عليه أن يتناول المعنى الصحيح بالأسلوب الواضح الجليّ، و في القرآن وصفٌ للشعراء بالغواية و الهُيام في أودية

[1] أبو يوسف عمر النّميري القرطبي، التمهيد لما في الموطّأ من المعاني و الأسانيد، تحقيق: مصطفى عبد الكبير البكري، مؤسّسة قرطبة، د. ط، د. ت، ص: 196.

[2] مجموعة من المؤلّفين، الأدب الإسلامي المفهوم و القضيّة، دار الجيل، ط1، 1992م، ص: 11.

[3] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج1، ص: 200،201. (مصدر سابق)

الشعر ساعة يعقدون أشعارهم بضروب من الكنايات و الاستعارات و المجازات. و بما أن الحقيقة ثابتة فإن طريقة التّعبير تبقى هي الأخرى ثابتة، لأن التبدّل في المنهج هو في حدّ ذاته شكّ في ثبات الفكرة، لذا لزم القدماء سبيلا واحدة في نسج القصائد من حيث الاستهلال إلى غاية الانتهاء. مع مراعاة الجدّة في اللغة ودون إخلال في القول .

و بهذا الصنيع تمّ تكريس الشّعر الجاهلي كطريقة للبناء اتّفق عليها أغلبية العرب في نظم القصائد، فكانت كلّ محاولة للخروج عن هذا النموذج تُجابَه بشتّى طرق الرفض و الصّدود.

2 ـ 2 ـ منحى الإبداع و التّغيّر:

بعد وصف "أدونيس" لِقطب الثّبات بالتّكراري و الرّجعي و التقليدي، هذا القطب الذي حكم الثقافة العربية الإسلامية منذ فترة نشوئها، و امتدت أطرافه حتى يوم النّاس هذا، ينتقل في الباب الثاني من كتابه لبيان المنحى الآخر ـ الذي ينعته ـ بالإبداعي/ الرفضي، و الذي يدرجه ضمن ثلاث حركات رئيسة، شكّلت نواة التّغيير و شكّلت حركة موازية لتلك الحركات الثابتة و هي: الحركة الثورية، الحركة الفكرية و الحركة الشعرية.

فيما يخصّ الحركة الثورية، فقد أسلف الذّكرُ أن أمر خلافة النبي ﷺ على صرح الأمة قد شكّل منعرجًا خطيرًا في حياة هذا المجتمع الفتيّ، و كاد أن يعصف به جملة، فقد بويع "أبو بكر" في جوٍّ من الاحتقان وعدم الرضى من بعض الأطراف التي كانت تطمح لأن تؤول الخلافة لصالحها، لكن سرعان ما استطاع "أبو بكر" و"عمر" أن يعيدا للدولة الإسلامية هيبتَها، و يرجعانها إلى جادّة الصّواب. لكنّ الأحوال لا تستقرّ على حال، فناموس التغيّر يطال كلَّ شيء. فبعد مبايعة الخليفة "عثمان" عادت مظاهر الاحتقان لتظهر من جديد، وجاءت هذه كنتيجة لاتّهام "عثمان" باستئثار المناصب لأهل بيته، و تخصيصهم بالجزيل من الهبات دون سواهم، كما يورد ذلك اليعقوبي في تاريخه قائلا : "و نَقم الناس على عثمان بعد ولايته بستّ سنين، و تكلّم فيه من تكلّم، و قالوا: آثر الأقرباء، حمى الحمى، و بنى الدار، اتخذ الضيّاع و الأموال بمال الله و المسلمين، و نفى أبا ذر صاحب رسول الله"[1]، كما بدأت تظهر في هذه الفترة دون سواها الفروقات الطبقية، فئة تستأثر بالأموال، و فئة أخرى معدومة محرومة من كل شيء، إضافة إلى عوامل أخرى عملت على إذكاء نار الحقد

[1] أحمد بن إسحاق اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، ج2، دار صادر، بيروت، ط1، 1995م، ص:173.

و الكراهية في صدور البعض، فاجتمعوا على عثمان لقتله، و هذا ما تمّ لهم بالفعل "و تكشف هذه المآخذ ـ حسب أدونيس ـ من الناحية النظرية على ثلاث قضايا: الأولى، مراقبة الناس للإمام و تسجيل أخطائه، و مطالبته بالعودة عنها، و في هذا ما يشير إلى نواة لمعارضة السلطة من المحرومين و المبعَدين بعامة عنها، و الثانية نشوء نواة من المنتفعين بالسلطة يلتفون حولها و يدافعون عنها، و الثالثة هي أن السياسة أَخذت تزداد بروزا و تقدّما لتشغل الاهتمام الأول في حياة المسلمين"[1]، سعت كلُّ فئة من أجل السيطرة على الحكم و الاستئثار به لصالحها، فأدّى هذا ـ كنتيجة حتمية ـ إلى ظهور لفيف من الحركات الثورية امتدادا على كافة ربوع الدولة الإسلامية، و اتخذت من الدوافع الاقتصادية أرضا خصبة لها لتشقّ عصا الطاعة، فما تكاد تخمد ثورة حتى تقوم أخرى، هدفها واحد و هو القضاء على التفاوت الطبقي في المجتمع، و إشاعة روح التكافل بين الطبقات المحرومة، و لعلّ هذا ما جعلها تحظى بقاعدة شعبية كبيرة خصوصا عند فئة المحرومين و المضطهدين، الذين منّتهم بعيش كريم و رزق وفير.

شكّلت الحركات الثورية انطلاقا من هذه الأحداث قطيعة مع السلطة، و تأسيسا لمبدأ المساواة في توزيع الحقوق، فاستطاعت هذه الثّورات ـ أوّل الأمر ـ أن تنفكّ من ربق الخضوع و الذّل الذي فرضه النّظام باعتباره سلطة الله في الأرض، و لم تقف عند هذا الحدّ بل كانت سببا لظهور عديد الحركات الفكرية والشعرية التي عملت هي الأخرى على طرق أبوابٍ لم تكن السلطة لتسمح بها ،فكان أن ظهرت هذه الفِرق على السّاحة الفكرية، كالمعتزلة و الجهمية و القدرية... و غيرها

و المتأمّل في واقع الحركات الفكرية في تلك الفترة تستوقفه للوهلة الأولى كثرة عددها، و اختلاف عقائدها و رُؤاها، و كان هذا ناجما عن التأويلات العديدة التي طالت النّص القرآني و الحديث النبوي، و هذا دلالة على الجوّ الثقافي المزدهر الذي عاشته الثقافة العربية في أوجّ أيامها، و قد شَكّلت أفكارها ـ في نظر أدونيس ـ النواة الأولى للتّحول الثقافي. و تُعدّ طائفة المرجئة حلقة في سلسلة طويلة من الفِرق تميّزت بمنهج صارم، و نظرة حداثية لما هو مطروح على السّاحة فكرياً و عقدياً، يقول عنهم عليّ بن الحسين : "سألت وكيعا قلت إنّ عندنا قوما يقولون إنّ الإيمان لا يزداد فقال: هؤلاء المرجئة الخبثاء، قال أهل الإيمان لا يجزئ قول

[1] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج1، ص: 224،225. (مصدر سابق)

إلاّ بعمل و بعقد"[1]، و هي من الفرق الإسلامية التي تُعتبر عقيدتها منافية لما عليه كثير من النّاس بمن فيهم الطبقة الحاكمة في تلك الفترة، لذا كثيرا ما يُعاقَب أتباع هذه الفرق بالسجن و الاضطهاد. و الإرجاء في بعض معانيه مفاده: "أن الحكم على الإنسان أو له، و على العالم أو له، إنما هو لله وحده، فلا يجوز للإنسان أن يحكم"[2]؛ الإيمان من اختصاص الله، فلا يستطيع أيّ إنسان أن يحكم بالإيمان أو الكفر على إنسان آخر مهما اقترف من الذنوب و الآثام، أو مهما عمل من الصالحات و الطيّبات، و ما يُحسب لهذه الطائفة أنها استطاعت على الأقل أن تُخرج الحياة في تلك الأعصر من مشكلة إطلاق الأحكام الجاهزة في حق الناس، و تُولّي الأنظار إلى جانب مُهمّ من الحياة و تتمثّل في الأوضاع الاقتصادية و الاجتماعية المزرية التي يعيشها كثير من الناس.

أما الجهمية فقد نحت بالفكر مع رائدها "جهم بن صفوان" منحًى آخر، و أوّلت النصوص بما يتوافق و معتقداتها منها أن "علم الله محدَث مخلوق، و أنّه تعالى لم يكن يعلم شيئا حتى أحدث لنفسه علما علم به وكذلك قولهم في القدرة و بأن الجنّة و النّار يفنيان"[3] و أنّه تعالى ليس بشيء؛ أي أن الله ذاتٌ فقط و لا يقال عنه إنه شيء لأن الشيء يفنى و الله لا يفنى". و في نظرية "التّنزيه المطلق" ما يؤدّي إلى القول بأن الله وحده هو الذات المطلقة الخالدة، و لهذا لا خلود معه. فالخلود فان و الحركة فانية و الجنة و النّار فانيتان"[4]؛ فكلُّ ما سوى الله فان و لكي تدلّل على ما ذهبتْ إليه تلجأ الجهمية لتأويل آيات القرآن الكريم خصوصا تلك التي تتعلق بخلود الجنة و النار، فتفسّر الخلود بمعنى المبالغة و التأكيد لا التخليد.

و في هذه البيئة نشأ القول بالقدرية، فالإنسان حرّ مخيّر و هو الذي يخلق أفعاله إن حسنة و إن سيئة، و هي لا تُردّ إلى الله، و قد تعدّدت الأقوال فيمن قال بالقدر أول مرة، بين قائل إنه "معبد الجهني" و بين قائل إنه "غيلان الدمشقي". ومن هنا "اتخذ غيلان مواقف سياسية، فقد ناهض الأفكار التي نشرها النظام السياسي

[1] أبو الفضل المقرئ، أحاديث في ذمّ الكلام و أهله، ج3، تحقيق: ناصر بن عبد الرحمان الجديع، دار أطلس للنشر و التوزيع، ط1، 1996م، ص: 126.

[2] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج1، ص: 244. (مصدر سابق)

[3] علي بن أحمد بن حزم الظاهري، الفِصل في الملل و الأهواء و النّحل، ج4، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، د.ت، ص: 155.

[4] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج1، ص: 246. (مصدر سابق)

الأموي، كحصر الإمامة في قريش، و البيعة الشكلية التي تتم بالوصاية أو يعقدها نفر قليل"[1]، كانت الجهمية رِدّة على النظام السياسي الأموي الذي استأثر بالخلافة و عمل على تكميم الأفواه، كما تعدّ هذه الفرقة حركة ضدية قامت في وجه الجبرية التي قالت بأن الإنسان مُسيّر، و بأن كل أفعاله خلقت سلفا، و ليس دوره في الحياة إلاّ تطبيقُ ما كُتب له في علم الغيب.

و تُعدّ "الإمامية" إحدى الفرق الشيعية التي بزغت شعلتها في أفقٍ من التوتر الفكري، و نشأت "الإمامية" نظريا من القول بإمامة "علي بن أبي طالب"، لذا يقترن مفهومها بمفهوم التّشيّع. فالإيمان بأفضلية "عليٍّ" بعد النبي ﷺ و بأنه الإمام و الخليفة بعده، و هذه المبادئ من لبّ "الإمامية" و بالأخص طائفة "الإثنا عشريّة"؛ التي تقول باستمرار الإمامة في ذرية "عليّ" من "فاطمة ". و "الإمامية" في أساسها العقدي "قضية مصلحيّة لا تناط باختيار العامة، و ينتصب الإمام بنصبهم، بل هيّ قضيّة أصولية، و هي ركن الدّين لا يجوز للرّسل عليهم السلام إغفاله و إهماله و لا تفويضه إلى العامّة و إرساله"[2]، و القول بهذا المعتقَد مجاهرة بعدم الولاء لنظام الحكم، فالقول بأن الخلافة حقّ مغتصَب من "عليّ" و ذريته كاف لتأجيج غضب السّلطة، وصبّ نار جبروتها على القائلين بذلك، و قد عملت هذه الحركة منذ وفاة الرسول ﷺ على أن تحقّق هذا المطلب لكن القمع الذي كانت تُجابه به كان كثيرا ما يحول بينها و بين ما تشتهيه كما فُعل بأشياعها من قبل، فكثيرا ما اضطُهِد أتباعها بالسجن تارة، و بمصادرة الأملاك تارة أخرى. و قد شكّل موضوع الخلاف بين السنّة والإمامية جدلا ما زالت تتردّد أصداؤه إلى يومنا هذا.

و يجعل أدونيس من الحركة "الصّوفية" قمّة تلك الحركات الفكرية على الإطلاق، فالصّوفية شدّت انتباه "أدونيس" للوهلة الأولى و تأثّره بفكرها واضح جليّ، فالذي يقرأ "أدونيس" تستوقفه للوهلة الأولى تلك العبارة الشّهيرة لـ: "النّفري" التي كثيرا ما يردّدها أو يستفتح بها كتبه و هي: "كلّما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة".

إنّ الوجود عند الصوفية كما يقول أدونيس: "ليس موضوعا خارجيا، يُدرك بأداة من خارج، كالعقل والمنطق. إنّ مقاربة الوجود بوساطة العقل التّحليلي المنطقي لا تزيد الإنسان إلاّ حيْرة و ضياعا"[3]. فالصوفية

[1] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج1، ص: 247.(مصدر سابق)

[2] مُحَمَّد بن عبد الكريم بن أبي أحمد الشهرستاني، الملل و النّحل، ج1 تحقيق: مُحَمَّد سيّد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د. ط، 1986م، ص: 145

[3] أدونيس، الصّوفية و السّريالية، دار السّاقي، ط3، د. ت، ص: 39.

مظهر من مظاهر رُقيّ العقل العربي في مقاربته للحياة و الوجود، و منه فـ "أدونيس" يرى في اللحظة الصّوفية "حركة ثوريّة متطرّفة يضعها تاريخيا في موقع المعارضة/ الحداثة؛ ذلك أنّ الصوفية في رأيه شكّلت أحد أجنحة الصّراع الفكري بين نظام الدولة، و بين قُوى التّغيير"[1]. إن الفكر الصوفي قد شَكّل مع أعلامه: "النّفري"، "ابن عربي"، "أبو يزيد البسطامي" و "القشيري" بالنسبة لأدونيس لحظةً حداثيةً بامتياز، ما جعل "أدونيس" يعيد الاعتبار للفكر الصوفي، و يجعله والسّرياليةَ في قمّة الهرم و ذلك لاشتراكهما في أهداف و قضايا موحّدة رغم اختلافهما في المنطلقات.

أمّا فيما يخصّ التّحول الشّعري، فإنّ الحركة الشعرية في العصور اللّاحقة للعصر الجاهلي كانت في كثير من الأحيان تكملة للمنحى التّمردي الذي ظهرت بذورُه مع الشّعر الجاهلي، و يعد "امرؤ القيس" أُنموذجا لذلك من حيث إنّه لم يكن شاعرَ القبيلة كما اصطُلح عليه في النّقد القديم، فالشاعر يُقاس بمدى صدوره عن قيّم القبيلة، بحيث يكون مدافعا عنها يتغنّى بأمجادها، و يسجّل بطولاتها، لكنّ "امرأ القيس" كسر هذا النموذج و فكّر خارج النظام في شعره، لذا نجد من جملة ما يُعاب عليه في شعره أُمورٌ يعدُّها أدونيس بذورَ حداثةٍ حقيقيةٍ في تلك الفترة:

أولا/ خروجه عن النموذج الأخلاقي القبلي، و من هنا أُخذ عليه فجورُه و تعهّرُه ما جعل أباه يرسل في قتله.

ثانيا/ خروجه عن نموذج المعاني الذي كان في ذهنية القارئ.

ثالثا/ خروجه عن نموذج التعبير، فـ "امرؤ القيس" في استعماله للقاموس اللغوي، يحيد باللفظة عمّا وضعت له في الأصل.

رابعا/ كان يضيف بيتا إلى بيت و يعلّقه به، و هذه من العيوب في الشعر عندهم[2].

[1] سفيان زدادقة، الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م، ص: 39.
[2] ينظر: أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج1، ص: 261. (مصدر سابق)

صاحبت ثورةَ "امرئ القيس" في الشعر حركةٌ أخرى تمثّلت في حركة "الشّعراء الصعاليك"؛ و هي حركة رفضيّة سياسية و فكرية، عملت من أجل الخروج على نظام الحكم من الناحية السياسية، أما من الناحية الشّعرية، فعملت على الخروج على بنية القصيدة الجاهليّة الذي رسمته القبيلة للشاعر.

و مع مطلع العصر الأموي، و مع توسّع الرّقعة الجغرافية للدّولة الإسلامية و اطمئنان العرب بالأمصار، و اتّصال العرب بالأمم الأخرى، طفت إلى السطح محاولات تجديدية مسّت جوهرَ الحركة الشعرية، استطاعت ـ هذه الأخيرة ـ أن تَرسم لنفسها طرقا مغايرةً لطرق الأسلاف من حيث شكلُ التّعبير الذي انتهجته، و أوجدت لنفسها لغة جديدة خرجت بها عن منظومة الحكم السائدة فنيا و أخلاقيا، و يُعتبر كلٌّ من "بشّار بن برد" و "أبو نواس" و "أبو تمام" روّاد هذه الحركة الشعرية دون منازع، و التي مسّت جوهر الشعر في تلك الفترة، يقول أدونيس: "يُعدّ بشار بن برد أولَ من زلزل أصولية الشعر العربي من ناحية الشّكل، حيث أغربَ في التصوير؛ أي جاء بتشبيهات لم تكن مألوفة عند الأولين، فإن أبا نواس عبّر عنه بالموقف "المضمون"؛ أي يتحدث عن أشياء لم يرها، أما أبو تمام فجوابه كان دعوة إلى أن يرقى القارئ إلى مستوى الشاعر"[1]. و يعدّ الثّلاثة روّادَ التّجديد في الشعر العربيّ عامة. فـ "أبو نوّاس" لا يرث بل يُؤسّس، إنه لا يعود إلى الأصل بل يجد الأصل في حياته ذاتها، و بدءًا من تجربته، فهو يؤسّس لما يشعر به هو، ينطلق من تجربته الشخصية، فيطرق ضروبا متفردة من التعبير، يخلخل و يزلزل القيم الموروثة، فيجعل المقدّس مدنَّسا و يجعل المدنّس مقدّسا. أمّا "أبو تمام" فهو الآخر ليس بأقل من النّواسي فهو زعيم مدرسة الصّنعة في الشّعر العربي يقول أدونيس: "إذا كان أبو نوّاس انطلق من أولية التجربة، فإن أبا تمام انطلق من أولية اللغة الشعرية (...) من هنا كانت الكلمة عند أبي تمام أكثر من مادة صوتية، فكلُّ كلمة تكشف عن نوع خاص من الوجود، بالإضافة إلى أنها تكشف عن شكل خاص من الإيقاع، إنها بنية عضوية تصل بنيويا بين ذات الشاعر و أشياء العالم "[2].

من هنا أَسَّست الحركة الشعرية لجانب آخر من التحول ـ عند أدونيس ـ بدأت بذوره من العصر الجاهلي، حمل لواءَه الشعراءُ عصرا بعد عصر، حتى يوم النّاس هذا، لما رأوه من ضرورة ملحّة تدعو إلى التعبير عن ضرورات الحياة و مقاربتها مقاربة جديدة، تجعل للشاعر بصمة يتفرد بها على سابقيه.

[1] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص: 43.

[2] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، بحث في الاتباع و الابتداع عند العرب، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1977م، ص: 116.

بهذين المنحيين؛ منحى التقليد و الاتباع، و منحى الإبداع و التغيّر، خلُص أدونيس إلى تقسيم التراث العربي؛ يمثّل الأول منهما الاتباع لنص أصل ويأخذ من ثباته حجّة لثباته هو، و يمثّل الثاني الاتباع لنص لكنْ بتأويل يجعل النّص قابلا للتكيّف مع متغيّرات العصور و الأزمان، لكنّ السّؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا بعد هذه الوقفة، كيف قرأ أدونيس التّراث العربي في ظلّ هذين المنحيين الكبيرين يا ترى؟

2/ قراءة أدونيس للتّراث العربي:

يَتَّهم "أدونيس" ــ أوّل الأمر ــ من يقرأون التّراث العربي بعدم فهمهم له، و سبب ذلك يعود إلى قراءتهم السطحية البعيدة عن التأمل العميق، و الفحص الدقيق الشامل، إن أدونيس لا يرفض التّراث و الدليل على ذلك، أنه لا يوجد شاعر احتضن التراث العربي و بالأخص الشعر العربي كما فعل هو، حيث عمد إلى الشعر العربي يصنّفه و يميّز منه الغثّ و الجيّد، طبقا لمقاييسَ وضَعها هو بنفسه؛ فيميِّز بين المبدع و المقلّد ويصنّفهما وفق هذين المنحيين يقول: "إنّني أميّز في التراث بين مستويين: مستوى النظام الذي ساد أو الثقافة التي سادت، و مستوى المحاولات التي قامت لتجاوز هذا النظام أو هذه الثقافة، المستوى الأول أسمّيه اتباعيا بشكل عام، و المستوى الثاني أسميه إبداعيا. إذ أن فيه جوانب اتباعية كثيرة"[1]، و لكي يوضّح أدونيس موقفه يضع مصطلحي الغور و السّطح للتدليل عل هذين الاتجاهين، فمصطلح السطح عنده يمثّل التقليد و المحاكاة لماضٍ ما، و طريقة معينة في التعبير، بينما يمثّل الغور ارتباطا بالدينامية و الروح التي تسكن تلك النّصوص وهي التي يريد "أدونيس" من الشاعر الحديث التمسكَ بها و الصدور عنها في تجربته الشعرية يقول: "نميّز في التراث بين الغور و السّطح؛ السّطح هنا يمثل الأفكار و المواقف و الأشكال، أمّا الغور فيمثّل التّفجّر و التّطلّع والثّورة؛ لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه، بل أن ننصهر فيه، لكن لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح"[2].

ينطلق أدونيس في فهمه للتراث من نماذج معينة، هي تلك النماذج التي تسكنها الروح الإبداعية، و تستطيع دفع حركة الحداثة عند الشاعر العربي، و في هذا إقصاء لكل ما هو تقليدي و ثابت يقول معلقا:

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص: 273.

[2] أدونيس، زمن الشّعر، دار الفكر للطباعة و النّشر و التّوزيع، بيروت، ط5، 1986م، ص: 169.

"الأصول: نعم لكن لا يجوز أن تؤدي العودةُ إليها إلى أن تصبح هي نفسُها مستنقعا، يجب على العكس أن تؤدي هذه العودة إلى تفجير الينابيع، و إلى توسيع مجاريها (...) يجب أن تكون عودةً لاستقصاء الجوهر، مالا يقال و ما لم يُقَل"[1]؛ مُهمّة الشاعر أن يوسّع أفق رؤياه، أن يقتحم هذه الفضاءات الرحبة من التعبير، أن يقول ما لم يُقَل، أن ينخرط في حركة تُخلخِل المسكوت عنه مقتفيا بذلك خطى أسلافه، ليس في طرق التّعبير و إنما في طبيعة تجربتهم التي تميّزوا بها عن غيرهم، فكما أوجدوا لأنفسهم طرقا خاصة في التعبير، يجب علينا نحن أيضا أن نُوجِد لأنفسنا طرقا تتناسب و متغيراتِ عصرنا و متطلّباته، هكذا يطلب أدونيس من الشاعر ألاّ يبقى أسير نظرة تقليدية، حكمت على الشعر بنظرة قاصرة و أدخلته في ضروب من الاستحالة تقيّد الشاعر من حيث النّظْم، و تقيِّد القارئ من حيث الفهمُ و إنتاجُ الدلالة، و هذا ما يرفضه أدونيس جملة و تفصيلا.

إنّ هذا الموقف الانتقائي الذي انتهجه "أدونيس"، جعل لفيفا من النقاد يتحاملون عليه قصد تقويض ما بناه الرجل، ناعتين إياه بصفات عديدة: فهو ــ في نظرهم ــ مخرِّب للتراث، غير موضوعيّ، لا يختار من النصوص إلا ما يتوافق مع هوًى في نفسه، كما يعيبون عليه تقويل النصوص ما لم تقله من أجل التدليل على آرائه والجنوح بها إلى سند قويّ. حيث نجد "بسّام قطّوس" يتهمه بالقول: "لم تكن قراءة أدونيس للتّراث قراءة حيادية أو موضوعية، إذ كان الوصول إلى فهم الجوانب التراثية مرتبطا بجانب إيديولوجي حرص أدونيس على عدم إظهاره"[2] فما يريده "قطّوس" من هذا القول هو أن أدونيس و هو يقسّم الثقافة العربية إلى هذين المنحيين الكبيرين، قد اعتمد على قراءة انتقائية، فالجزء الأول و المعنْون بـ: "الأصول" يلحظ المتتبّع له أنه أمام نصوص موضوعة لتأكيد أطروحات ما يليها؛ بمعنى أن كتاب "الأصول" قد استند إلى كتاب "تأصيل الأصول" و هو الجزء الثّاني، و منه استشفَّ "أدونيس" قطبي "الثابت و المتحوّل" أي قام بعملية معكوسة عل حدِّ تعبير صاحب القول.

و تتواصل الهجمات على "أدونيس"، فقد كتب "مُحَمَّد دكروب" مقالا بعنوان "الشّعر والثورة "، و فيه يصرّح النّاقد برفض أدونيس للماضي جملة و تفصيلا، و التهمة نفسها يكرّرها "هاني الرّاهب" في مقال له بعنوان: "قول على أقوال أدونيس" و هذه التّهمة مفادها أن أدونيس كان يدعو إلى نبذ الماضي جملة و تفصيلا

[1] أدونيس، المحيط الأسود، دار السّاقي، بيروت، ط1، 2005م، ص: 111.
[2] بسّام قطّوس، الخطاب النّقدي عند أدونيس، ص: 20. (مرجع سابق)

و التخلّي عن تراثنا و شخصيّتنا"[1]. و هي في مجملها تُهم لا تستند إلى أسس علمية سليمة، و لا على قراءة موضوعية، إنما تُردّ دوما لتلك الخلفيات الأيديولوجية التي ما تنفك تراود هؤلاء النّقاد، كيف لا و "أدونيس" ما يبرح في معظم مؤلفاته يجلّي موقفه للقارئ و يشدّد على ضرورة فهم مشروعه و موقفه قبل إطلاق الأحكام العشوائية، فمكمن الخلل ليس في أن يقبَل الإنسان تراثه أو أن يرفضه؛ كون التراث موجودا بالقوة، و أن ما يجب تغييره على محور التراث هو الثابت الذي يجب أن يتّسم بالمرونة، يقول أدونيس: "معنى صلة الشاعر بتراثه و معنى التراث من الوجهة الإبداعية: ليس الشاعر مرتبطا بمادة التراث المكتوبة، شأن ارتباطه بما وراءها؛ أي بالأعماق و النّسوغ الأولى التي احتضنت تلك المادة و أدّت إلى وجودها، فهذه المادة المكتوبة جامدة: كتب أفكار، آراء... تدخل في ثقافة الشاعر، لا في إبداعه"[2] .إنّ تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق، و إنّما يعني في جزئية منه، تجاوز الأشكال و المواقف و المفهومات التي نشأت في فترة زمنية سابقة معبّرة عن وضع اجتماعي و ثقافي معيّن، و التي آن الأوان لكي يزول فعلُها لزوال الظّروف المؤدّية لها. "إن الجانب الإبداعي لهذه النظرة هو محاولة الانطلاق من التراث كذات و توجيه النقد لها، لا لمعاداته أو الانفصال عنه إبداعيا، بل هو مجرّد انفصال يتسنّى للذّات من خلاله تجاوزُ مبدأ تضخّم الذات"[3].

إن الإبداع و فهم التراث في منظور أدونيس هو ارتباط بروح الأمّة ذاتها، فالتّراث المكتوب عنده مهما يكن غنيا لا يصحّ أن يكون للمبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التّجاوز و التخطي، لا الانسجام والخضوع، فهو بالنسبة إليه كمّ معرفي به يقيس الشاعرُ مدى اختلافه و تفرّده عن سابقيه.

يطرح أدونيس قضية جوهرية تتعلّق بتقويم التراث العربي، فهو في مجمله لا يطمئنّ لأغلب القراءات التي حيكت عليه، لأن أغلبها مناقضة للمنهج الذي رسمته، ما يؤدي بالضرورة إلى التباس في الرؤية و غموض في النتائج المتوصّل إليها، فمصطلح التراث ـ حسب أدونيس ـ مصطلح مُبهم و الانطلاق من المصطلحات المبهمة لا يؤدي إلاّ إلى الأحكام المبهمة، لذا يجب توخّي الحذر و تجنب العشوائية في إطلاق المصطلحات هكذا جُزافا يقول: "إن التراث كمٌّ متناقض، و لا يمكن تقويم الكمّ المتناقض ككلّ. لذا أفضل في دراسة ماضينا

[1] مُحَمَّد دكروب " الشّعر والثورة " نقلا عن :بشير تاوريرت، إشكالية الموقف الأدونيسي من التّراث، مجلة التواصل جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة، عدد 23 جانفي، 2009م، ص: 71.

[2] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 105. (مصدر سابق)

[3] بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، ص:151. (مرجع سابق)

الثقافي استخدامُ عبارات محدّدة كالفكر العربي، و الشعر العربي"[1] و هو يقصد بذلك تقويم نتاج شعراء محدّدين، و مفكّرين محدّدين، لأن الشّعر و الفكر مجالان واسعان لا يمكن تقويمها في المطلق، إنّ هذا المنهج الذي أقرّه "أدونيس" و بغض النظر عن مصدره منهج موضوعي عقلاني، منطقي؛ لأن التّراث كمٌّ متناقض و يجب التفريق عند دراسته بين هذه الجوانب المختلفة فيه.

و يبرز "أدونيس" في غير ما موضع علاقةَ الشاعر الحديث بتراثه، فكثير من الشعراء يقفون مذهولين أمام الكمّ الهائل من النتاج الشعري و الفكري، بين مقتف لأثره، و بين خارج عن أطره، فيوضِّح أدونيس تلك العلاقة، و يجملها في ثلاث نقاط رئيسة هي:

أولا/ إنّ الشاعر العربي الحديث، أيا كان كلامه أو أسلوبه، و أيًّا كان اتجاهه إنما هو تموّج في ماء التراث؛ أي جزء عضوي منه، و ذلك لسبب بَدهِي هو أن هويته الشعرية كشاعر عربي لا تتحدّد بكلام أسلافه مهما كان عظيما.

ثانيا/ إنّ الشاعر العربي الحديث من حيث أنه تموّج هو تواصل في المدّ الشعري العربي حتى عندما يكون هذا الشاعر ضدّيا خارجا عن المقاييس.

ثالثا/ لا يمكن هذا التواصل أن يكون فعالا إلاّ إذا كان انقطاعا عن كلام الشعراء الذين سبقوه.[2]

هذه النقاط التي اختطّها "أدونيس" تحاولُ أن تضع الشاعر داخل تراثه بحيث يصبح جزءًا من هذا التراث لا ينقطع عنه و لا ينفصل، فهو اتصال و انفصال في آن؛ اتصال بالروح الإبداعية، و انفصال عن طرق و شكلية التعبير. هذا الانفصال يتيح له فهم الماضي أكثر و يزيد من ارتباطه بينابيعه الحية و يتيح له أيضا أن يرى كل شيء في ضوء جديد، فيتجاوز الماضي إلى المستقبل، يقول أدونيس: "ينفصل الشاعر الجديد عفويا عن الماضي تقليدا و نقدا عن مجموع القيم و المفاهيم و الآراء التي لم تكن ترى من تراثنا و شخصياتنا إلاّ الأشكال الخارجية و القوالب التي سادت مناخنا الشعري، و وجهت شعرنا حتى أحالته في العصور الأخيرة

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 210.(مصدر سابق)

[2] ينظر: أدونيس، سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص: 16،15.

إلى تمارين في الوزن أو في الزخرف و اللهو"[1]. هكذا يجب على الشاعر الجديد أن يحسن نسج العلاقة بينه و بين تراثه، فالشاعر عندما يكتب يقول أدونيس: "لا يكتب في فراغ، بل يكتب و وراءه الماضي، و أمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه و مرتبط به. لكنّ هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب و النماذج التقليدية، و ليس تماشيا معها و لا بقاءً ضمن قواعدها و مناخها الثقافي الفني الروحي (...)، إنما هو طاقة معرفة و حيوية خلق، و ذكرى في القلب و الرّوح"[2] يكتب الشاعر و في ذهنه كلّ هذه العوالم المتغيرة، بين ماض فات، و بين مستقبل آت، و من هنا نميّز بين الشّاعر المجدِّد و المقلّد، انطلاقا من براعة التوفيق بين هذين الجدلين والتفرد برؤيا فنية خاصّة. فهذا "صلاح عبد الصبور" يرى بأنّه من العسير على الشاّعر أن يتجرّد كليا من التراث وهو يرى بأنّ الشاعر العظيم هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفا إليه شيئا جديدا[3].

و من منطلَق أن الشعر عند "أدونيس" لم تعد تحكمه النظرة المحلية، فالشاعر و هو يكتب يجب أن يستحضر الوجدان الانساني بصفة عامة، فيخرج بذلك شعرُه من المحلية إلى العالمية، من الالتزام بقضايا جزئية إلى قضية أكبر تتجاوز حدود الزّمان و المكان، أقصد قضية الإنسان في بعدها الوجودي، لأن التراث الذي يصدر منه الشاعر العربي في حقيقته نتاج تاريخ حافل من التقاء الحضارات التي مرّت على هذه الرقعة الجغرافية، فلا ضيْر من أن يُصنَّف التراث العربي بأنه تراث كلِّ هذا التفاعل يقول أدونيس: "التراث العربي هو التراث الإنساني كله، إنه التراث الذي تكوّن على الأرض العربية منذ القدم، و تفاعل عبر المتوسط مع التراثات التي تُشكِّل بجملتها الحضارةَ الحديثة. إن تراثنا هو هذا كله"[4]. و هذا عكس من يرى بأن التراث العربي هو ما أنتجه العرب و فقط، فالقرآن الكريم ـ في منظور أدونيس ـ قد تخطّى المحلية من حيث طموحُه إلى إنتاج مجتمع بشري موحّد، تُتجاوز فيه مقوّمات الهوية من العِرق و اللّون و اللّغة. فما دام التراث في أصله نتاجَ تفاعل وجب بحسب هذه النظرة أن يكون المنجز الشعري موجَّها للإنسان كذات.

إنّ ما قام به أدونيس و هو يُقدّم للقارئ العربي هذه القراءة الجديدة للتراث، جاء نتيجة توسّله ببعض المناهج الغربية و أجهزتها المعرفية، لكن بعد أن استقل بجهاز معرفي خاص به، و ليس هذا اتهاما للناقد،

[1] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 104.(مصدر سابق)

[2] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 45. (مصدر سابق)

[3] إحسان عبّاس، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، د. ط، 1998م، ص: 114.

[4] أدونيس، زمن الشّعر، ص:87. (مصدر سابق)

فأدونيس يقرّ بذلك صراحة يقول: "أحب أن أعترف هنا بأنني كنت بين من أُخذوا بثقافة الغرب. غير أنّني كنت كذلك بين أوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، و قد تسلّحوا بوعي و مفهومات تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، و أن يحقّقوا استقلالهم الثّقافي الذّاتي. و في هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أنّني لم أتعرّف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السّائد"[1]، إن الشعر الفرنسي و الحداثة الفرنسية هي التي أغرت أدونيس للولوج إلى ساحة التراث العربي، و إخضاعه لمنظومة المقولات الغربية، قصد تأسيس حداثة عربية، فكلّ من: "مالارميه"، "رامبو"، و "بودلير" جعلوا أدونيس يبحث عن مقابلاتهم داخل التراث العربي مسلِّما بأن الذائقة العربية ليس بأقلَّ إبداعا من نظيرتها الفرنسية[2]، أضف إلى ذلك تُطرح قضية أخرى أكثرُ تعقيدا و هي مشروعية الاستفادة من المناهج الغربية في مقاربة التراث؟ و هو حق مشروع بشرط أن نتوخىّ الحذر و نراعي السياقات المعرفية التي تمخّضت في كنفها تلك المناهج في أرض النشأة و الأخذ بما يتلاءم و الطبيعة العربية؛ لأنّا في زمن أصبح الجهاز المعرفي العربي قاصرا عن أداء المهمّة المنوطة به، و هي إعادة قراءة تراثنا قراءة استكشافية تمكّننا من مواكبة ما يُستجدّ على السّاحة الغربية.

و تتمّة للقول، يبقى ما قام به أدونيس في قراءة التراث العربي إضافة جديدة إلى القراءات الأخرى، التي لطالما كانت تطمح إلى اكتشاف بذور الحداثة العربية في تلافيف النصوص التراثية و بعثها من جديد، والوقوف كسدٍّ منيع ضدّ تيار الحداثة ذي النّموذج الغربي الجارف.

ثانيا/ أدونيس والواقع العربيّ الجديد:

بعد عرضنا لقراءة "أدونيس" للتّراث العربي، ها نحن نعرّج على قضية أخرى من مشروعه تتعلّق أساسًا بنقد الواقع العربيّ؛ و نقصد به تلك الحالة التي عاشتها المجتمعات العربية بدءًا من حملة "نابليون" على مصر سنة: 1798م، و ما أعقبها من تغيّر و خلخلة في مجموع القيّم و المفاهيم التي رزح تحت ظلالها هذا العقل أمدا ليس بالقصير. و الحقيقة أن الواقع العربي الذي تطرّق إليه أدونيس في كتاباته ليس مجالا محدّدا، إنّما هو مجال متراوح و متنوّع من حيث نقده لعدة ميادين سياسية، اقتصادية، و ثقافية... و غيرها من المجالات

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت ،ط1، 1985م ص: 86.

[2] ينظر: منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012م، ص: 132،133.

الأخرى التي تؤثِّر وتتأثَّر بعضها ببعض، فهي من التّشابك و التّعقيد بحيث يصعب التّفرقة بينها كونها تحكم مُجتمعا واحدًا و رقعة جغرافية معيّنة.

إنّنا إذ نتطرّق لأدونيس و الواقع العربي سنحاول ـ قدر الإمكان ـ بيان رؤيته المتعلّقة أساسًا بواقع الحركة الشّعرية النهضوية، بدءا بـ: "البارودي" و "حافظ" و "أحمد شوقي" ،كما سنتطرّق إلى واقع الحركة الشعرية مع "جبران خليل جبران" و حداثته في الشّعر العربي. أمّا الشّق الثّاني، سنخصّصُه لنظرة أدونيس للمشاريع الفكرية العربية و ما حقّقتهُ فيما يخصّ قراءتها للتّراث العربيّ و تصوّرها للواقع، كما أنّنا سنتعرّض للنقد الذّي وجّهه أدونيس لمجموع الحلول و البدائل التي قدّمتها هذه المشاريع لإشكاليّات الفكر العربي المعاصر.

1/ الحركة الإحيائية للشّعر العربيّ:

إن ضعف الحركة الشّعرية العربية وتراجعها من لّدن العصر العبّاسي إلى غاية العصر الحديث لها أسباب عديدة، منها ما هو خاصٌّ بالشّاعر نفسه، و منها ما يُردّ إلى المحيط الذّي يعيش في وسطه. و هي في مُجملها أسبابٌ جعلت الشِّعر يفقد بريقه و ينحو منحًا آخر، داخلا بذلك دهاليزاً من الصّنعة و التّكلّف و التّكرار و غيرها من المفسدات التي لحقت بالشّعر، "فلم يعد الأدب الجيدّ عند نقاد عصر الجمود إلاّ قوالب من منظوم الكلام، و أقصى ما تصل إليه من مزايا الحسن، أن تتّسم بجزالة الألفاظ و متانة التّركيب و هي ـ كما ترى ـ أحكام غامضةٌ تُشير إلى ما انتهى إليه النقد من إفلاس"[1]. إن العمليّة الإبداعيّة في سيرورتها تبقى في أمس الحاجة إلى حركة تقوم على أطرافها، تصّوب هناتها، و تدفعها إلى أفق رحب من التفكير الخلاّق، و إلى دروب متفردة من التّعبير و هذا ما افتقدته الحركة الشّعرية في عُمومها إبّان عصر الضّعف فأضحى الشعر، "لا يُقصد به غير الوزن و الاستكثار من مُحسّنات الصّنعة، فملأوه بالتورية و الكناية و الجناس و التّرصيع، و جعلوا قصائدهم كلّها كأنها شواهدُ ليشيّدوا بها كتب البيان و البديع"[2]. و كان من البَداهة أن يستمر هذا الركود ردحًا من الزمن يُلازم الأدب في هذا العصر، حتى ظهرت بوادر حركة الانعتاق و التّحرّر من الطّغيان و الجمود

[1] مُحمّد زكي العشماوي، دراسات في النّقد العربي المعاصر، دار الشروق، ط1، 1994م، ص: 104.
[2] المرجع نفسه، ص: 104.

الذي مُورس على الأدب و النقد على السّواء، و لم تكن هذه الحركات وليدة من فراغ، بل كانت لها عوامل وأسباب صاحبتها نذكرها في النقاط التالية:

1/ من ناحية التراث :

الاتصال بماضينا العريق عن طريق فحصه وبعث الجوانب المشرقة فيه خصوصا تلك التي مازالت تنبض بالحياة ،فكان ذلك إيذاناً بانتشار المطابع و المكتبات و المجامع اللّغوية و الجمعيّات الأدبيّة، و قد كان له الأثر الإيجابي على الأدب العربيّ و تمثّلت في:

أولا/ تجديد اللّغة و الانتفاع بما في التّراث من ذخائر إسلامية و أدبية.

ثانيا/ جمع المحفوظات و طبعها؛ و يتعلق الأمر بالمنظومات التّعليميّة و الدّواوين الشّعرية التي شكّلت جانبا مُعتبرا من الحياة العلمية في ذلك الوقت.

ثالثا/ إنشاء دورٍ للكُتب الحكوميّة و المدرسيّة و تعدّ فريدة من نوعها في هذا المجال.

رابعا/ الاهتمام بعرض القضايا العربيّة و قضايا الهويّة في الصّحف و الكُتب و بعض الوسائل الإعلاميّة الأخرى.

2/ من ناحية الاتصال بالحضارة الغربية: و مثّلته:

البعثات العلميّة بعد الحملة الفرنسيّة على مصر سنة: 1798م. و كذا جهود المستشرقين في تحقيق التّراث و تعليم المنهج العلمي و تعليم اللّغات الغربيّة، و من آثار ذلك على الأدب العربي:

أولا/ تحرّر النّثر من السّجع و ألوان الصّناعة اللّفظية و ميله إلى السّهولة و الوضوح.

ثانيا/ هجرة بعض الأغراض القديمة مثل: المقامات و الرسائل الإخوانيّة. و استحداث أنواع أدبيّة أخرى مثل: القصة، المسرحية، و فن المقال[1].

[1] ينظر: حسين علي مُحَّد، الأدب العربي الحديث الرؤية و التّشكيل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، د. ط، 1999م، ص: 13.

لقد كان لهذين العاملين ـ إحياء التّراث و الاتّصال بالحضارة الغربيّة ـ الأثر الإيجابيّ على الحركة الأدبيّة في الوطن العربيّ بشكل عام، فقد أعقب هذا الانعتاق من أسر الركود الأدبي لفيفٌ من الأدباء و الشعراء أمثال: "سامي البارودي" و "أحمد شوقي" و "حافظ إبراهيم" حيث أخذ هؤلاء على عاتقهم مدارسة الدّواوين الشّعرية لأكابر شعراء العرب كـ "أبي تمام" و "البحتري" و "المتنبي"، مؤمنين بأنه لا مناص للحركة الشعرية الحديثة إلاّ بالعودة إلى سابقتها، إلى معين التّراث العربيّ؛ لأنّ كلّ تجديد خارج هذه الأصول باطل و كل محاولة خارجة عن هذا المجال تبقى قاصرة.

و تكفي نظرة فاحصة لشعر "البارودي" لتفنيد ما أوردناه سلفا فـ "البارودي" يعتبر "أول شاعر من ثمار النهضة، تُرينا أنّ أكبر ما قام به هو أنه ارتفع بموضوع الشّعر عن الأغراض الهزيلة التي كان يسبح فيها الشّعراء في عصر الركاكة و التّخلف، و أنه ردّ ديباجة الشّعر و عموده و أغراضه إلى ذلك المستوى الذي كان لعباقرة الشعر في ماضيه البعيد"[1]؛ و يفسر هذا جهود "البارودي" حيث قدّم لطلبته مختارات من أروع ما قاله شُعراء العرب في العصور السّابقة. فكان التّجديد ـ في رأيه ـ هو الرّجوع إلى ماضي الأسلاف و التّشبّث به و الاستمداد بما تركوه لنا في هذا المجال.

و يعدّ "أحمد شوقي" حامل لواء التجديد في الشعر الحديث رغم أن "البارودي" أسبق منه زمانيا إلاّ أن "شوقي" كان يعتبر أعظم حدث شعريّ و أدبيّ في نهاية القرن التاسع عشر، فقد كان إنجازه عظيمًا و حيويًا فهو تتويج للمدرسة الكلاسيكيّة المحدثة التي بدأها من قبله "البارودي" في مصر، و على يده ترسّخت الطريقة الكلاسيكية كنموذج مستحدث ذي حُرمة كبيرة عند العرب. "إن شوقي استطاع أن يعيد للشّعر العربيّ خاصيّة افتقدها طيلة عصر الضّعف و هي: جزالته الأصيلة و امتلاكه لناصية التعبير الشّعري السيّال المتدفّق بالحياة، إلاّ أنه من ناحية أخرى رسّخ النّموذج الكلاسيكيّ بقوّة و ثبات ما جعل فيما بعد أي محاولة للخروج على هذا النموذج يَصطدم بمصاعب كثيرة".[2]

[1] محمود تيمور، اتجاهات الأدب العربي في السّنين المائة الأخيرة، مكتبة الآداب و مطبعتها، د. ط، د. ت، ص: 08.

[2] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشّعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م. ص: 73.

إنّ هذه العودة إلى الماضي هي أكبر ملمح فنيّ طغى على الحركة الأدبية في تلك الفترة، و ذلك لإيمانهم العميق أن النّهضة هي تمثّل لقيم الماضي بِعدِّه النّموذج الأعلى أو ما يعرف في الثقافة الغربية بفكرة "اليوطوبيا"، حتى غدا مقياس الشّاعرية ـ في تلك الفترة ـ رهيناً بمدى الصدور عن تلك القيم تعبيرا و رؤيةً. وقد عدّ النّقاد هذا الامتداد من الماضي إلى الحاضر أو هذا الاستحضار فاتحة جديدة و عهدا جديدا للحركة الأدبية في العصر الحديث، "فقد أُنقذ الأسلوب الشعريّ ممّا كان قد تردّى فيه، فأصبح لدينا مستوى من التّعبير الأدبي و الشّعري يُضاهي ما انتهى إليه الشّعراء العبّاسيون من تجارب شعرية تجدُ فيها رنين الأقدمين و صُوّرهم و طريقة صياغتهم تماما كما وعتها آذان شعراء حركة البعث من أمثال البارودي، و حافظ، و شوقي"[1]. لقد كان الدّور الذي مثّلته هذه الحركات النّهضوية الأدبية بارزا على السّاحة، فلها كل الفضل في أنها شكّلت قطيعةً مع الأدب إبّان عصر الضُّعف الذي تميّز بالحياد عن جوهر الشّعر و مهمته في الحياة ،كما ضخّت دماءً جديدةً تسري في عروق الأدب العربي بمطلع العصر الحديث، فردّت المعجم الشّعري إلى نظيره القديم ووجّهت الذائقة الشّعرية العربية الحديثة و جعلتها امتدادا و تكملة لنظيرتها القديمة، و هي في مجملها جهود استطاعت أن تشفع لها عند جمع غفير من النّقاد و الأدباء.

لكنّ فريقا آخر وقف موقف الرافض لهذه الحركة النهضوية؛ لأنّها ـ في رأيهم ـ لم تأت بجديد يذكر، فقد ربطت الجديد بالقديم دون مراعاة للّحظة الحضارية التي يعيشها الإنسان المعاصر، و قد بدأ هذا النّقد الجذري مع جماعة "الديوان" ليتطور و يستويَ على سوقه مع "أدونيس"، لقد انتقص هذا الناقد قيمة ما قدمّه هؤلاء للحركة الشّعريّة مستندا في نقده على مجموعة من البراهين و الأحكام تكون موضوع حديثنا فيما سيأتي.

1 ـ 2 ـ موقف أدونيس من النهضة الأدبية:

ينطلق أدونيس في نقده كما هو معروف من خلخلة المفاهيم و المسلّمات بردّها إلى أصولها ومعانيها ثم بعدها يُخضع العمل المنقود لهذه المقدّمات التّي يضعها، و هذا أول ما استفتح به حديثه و هو يقارب مفهوم النهضة؛ فالنهضة عنده حدث مرتبط بعصر سبقه سُمي بـ: "عصر الضّعف" أو "العصور المظلمة" و التي استمرت حوالي خمسة قرون و نصف، و لا شك أنها كانت مظلمة من عدة نواحي سياسية، اقتصادية،

[1] مُحَمَّد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث و اتّجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، د .ط، 2000م، ص: 15.

واجتماعية، فهل هي كذلك من النّاحية الأدبيّة و الثّقافية يتساءل أدونيس؟ يقول: "إنّ تسمية هذه الفترة بالمظلمة تشير إلى أن ثمة مقياسا في ذهن من سمّاها بالفترة المضيئة. و هذه الفترة المضيئة هي من جهة ما سمّي بعصر النهضة، و من جهة ثانية هي الفترة أو الفترات التي سبقت الفترة المظلمة"[1]. يُسلّمُ أدونيس بفترة الضّعف في الميادين الأخرى لكنّه يُقرّ بوجود نتاج أدبيّ فريد من نوعه في هذه الفترة لا تضاهيه بعض الأعمال التي كُتبت في الأعصر التي تسمى بالمضيئة، و من هنا تكمن حداثة السؤال الذي يمارسه أدونيس؛ لأنّ يتوجّب علينا انطلاقا من هذا أن نعيد طرح بعض القضايا المتعلقة بعصر النهضة، "هل نقيس الحركة الشعرية بفهمها روح العصر و التعبير عنه؟ أم بعودتها إلى أصل ثابت و محاولة تقليده أو الاحتذاء به؟ و هل انحطاط الشعر ناتج عن رفض هذه العودة و رفض التقليد؟"[2]

بعد استقراء أدونيس للنّتاج الأدبي في عصر الضعف و تَعدَاد القفزات التي حقّقها فيما يخص لغة الشعر و بنية القصيدة، يخلص إلى أن عصر الانحطاط يُعد انحطاطا بالمقارنة مع شعراء من طينة "أبي تمام" و"المتنبي" و "البحتري"، فهؤلاء الثلاثة عزّ نظراؤهم على مرّ العصور في السّاحة العربية، و لا يُعدّ انحطاطا في مستوى شعراء كأمثال: "سامي البارودي" و "أحمد شوقي" و "حافظ إبراهيم"، أضف إلى ذلك أن ما يُعاب على شعراء النهضة في معارضتهم للقديم، هو عدم استنادهم إلى الرّوح الإبداعية و التمردية التي تميّز بها شعر هؤلاء، إنما كان شعرهم في مجمله محاكاة و اقتباساً ما جعله باهتا لا معنى له.

ويضيف أدونيس مُوصّفاً معنى الشّعر النهضوي بالقول: "إن تسميّة شعر النّهضة هي من جهة الأخلاق و الدّين و السّياسة أكثر ممّا هي من جهة الفنّ؛ ذلك أنّها تصدر عن الرؤية التي ترى أنّ الكلام القديم سمّى الأشياء تسميّة نهائية (...) لكن حين لا يُقدّم الشّاعر إلاّ التّشابه مع قديم ما فإنه يقتل الفرادة، بل يقتل اللّغة الشّعرية ذاتها"[3] هذا يستوقفنا لنستذكر ما تمارسه السّلطة السياسيّة في الوطن العربيّ من جميع أشكال الرقابة و الوصاية على كل ما يتعلق بالفرد العربي، فهي من ترسّخ لثقافة القديم و تشجعه و تدعو إليه،

[1] أدونيس، الثّابت و المتحوّل بحث في الاتباع و الابتداع عند العرب، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشّعري، ج3، دار الساقي، د. ط، د. ت، ص: 47.

[2] المصدر نفسه، ص: 47.

[3] أدونيس، النّص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م، ص: 130.

و في الجهة الأخرى تنبذ الجديد و تقصيه مخافة منه؛ لأن في استمرار القديم استمراراً لها و حفاظاً على سطوتها.

إنّ الدّور الذي مثّلته الحركات الشّعرية في عصر النّهضة دور تاريخي من حيث اعتباره تكملة و مواصلة للمنحى الإبداعيّ الذي كان عليه في العصر العباسي، و ليس دورا فنيا مع ما تحمله هذه الكلمة من رؤيا شعرية خاصة متموضعة داخل لغة و شكل شعري متفرّد. من هنا يخلصُ أدونيس إلى القول إنّ "ما سميناه ونسمّيه عصر النهضة لم يُقدِّم أيّ جهد يضيف أو يغيّر في كل ما يتّصل بالإبداع الشّعري، كان معظم شعرائه ينظرون إلى الطبيعة من حولهم نظرة تاريخية"[1]، فلم يُفد ما سمّي عصر النهضة في الخروج إلى رحابة الشعر الحقيقي و الإبداع الحقيقي، لقد كان بعيدا عن كل ذلك، كونه أغرق في التبعية لعصر مضى آوانه و سلف ذكره، بحيث يبدو عصر الانحطاط بالنسبة إليه عصرا ذهبيا. هكذا التبست الأمور على بعض الشّعراء و النّقاد فأصبح مفهوم النّهضة عندهم مرتبطا ارتباطا جذريا بالعودة إلى الأصول، فالنّهضة حسبهم تكراريّة رجعيّة يُستعاد فيها النّص الأصل و يُمارس، و ليست حركة و رؤيا إبداعية، فحين نقول نهضة فإننا نعني بالضرورة انتقالاً من وضع سابق أو ماضٍ إلى وضع حاضر مغاير؛ و نعنى بالضّرورة أن الوضع الجديد متقدّم نوعيا في حركته العامة على الوضع في الماضي. لذلك لا يصحّ في مفهوم النهضة ما يمكن أن يشير إلى التّقليد و الإحياء لأن فيهما تراجعا. فالشّعر العربيّ الحقيقيّ في تلك الفترة لا وجود له بوصفه رؤيا تأسيسية أو بوصفه شكلا معرفياً مستقلا لرؤية الوجود و للحدس به و الإفصاح عنه.

إن الخطأ الذي وقع فيه "البارودي" و أشياعه هو ظنهم "أن الأشكال التّعبيرية التي جسّدت التّجربة الشّعرية القديمة حقائق مطلقة، بينما هي ليست أكثر من خبرات و تعبيرات محدّدة تكسب أهميتها بقدر ما تضيئ التجربة الراهنة و تكشف عن آفاق غير معروفة، على أن الأساس هو تجاوز المنظور أو الموقف التقليدي"[2]، هذا الموقف الذي يرى بأن الشّخصية استمرارٌ و تراكم، قوامها في الالتفاف على ذاتها و البقاء ملتحمة و مترابطة، السير الزمني فيها يكون أفقياً مُكمّلاً لمسيرة مضت يكون التّجديد فيها على مستوى المعنى، أمّا اللّغة و طريقة التّعبير فهي ثابتة لا تتغير، و فيها استبعاد للزمن العمودي الذي يجب على الشاعر أن

[1] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 78. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج3، ص: 51. (مصدر سابق)

ينطلق منه. و شعر "شوقي" في مُجمله نتاج يندرج في ما نميل إلى الاصطلاح علي تسميته: "شعر الكلام الأول"؛ و نعني به كلام النّظرة الأصلية التي قامت بيانا على ركنين رئيسين: الصوت الجاهلي و القرار الإسلامي"[1]؛ الصوت الجاهلي بما يمثله من اتباعٍ لعمود الشعر في طريقة النظم، و القرار الإسلامي بما هو خضوع للمنظومة القيمية و الأخلاقية التي سطّرها الإسلام و ثبّتها السّلف قولا و عملا. إن "شوقي" يربط القارئ بالذاكرة متّبعا بذلك نسقًا واحدا من الكلام.

إن العيش في الزّمن الأفقي حسب أدونيس يقود الشّعراء إلى كتابة منظومات نثرية؛ ذلك أنهم يأخذون المطابقات التي خلّفها أسلافهم بين عالمهم الداخلي و العالم الخارجي و يدرسون منطقهم الداخلي و يركبون من ثمّ قصائدهم بشكل يطابق قصائد هؤلاء الأسلاف، و انطلاقا منها تنتج الرّتابة و التّكرار، بل إن هذا البقاء هو في ذاته قتل للأشكال القديمة ذاتها، و ذلك بفعل التّكرار و الرتابة.[2] و رغم ما حقّقته هذه الردّة إلى الماضي من إيجابيات عند البعض، إلاّ أن البعض الآخر مثل "زكي نجيب محمود" يرى أن هذه النظرة نحو القديم "ظلّت مُكبّلة في معظمها بالولاء العقائدي لنماذج الشعراء القديمة و المحافظة على النّسق الذي يحتذيه في أمانة"[3].

إنّ أدونيس في نقده للحركة النّهضوية العربية لم يقف عند حدّ اتهامها بالرّجعية و التّكرارية فحسب ،بل من جملة ما يعيبه عليها من جهة الممارسة، نظاما و حياة و سياسة، تحرّكها في تبعيّة شبه كاملة للغرب يقول: "هكذا أسّس عصر النهضة لتبعيّة مزدوجة: للماضي حيث يعوّض العربيّ بالاستعادة و التّذكر عن الممارسة الخلاّقة، و للغرب الأوروبي الأمريكي حيث يعوّض بالاقتباس فكريا و تقنيا عن غياب إبداعيته"[4]، فمن هذين المعِينين جاءت النهضة العربية، و هي في كلا الحالين تعبّر عن استلاب خطير في الهويّة، فالشّاعر العربيّ امّحت هويته و انطمست معالم شخصيّته لأنّ حياته كلّها أصبحت نوعا من الاستعارة عوض أن تكون حياة يملك ناصيّتها بيده و يوجّهُها الوجهة التي يريد. إن الشّاعر العربيّ الحديث يعيش في حصار مزدوج، تضربه عليه ثقافة التّبعيّة للآخر من جهة، و ثقافة الارتباط الجنيني بالماضي التّقليدي من جهة أخرى.

[1] أدونيس، سياسة الشّعر، ص: 98. (مصدر سابق)

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 51.

[3] مُحَمَّد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية، ص: 16. (مرجع سابق)

[4] أدونيس، الشّعرية العربية، ص: 85. (مصدر سابق)

لكن بعيدا عن التّعميم الذي وقع فيه أدونيس لا أحد منّا يجهل كيف استطاعت حركةّ "الشّعر المهجريّ" أن تصهر هذين الرّافدين، حيث تأثر روّادها بالتّراث العربيّ في مجمله و بالمدارس الشّعرية الجديدة في العالم العربي كـ: "جماعة الديوان" و "أبولو" على وجه الخصوص، إلى جانب تأثرهم بالحياة الفكريّة القائمة آنذاك في كل من مصر و لبنان، أضف إلى ذلك احتكاكهم بالحياة الثّقافيّة السائدة في أمريكا و بقية الأقطار الأخرى، فقد عاشوا في تياراته و تأثروا بأفكاره و أخيلته و موضوعاته لذا جاءت أشعارهم مزيجا بين هذا التراكم المعرفيّ. يقول عبد اللطيف اليونس: "ليس في الأدب العربيّ قديمه و حديثه أسمى من الأدب المهجريّ و لا آنق و لا أحلى، و ليس في الأدب العربيّ كالأدب المهجريّ: وحدة رسالة و وحدة هدف و وحدة اتجاه"[1] إذن، حدث كل هذا في ظلّ تمسّك بالأصول و اعتزازٍ بالهويّة دون أي استلاب أو انسلاخ كما ادعى البعض.

فمن هُنا يُضيف أدونيس: "أنّ ما سمّيناه عصر النّهضة كأنه فراغ، أو تجويف داخل التّاريخ الثّقافي العربيّ، و هو فراغ بوجهين: الوجه الأوّل هو فراغ القطع مع عناصر الحيويّة و التّقدم في الماضي العربيّ، و الوجه الثّاني هو فراغ القطع مع عناصر الحيويّة و التقدّم مع الحاضر الغربي"[2] و هو مأخذ آخر وقعت فيه الحركة النّهضوية في سيرورتها نحو التجديد.

يُجمل أدونيس ـ بعد كل هذا ـ الأوهام التي وقعت فيها الحركة الإحيائية و التي تداولتها الأوساط الشعرية العربية، و هي أوهام في مُجملها تحيد بالحداثة الشّعرية عن المسار الذي وضعت عليه، و يجملها في خمسة أوهام هي:

أولا/ الزمنية: فهناك من يميل إلى ربط الحداثة بالرّاهن من الوقت من حيث أنه الإطار الذي يحتضن حركة التّغير و التبدّل عن القديم، فهؤلاء ينظرون إلى الزّمن على أنه نوع من القفز المتواصل و على أن ما يحدث الآن مُتقدّم على ما حدث غابرا، و على أن الغد مُتقدّم على الآن.

[1] مُحَّد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المجهري، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، د. ط، د. ت، ص: 73.
[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 327. (مصدر سابق)

ثانيا/ المغايرة: و يذهب أصحاب هذا القول بأن التّغاير مع القديم، موضوعات و أشكالا، هو الحداثة أو الدليل عليها، و هي نظرة آلية تقوم على إنتاج النقيض.

ثالثا/ المماثلة: ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدرُ الحداثة بجميع مستوياتها، و تبعا لهذا، لا تكون الحداثة خارج الغرب إنما تكون بالتّماثل معه رغم ما فيها من استلاب للهوية.

رابعا/ التّشكيل النّثري: هناك من يعتقد أن كتابة الشعر نثرا مهما كانت هي ذروة الحداثة، إنهم لا يؤكدون على الشّعر بقدر ما يؤكدون على الأداة.

خامسا/ الاستحداث المضموني: يزعم بعضهم أن كلّ نصّ شعريّ يتناول إنجازات العصر و قضاياه هو بالضرورة نص حديث، حتّى و إن تناول أحد منهم هذه الموضوعات بطريقة تقليدية بحتة[1].

يُجمل أدونيس ـ إذن ـ هذه الأوهام التي قد يقع فيها الشّعراء و النقاد و يجليها لهم، حتى لا يَلتبس مفهوم الحداثة على القارئ انطلاقا من هذه المقاييس.

في الأخير، إنّ النّقد الذي وجّهه أدونيس للمدرسة البعثية و للشعر في العصر الحديث بصفة عامة، لا يعني بالضرورة أنه يرفض كل هذا الشعر و هذا النتاج في تلك الفترة، بل إن أدونيس يعترف بأن هناك نماذج راقية في شعرنا الحديث وجب الوقوف عندها لما أبانت عليه من مقدرة في الكتابة، و حسٍ عال في الرؤيا، وذوق مُرهف اتجاه الأشياء، و نموذج أدونيس في ذلك هو الشّاعر اللّبنانيّ: "جبران خليل جبران" أحد شعراء الرابطة القلمية، و الذي يعتبره "أدونيس" شاعرًا ذا حداثة رؤياويّة خالصة.

2/ جبران خليل جبران والحداثة الرؤيا:

من أكابر الشّخصيات في الأدب العربيّ على مدار العقود الثّلاثة الأولى من القرن العشرين، خدم الشّعر العربيّ خدمة جليلة تفوق ما قدّمه كثير من أقرانه شعراء و نقّادًا على الرغم من عدم سطوع نجمه مثلهم. ولد في السادس من يناير عام 1883م. درس العربية و الفرنسية في مدرسة الحكمة. سافر إلى باريس عام: 1908م لمتابعة دراسته الفنية حيث تأثر هناك بالشّاعر الإنجليزي "وليم بليك" صاحب الأثر الأكبر في حياته

[1] ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 313،314،315،316.(مصدر سابق)

و إبداعه، كما شارك "جبران" في تأسيس "الرابطة القلمية" و أتحف المكتبة العربية بعدّة مؤلّفات تُرجمت إلى معظم اللّغات من أبرزها: "يسوع ابن الإنسان"، إذ وضع في هذا الكتاب عصارة فكره و خياله الوهاج. توفّي جبران في 1931م بمرض السلّ حيث أقيم له متحف ضمّ جُثمانه و سائر مخلّفاته من مؤلّفات و لوحات أدبيّة.

أمّا الحديث عن "جبران" الأديب و الشّاعر من وجهة نظر أدبية خالصة ـ بعيدا عمّا سيقوله أدونيس ـ فإنّ الكلام عنه: "يضعنا أمام ميراث ضخم من الصّعوبة تصنيفه ذلك لأنّه كتب روايات و قصصًا قصيرة و مقالات و قطعاً شعريّة و قصائد منظومة و أبحاثا و حكما و أنواعا أخرى من الأدب"[1]، و كان الفضل لإنتاجات "جبران" أن فتحت للأدب العربي الحديث طريقين هما:

أولا/ أن آثاره بالعربية قد أطلقت التيّار الرّومانسي في الأدب العربي كما لم يستطع أيّ إنتاج آخر أن يفعل من قبل، فقد استطاع أن يفرض طريقته الخاصّة على معاصريه و على الأجيال اللاّحقة.

ثانيا/ أن ميراث "جبران" الأدبي كان إضافة غنيّة للتراث الأدبي المسيحيّ في الأدب العربي، و في هذا بيان لتأثره بالكتّاب و الشّعراء المسيحيين من الأجانب.

"إن الشوق المتألّق إلى الطبيعة و قوة التّأمل و الشّوق إلى الحرية و الانسراح العاطفي في آفاق الخيال، تواجهنا بقوّة في كتابات جبران النّفسية"[2]؛ فتعدّ المخلّفات و النّفائس التي تحفل بها رفوف المكتبة العربيّة من نتاج الرّجل محصّلة سنين من التأمل في الطبيعة و التّماهي بينهما، ليقين "جبران" بأن هناك سِرًا كونيا يجب الوصول إليه و التّعانق معه .

لقد خدم "جبران" الشّعر العربيّ بطُرق ثلاث: أولاها عن طريق نثره الشّعريّ، و ثانيها عن طريق شعره، و ثالثا عن طريق كتاباته المتنوّعة في مجال الشّعر و اللّغة و الفنّ. لقد كان له كل الفضل في أن وجّه شُعراء "الرّابطة القلميّة" شطر الرومانسية و وصل تأثيره حتّى المشرق العربيّ بأشعاره الموزونة منها و المنثورة، وبالشّعر المهموس أو شعر المناجاة و إن كان الشّعر الصوفيّ هو الذي سبق إليه. " لقد رسم جبران شعارا

[1] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشّعر العربي الحديث، ص: 131. (مرجع سابق)
[2] المرجع نفسه، ص: 132.

بريشته النفّاذة النّاعمة، و بتصويره الرّائع المبدع جاء فيه: لِلّه كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء"[1]. فجبران هو ذاك الشّاعر الثّائر على القديم في أغراضه التي أصبحت بعيدة عن الحياة العربية؛ ذلك أنّها تفتقد وظيفتها في الحياة، ثائر على القاموس العربيّ القديم المعقّد في بيانه و بديعه، فاتحاً المجال لكلّ أدب فيه جوانب من العاطفة و الفكر و الخيال ،و غيرها من مقوّمات الحياة الأخرى التي تُعدّ أحد دعامات الأدب الرّومانسي.

ما يمكن قوله، أن ظهور "جبران" في المجال الأدبي قد جاء في وقته كونه لبّى حاجة أدبيّة عظيمة فرضتها الوتيرة المتسارعة للحياة، إلّا أنّه يعتبر ـ في الوقت ذاته ـ مأساة بالنسبة إليه. فرغم عبقريّته الأكيدة المبدعة إلّا أنّه جُوبِه بعوائق حالت بينه و بين إكمال مسيرته في مجال الأدب، و هذا راجع بالدّرجة الأولى إلى خصائص الشّعر العربيّ وقتئذ و القوانين الصّارمة التي كانت توجّهه، و لا نقصد بذلك التزامه بالشّكل التّقليدي و المحتوى فحسب، بل يضاف إلى ذلك جَهل مُحكمي الأدب و تخاذلهم و سذاجة جمهور الأدب بعامة و ابتذال ذوقهم، هذه المعوّقات و أخرى وقفت حجر عثرة أمام "جبران" ليكون المحرّر الأكبر للأدب ممّا علق به خلال الأزمنة الماضية[2].

2 ـ 1 جبران من وجهة نظر أدونيسيّة:

وقف أدونيس موقفًا مُغايرًا لنقّاد عصره و من أعقبهم و هو يقرأ أدب "جبران"، وقف موقف المتأمِّل لنتاج الرّجل يتأمله و يعيد قراءته الفينة بعد الأخرى رغم مرور سنين على وفاته، يُقرّ أدونيس بأنه لم يقرأ لـ: "جبران" إلاّ مُؤخّرا رغم سعة اطّلاعه فيقول: "أعترف أنّني لم أقرأ جبران إلاّ مؤخرا، أعترف كذلك أن نتاجه لم يستهوني، و لم أجد فيه ما يمكن أن يكون لي غذاءً روحيا و فنيا، و مع هذا كنت أشعر و أنا أقرأه، أنّني أمام صوت فريد الحضور في تاريخنا الشّعري الحديث"[3]. إنّ قراءة أدونيس لجبران مكّنته من اللّقاء بالعالم الصّوفيّ لأول مرّة ، "فانطلاقا من قراءته لجبران سيبدأ أدونيس في الانفتاح على النظريّة و التّجربة الصوفيّة، و قراءة الوجود ـ شعرا وفكرا ـ من خلالها "[4]. كان "جبران" في شعره يحلم ـ كما يقول أدونيس ـ أبعد من الحلم،

[1] مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المجهري، ص: 89 . (مرجع سابق)

[2] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشّعر العربي الحديث، ص: 149. (مرجع سابق)

[3] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي، ص: 83. (مصدر سابق)

[4] سفيان زدادقة، الحقيقة و السّراب قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس، ص: 474. (مرجع سابق)

كان هو في حدّ ذاته عالما فريدا، كان يُشيع الجمال في النّفس و الرّوح و في كل أشياء الحياة، كان بتعبير آخر هاجسًا يُوسوسُ لنا ألاّ نرضى بغير الفريد و يشعل في أعماقنا لهب البحث عنه خارج أنقاض الحياة و الفكر. لقد كان الشعر قبل "جبران" في مستوى الأشياء العادية العامة، كان كما وصفه هو نفسه، مادة تتناقلها الأيدي و لا تدري بها النّفوس، أضحى الشّعر وقتها سِلعة تُباع و تُوهب ،كان الشّعر قبل "جبران" في عمومه شعر بلاط يتحيّنُ الفُرصَ في المناسبات و الأعياد ليجنيَ زادًا من متاع الدّنيا، فأضحى مع "جبران" أفق استشراف و بحث و مغامرة. لقد أُتيح للحركة الشّعريّة مع هذا الشّاعر المتمرّس أن تنتقل ـ فجأة و بدون مُقدّمات ـ إلى عالم آخر وراء هذه السّطوح التّي باخت فيها المشاعر و الأفكار، عالم أسرار و مشاعر و تطلعات جديدة، لقد فتح "جبران" مجالا آخر للشّعر غير الضّحك و اللّهو و البُكاء، و لغير التصنّع والصّنع. مجالاً أتاح للشّاعر ـ حسب أدونيس ـ معرفة الأسرار و إبداع شكل جديد لما يُحيط به في بهاء الحريّة و سلطانها الكامل.[1]

إنّ اللّهجة التي يتكلّم بها "جبران" في معظم كتاباته هي لهجة نبيّ، و هذا يُعدّ من النّاحية التّراثية استمرارا لتقليد مشرقيّ عريق؛ فالعقل المشرقيّ صوفي إشراقي، و العقل الغربي مادي تجريبي؛ العقل المشرقيّ يطمح دومًا إلى النبوّة مُتشبّثٌ بالغيبيات عكس العقل الغربيّ الذي يميل إلى الإيمان بالملموسات و الماديات. وجبران يصدُر من هذا العقل الصّوفيّ، فكتابه: "النبي" يُعدّ أرقى ما قد يصل إليه العقل البشريّ من درجات التّماهي مع الغيب، فهو خلاصة حكم و مواعظ يوجّهها نبيٌ أو راءٍ لقومه .غير أن النبوّة الجبرانية تختلف عن النبوّة بالمفهوم الغيبي؛ النبوّة الجبرانية رؤيا جديدة للإنسان و الكون أو هي إخبار عن مستقبل ما، النبوة الجبرانية كما يقول أدونيس: "هي جوهريا نبوّة إنسانية، و جبران بهذا المعنى يطرح نفسه نبيًّا للحياة الإنسانية بوجهيها الطبيعيّ و الغيبيّ لكن دون تبليغ رسالة إلهية معينة. و الفرق بين النبوة الإلهية و الجبرانية أن النّبي في الأولى ينفذ إرادة الله (...)، أما جبران فيحاول على العكس أن يفرض رُؤاه الخاصّة على الأحداث والأشياء"[2]. و رؤية "جبران" تتعلّق في بعض مناحيها باستحداث طُرق للكتابة و مقاربة العالم مقاربة جديدة.

[1] ينظر: أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 84. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج3، ص: 148. (مصدر سابق)

لقد أُعجب أدونيس أشد الإعجاب بما كتبه "جبران" و يُترجم ذلك تطرّقه لكثير من تلك الأعمال التي كتبها هذا الأديب حيث خصّها بقراءات لبيان ما وصل إليه من المقدرة على التجريد ،و الصدور عن رؤيا جديدة للكون و الحياة، و كتابه: "المجنون" يعدّ إضافة فريدة لكتب أخرى مثل " النبي"، "دمعة وابتسامة" "رمل و زبد"... و غيرها من الأشعار ففي: "الثّابت و المتحوّل" و في جزئه الأخير نطالع احتفاء أدونيس بما ورد في كتاب "المجنون"، فهو بالنّسبة إليه كتاب هدميّ يهدم الأفكار و المعتقدات الراسخة و يضع المدافعين عنها في دُوّار من الحيرة و العجز، كما أن طابع السّخرية الذّي يتّبعه "جبران" في هذا الكتاب يجيئ في صيغة مُعتدلة يقول بكلمات قليلة معانيَ كثيرة.

لقد وصف أدونيس "جبران" بعدّة أوصاف فهو بالنسبة إليه حديث و كلاسيكيّ، واقعيّ و صوفيّ، عدميّ و ثوريّ، هو حديث كونه رأى الإنسان في حياته اليومية، عاش معه همومه و قاسمه أفراحه و أحزانه و هبط في منحدراته من حيث أنه حاكى الطبيعة في لا وعيها و في لا مبالاتها الأخلاقية و غياب الإرادة و الاختيار عندها، و من حيث أنه يتّجه نحو القاعدة و يبدأ من حيث الأسفل. و هو كلاسيكيّ لأنه رأى الإنسان في ذروة الإنسانية في كماله و قوته. و هو واقعيّ لأنه ينتقد العالم كما لم يفعل أحد من معاصريه. و صوفي لأنه يطمح نحو المجهول/ الغيب أو اللامحدود و يتجه إليه فيما ينقد الأشياء الواقعية المحدودة و يتجاوزها. و هو عدميّ لأنه يصرخ حدّ التّشاؤم، لكنه ثوريّ لأن تشاؤمه ذاته أول ثورة على التّمرّد والتّجدّد. إنّه ينظر إلى الإنسان في طينه ووحله لكن من أجل الوصول إلى إنسان جديد.[1]

إن الأوصاف التي نعت بها أدونيس "جبران" هي تلك الأوصاف التي جعلت منه شاعراً ليس كبقيّة الشّعراء، كون الشّاعر الحداثيّ عند أدونيس يقاس بمدى ممارسته للهدم و الخلق في مجتمع أصبح في أمس الحاجة لمثل هذا الفعل، فأن تخلق هو أن تتجدّد، أن تتغيّر على ما أنت عليه، و لا يتسنّى لك ممارسة مثل هذا الفعل إلا بالهدم أولا و التّمرد على الأغلال التي تكبّل الشاعر ثانيا؛ خصوصا في زمن كالذي عاشه فيه "جبران"، زمن تُروج فيه الأحكام الجاهزة على بضاعة الشّعر و الأدب، لهذا، "لن يكون الشّاعر شاعر النّصف الثّاني من القرن العشرين ما لم يكن في الوقت ذاته على طريقته و حسب استعداده متدينا، ملحدا، سياسيا،

[1] ينظر: أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج3، ص: 191. (مصدر سابق)

عالما، فيلسوفا، قائدا، نبيا، مالم يكن كونيا"[1]، من هنا نجد كِبَر التّحديات و عِظَمَ ما يعتري الشّاعر الجديد كي يكون في مستوى الآمال و التّطلعات التي ينتظرها منه جمهور القرّاء، فإذا كان الشّاعر التّقليدي يكتفي بالتّعبير سطحيا على الأشياء، فإن الشّاعر الجديد يجب أن يغوص فيما وراء الأشياء، أن يَخلُق و يُجدّد، يستنطق المكبوت و يفضح المسكوت، يُقدّس المدنّس و يُدنّس المقدّس.

3/ أدونيس وواقع المشاريع الفكريّة العربيّة:

بعد عرضنا لموقف أدونيس من الحركة الإبداعية التي مسَّت الشّعر العربيّ الحديث، ها نحن ننتقل إلى نقد آخر خصّصه أدونيس ـ هذه المرّة ـ للحركة الفكريّة الواسعة التي قامت في النّصف الثّاني من القرن الماضي و امتدت جذورها حتى وقتنا الراهن، هدفها السّعي من أجل صيّاغة مشروع فكريّ عربيّ يُخرج الأمة ممّا تعيشه من حال الجمود و الرّكود و يُلحقُها بركب الحضارة المتطور، و لعلّ حديثنا في الفصل التّمهيدي الذي خصّصناه لبعض ممّا كان من تلك المشاريع الفكريّة إغناءً لنا من العودة إليها مرة أخرى لذا يكفينا في هذا المقام التّطرق مباشرة إلى أدونيس لنستجليَ رأيه و نستبين موقفه من تلك المشاريع، و لعّله من البَدهيّ أن أدونيس بطبعه المتمرد يبقى من جملة ما يميّزه عن غيره من المفكّرين و النّقاد عدم تسليمه و أخذه بالأمور هكذا جزافا، فهو دائم البحث، كثير التنقيب، و هذا أبرز ما تسلّح به النّاقد و هو يلج ساحة هذه المشاريع بالمدارسة و التّحليل.

أول ما استهل به أدونيس حديثه عن الفكر العربيّ هو ربط الفكرة التي يقوم عليها هذا الأخير بالفعل فكل كلمة هي في الوقت ذاته فعل "فأن أقول الكلمة ـ الفعل ـ أعني أنّ المثقّف أو المفكّر هو بعد اليوم مخطّط و منفّذ في آن"[2]، من هنا يتّضح كيف يجعل أدونيس الفكر وثيق الصلة بالفعل، فكونك مفكّرا لا يكفي أن تقول إنما يجب عليك أن تنفذ، أن تتجاوز مرحلة الكلام النّظري إلى الفعل و التطبيق. إن السؤال الكبير الذي يجابه المفكر العربي ـ في رأي أدونيس ـ هو سؤال في مستوى المصير، و من تلك الأسئلة التي تبقى الأكثر حضوراً يورد أدونيس: "ما دور المثقّف العربي في أحداث التّغيير العربيّ و قضاياه و آلامه؟ هل يبقى بعيدا

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 29. (مصدر سابق)

[2] المصدر نفسه، ص: 53.

ينسحب فيسكن في فراغ العزلة؟ أم يتعالى فيسكن في فراغ المستقبل؟ أم أنه ينخرط في التاريخ يقوده و يغيّره"[1]. هذه الأسئلة ـ إذن ـ هي التي تحدّد مدى الفعالية التي يجب على المفكر العربيّ أن يعيشها إزاء قضايا عصره وأمّته، فينبغي ألاّ يبقى مكتوف اليدين بل يجب أن يسائِل و أن ينخرط في حركة التّاريخ بالقيّادة و التّغيير، أن يكون هادما و خالقا في الوقت ذاته.

ما يدهش أدونيس هو الحال الذي وصل إليه الفكر العربي في هذه السّنوات من سذاجة و تبسيطية لدرجة أفقدته وظيفته، يقول: "حين أقرأ في ضوء ما تقدّم النّتاج الفكريّ العربيّ الرّاهن أتساءل بشيء من الدّهشة: ماذا يقول هذا النّتاج ضمن إشكاليات الفكر العربيّ و خصوصيّتها؟ و أجيب أيضا بشيء من الدّهشة: تقريبا لا شيء، فبعض هذا النّتاج وصفيّ يكتفي بإعادة إنتاج المنتج لكن أحيانا بمنهجية مستفادة من ثقافات الآخر، و بعضه و هو الغالب تعريب و تثاقف"[2]. إنّ هذه المناهج التي يتبنّاها الفكر العربيّ ـ اليوم ـ لا توصله إلى المشكل الأساسيّ الذي تواجهه الأمة. و عليه يجب علينا قراءة و إعادة مُساءلةِ الأصول التي عليها يُبني صرح هذه الثّقافة. إن قراءة الأصول هي المهمّة المنوطة بالمفكر العربي إذا أراد أن يُخرج الأمة من الأزمة التي تعيشها، و هي مهمّة صعبة على أيّ مفكّر التّصدي لها نظرا لما سيلاقيه من رفضٍ و تعنيفٍ من قبل الأنا الجمعانيّة ، فأغلب الدراسات الحديثة تتحرّك في قفص من الأفكار المسبّقة الجاهزة، وهي في معظمها ـ حسب أدونيس ـ أفكار تلفيقية توفيقية؛ ذلك أنها تستعيد الكتابات التي كُتبت على الأصول بأسئلتها و أجوبتها و لا تحاول أن تسائل الأصول ذاتها، فالانطلاق من الأفكار الجاهزة و الأحكام المسبّقة تؤدي بالضرورة إلى ضبابية في الرؤيا و النتيجة[3].

لقد عمل أدونيس ـ دوما ـ على محاولة توصيف سبيل أنجع للفكر العربي تخرجه من التّبعية و التّقليدية التي يعيشها و يتلبّس لبُوسها يقول: "يبدأ الفكر العربي حين يبدأ المفكّر العربيّ يفكّر في ما لم يفكّر فيه: في ذلك المكبوت التّاريخي أو ذلك المتعالي: دينيا، فكريا، جسديا، اجتماعيا و سياسيا، و أُكرّر أنّني لا

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 22. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، النّظام و الكلام، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص: 37،38.

[3] ينظر: أدونيس، كلام البدايات، ص : 133،134 (مصدر سابق)

أجرؤ على أن أمارس هذا الفكر، و لا أجد عربيا واحدا يمتلك هذه الجرأة"[1]، فهذه الأصول في مجملها متعاليات و حقائقُ ثابتة بلغت في العقل الجمعي مبلغ اليقين لا تقبل من أيٍّ كان الاقتراب منها و إلقاء عصا الشك فيها، و لعلّنا هنا نستحضر بعضا من الأذى الذي طال لفيفا من المفكرين في التراث العربي قديمه و حديثه، كاضطهاد رجال المتصوفة و المعتزلة و الصوفية و رميهم بالكفر و الضلال و الزندقة. أما حديثا فنذكر ما لقيه "نصر حامد أبو زيد" من التّجريح الذي خصّه به بعض النّاقمون على تجربة الحداثة في الوطن العربي، لقد اضطُهد الرّجل و رُمي بالكفر و الضّلال جراء حديثه و خوضه في مسائل تخصّ الأصول و التراث و النصوص المقدّسة... و غيرها. لهذا، فأدونيس يعتبر نفسه أفضل حالا من أولئك الذين يلغون هذه المساءلة أو يعلّقونها و يبحثون فيما نتج عنها و فكرهم هذا تعطيل للفكر و للإنسان كذات مفكرة و يجعلها داخل قفص مستلبة الحريّة، فالنتيجة التي نخلص إليها: "أننا لا نعرف حتى اليوم بدءا من عصر النهضة قراءة متكاملة للأصول، أي للتراث، تحدّد موقفا واضحا منها في ضوء الانفجار الحضاريّ الحديث"[2].

إنّ أوّل ما ينبغي أن نُعيد النّظر فيه هو المفكّر العربيّ، شاعرا و رسّاما و موسيقيًا و فيلسوفًا و كاتبًا لقد جعلوا من أجيالنا بتعبير أدونيس آلات استذلوها لنير التّقليد الغربي أو لنير التّقليد الرّجعي؛ لقد خلقوا لنا بفكرهم أجيالا مستلبة الهوية، وكّلوها تارة إلى غربيّ مُلِّك أمرها و تارة إلى رَجعيٍّ يتجهّمها فغامت عليها الرّؤي وسط هذين المنفيين، "كانوا ـ و القول لأدونيس ـ طوال هذه السّنين، يُبخّرون أو يسوّغون أو يصمتون أو ينعزلون، كانوا يصمتون لعصا الحاكم كالحرق، و كانوا أحيانا كثيرة يتواطؤون على الحقيقة و الفكر والحرية(...)كانوا يعلّمون صنع الإنسان الأجوف و التفكير الأجوف"[3]، و في هذا تنجلي أمامنا الصّلة الوثيقة التي تربط المثقّف بالسّلطة، ففي أحايين كثيرة يكون هذا المفكّر عبدًا للدّجل السّياسي تغريه السلطة بالمناصب و الامتيازات شريطة أن يدافع عنها و يكون النّاطق على لسانها، يُحسّن ما تستحسنه و يُسفّه ما تُسفّهه، فيكون بهذا قد باع نفسه و باع أمته و قضيّته. إن ما يُمكّن المفكّر العربيّ من صيّاغة مشروعه هو أن يخوض حربًا ضروسًا مع الأجهزة السّياسية للدولة التي ما تنفك تحاول أن توظّفه لصالحها و تستقطبه لفلكها، يقول أدونيس: "أعنى أنّ عليه أن يقوم بثورة تُعيد للفِكر دوره، و للمُفكّر مكانته و مهمته، يقلب الأسس التي تقوم

[1] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص: 136.
[2] أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص: 86.
[3] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 15. (مصدر سابق)

عليها الحياة العربية اليوم. و من الأعمال المباشرة لهذه الثورة أن يقف المفكر العربي بروح الرجولة و الحقيقة، فلا يترك للسياسة أن تصبح الكلّ، و أن تلتهم كل ما يحول بينها و بين أن تصبح الكلّ"[1]، يجب إخضاع السّياسة للفكر و ليس العكس، و أن ترتفع طُموحات المفكّر العربي فيتعالى عن سفاسف الأمور، ليرتفع تبعا لذلك من مستوى طلب الوظيفة إلى مُستوى طلب الحقيقة، هل يبدأ فيكون رائدًا لا تابعًا؟ و هل يبدأ المفكّر العربي فيُعيد سيرة الكثيرين من أسلافه يشهد للحقيقة و للحرية حتى الاستشهاد يتساءل أدونيس[2] ؟

إن مسيرة الفكر العربي طيلة هذه العقود الماضية تكشف عن تعدّد في مناهج المقاربة و التّحليل فقد رأينا فيما سبق كيف تنوعت هذه المناهج بين الماركسي الجدلي التاريخي، و بين الظاهراتي، و بين الأركيولوجي الحفري بالمفهوم "الفوكوي"، و هي في مجملها مناهج أفادت كثيرا في أرض النشأة، لذا تهافت عليها نقادنا و مفكرونا يحكّمونها و يخضعون التراث العربي وفق مقولاتها و مسلماتها، و نحن هنا لسنا بصدد الحُكم على مشروعية هذا النّقل من عدمه، إنّما تبيانا لما أصبحت تمثله من وثوقية مذهبية عند معتنقيها فأصبحوا لا يرضون غيرها بديلا و لا يبغون عنها حولا، يقول أدونيس: "بدل أن يفيد الفكر العربي من حيوية التيارات التّقدمية و بخاصة الماركسية و من روحها النقدي و طاقاتها على الخلق و التّغيير، تمتزج هذه التيارات بترسّبات الوثوقيّ المذهبيّ الذي كثيرا ما شوّه ثقافتنا العربية"[3]، و ربّما هذا قَدَر العقل العربي فمن سماته الوثوقيّة المطلقة لأنّه إذا تقوقع على فكرة ما فإنه من الصعوبة أن يتنازل عنها أو أن يتجاوزها لأنه يعتقد فيها الحقيقة المطلقة حتى و إن كانت السّبب الأساسيّ في تخلفه، و لنأخُذ مثالا على ذلك ما يحدث مع فكرة القومية الماركسيّة في الأوساط الفكرية العربية التي يُسمّيها أدونيس ـ و نظنّ أنه لم يجانب الصّواب في ذلك ـ نوعا آخر من الوحي، لقد أصبحت كذلك لأن المفكر العربي ينطلق منها سلفا على الرغم من أنها لم تعط أيّة نتيجة، بل بالعكس زادت من تقليدية المجتمع العربي رسوخية و تعقيدا.

إنّه يُفترض بالمفكّر العربي ـ اليوم أكثر من أي و قت مضى ـ أن يُنتج معرفة حديثة لمجتمع عربيّ حديث، و يفترض عليه أن يعرف أنّ الفهم السّائد في هذا المجتمع للمعرفة إنّما هو الفهم الذي ينقله الطبري

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 18. (مصدر سابق)

[2] المصدر نفسه، ص: 19.

[3] المصدر نفسه ، ص: 95.

ـ يضيف أدونيس ـ و هو في شكله العام ترسيخ لمنحى الثّبات و التّقليد الذي دأبت عليه هذه الثّقافة بتوجيه من مؤسساتها السّياسية، إن إنتاج المعرفة و الفكر الجديد في هذا المجتمع ليس إلاّ إيمانا بما وصلت إليه هذه المجتمعات العربية من تغيير و تقدّم، فالعلم من أساسياته رفض بعض الجوانب من القديم التي تمثل أخطاءه و انتكاساته فيستجيب لها و يحوّلها استجابة منه لذلك.[1]

يوجّه أدونيس في الأخير نقده لبعضٍ من أصحاب تلك المشاريع، حيث أراد من خلالها أن يضع يده على مكمن الخلل و أن يوجّهها الوجهة الصحيحة، و هي في الغالب تعدّ إشارات و نتفاً مُوزّعة على طول دراساته و مقالاته، فمثلا عندما يتطرق لفكرة الديمقراطية عند "الجابري" في الوطن العربي، يقول إنّ "الجابري" يتحدث عنها و كأن المجتمعات العربية قد عرفت هذا المفهوم و مارسته و بعدها فقدته و هي تحاول استعادته متناسيا في ذلك بأن الديمقراطية مفهوم غربي، يوناني، و حتى الدّولة الإسلامية ـ في رأي أدونيس ـ في العصور الأولى لم تقم على المفاهيم التي هي من لب الديمقراطية بل لها خصوصيتها التي تميزها عن كل ذلك، لقد عزى "الجابري" غياب الديمقراطية إلى ثلاثة أسباب هي: "دولة العسكر و نخبتها"، "الدّولة التّقليدية و نخبتها"، "الدولة شبه اللّيبرالية و نخبتها" و هي مثال لليقينية، و يعدّ النّموذج الأبرز في تفقيه الحداثة العربية، و أما لماذا قامت هذه الدول؟ لماذا أنتج المجتمع العربيّ هذه الثّمار؟ فأمر محجوب و غير داخل في مجال التفكير إنهم ـ يقول أدونيس ـ مأخوذون من النبع بمجراه، و لا يطرحون أيّ سؤال حول النّبع ذاته، هكذا يبقى تفكيرهم في مستوى السّطح، و ملصقا من خارج.[2]

أما ما جاء به "الطيب تزّيني" فيقول عنه أدونيس: "ألاحظ أن عرض الصديق الدكتور تزيني في محاضرته هذه، يتّسم بشيء من التّبسيطية، علما أنّني قد أتفق معه في الخطوط المبدئية، و تقترن هذه التبسيطية بغموض ما يقصده من الأصالة و من المعاصرة و غموض ما يسمّيه البديل، بل إنّ هذا البديل الذي يطرحه يبدو لي نوعًا من التّأليف و المواءمة و الانتقاء، لكي لا أقول نوعاً من التّلفيق"[3].

[1] ينظر: أدونيس، المحيط الأسود، دار السّاقي، ط1، 2005م، ص: 49.
[2] ينظر: أدونيس، النّظام و الكلام، ص: 113،114. (مصدر سابق)
[3] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 210. (مصدر سابق)

يعبّر هذان النموذجان النقديّان اللّذان قدّمهما أدونيس، عن عدم رضاه و اطمئنانه لما وصل إليه الفكر العربي في العصور الراهنة و أنه قد حان الأوان من أجل بعث مشروع فكريّ عربيّ جريئ.

ثالثا/ نظرة أدونيس إلى بناء القصيدة العربية القديمة:

قبل الشّروع في بيان رأي أدونيس حول هذه القضية، كان لزاما علينا أول الأمر أن نعود إلى النقد القديم لنستجلي كيف تمّ تحديد بنية القصيدة القديمة من طرف النقاد في تلك الفترة ؟ ثم لنأتي بعدها على رأي أدونيس فنسوق موقفه و نظرته فيما يخص هذا البناء.

1/ بنية القصيدة العربية من منظور النقد القديم:

أثارت بنية القصيدة العربية اهتمام النّقاد و الدارسين قدماء و معاصرين، فقد شكّلت مادة خصبة تناولتها أقلام النّقاد و الباحثين، كونها الدّعامة الأساسية لأيّ عمل شعري بفنّيته و دقّته، لأنّه يعكس لنا رؤية الشّاعر، وطريقة معالجته للقضيّة المطروحة أمامه، كما أنّه يدلّ في بعض جوانبه على الحياة العقلية و **الاجتماعية** للعصر، و من المعروف أن نُقّادنا القدامى تحدّثوا عن نظام القصيدة العربية القديمة، و قد عُرف نظام القصيدة عندهم ببناء محدّد التزم به الشعراءُ الجاهليون و من أتى في عقِبهم، فنظَموا جلّ أشعارهم تماشيا مع ذلك النموذج.

ولما كانت القصيدة المطوّلة الصّورةَ المثلى للنظْم، فقد اهتمّ القدماء من النّقاد بدراسة هيكلها و شكلها، و وضعوا لها أصولاً استمدّوها من النّماذج الجيّدة، و سفّهوا الخارجين على هذه الأصول. و أول تلك الأصول الاهتمام بالمطلع، و الحرص على جعله فخماً ، ذا بهاء و رونق، ليكون بعيد التّأثير في النفس قادراً على اجتذاب الأسماع، ، بعيداً عن التعقيد و الغموض، خالياً من التكلّف في الصياغة، فيه جدة وابتكار، و أسْرٌ للأسماع و القلوب. يقول ابن طباطبا معلّقا: "و ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره فلا يفتتح أقواله ممّا يُتطيّر به أو يُستجفى من الكلام و المخاطبات، كذكر البكاء، ووصف إقفار الديّار، وتشتُّت الآلاف و نعي الشباب، وذمّ الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمّن المدائح و التّهاني. ووصف الخطوب الحادثة"[1]

[1] مُحَمَّد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبّاس عبد السّاتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص: 126.

فالمطْلع من الأمور الأساسية في القصيدة، هو أول ما يُبدأُ به فيُعطي انطباعا للقارئ إمّا بمواصلة القراءة أو بالانقطاع، فحُسن الاستهلال مدعاة لجذب السامع، و استمالته كي ينخرط في جو القصيدة العام، يقول ابن رشيق: "إن الشّعر قفل، أوله مفتاحه. فينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السّمع، و به يُستدل على ما عنده من أول وهلة"[1].

كما طالبوا – أيضا- الشعراءَ بتجنّب ذكر النساء اللواتي يتوافق أسماؤهن مع أسماء الممدوحين، أو ما يتّصل بهم، و هذه من جملة المذاقات النقدية التي جعلت القصيدة الجاهلية أُنموذجا يُحتذى، و سَنَنًا يُتّبع و لازمة لا يجوز القفز عليها، و تقليدا نمطيا يشبه الطقس الديني المقدّس.

بعد اختيار المطْلع، ينتقل الشّاعر إلى الحلقة الثانية في القصيدة و هي المقدمة، و تنوّعت المقدّمات في الشعر القديم بين الطللية، و الغزلية، كلٌّ حسب الحاجة و الضرورة، لتضاف فيما بعدُ المقدمة الخمرية مع أبي نواس كفاتحة جديدة للإبداع في الشعر العربي، "و أول ما يصادفنا في المقدمة الطلليّة الجاهلية، تلك الثنائية اللازمة بين الإنسان و المكان، ثنائية تؤسّس لعلاقة جدلية، و تعكس منطقا علائقيا فريدا يمنح الدّارس فرصة إضافية لتعميق المفهوم الدلالي في إشعاعات النص المفترض حيث، إن المكان هو الموجّه لحياة الجاهلي و وجوده، ممّا جعله يتعامل مع مظاهره تعاملاً خاصًا و منفردًا في جميع أشكاله"[2]، و يعدّ نص "ابن قتيبة" أصرحَ قول في تفسير الترابط العضوي بين المكان و الإنسان- لدى القدماء- يقول: "و سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار و الدمن و الآثار، فبكى و شكا، و خاطب الربع، و استوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول و الظعن، على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماءٍ إلى ماء، و انتجاعهم الكلأ، و تتبّعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد و ألم الفراق و فرط الصبابة و الشوق، ليُميل نحوه القلوب و يصرف إليه الوجوه، و ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس لائطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل و إلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقاً منه

[1] أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده، ج1، دار الجيل للنّشر و التّوزيع و الطّباعة، ط5، 1981م، ص:218.

[2] أيمن السّقا، هيكل بناء القصيدة العربية، http://www.startimes.com، تاريخ الإصدار: 2006.04.28، تاريخ التصفّح: 2014.06.12.

بسببٍ و ضارباً فيه بسهمٍ حلالٍ أو حرامٍ، فإذا عَلم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه و الاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره و شكا النصب و السهر و سرى الليل و حرّ الهجير و إنضاء الراحلة و البعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، و ذمامة التأميل و قرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، و هزّه للسّماح، و فضّله على الأشباه، و صغر في قدره الجزيل"[1] فهذا القول و رغم طوله و احتوائه على عدة عناصر في القصيدة، إلاّ أنه يوضّح ارتباط الشاعر الجاهلي بالمكان، لأن فيه يتذكر موطن أهله و أيامه السعيدة التي قضاها في هذه الربوع بين الأهل و الخلان. فتراه لا يجد فرصة إلاّ و يستدعي هذه الذكريات، لأنها تخفّف عنه ما يلاقيه من ألم الفراق و وَجد الصبابة، أضف إلى ذلك فابن قتيبة يؤمن أن بناء القصيدة على هذه المقدمات، إنما كانت تستدعيه الرغبة في لفت الانتباه، و إشراك السّامعين في عاطفة الشاعر، و هي عاطفة تسهل المشاركة فيها لأنها قريبة من القلوب جميعا.[2]

و ثالث الحلقات في سلسلة القصيدة الجاهلية "حسن التخلّص" و مفادها؛ "أن ينتقل الشّاعر أو الناثر من فن من فنون الكلام إلى فن آخر، أو من موضوع إلى موضوع آخر، بأسلوب حسن مستطاب غير مستكره في النفوس و لا في الألباب"[3] معرّجا على أحد الأغراض الأساسيّة كالفخر أو المدح أو الهجاء. و يُعد التّخلص خطوة حرجة لا يخطوها و لا يقتدر عليها إلا الفحل من الشعراء، الذي له مقدرة فائقة على النظم، و له خبرة راسخة، فهي بمثابة الجسر الذي يصل موضوعاً بموضوع، لأنّ الانتقال على نحو مفاجئ يُسمّي صنيع الشاعر اقتضابا، و الاقتضاب هو القطع، و هذه التسمية تعني أن الشاعر يفتقر إلى اللباقة، أو تعوزه الرشاقة، و يعجز عن ربط فكرة بفكرة، يقول تقي الدّين الحموي الأزراري: "حسن التخلص، هو أن يستطرد الشّاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلّص سهل يختلسه اختلاسا رشيقا دقيق المعنى،

[1] أبو محمّد عبد الله بن قتيبة الدينوري، الشّعر و الشّعراء، تحقيق: مصطفى أفندي السقّا، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، 1932م، ص: 14.

[2] ينظر: إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م، ص: 104.

[3] عبد الرحمان حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها و علومها و فنونها، ج2، دار القلم، دمشق، ط1، 1996م، ص: 561.

بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلاّ و قد وقع في الثاني، لشدة الممازجة و الالتئام و الانسجام بينهما، حتى كأنهما أُفرغا في قالب واحد"[1].

و رابع الأجزاء في هيكل القصيدة موضوعها الأساسي، كالفخر في معلّقة "عمرو بن كلثوم"، و المدح في معلقة "زهير بن أبي سلمى"، و الاعتذار و الوصف في معلقة "النابغة الذبياني"، و الغزل في معلقة "امرئ القيس". و في هذا القسم من القصيدة يطيل الشاعر ما شاء أن يطيل، فيمدح و يمزج المدح بالحماسة والحكمة كما فعل "زهير"، و يفخر و يمزج الفخر بهجاء الخصم كما فعل "عمرو بن كلثوم"، و يتغزّل و يشوب الغزل بالفخر كما فعل "امرؤ القيس"، و ربما جمع بين هذه الموضوعات كلِّها حتى تغدو القصيدة المطولة تصويراً لحياة الشاعر و تأريخاً لقبيلته، و ربّما نثر بين تضاعيف القصيدة مجموعة من الحكم و التأملات، كما صنع طرفة بن العبد و زهير بن أبي سُلمى.

و آخِر الأقسام في هيكل القصيدة "خاتمتها"، و لما كانت الخاتمة الصوت الأخير الذي يجلجل في آذان السامعين، فقد حرص الشعراء أشدّ الحرص على أن تكون مرصوصة في بيت قوي، و أن يكون الرصف متيناً محكماً شديد الأسر، يلخّص فلسفة الشاعر في الحياة، أو موقفه من القبيلة. يقول ابن الأُصبغ في كتابه: "تحرير التحبير في صناعة الشّعر و النثر" في معرض حديثه عن حسن الخاتمة: "يجب على الشاعر و الناثر أن يختما كلامهما بأحسن خاتمة، فإنها آخر ما يبقى في الأسماع، و لأنها ربما حفظت من دون سائر الكلام في غالب الأحوال، فيجب أن يجتهد في رشاقتها، و نضجها، و حلاوتها، و جزالتها"[2]. و مما يزيد الخاتمة جودة وحسنا أن يصبّ فيها معنىً عميقاً يذهب مذهب المثل، أو حكمة تختصر موقفاً إنسانياً، حينئذ تذاع و تملأ الأسماع، و تحيا في أذهان العرب أبد الدهر. و نُجمل أجزاء القصيدة الجاهلية في النقاط التالية:

أولا/ براعة الاستهلال، كأن يأتي الناظم في بدء كلامه ببيت أو قرينهِ.

ثانيا/ التخلّص، و يقصد به أن تكون مقدّمة القصيدة ممتزجة بما بعدها من مدح أو غيره.

[1] تقي الدّين الحموي الأزراري، خزانة الأدب و غاية الأرب، ج1، تحقيق: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987م، ص: 329.

[2] أبو عبيد الله أحمد بن مُحَمَّد بن أبي الأصبغ، تحرير التّحبير في صناعة الشّعر و النّثر، تحقيق: مُحَمَّد حفني شرف، د. ط، د. ت، ص: 139.

ثالثا/ الاستطراد، و هو أن يبدأ الشاعر بشيء من فنون الكلام، ثمّ يخرج إلى غيره، و يرجع إلى ما كان عليه من قبل.

رابعا/ براعة الختام، و هو أن يكون آخر الكلام مستحسنا عذبا، لأنّه آخر ما يبقى منها في الأسماع[1].

كان الشاعر الجاهلي ينظِم قصيدته وفقا لهذه الخطوات التي ذكرناها، و قد ظلّ الشّعراء في العصر الإسلامي يلتزمون هذا النهج بوجه عام، لم يشذّ عنه إلا شعراء الغزل، و لاسيما شعراء الغزل العذري، فقد شغلهم حبُّهم عن الالتفات إلى فنون الشعر الأخرى، و وقفوا شعرهم على الغزل وحده. و كان أكثر الشعراء التزامًا لنهج القصيدة الجاهلية شعراء المديح و في مقدمتهم جرير و الفرزدق و الأخطل.

و قد استقرّ في العصر الإسلامي شكل القصيدة العربية، و ذلك حين استخلص العالم الفذّ الخليل بن أحمد أوزان الشعر العربي من استقراء النصوص الشّعرية، و وضع قواعد علم العروض، و فصّل في ذكر ما يعتري التفعيلات من الزحافات و العلل، كما أسّس علم القافية من حيث أنواعها و حروفها و صورها. "و يعدّ الوزن و القافية ركنين أساسيّين من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتين لا يمكن أن يقوم بناؤها إلاّ عليهما(...) و الوزن أعظم أركان حدّ الشعر و أولاها بها خصوصية، و هو مشتمل على القافية و جالب لها بالضرورة"[2] . ثم جاء الأخفش، فزاد في البحور الشعرية بحرًا آخر أتم به عدد البحور فأصبح ستة عشر بحرًا، و سمّاه "بحر المتدارك"، و لم يكد يطرأ على صنيع الخليل في الأوزان الشعرية و القافية تغيير ذو شأن إلاّ مع بعض الحركات الشعرية في أيامنا هذه. أمّا الأغلبية فمازالت تستهويهم بحور الخليل و أوزانه.

و نظرية عمود الشّعر هي الأخرى حازت جانبا معتبرا من اهتمام النّقاد، فشدّدوا عليها في بناء القصيدة القديمة، و هي مجموع القواعد و الشّروط التي يجب على الشاعر أن يتقيّد بها في شعره حتى يكون كلامه جزل اللفظ، قويّ العبارة، مستسهلا على الأفهام، مصيبا في التّشبيهات، و قد وضعوا له شروطا يصفها القاضي الجرجاني بقوله: "و كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنى وصحّته ،و جزالة اللفظ و استقامته، و تُسلّم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، و شبّه فقارب، و بَدَه فأغزَر ولمن

[1] ينظر: محمّد مايل حمدان، عبد المعطي موسى، معاذ السّرطاوي، قضايا النّقد القديم، دار الأمل للنّشر و التّوزيع، ط1، 1990م، ص: 77.
[2] يوسف بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، د ،ط. د، ت، ص: 158.

كثرت سوائر أمثاله و شوارد أبياته؛ و لم تكن تعبأ بالتجنيس و المطابقة، و لا تحفِل بالإبداع و الاستعارة إذا حصل لها عمُود الشعر، و نظام القريض"[1]، فالقاضي الجرجاني يذكر أن العرب لم تكن تعبأ بالجناس والمطابقة و لا تحفل بالإبداع و الاستعارة، إذا ما حصل لها عمود الشعر و نظام القريض، و يستفيد القاضي ممّا ذكره الآمدي في كتابه "الموازنة" عن عمود الشّعر، و الحقّ أن الآمدي من أكثر النقاد الذين توسّعوا في دراسة نظرية عمود الشعر و طبقوها تطبيقا كاملا على شعر البحتري و أبي تمام، و كانت هذه النظرية بذرة صغيرة، ألقى بها بعض الأدباء و النقّاد في القرن الثالث"[2]. ما نلمحه في كلام القاضي الجرجاني أن هذه المقاييس الستّة التي وضعها لعمود الشّعر، تنطبق على شعر أبي الطّيّب المتنبي و إن لم يورد ذلك صراحة.

و إذا كانت الحال هذه بالنسبة للقاضي الجرجاني، فإن المرزوقي صاحب "شرح ديوان الحماسة" قد سارع هو أيضا لتحديد عمود الشّعر، و قد كانت صياغته خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع على نحو لم يسبق إليه أحد و لم يتجاوزه أحد، فقد عاد إلى العناصر التي عدّدها الآمدي و وضّحها الجرجاني و التي هي:

أولا/ شرف المعنى و صحّته.

ثانيا/ جزالة اللفظ و استقامته.

ثالثا/ الإصابة في الوصف.

و قد زاد عليها "المرزوقي" ثلاثة مقاييس أخرى هي:

رابعا/ التحام أجزاء النظْم و التئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.

خامسا/ مناسبة المستعار منه للمستعار له.

سادسا/ مشاكلة اللفظ و شدّة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما.[3]

---

[1] أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق: أحمد عارف الزّين، مطبعة العرفان، بيروت، د. ط، 1910م، ص: 133،134.

[2] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، القاهرة، مصر، د. ط، 1998م، ص: 155.

[3] ينظر: إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص: 405. (مرجع سابق)

و قد استغنى "المرزوقي" في معاييره هذه عن "الغزارة في البديهة"، و عن "كثرة الأمثال السّائرة" و عدّ هذين العُنصرين متولّدين عن اجتماع العناصر الثلاثة الأولى.

و على هذا الأساس نستطيع القول إن نظرية عمود الشعر تعدّ نظرية رحبة الأكناف، متعدّدة الجنبات، لا يمكن لأيّ شاعر مهما كان الصدود عنها، و قد أساء النّاس فهم هذه النظرية و حمّلوها من السيّئات الشيء الكثير، و لكنها تبقى أساسا كلاسيكيا رصينا يصعب القفز عليه و تجاوزه.

2/ موقف أدونيس من هذا البناء:

ينطلق أدونيس في نقده لبنية القصيدة العربية القديمة شكلا و مضمونا من حيث انتهى "قدامة بن جعفر" و صاغ تعريفه الشهير للشعر بقوله: "إنّه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى"[1]، فيعقّب أدونيس عليها بقوله : "عبارة تشوّه الشعر، فهي العلامة و الشّاهد على المحدودية و الانغلاق، و هي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية، و ذاك حكم عقلي منطقي"[2]. إنها عبارة تنتقص جزءًا كبيرا من النتاج الشعري العربي المنتج على مرّ العصور، و تقصيه من ساحة الشعر، الشعر بحسب هذه النظرة مقاييس و قوانين يجب على الشاعر الخضوع لها. إنّ "قدامة" بهذا التعريف يُقصي شعر الوجدان و الرؤيا الذي هو خارج كل مقياس، و يستبدله بشعر الصّنعة الذي هو اقتفاء لخطى الأسلاف. في كلامه هذا كما يقول أدونيس تناقضٌ للطبيعة الفطرية الجاهلية في حدّ ذاتها، إذ أنّ معظم شعرنا العربي القديم يجهل دُخيلاء الإنسان، و هذه الصّميمية التي تقرّبنا من الأشياء، و تتيح لنا أن نتعمّقها و ننفذ إليها[3]، فأنت لن تفهم الشعر الذي هو أفق رؤيا و استقصاء، إلاّ إذا فهمت الإنسان في أعماقه، كيف يفكّر، و كيف يتعايش آماله و آلامه .

كثيرا ما يكرّر أدونيس مقالته بأنه لا يرفض القديم، و بأنه ليس ضد الشعر القديم، إنّما يرفض الإبداع من داخل أطُره الفنية و الثقافية التي يصدر منها، "كان العرَبيّ قبل الإسلام ــ يقول أدونيس ــ يتكلم بدءًا من

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ص: 64.
[2] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 108. (مصدر سابق).
[3] ينظر: أدونيس ،زمن الشّعر، ص:20. (مصدر سابق)

الظرف و المناسبة، أو لنقل بدءا من الحدث ـ الكلمة (...)، و كانت القصيدة بالنسبة إليه نوعاً من الغذاء يستند في تقويمها إلى لذّاته في تناولها ـ أقصد سماعه لها. لم يكن الكلام هو أول ما يراه في الشعر، بل ظرفه و مناسبته"[1]. كان الشاعر يصدر من الحدث الذي يعيشه في قبيلته بين أهله و عشيرته، كانت مواضيعه في الغالب لا تقفز فوق هذين الحدّين، لأنّه لم يحتك بعوالم أخرى يعبّر عنها و يستشرفها، كان شعره في الغالب غناء و تأمّلاً ضمن إطار جزئي من الحياة و العالم و في إطار ثابت من التعبير، نعني مواضيع متعرفة في أشكال محدّدة.

هذا نقد أدونيس للشعر العربي من حيث الأفقُ المعرفي، أما من الجانب الشّكلي فقد يمّم أدونيس نقده اتجاه عروض الخليل ينقده و يهدمه، حيث أراد في البداية أن يوضّح دلالة هذه البحور و معناها، و بأنّ هذه المقاييس العروضية استشفها الخليل من قراءة جزئية للشعر العربي في عصوره المتقدمة و ليس كل الشّعر، جعلته هذه القراءة يهتدي لهذه الأوزان، "فالذين يحتجّون بأوزان الخليل، ذلك الأصولي الكبير، لا يفهمون معناها و دلالتها، فهو لم يقصد بوصفها أن تكون قاعدة المستقبل، و إنما وضعها لكي يؤرخ بها للإيقاعات الشّعرية المعروفة حتى أيّامه، فكان عمله أن حفظ لنا تلك الإيقاعات و نظمها في صيّغ و أوزان"[2]، فالخليل في خلال عمله التّقعيدي هذا لم يكن يقصد أن يقيّد صناعة الشعر، إنما أراد أن يُحصي الإيقاعات التي اشتملها عصره فقنّنها، ثم إن الوزن الخليلي لا يؤالّف الشّعر العربي كلّه، إنما يؤالف جزءًا منه فقط، لأن الإيقاعات الموجودة في الشعر العربي لا تستنفد نظرا لغناها و تنوعها.

و لعلّ الناقد المصري "كمال أبو ديب" قد تفطّن ـ هو أيضا ـ لهذه القضية عندما أخذ على عاتقه دراستها و ذلك من خلال كتابه: "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" و هي دراسة أراد من ورائها البحث عن بديل جذري لعلم العروض الذي وضعه الخليل، و ذلك من منطلق أن موسيقى الشعر العربي أكبر من أن تستنفدها يد التّقنين، فيفتتح كتابه بالقول: "بدأ هذا البحث حدسا مفاجئًا بأن الصورة المعقّدة لإيقاع الشعر العربي التي يقدّمها التراث النقدي، لا تجسّد أبعاد الواقع الشعري بحيويته و غناه و تنوعه"[3] و بعد دراسة وتحليل

[1] أدونيس، النّص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 65. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 110. (مصدر سابق)

[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص: 07.

في المنهجية التي اعتمدها الخليل في تقنينه للعروض، خلُص "أبو ديب" إلى أن الإيقاع في الشعر العربي أكبر من الخليل، و الخليل نفسه اعتمد على منهج في الدراسة لا يُلغي مناهج أخرى للتحليل، يقول "أبو ديب" في خاتمة البحث: "حاول هذا البحث أن يقدّم بديلا جذريا لعروض الخليل، انطلاقا من مفهوم فكري أصيل هو أن ثمّة شيئين منفصلين: الشعر العربي أولا، ثم محاولة الخليل لوصف انتظامه و أسس تركيبه الوزني ثانيا. يفترض هذا المفهوم أن نظام الخليل طريقة في التحليل لا تنفي طرقا أخرى مُمكنة "[1].

إنّ ما قام به "أبو ديب" يُعتبر من الدّراسات القليلة التي تصدّت لدراسة عروض الخليل من هذه الوجهة النقدية، فأمثاله و في مقدمتهم أدونيس، جعلوا الشكل الشعري خبرة علمية تنضاف بالضرورة إلى الخبرات اللاحقة، إنما الشّكل الشعري تماما كالمضمون الشعري يولد و لا يُتبنى، يُخلق و لا يُكتسب يُجدّد و لا يُورث.

إن في قوانين العروض الخليلي ـ كما يوضح أدونيس ـ " إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق، أو تعرقلها أو تقسرها، فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحيّ بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزْنية كعدد التفعيلات، أو القافية، الشّعر إذن يفقد كثيرا بالقافية فقدَ اختيار الكلمة، و بالتالي اختيار المعنى و الصورة و التناغم "[2]، و هذا ما تنبّه إليه الشعراء مطلع العصر الحديث مع جماعة الديوان خصوصا، فتمثّلت مطالبتهم بالتمرد و الخروج عن هيكل القصيدة الكلاسيكية و فكرة النسق الموحد؛ لأن – في نظرهم – الالتزام بها يولّد الملل في النفس بتكرار تلك النغمة. و لهذا نجدهم مالوا إلى شعر المقطوعات، و شعر التوشيح و تنويع القوافي و إذا كان "العقاد" و "المازني" لم ينفصما كلية عن الهيكل الموحد للقصيدة القديمة، فإن عبد الرحمن شكري قد كسر هذا النظام و خرق تلك القيود التي تفرض على الشاعر فرضا من قافية موحّدة و روي واحد، إلى الاستغناء بصورة شبه كلية عن هذه التقاليد، سالكا بذلك منحى الشعر المرسل. و يُقرّ "مُحَمَّد مندور" بأنّ الإيقاع ظاهرة موجودة في الشعر و النثر على السواء مع فارق جوهري بينهما: "و هو أنه في النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، أما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرا ما يقتضي

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص: 531.(مرجع سابق)

[2] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي، ص: 115. (مصدر سابق)

بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكتمل الجملة."[1]، و ما ذهب إليه "مُحَمَّد مندور"، نجد له مقابلا عند أدونيس إذ يقول: "إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي قد يناقض الشّعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، و ليس كل نثر خاليا، بالضرورة من الشّعر"[2]، إن الوزن من طبيعة النثر فيما يذهب إليه أدونيس، و إن الشّعر الحقيقي لا يقاس بمدى حضور الوزن أو غيابه فيه، لذا يقدّم أدونيس عدة إشارات و توضيحات حول الوزن و القافية جاء فيها:

أولا/ الوزن و القافية ظاهرة إيقاعية ــ تشكيلية في الشعر موجودة في كل اللغات، و منه فكل زعم بأن اللغة الشعرية العربية لا تقوم إلاّ به، إنما هو زعم واه جدا و باطل.

ثانيا/ الوزن و القافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق، و هو عمل محدود كونه لا يستنفذ إمكانات الإيقاع أو إمكانات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية، و إنما يمثّل ما استخدم و استقرّ.

ثالثا/ ثمة خطأ في النظر السائد إلى الوزن و القافية يكمن في التوحيد بين الأصل و الممارسة الأولى، فيوحّد بين موسيقية اللسان العربي و وزنية الشعر، و هذا أدى إلى تحويل أوزان الخليل إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ.

رابعا/ تحديد الشعر بالوزن و القافية أخذ يضطرب بداية من القرن العاشر، و لعلّ تقسيم المعنى إلى نوعين: تخييلي و عقلي من طرف الجرجاني، دليل واضح على تطور الأحكام النقدية الخاصّة بالشعر.[3] فلم تعد المسألة بعد هذا مسألة وزن و قافية إنما أصبحت المسألة مسألة شعر و لا شعر.

أما النقطة الأخيرة التي أضافها أدونيس فيما يتعلّق بالشكل الشعري، هي كون هذا الأخير قد أصبح بفعل عوامل الثبات التي ميّزت الثقافة العربية و بفعل التّمفصل بين السّياسي و الديني و اللغوي، أصبح وظيفة دينية أو شبه سحرية: وظيفة هوية في الأول كما أشرت ـ يقول أدونيس ـ فهذه الأشكال مرتبطة باللاشعوريْن الفردي و الجماعي في آن، هذا ما جعل النّقد الشعري العربي لا يهتم بالشكل، و ذلك لغلبة الثقافة ذات

[1] مُحَمَّد مندور، في الأدب و النّقد، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د. ط، 1988م، ص: 27.
[2] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي، ص: 112. (مصدر سابق)
[3] ينظر: أدونيس، سياسة الشّعر، ص: 11،10. (مصدر سابق)

البنية الأيديولوجية للشعر، فالشكل أمرٌ موجود مُسبقا، أما المضمون فهو وحده المقصود[1]، فثبات القيم والأطر الفنية و الموضوعات و الأساليب، مردها دائما إلى النظرة الثابتة اتجاه القيّم و السياسة.

أخيرا، من جانب اللغة اعتبر أدونيس أنّ الكلام الجاهلي قد حلّ محل اللسان العربي، ففي الإبداع الأدبي يجب التمييز بين مستويين اثنين الكلام و اللسان، و قد أوضح ذلك العالم السويسري "دو سوسير" عندما قسّم اللغة إلى ثنائية الكلام و اللسان، و عرف اللّسان بأنه خاصية يشترك فيها المتحاورون داخل اللغة الواحدة، أما الكلام فهو التأدية الفردية لكل شخص على حدة، و من هنا جاء تفريق أدونيس بين هاتين الخاصيتين في الشعر العربي القديم، يقول: "و هكذا حلّ في الممارسة النقدية، الكلام الجاهلي محلّ اللسان العربي"[2]. فأصبحنا تبعا لذلك نقيس هذا الكلام الذي هو وليد بيئة و زمان معيّن، و نعمّمه على كافة الشعر العربي بمختلف مراحله، إن اللغة في الشعر القديم تميّزت بنوع من الجمود في المفردات و التراكيب، و هذا ما يفسّره عمود الشعر الذي وضعه القدماء من أجل الوصول إلى التعبير بالمعنى الصحيح و الفصيح، و بالعبارة الدالة الموجزة، فقد عُدّ كل خروج عن هذه المعاني تغريبا للشعر و دخولا به في عوالم من الغموض و الرّتابة. "فوظيفة الأديب إعطاء المعنى بالأسلوب القريب من الأذهان، لا الأسلوب الذي يوقعك في المعميات و الطلاسم.."[3]، يوضح أدونيس ذلك بالقول: "تكتفي اللغة في شعرنا العربي التقليدي من الواقع و من العالم بأن تمسّها مساسا عابرا رفيقا، فهي لغة مسّ و تعبير، و يطمح الشعر الجديد أن يؤسّس لغة التساؤل والتغيير ذلك أن الشاعر من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة"[4]، إن للكلمة دورا خلاقا يجب أن تأخذه على عاتقها من أجل أن تخلق عالما مرئيا موازيا لعالم الوجدان و التخيلات. و يُعدّ "ميخائيل نعيمة" من الذين تنبّهوا إلى هذه القضية فقد ورد في كتابه الغربال أن اللغة ليست سوى وسيلة من وسائل كثيرة اهتدت إليها البشرية للإفصاح عن أفكارها و عواطفها؛ فاللغة ــ مع نعيمة ــ تحتلّ المرتبة الثانية بعد الأفكار و العواطف. لقد كان هجوم صاحب الغربال على اللغة بعدّها قواعد و قوالب جاهزة في مقاله: "نقيق الضفادع" مترجما أمينا لموقفه

[1] ينظر: أدونيس، الصّوفية و السّريالية، ص: 213،215. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، الثّابت و المتحول، ج3، ص : 132. (مصدر سابق)

[3] مصطفى السّيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط1، 2008م، ص: 175.

[4] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 17. (مصدر سابق)

إزاءها[1]. و في إشارة له إلى قضية التحرر اللغوي، مال "نعيمة" إلى تفضيل اللغة الحيّة الإيحائية السّلسة على اللغة الميّتة و إن كانت الفصحى نفسها، و على هذا النحو تجده يذهب إلى أن آثار السابقين قد أصبحت فقيرة من حيث الإشعاع و الإيحاء الروحيّ، و غدت أقرب إلى رموز قاموسية جافة لا قيمة ترجى منها. و عليه فتح نعيمة بدعوته التجديدية هذه البابَ على مصراعيه، و أباح للشعراء اختراع الألفاظ التي تشكّل معجمهم الشعري بعيدا عن الدلالات التقليدية لها.

و يجمل "بشير تاوريرت" مآخذ أدونيس على بنية القصيدة القديمة في ثلاث نقاط رئيسة هي:

أولا/ الناحيّة الفنيّة: القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلّة متكرّرة لا يربط بينها نظام داخلي، إنما تربط بينها القافيّة، و هي قائمة على الوزن و الإيجاز لطابعها العام.

ثانيا/ الناحيّة اللغويّة: اللغة العربية شكل و جرس في الدرجة الأولى، إنّها لغة فكرية و ذهنية و ليست لغة حياتيّة كما هي عليه في القصيدة الجاهليّة، و من هنا ثبات أشكالها و تراكيبها.

ثالثا/ النّاحية الحضارية: التحرّر من قيّم الثّبات في الشعر و اللغة، يستلزم التحرّر من هذه القيّم في الثقافة العربية كلّها، فالشعر الحديث رؤيا و قفز خارج المفهومات.[2] عكس الشعر القديم الذي في غالبيته مؤسّس على بنية سوسيولوجية أهم ميزاتها النظام الاجتماعي القبلي، الذي تحكمه مجموعة من القيّم الثابتة و المتّفق حولها، و التي لا يجوز للفرد تجاوزها و لا الكلام خارج أطرها.

رابعا/ أدونيس و الشّعرية الشّفوية العربية:

قد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن أحكامنا على الموروث الشعري العربي من حيث بداياته وتطوراته تظل نسبية، و ذلك في ظل غياب شبه تام لنص كامل عن هذا الموروث، الذي لم يتوفر بالشكل المطلوب لدى الباحثين و المختصين من نقاد و مؤرخين. فالنص التاريخي مهما كان قد لا يقول الحقيقة مجرّدة، و لكنه يضعنا ــ على الأقل – على مقربة منها، بعد أن نتأمله و نستقرئه و نغربل ما يمكن غربلته في ضوء ما نملك

[1] ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991م، ص: 105.

[2] ينظر: بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة و النظريّات الشّعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص: 412،411.

من آليات منهجية و مرجعيات ثقافية. أما في غياب هذا النص أو عدم توفره كاملاً بين أيدينا، فإن ما نقرّره من أحكام يظل ــ دوماً ــ نسبياً و قابلاً للأخذ و الرد، غير أن ذلك يحفّزنا على ديمومة البحث و استمراريته قصد كشف ذلك المجهول، و من ثمة نظل على احتكاك دائم بالموروث الذي يمثل همزة الوصل بين ماضي الإنسان و حاضره و مستقبله. فالشعر الجاهلي في نشأته قد مرّ بعدة مراحل، فمن النظم الشفوي الذي كان ينقل شفاهة كالأراجيز و الغناء بين الناس، إلى النظم الكتابي المقيّد على دفتي كتاب، مسيرة طويلة وحافلة لاقت اهتماما كبيرا و واسعا من أهل الذّكر من الباحثين و النقاد مبرزين كيف تمّ هذا التحول في تلك الفترة. و يعد أدونيس من تلك الثلة التي تجشّمت عناء هذه الدراسة و تكبّدت مصاعبها قصد الكشف عمّا انتهى إليه الشعر بعد هذه المسيرة الحافلة.

قبل التّطرق لهذا الموضوع سندلف أوّلا إلى نظريةّ "الصيّغ الشفوية" التي أسّسها كلّ من العالِمين "ميلمان باري" و تلميذه و رفيقه في البحث الميداني "ألبرت لورد"، و التي نجزم أن أدونيس قد اطّلع عليها واستفاد من مقولاتها في حديثه عن الشّفويّة الشّعرية في التراث العربي، ثمّ نتطرّق بعدها إلى موضوع "الشّعرية" أو "الشّعريات" كما يحلو للبعض تسميّتها*، بداية بالتراث الغربي، مرورا بالنّقد العربيّ القديم، ثمّ لنحطّ الرّحال عند أدونيس مُقتفين معه أثر تشكّل هذا المصطلح في كنَف النّظم الشّفوي الجاهلي و انتقاله إلى الكتابة مع بزوغ فجر القرآن الكريم.

1/ تشكّل نظريّة الصيّغ الشّفوية :Oral-Formulaic Theory .

لا تُعدّ "النّظرية الشفوية"، أو نظرية "الصّيغ الشفوية" Oral-Formulaic Theory، بدعا من النّظريات التيّ قامت على جهود الدّارسين و الباحثين قبل أن تخط لنفسها طريقا واضحا مع كلّ من العالم "ميلمان باري" (1902 ــ 1935م) و تلميذه و رفيقه في البحث الميداني "ألبرت لورد" بصياغتها في

* هناك من النّقّاد من يذهب إلى استخدام صيغة الجمع للدّلالة على مصطلح الشّعرية، فمن خلال توصيّات ندوة اللّسانيات التي عُقدت في تونس سنة: 1978م و القاضية بطريقة "عبد الرحمان حاج صالح" بتقسيم المصطلح إلى جزئيتين، الأولىpoetic و تعني شعري، و الثانيّة (s) و هيّ علامة الجمع في اللّغة الانجليزية فيصير المصطلح في جمع المؤنّث "شعريّات" على صيغة "لسانيات"، "سيميائيات"، كذلك نجد "عبد الملك مرتاض" يذهب نفس المذهب في استخدام مصطلح "الشّعرية" بصيغة الجمع. ينظر: هدى أوبيرة، الشّعرية عند بنّيس، مذكرة ماجستير، مخطوطة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011م، ص: 17.

صورتها النّهائية الأولى. أما كيف نشأت هذه النّظرية فإن إرهاصاتها تعود إلى عدّة جهود لعلماء و باحثين في ثلاثة ميادين متنوّعة هي:

أولا / البحث الخاص بالمشكلة الهومرية؛ أي السؤال من كان هذا المدعو "هوميروس" عندما أنشأ القصائد التي جرى العرف أن ننسبها إلى هذه الشّخصيّة؟ و ما النتائج المترتّبة على الإجابات التي تم التوصل إليها فيما يتّصل بتحقيق الإلياذة و الأوديسة ؟

ثانيا/ البحث الفيلولوجي الخاص بالمدرسة الألمانية في القرن التّاسع عشر، و قد ساعد هذا البحث بدوره في صياغة إجابات حول المشكلة الهومرية، و ذلك من خلال توثيق الطّبيعة التّكرارية القائمة على الصيّغ للمعجم الشعري، بالإضافة إلى شرح هذه الطبيعة.

ثالثا/ علم الأنثروبولوجيا أو الأثنوجرافيا؛ أي علم دراسة الأجناس البشريّة و سلالتها و عاداتها. و هنا وجد "باري" أُنموذجا لأبحاثه المقارنة و بخاصة في حقله الميداني في يوغسلافيا[1].

إذن، يُردّ الفضل لهذه الميادين الثّلاثة في إنشاء نظريّة "الصيّغ الشّفهية" و تعدّ المشكلة الهومرية أبرزها على الإطلاق، فقد أنتج القرن التّاسع عشر نقدا لاذعا لهوميروس في ظل تنامي النقد الموجه للكتاب المقدّس بعد أن أُسقطت الكنيسة و سلطة البابا من صرحها، فلقد أظهر بعض المهتمّين بالأدب في العصور الكلاسيكية القديمة بعض التحفظ ممّا ورد في بعض قصائد "هوميروس"، كون هذه الأخيرة لا تنتمي بعامة إلى الشّعر اليُوناني و أن أصولهما كانت غامضة، هذا ما دفع "ميلمان باري" و زميله "ألبرت لورد" إلى إيجاد هذه النّظرية و تطبيقها على النموذج الهومري، ليتوصلا بعد ذلك إلى استنتاج مفاده أن "هومر" كان شاعرا شفويًا ،وقد التفت "باري" من أجل تعزيز أطروحته إلى تقليد حيّ للشّعر الملحميّ الشّفويّ؛ أعني التّقليد الذي حافظ عليه و انهمك فيه مُغنّون يوغسلافيّون أمّيون"[2]، و قد أوضح "باري" بمعية زميله كيف أن الشّعر المنظوم شفويا مُميّز و بشكل واضح عن الشّعر المكتوب؛ إذ أنّ الشّاعر الذي يعرف القراءة و الكتابة في كلّ عصر و ثقافة

[1] ينظر: والترج. أونج، الشفاهية و الكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، د. ط، 1990م، ص: 11.

[2] جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر: فضل بن عماد العماري، دار الأصالة للثقافة و النّشر، الرياض، ط1، 1987م، ص: 26.

كان له الوقت الكافي ليهذّب شعره و أفكاره قبل أن يُدوّنها في شكلها المحدّد، أما الذي ينظم شفاهة و ارتجالا فإنه أحوج ما يكون إلى سرعة البديهة لأنه ينظم خلال حدث الأداء الفعلي.

أمّا كيف أفاد "باري" من البحث الفيلولوجي الخاص بالمدرسة الألمانية، ففي الوقت الذي وفّرت فيه الإجابات المعاصرة على المشكلة الهومرية السّياق الذّي عرض فيه "باري" تقاليد "هومروس" الشّفاهية، فإنّ اللّغويين الألمان الكلاسيكيين قد وفروا لـ: "باري" المنهج نفسه الذي تبنّاه لأداء مهمته، و هو يشير إليهم صراحة فقد تعلّم من "إليندت" القوّة المكوّنة للوزن السّداسي و الأنواع المختلفة للتغيرات التي تتطلّبها صرامة الشّكل الشّعري[1].

و قد أفاد باري من الدراسات الأنثروبولوجية و الإثنوغرافية و بالخصوص من أبحاث " رادلف" الميدانية فيما يخص الشّعوب التركية و شمال شرق الصين، ففي مقدمة "رادلف" لإحدى مقالاته إشارة مفصّلة عن أداء الشّعر الشّفهي، مع إشارات إلى مُشكلة الارتجال في مقابل عملية الحفظ، هذا ما جعل "باري" بعد الاطلاع على هذه البحوث يتوصّل إلى أن "ما يميّز فن الإلقاء الشّفهي و أداء مغنّي الملحمة في المناطق الجنوبيّة من يوغسلافيا هو :الجمع بين الارتجال و البديهة، و وجود صيغ وموضوعات شعريّة تقليديّة مع تنويعها من قبل المغني و بصورة فردية، و وجود نسخ مختلفة للموضوع نفسه و تداخلها"[2]، هذا بالإضافة إلى عدة بحوث لعلماء آخرين استطاع "باري" أن يؤسّس لهذه النّظرية التّي أفاد منها كثيرا الأدب الغربي في عملية تحليله للنّصوص الشّفهية المنتمية لتراث الحضارة الرّومانية و اليونانية و إعادة صياغة بعض الأفكار و المسلّمات انطلاقا من نتائج هذه الدراسة.

إن في هذه النّظرية الغربيّة ـ نظريّة الصّيغ الشّفوية ـ إغراءً للباحثين في الأدب العربي بإعادة النّظر في تراثهم الأدبي قديمه و حديثه و في الشعر على وجه الخصوص و ذلك في ظل التّقابل بين الشّفاهية و الكتابيّة.

[1] ينظر: والترج، أونج، الشفاهية و الكتابية، ص: 16. (مرجع سابق)

[2] نوراك تشادويك و فيكتور جيرمونسكي، ملاحم آسيا الوسطى الشفوية، تر: رباب ناصيف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د. ط، 1995م، ص: 318.

2/ مصطلح الشّعرية بحث في الأصول والتجليّات:

يُعدّ مُصطلح "الشّعرية" من المصطلحات العصيّة على التّحديد نظرًا للطّبيعة الزّئبقية لهذا المفهوم وتداخله مع عدّة حقولٍ معرفيّة أُخرى، فقد ورد في معجم "أكسفورد" بأن الشعرية: "صفة للشعر، أو هي الشّعر لما تحتويه من التخيّلات و الإحساسات العميقة التي تحدث داخل النّفس"[1]، و يبقى البحث في هذا المجال كما يقول "حسن ناظم" في حديثه عن مُصطلح الشّعريّة بأنه من الصّعب الخروج بمفهوم مُحدّد و دقيقٍ لهذا المصطلح و إنما هو "محاولة فحسب للعثور على بنية مفهوميّة هاربة دائمًا و أبدا (...) و سيبقى دائمًا مجالا خصبًا لتصوّرات و نظريّات مُختلفة "[2]، فهو مفهوم متشعِّب وطيد الصّلة بسائر علوم اللّغة، و لكون "الشّعرية" تشهدُ خلافا بين النّقاد على المستوى الاصطلاحي و المفاهيمي بين من يعتبرها نظرية و بين من يجعلها منهجا و وظيفة من وظائف اللّغة. كلّ هذه الاختلافات سنحاول الفصل فيها من خلال البحث في جذور المصطلح بداية بتكوّنه و استوائه في سوق الدّراسة مُعرّجين في ذلك على التّراثين الغربيّ و العربيّ على السّواء .

2 ـ 1/ جذور الشّعرية في التّراث الغربيّ:

2 ـ 1 ـ 1 / عند فلاسفة اليونان:

يُعدّ مُصطلح "الشّعرية" مُصطلحا قديم التّداول عند فلاسفة اليونان، و يُعتبر "أرسطو" أوّل من انبثق معه هذا المصطلح من خلال تسميّة كتابه الشهير بـ :"فن الشعر"، و هو أول كتاب تكلّم في هذا الموضوع، أما المفهوم فقد تنوّع بالمصطلح ذاته، على الرغم من أنّه ينحصر في إطار فكرة عامّة تتلخّص في البحث عن القوانين العلميّة التي تحكم الإبداع.[3] و الشّعريات في مجملها تبحث عن الميزات و القوانين التي تجعل من نص ما نصا شعريًّا.

---

[1] Oxford university Press, Oxford Learner's Dictionary, third edition, 2003, p: 330.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص: 10.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 11.

يُعتبر "أرسطو" ـ كما أسلفنا القول ـ من بين الذين خاضوا في موضوع "الشّعرية"، و تُمثل المحاكاة الموضوع الأساسيّ الذي يقوم عليه هذا الكتاب، فمصطلح "المحاكاة" يُعدّ عنصراً مهماً لفهم نظرية الشّعر عند الإغريق و عند العرب عموما، و إن كان المصطلح قد نشأ في البيئة الفلسفيّة الإغريقيّة إلاّ أنه أخذ حقّه من النّقاش و الجدل عند الفلاسفة المسلمين.

و تكملة للقول، تعد نظرة "أرسطو" مختلفة عن نظرة أستاذه "أفلاطون" فـ: "أرسطو" حاول نقد نظريّة أستاذه في المحاكاة و جَعلَ منها حجر الزّاوية في بناء نظرية الشّعر و أعطاها تأويلات جديدة، و أضاف إليها بُعداً جديداً هو البُعد التّاريخي و ذلك في الفصل التاسع من كتابه فن الشعر المعنون بـ: "الشعر و التاريخ".

و قد سدّد "أرسطو" طعنته الصّميمة إلى اتّهام "أفلاطون" للشعر بأنه محاكاة المحاكاة حين تصدّى للبحث في العلاقة بين الشّعر و التّاريخ، "فعمل الشّاعر ليس مجرد محاكاة أو تمثيل أحداث أو مواقف معينة أتيح له أن يلحظها أو ابتدعها ابتداعاً أو أنه يتناولها بطريقة خاصّة بحيث يكشف عن عناصرها العامة و الخاصة، و بهذا يُلقي الضّوء على جوهر الحدث أو الموقف سواء أكانا صحيحين من الناحية التاريخية أم لا"[1] فالشعر أكثر فلسفة من التاريخ؛ لأن الشعر يتناول العام الذي هو قابل للحدوث في أيّ زمان ومكان عكس التّاريخ الذي يتكلّم عن الاستثنائي و هو الذي حدث في الماضي، و هو نقدٌ موجّه أساسا لأفلاطون لأنه يعتبر الفنّ عُمومًا هو: "محاكاة للمظهر، و المحاكاة عند أفلاطون بعيدة عن الحقيقة، و يظهر على أنها قادرة على تصوير جميع الأشياء لأنها تلمس جانبا صغيرا منها فقط و ليس هذا الجانب إلاّ شبيها لها"[2] فمحاكاة عالم المثل ـ عالم الحقيقة المطلقة ـ يعطينا دائما حقائق مُزيّفة و صُوراً مغلوطة عن العالم، و لعلّ هذا ما جعل "أفلاطون" يستبعد الشّعراء من مدينته كون جل إنتاجاتهم ليست إلاّ تزييفاً للحقيقة، عكس الفيلسوف الذّي يضعه في مكانة أعلى فهو دائم البحث و التنقيب عن الحقيقة، فالفيلسوف مُتّصل بها كما هي في عالمها المثاليّ دون أن تلحقها أيّة شوائب و تحريفات. أمّا "أرسطو" فيطرح المحاكاة بوصفها قانونًا للفنّ بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفُنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها بشكل منفصل، و تختلف المحاكاة ذاتها

[1] حسين خمري، الظّاهرة الشّعرية العربية الحضور و الغياب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 2001م، ص: 157.
[2] أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون كما تصورها فيلسوف الفلاسفة، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص: 170.

عند أرسطو وفق الوسائل و الموضوعات و الطريقة"[1]؛ فالمحاكاة في رأيه تختلف باختلاف الفنّ الذي استخدمت فيه، فهيَ في الرّسم مغايرة لما هي عليه في النّحت و الموسيقى و الشّعر، و ذلك توافقا مع اختلاف الوسائل المستعملة في ذلك من ألوان و آلات... و غيرها، فإذا كانت المحاكاة في الرّسم تتمّ بمواد مثل: الألوان و الأقلام، فإن المحاكاة في الشّعر تميل إلى استخدام الوزن و اللغة و الإيقاع، و يتم استعمال المواد في المحاكاة كلّ على حدة أو بالمزج بينها و هذا ينعكس على الطّريقة و الموضوع. و يعتبر "أرسطو" المحاكاة أساس كلّ فن و منها الشّعر. و من هذه الانطلاقة نلاحظ كيف بدأ "أرسطو" بتحسّس مفاصِل الشّكل الأدبيّ، كما أنه يكشف عن خطٍّ بارز يجمع الفنون و هو المحاكاة، هذا إلى جانب قضيّة ترتيب أجزاء القول و تأثيرها في المتلقّي.

هذا القاسم المشترك بين جميع الفنون ـ نعني المحاكاة ـ جعل منها "أرسطو" عنصراً مهماً في التّكوين الشّعري و أصلا من أصوله، و لا غرابة في ذلك، إذ يدافع بهذه القناعة بعد أن هدّم نظرية أستاذه أفلاطون ـ محاكاة المحاكاة ـ و دلّل على قصورها و عدم جدواها[2]. و يواصل حديثه عن الشّعر فيعتبره قد نشأ عن أحد سببين كلاهما أصيل في الطبيعة الإنسانية يقول:

أولا/ المحاكاة فطريّة و يرثها الإنسان مُنذ طفولته، فيُفرَّق الإنسان عن سائر الأحياء بأنه أكثرها استعدادًا للمحاكاة و بأنه يتعلّم عن طريقها معارفه الأولى.

ثانيا/ كما أن الإنسان ـ على العموم ـ يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة، و الشاهد على ذلك هو التجربة: فمع أنّنا يمكن أن نتألّم لرؤية بعض الأشياء، إلاّ أنّنا نستمتع برؤيتها هيَ نفسُها محكيّة في عمل فنيّ محاكاة دقيقة التّشابه.[3] و هذه الرّغبة و الجبلّة التي فُطر عليها الإنسان هي التي تدفعه لكي يبدع الأعمال الأدبية، فالطبيعة ـ حسب أرسطو ـ ناقصة تنمّ عن بعض الخلل في جزئياتها و تفاصيلها و يَقتصرُ دور الفنّان على رأب هذا الصدع عن طريق الفن. أضف إلى هذا أنّ ما جاء به "أرسطو" يُعدّ فاتحةً جديدةً من حيث أنه جعل الشّاعر

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص: 21. (مرجع سابق)

[2] ينظر: حسين خمري، الظّاهرة الشّعرية العربية الحضور و الغيّاب، ص: 158. (مرجع سابق)

[3] أرسطو، فن الشّعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، د. ط، د. ت، ص: 79.

أو الفنّان إنسانًا عاديًّا، عكس النّظرة اليونانيّة القديمة التّي جعلت الفنّان و الشّاعر بمنزلة الإله، أما سرّ المتعة التي تُحدثها المحاكاة فمردّه إلى إتاحة الفرصة للاستدلال و التّعرف على أشياء الطبيعة.

أمّا عن علاقة الشعر بالواقع، فالفنان أو الشّاعر له كامل الحريّة في إبداء رأيه الخاص اتجاه أشياء الطبيعة، لا كما هي موجودة في الواقع لهذا حدّد "أرسطو" ثلاث طرق للمحاكاة هي:

أولا/ أن يحاكي كما كانت أو تكون .

ثانيا/ أو كما يحكى عنها، أو يظنّ أن تكون .

ثالثا/ كما يجب أن تكون[1]. فمادة الشاعر في أداء ذلك هي اللغة التي قد تكون لغة مجازات نادرة، كما يحقّ للشّاعر أن يُجري التّحويرات المختلفة على اللّغة.

و من مفهوم المحاكاة يُحدّد "أرسطو" ماهية المأساة بأنّها فعل نبيل تام لها طولٌ معلومٌ، بلغة مُزدوجة بألوان من التّزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء و تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، و تثير الشّفقة و الخوف فتؤدّي إلى التّطهير. و تتمثّل أجزاء المأساة فضلا عن الأشخاص الذين يعملون أمامنا بالمنظر المسرحي و بالنشيد و الموسيقى و تركيب الأوزان التّي يسمّيها أرسطو بالمقولة، "و تتّصل بالتّمثيل المسرحيّ التي هي خارجيّة فيما تتعلق الأجزاء الداخلية بالمؤلّفين، و هي الخُرافة و الفكر و الأخلاق"[2].

لقد كانت المحاكاة عند "أرسطو" أساسَ العمل الفنيّ، فخالف أستاذه "أفلاطون" في عدّة قضايا رئيسة، ناقلا بهذا الصّنيع "الشعرية" من مستواها الفلسفي الوصفي كما كانت عند "أفلاطون"، إلى مستوىً أصبحت فيه "الشعرية" مستقلّة عن مُتطلبات المنظر، و شدّد على ماهيّة الشّعر فكانت هذه الجهود التي قدمها "أرسطو" فاتحة لدراسات أخرى بعده في موضوع "الشعرية" وصل تأثيرها إلى التّراث النّقدي و البلاغي العربي القديم، لتَمتدّ جذوره صوب الدّرس الغربيّ المحدَث كونه الوريث الشّرعيّ لتلك الحضارة، فنجد عديد النّقاد و الباحثين قد أولوا عناية بالغة لهذا الموضوع و تعتبر "الشكلانية الروسية" أبرز هؤلاء.

[1] أرسطو، فن الشّعر، ص: 215. (مرجع سابق)

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص: 22. (مرجع سابق)

2 ـ 2/ الشّعريّة عند الشّكلانين الرّوس:

ترجع محاولة تأسيس شعريّة حديثة إلى "الشّكلانيين الرّوس" الذين كانت تدفعهم رغبة قويةٌ إلى الاستقلال بنظرية تحكم العمل الأدبي مُستمدة من العمل الأدبي نفسه، "حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، بل تخضع لتغيّرات طِبقا لمتطلّبات التّطبيق، و بهذا المعنى يكون المنهج الشّكليّ غير منطوٍ على منهجية مُحددّة ـ و التّشديد على محدّدة ـ تخضع لها الدراسات الأدبية،"[1]، إنَّ ما يَهمّ "الشّكلانيين الرّوس" في المقام الأول هو الموضوع و ليس المنهج في حدّ ذاته، إنهم لا يستندون إلى منهجية يخضعون الأعمال الأدبية لها إنما كل عمل يتحدّد انطلاقا من الواقعة الأدبية نفسها، لذا نجد "رومان جاكبسون" يحدّد في عدّة مواطن أن موضوع علم الأدب هو الأدبية، و بهذه العبارة كان قد وجّه علم الأدب الوجهة الصّحيحة؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا. و تُعتبر أعمال "رومان جاكبسون" أفضل خلاصة لأعمال "الشّكلانيين الروس"، فقد تميّز هذا الناقد بسعة الاطّلاع و تعدّد الاختصاصات و حُسن الإحاطة و يعدُّ كتابه: "مسائل في الشّعرية" أو كما يترجم بـ: "قضايا الشعرية"، من أهمّ الكُتب التي تناولت قضيّة الشّعرية في الأدب الرّوسي فقد أولى اهتماما كبيرا لهذا الموضوع بالخصوص فجاءت نظرته مختلفة عن سابقيه لمزاوجته و إقحامه لنظريات علوم اللسان الحديث مع أعلامه "دو سوسير"، و "أندري مارتيني" في دراساته.

ينطلق "جاكبسون" في حديثه عن الشّعرية بقوله: "إنّ موضوع الشّعرية هو قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذّي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيًّا ؟"[2] و في هذا القول تمييز للشّعرية و تحديد لمميزات هذا الخطاب الأدبي الجمالي و وضع النّهايات التي تفصله عن باقي الحقول الأخرى، ثم ما يلبث "جاكبسون" أن يربط الشّعرية باللّسانيات فيقول: "إن تحليل النّظم يعود كليّا إلى كفاءة الشّعرية، و يمكن تحديد الشّعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة. و تهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة"[3]؛ فالشعرية من هذا المنطلق تتجاوز العمل الشّعري لتشمل كافّة الأنواع اللّغوية و الأدبيّة الأخرى، لكنه يحرص على تضييق مجال الشّعرية في دراسة الوظيفة الشّعرية باعتبارها الوظيفة السّائدة

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص: 79. (مرجع سابق)

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988م، ص: 24.

[3] المرجع نفسه، ص: 24.

والمهيمنة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للّغة، وهذه الوظائف قد حدّدها "بوهلر" قبل "جاكبسون" بثلاث وظائف هي: الوظيفة الانفعالية ،الوظيفة المرجعية، والوظيفة الإفهامية. أما "جاكبسون" فانطلاقا من وظائف "بوهلر" ،أضاف ثلاثًا أخرى لسانية هي: ،الوظيفة الشّعريّة ،الوظيفة الميتاليسانية ،والوظيفة الانتباهيّة وهيّ مبيّنة في المخطّط التالي :[1]

مرجعية referentail

انفعالية emotive ..... شعرية peotic إفهامية conative

انتباهية phatic

ميتاليسانيةmetalinguistic

و من هذه الوظائف يجعل "جاكبسون" الوظيفة الشّعرية في طليعة الوظائف، و هي الوظيفة التي تركّز على الرسالة دون إهمال العناصر اللّغوية الأخرى، "فهي تركز على الرّسالة اللفظية مهما كان جنسها لكنها بدرجات متفاوتة"[2]، و قد جاء هذا الاهتمام بالوظيفة الشّعرية لأن من خلالها يتحدّد العمل الأدبي، إضافة إلى ذلك لا تكاد تخلو أيّة رسالة لفظيّة مهما كانت من هذه الوظيفة و تكون بدرجة كبيرة في فن الشّعر.

إن ربط "جاكبسون" الشّعرية باللّسانيات تُعدّ مُحاولةً أراد من خلالها أن يُكسب الشّعرية بُعدا علميا وقد بدأ هذا الاتجاه في الدرس الأسلوبي من قبل، فلقد حاول الدارسون ــ حسب عبد السلام المسدّي ــ "ربط الأسلوبية بركب اللّسانيات علّهم يكسبون تلك ما لهذه من صبغة علمية "[3]، و هذا ما أراد "جاكبسون" تطبيقه على الشّعرية.

أمّا "تزفيطان تودوروف" فهو الآخر تطرق لموضوع الشّعرية في كتابه الموسوم بـ: "الشعرية" و حدّد مجالها بالشّعر و النّثر اللّذين تربطهما رابطة الأدبية، يقول: "ليس العمل الأدبيّ في حد ذاته هو موضوع

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص: 91. (مرجع سابق)

[2] الطّاهر بومزبر، التّواصل اللّساني و الشّعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 52.

[3] عبد السّلام المسدّي، الأسلوبية و الأسلوب، الدّار العربية للكتاب، ط3، د. ت، ص: 10.

الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي(...) فإن هذا العلم "الشّعرية" لا يُعنى بالأدب الحقيقيّ بل بالأدب الممكن(...) و بعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية"[1]، فجوهر الشّعرية في نظر "تودوروف" هو الاهتمام بالخصائص التي تميّز الخطاب الإبداعي بشقّيه النّثري و الشّعري و البحث في كيفية تفرّدهما عن كافة الخطابات الأخرى؟ و ماهي المعايير التي تجعلهما يرتقيان إلى مقياس الأدبية؟ و يُحدّد تودوروف ـ حسب الغذّامي ـ مجالات الشّعرية في النّقاط التالية:

أولا/ تأسيس نظريّة ضمنية للأدب.

ثانيا/ تحليل أساليب النّصوص.

ثالثا/ تسعى الشّاعرية إلى استنباط الشّفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، و لذلك فإن الشّاعرية تحتلّ مساحة كبيرة في علم الأدب.[2]

أما فيما يتعلّق باللّغة الشّعرية فهيّ تمثّل جوهر الشّعرية عند "المدرسة الشكلانية"، و هي ثلاث تصوّرات حدّدها "تودوروف "عبر المراحل التاريخية التي مرت بها المدرسة و هي:

أولا/ وضع مقابلة بين اللّغة الشّعرية و اللّغة اليوميّة، و كانت المقابلة بمثابة نسق منهجيّ لتأسيس نظرية الشعر و التفريق هنا قائم على هيمنة التوصيل أو تراجعه في اللّغة اليومية و اللّغة الشّعرية.

ثانيا/ أما التّصور الثاني فقد وضعه "شلوفسكي"، و الذي حاول فيه أن يضع نظرية في القراءة انطلاقا من التّقابل بين اللّغة اليوميّة و اللّغة الشّعرية، و وصفت اللّغة الشّعرية بأنها ذاتية الغائية بينما وصفت اللّغة اليومية بأنها مغايرة الغائية.

[1] تزفيطان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبال، ط2، 1990م، ص: 23.

[2] ينظر: عبد الله الغذّامي، الخطيئة و التّكفير من البنيوية إلى التّشريحية نظرية و تطبيقاً، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م، ص: 23.

ثالثا/ أما التّصوّر الثّالث فيقوم على الإغراب و الآلية؛ و الآلية تعني رتابة العلاقة بين الشيء و المفهوم أو رتابة العلاقة بين الدال و المدلول، و الشعر عند الشكلانيين كسر لهذه الرتابة الذي يتم عن طريق اللّغة.[1]

لقد أضفت "الشّكلانية الروسية" طابعا علميا جديدا على درس الشّعرية، و تجلّى ذلك فيما قام به "جاكبسون"، حيث استفاد من مبادئ اللّسانيات و وظّفها داخل حقل الشّعرية ما قاده إلى اكتشافات جديدة، كما كان في نفس الوقت عاملاً جرّ إليه كثيرا من الانتقادات و الاعتراضات من قبل الدّارسين والنقاد.

2 ـ 3/ الشّعرية في التّراث العربي القديم:

إنّ القارئ للكتب النّقدية العربية القديمة ـ و التي هي من صميم الدرس الشعري ـ يجدها تطرح قضايا لا تقلّ حداثة عمّا تطرحه الشّعرية في تراث الحضارة الغربية، فلا نبالغ إذا قلنا أنّها القضايا نفسها التي تطرح في الحضارة الغربية المعاصرة و يتم حاليا تَكرارها و تداولها من طرف واحد نتيجة الهيمنة و التّطور الذي وصل إليه الغرب، في ظل غياب شبه تام للطّرف الآخر المحاور، لهذا، "فإن محاولة استكشاف الجهد النّقدي في تراثنا العربيّ و مواشجته مع النّظرية النّقدية الحديثة بل و عدّه مُنطويًّا على مفاهيم تعمل ـ الآن ـ في صلب النّظرية النّقدية الحديثة، إن هذه المحاولة لا تنطوي ـ ضرورية ـ على أيّ تقويل أو تهويل لذلك التراث"[2] إنما هو بيان لنقاط الالتقاء و الاشتراك بين هذين التراثين ليس أكثر.

لقد انحصرت الشّعرية في النّقد العربيّ القديم في مجال الشّعر كونه المظهر السّائد من مظاهر الإبداع الأدبيّ في تلك الحقبة، فقد شغل مكانة مرموقة في نفس العربي، فهو مبلغ حكمتهم و الحافظ لتاريخهم و أنسابهم، حتى اعتقدوا أن الشّاعر ليس إنسانا عاديا بل له شيطان يُوحي له بقول الشّعر، و اختصّ النّقد الذي صاحب هذا النّوع من الشّعر باعتماده على الذّوق الشّعري و المفاضلة بين الشعراء. و نظرا لأهمية النّقد فقد أقيمت أمكنة خاصة يتوافد عليها الشّعراء كسوق عكاظ الذي كان قديما تضرب فيه خيمة لـ: "النابغة الذبياني" فَيفِد عليه الشّعراء من كافّة أقطار الجزيرة العربية يعرضون عليه الشعر، فيقوّم هذا و يعيب شعر هذا

[1] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص: 82،81. (مرجع سابق)

[2] المرجع نفسه، ص 26،25.

و ممّا يروى عن تلك الحُكومات النّقديّة أن جمعًا من الشّعراء أنشدوا أمام النابغة، و فيهم "الأعشى"، و كانت "الخنساء" في ركب من أنشد فقال لها النابغة عبارته الشهيرة: "لولا أن أبا بصير ـ أي الأعشى ـ أنشدني آنفا لقلت: أنّك أشعر الجنّ و الإنس"[1]. و إن كان هذا الحكم القيمي لا يرقي إلى أن يكون نظرية كاملة واضحة المعالم إلاّ أنه على الأقل قرّر ورسّخ مقياساً به يتحدّد قيمة العمل الأدبي المنجز ذلك أن الشّعرية بحث في حدودية العمل الشعري ـ هذا ـ إضافة إلى أن هذه الأحكام تبيّن حركة النّقد التي كانت تُخضع الشعر وفق قواعد ومقاييس كانت تطغى عليها الذاتيّة. و قد سار الشّعراء في تلك الفترة مع متطلبات العصر في الإنشاء والإنشاد فافتتحوا قصائدهم بالوقوف على الأطلال، ثم ذكروا الرّحلة و الصّيد و وصفوا الرّاحلة، ثم عرّضوا على مختلف الموضوعات في القصائد، كالفخر و المدح و الهجاء، أما الاختتام فيكون بأبيات تجري مجرى المثل والحكمة المتداولة بين الأسماع.

بعدها "جاء الإسلام خاتما للدّيانات السّماوية، فأعطى التصوّر الكامل لعقيدة التّوحيد، و أجاب بشكل واضح عن كل ما يتعلّق بهذه العقيدة من تساؤلات"[2]، هذه الصّدمة الحضاريّة الجديدة أعقبها انتشار حركة الكتابة و التأليف في المجتمع الإسلامي، فجمع القرآن الكريم و الحديث النّبوي كما ظهرت في تلك الفترة كتب مجاز القرآن و علومه و كتب غريب الحديث .وغيرها. شكّلت هذه الحركة النواة الأساسيّة لازدهار الحركة النّقدية و اللّغوية و التي يمّمت وجهها صوب النّص الشّعري القديم تنقده، فنقلته من الشّفهية إلى الكتابة كما سنرى لاحقا مع أدونيس، فكان هذا الحدث بادرة جديدة ونواةً تمخّضت من خلالها بعض قضايا الشّعرية في التراث العربيّ.

و يعتبر "قدامة بن جعفر" من بين النّقاد الذين تأثروا بالحضارة اليونانيّة و بالأخص بأعمال "أرسطو" في كتابه: "فن الخطابة" و الذي تُرجم إلى العربية في النصف الأخير من القرن الثالث هجري، و يُعد كذلك من أوائل النّقاد الذين حاولوا وضع تعريفٍ عام للشّعر العربيّ و تلخّص عبارته الشهيرة ذلك عندما قال عن الشعر: "إنه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى، فقولنا قول، دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشّعر"[3]

[1] بسيوني عبد الفتاح فيّود، قراءة في النقد القديم، المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010م، ص: 34.
[2] شلتاغ عبّود، الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة، ط1، 1992م، ص: 31.
[3] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص: 64. (مصدر سابق)

لقد كان هذا التّعريف منسجماً مع كينونة الشّعر العربيّ و مع ثقافة عصره. و رغم الجدل و الانتقاد الذي لقيه هذا التعريف إلاّ أن الناقد "طرّاد الكبيسي" حاول أن يسبر مكامن هذا القول و يبرز مقصده ردّا على بعض المتهجّمين على "قدامة"، حيث ذهب إلى أنّ الحَدّ في كلام "قدامة" قد فُهم على حَرْفيَّته الظّاهرة دون أن يُؤخذ بعين الاعتبار، و يضيف النّاقد مُدافعا عن "قدامة" من منطلقين:

أولاً/ أن قدامة حدّ الشعر باعتبار ما هو متحقّق من النّصوص. و يتفق القدماء و المحدثون على أن أركان الشّعر أربعة: قول (لفظ)، و وزن و قافية و معنى، و بعضهم يُنقص منها الوزن و القافية أو كلاهما معاً. لكن لا أحد زاد عليها شيئاً فجعلها خَمسةً مثلاً.

ثانياً/ إنّ قراءة "نقد الشّعر" لم تنفتح على التفاصيل الإجرائية لكل جزء من هذه الأجزاء الأربعة أو تعاملت معها على أنها أجزاءً منفصلة، و ليست أجزاء لنص متكامل؛ ذلك أن فحص "قدامة" لهذه المكوّنات الشّعرية كأجزاء لم يكن إلاّ عملية إجرائية و ليس رؤية نظرية أو مفهومية لها.[1]

و يجعل "قدامة" العناصر الأربعة للشّعر تتآلف لينتج من تآلفها أربعة عناصر أخرى هي:"

أ ـ ائتلاف اللّفظ مع المعنى.

ب : ائتلاف اللّفظ مع الوزن.

ج : ائتلاف المعنى مع الوزن.

د : ائتلاف المعنى مع القافية. و بهذا الصّنيع تكون عناصر الشعر ـ عند قدامة ـ ثمانية لكل عنصر منها نعوت جودة و نعوت رداءة و نعوت تجمع بين الجيّد و الرديء"[2].

[1] ينظر: طرّاد الكبيسي، في الشّعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2004م، ص: 10.

[2] بسيوني عبد الفتّاح فيّود، قراءة في النقد القديم، ص: 153. (مرجع سابق)

يقول النّاقد جمال الدين بن الشيخ معلقا على تقسيم قدامة للشّعر: "و من ثمة فهو الأول و الوحيد الذي قدّم بدقة دراسة للعلاقات القائمة بين هذه العناصر و وظائفها الموالية "[1]، و إذا تأملنا أية شعرية لا نجدها تخرج عن حدِّ "قدامة" للشعر بالأركان الأربعة. بل إن هناك من يعيد التّأكيد على الوزن و القافية في الوقت الذي تخلّت عنهما بعض الأنماط الشعرية الحديثة مثل قصيدة النثر، الشعر المنثور، الشعر الحديث، فَهُما من مقوِّمات الشّعر و ليست زخارف أو مُلصقات من الخارج.

أما الفيلسوف "أبو نصر الفارابي" فيعدّ من بين الدّارسين الذين أقبلوا على دراسة مبادئ و قوانين الفلسفة اليونانية، فتأثّره بها واضح جليّ إلى درجة كبيرة، و قد تناول مصطلح "الشّعرية" في كتابه: "الحروف" يقول عنها: "فالتوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ (...) أنها تخفي ملامح توحي بالمبدأ الأساسي لهذا و ترتيبها و تحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا (...) فالخطبية هي السّابقة أولا (...) و بعد الدّربة تحدث المعاني الشّعرية (...) و لايزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشّعر (...) فتحصل فيهم من الصنائع القياسية صناعة الشّعر لما في الإنسان من تحري الترتيب و النّظام في كل شيء"[2] وهي إشارة مقتضبة على الرغم من أنها لا تحمل كل معاني المصطلح بما يحمله من زخم في الدرس الحديث غير أنّ "الفارابي" ينمّ في هذا الحديث المقتضب عن أبعاد العالِم بقوانين الشّعر، فهو في كلامه يَعتبر الشّعر أرقى درجات الإبداع الأدبي لأن فعل النّظم لا يتأتى إلاّ للشّاعر المتمرّس الذي له دراية و دُربة على هذا الفن ،كما أنّه يُعلي من شأن الشّعر كونه نابعاً من نفس الإنسان، و ما ذلك التّنظيم الذي يحويه إلا انعكاس لفطرة الإنسان التي جُبلت على حبِّ التّرتيب و النّظام.

و المتأمل في كتاب "العمدة" لـ: "ابن رشيق القيرواني" يستوقفه بوضوح مقدار الاهتمام الذي أولاه هذا النّاقد لموضوع الشّعرية، أمّا عن سبب تأليفه لهذا السّفر "فقد ذكر في مقدمة الكتاب، أنه رأى النّاس قد بوّبوا الكلام في الشّعر أبوابا مبهمة، و ضرب كل واحد منهم في جهة، فجمع أحسن ما قاله كل واحد منهم في

[1] جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعرية العربية، تر: مبارك حنون و مُحَمَّد الولي و مُحَمَّد أوراغ، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص: 140.

[2] أبو نصر الفارابي، الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990م، ص: 140،141.

كتابه "[1] و قولته هذه قد حملها النقّاد على عدّة أوجه منها: هل نعتبر "ابن رشيق" صاحب النص؟ أم أنّه جَامِعه فقط؟ و هي قضيّة في حقيقة الأمر استوقفت بعض النّقاد للنظر فيها فكان أن خرج "إحسان عبّاس" برأي مفاده أنّ "ابن رشيق" صهر آراء الآخرين، حيث يقف "ابن رشيق" بحيويته وقفة بارزة بين نقاد القرن الخامس الهجري، فلم تَضِع شخصيته بين آراء النّقاد سواء صرّح بأسمائهم أم لم يفعل. فدارس "العمدة" معذور إذ هو لم يستطع ردّ كل رأي إلى أصله، لأن "ابن رشيق" يسوق الكلام متّصلا أحيانا بحيث يَخفي على القارئ أنّ خيوط النسج مأخوذة من مواضع مختلفة[2].

و يضع "ابن رشيق" ـ كغيره من النّقاد ــ حدودا للشّعر في كتابه فيعرفه على أنّه كلام "يقوم بعد النيّة على أربعة أشياء هي: اللفظ و الوزن، المعنى و القافية، فهذا هو حدّ الشعر لأنّ من الكلام موزون مقفى وليس بشعر لعدم القصد و النيّة كأشياء أنزلت من القرآن الكريم"[3]، فنلاحظ أن "ابن رشيق" لم يخرج في تحديده للشّعر عمّا قاله النقّاد من قبل، لكنه أضاف خصيصة القصد و النية و جعلهما أساس قول الشعر، فمن الأحاديث النّبوية من يتوفّر فيها هذه الشّروط الأربعة السّالفة الذّكر لكنّ سقوط القصد منها يخرجها من دائرة الشعر، و كذلك الحال مع القرآن الكريم و بعض النصوص النثرية الأخرى. و لقد أراد بمذهبه هذا أن يفرّق بين الكلام الموزون المقفى بنية و قصد و بين الكلام الموزون المقفى من غير نية و قصد، فما يكون منظوما و موزونا و يدل على معنى و لكنه لا يعبر عن الإحساس و الشّعور النفسي و لا يثير المتلقي فهو ليس بشعر، بل لابد له من خاصية تميزه و هي خاصيّة الإحساس الصّادق العميق الذي ينقل إلى المتلقي رأي الشّاعر في موضوعات معيّنة، و يدلّ هذا التقسيم على فهم دقيق لماهية الشعر من قبل "ابن رشيق".

أمّا قواعد الشعر فهي عنده أربعة: "الرّهبة، الرّغبة، الطّرب و الغضب، فمع الرغبة يكون المدح و الشكر، و مع الرّهبة يكون الاستعطاف و الاعتذار، و مع الطّرب يكون الشّوق و رقّة النّسيب، و مع الغضب يكون الهجاء و التوعّد و العتاب الموجع"[4] و يتضح من هذا أن الاختلاف يكمن في منحى التّقسيم و فقط و ليس في نوعية الأغراض الشعرية، و ذلك يرجع إلى أن أهل الذّكر من النّقاد و في مقدّمتهم "ابن

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 445. (مرجع سابق)
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 446.
[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة،ج1، ص: 119. (مصدر سابق)
[4] المصدر نفسه، ص: 120.

رشيق" أدركوا أن الكلام في المعاني ليس له حد، لذلك فهو يختلف من شاعر إلى آخر، فحاولوا أن يختزلوا هذه المعاني في أكثر الأغراض الشّعرية استعمالا، و هي: المديح، الهجاء، الرثاء و النسيب.

بعد هذا الاستجلاء لمصطلح الشّعرية في تراثنا النّقدي العربيّ، تبين لنا جليّا مدى الوعي الذي تميّز به نقّادنا و هم يدرسون الشّعر العربيّ في تشكّله و في مسيرته عبر مختلف مراحله، و تعد الكتب النّقدية التي تحفل بها المكتبة العربيّة ـ كما أسلف و قلنا من قبل ـ من صميم الدّرس الشّعري الذي ظهر مع المدارس الغربية الحديثة و تلقّفه الخطاب النّقدي العربيّ المعاصر بطقوس من التّهليل و التّبجيل. لكن من هو الشّخص الذي سيتصدّى لقراءة و سبر مكامن هذه النّصوص التراثيّة يا ترى؟

3/ الشّعرية العربيّة من الشّفوية إلى الكتابيّة من منظور أدونيس:

ما نعرفه أن الشّعرية العربية مرّت قديما بمراحل من النمو و التّطور حتى وصلت إلينا بالشّكل الذي هي عليه اليوم، و ينطبق عليها ـ تماما ـ ما ينطبق على الطّفل منذ أن يكون جنيناً في بطن أمّه إلى أن يبلغ مرحلة الولادة. فالشّكل الشّعري الذي ورثناه عن الأسلاف جاء بعد مخاض طويل و بعد مسيرة طويلة عرفنا ذلك أم جهلنا. و ما نعرفه أيضا أن أدونيس من أبرز النّقاد العرب الذين اهتمّوا بموضوع "الشّعرية العربية" و خصّصُوا لها العديد من المؤلفات للخوض فيها قصد الوصول إلى نتيجة ترضيه و توفيَ المسألة حقّ البحث. و يعتبر كتابه "الشّعرية العربية" أحد تلك المحاولات الجادّة في هذا الميدان، و هيّ من بين الدراسات العربيّة التّي تطرقت بالتّفصيل لطبيعة العلاقة بين الشّعرية العربية و الشفوية الجاهلية، و بيّنت كيف أثّرت الشّفوية على النّقد من خلال خصائصها المتمثّلة في السماع، الإعراب، و الوزن.

يستهلّ "أدونيس" حديثه عن الشّعر الجاهلي في كتابه الشعرية العربية بقوله : "استخدم عبارة الشّفوية لأشير من ناحية إلى أنّ الأصل الشّعري العربي في الجاهلية نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتيّة سماعيّة، و إلى أنّه لم يصلنا مدوّنا في كتاب جاهلي"[1]. لقد تناقل العرب الشّعر في العصر الجاهليّ عن طريق المشافهة و الرواية بين الجمهور من القرّاء، فلم يحفظه لنا كتاب جاهلي محدّد و لا حواهُ سِفر معيّن، بل ولد نشيدا مسموعا لا مقروءً، كان الصّوت في الشّعر الجاهلي كالنِّسَم الحي، كان ينقل الكلام و ما يعجز عن نقله الكلام في كثير

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، ص: 05. (مصدر سابق)

من الأحيان و بخاصة المكتوب منه[1]، و في هذا بيان للصّلة الحميميّة التي تربط الشّاعر بصوته، فهيّ علاقة يتعذّر الكشف عنها، يقول "والترج" في كتابه الشّفوية و الكتابيّة: "إنّ كل الإحساسات تحدث في الزمن، و لكن للصّوت علاقة خاصة بالزّمن (...) ذلك أن الصوت لا يوجد إلاّ عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود، إنه ببساطة ليس قابلا للعطب فحسب بل إنّه سريع الزّوال بشكل جوهريّ، و يتمّ الإحساس به بهذه الصّفة عينها"[2]؛ إنّ الصوت في أصله فلوت سريع التلاشي يتقن لعبة السّحر و الغواية على المستمع، ففي الثّقافة الشّفوية أنت دائما أمام هذا المتغيّر الذي لن تستطيع أن توقفه و لا أن تثبّته، لأنك إن أوقفته فلن تجني إلاّ الصّمت، و يضيف أدونيس "في الكلمات أجراس، موسيقى، الكتابة وحدها لا تستنفذها. الكتابة أحيانا اختزال للمعنى.[3]

بدئيا يقول أدونيس: "تفترض الشّفوية السّماع. فالصّوت يستدعي الأذن أولا. و لهذا كان للشّفوية فنٌّ خاصّ في القول الشّعري لا يقوم في المعبّر عنه بل في طريقة التعبير"[4]، فلم يكن الشّاعر الجاهليّ ليأتي بجديد من حيث الموضوعات لأنه يصدر من أنا القبيلة الجمعي، فيتغنى بمآثرها و يخلّد بطولاتها فكانت شخصيّته متماهية داخل هذا النّظام، شخصيّة شبه غائبة لولا حضور الشّاعر الجسدي فوق المسرح. يخضع الشّعر في تلك الفترة لبنية قيمية محدّدة يجب الرضوخ و الانصيّاع لرغباتها، و لا شك أن الشّاعر الجاهليّ قد تميز بقدرة خاصة على الابتكار الذي أهلّه لأن يؤثّر في سامعيه، لاسيما أنه كان عليه أن ينشئ شعراً مطابقاً لما في نفس مستمعيه، حيث أن المسألة محسومة سلفًا فهذا يعدّ قُصارى ما يطمح الشّاعر للنّجاح فيه، هذا النّجاح الذي يظلّ مرتبطاً بمدى فهم السّامع و تأثّره بما يقوله صوت الشاعر/ القبيلة، و من ثمّة فإن هناك قاسماً مُشتركاً بين الشّاعر و المتلقّي يمثّله الذّوق العام المشترك الذي يجعل أحدهما قادراً على التّصوير، و الآخر قادراً على فهم هذا التصوير و تذوّقه.

إنّ الشّاعر إجمالا كان يقول ما يعرفه السّامع مُسبّقا، فإذا ما أراد شاعر التّفرد على أقرانه فيجب عليه التّجويد في طريقة نسج القصيدة ليسترعي له الأسماع و يجلب له الانتباه، فالعناية بالصّوت و تجويده و طريقة

[1] ينظر: أدونيس، الشّعرية العربية،: 05. (مصدر سابق)

[2] والترج، أونج، الشّفوية و الكتابية، ص: 74. (مرجع سابق)

[3] أدونيس، المحيط الأسود، ص :118. (مصدر سابق)

[4] أدونيس، الشّعرية العربية، ص: 06. (مصدر سابق) .

الحضور ساعة إلقاء القصيدة طقوس في مجملها تجلب ثناء السّامع و تستميله نحو المتكلّم، فقد كان الإنشاد و الذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشّعر الجاهلي من جهة و يحفظه من جهة ثانية. و هذا ما تعبّر عنه كلمة "نشيد" في المعاجم العربية فتَعني في بعض معانيها رفع الصوت. فبحسن درجة الإنشاد و بعمق التّأثير أخذ الغناء في الجاهليّة عدّة طرق، فمن الشّعراء من يُنشد قائما و منهم من يُنشد و في يده عصا يُشير بها تماما كما يفعل المنشدون عند أدائهم لبعض الملاحم التي عرفتها معظم الحضارات القديمة، و منهم من يتزيّن باللّباس الجميلة أو يُبرز أثناء الإلقاء صوته العذب و حركة اليدين و أعضاء الجسد كما كانت تفعل الخنساء.

النّشيد كما يقول أدونيس: "جسد مفاصله الوزن و الإيقاع و النغم، و على إحكامه الغني تتوقّف استجابة السّامع"[1]؛ لأنّ المستمع مأخوذ ببراعة الصّوت و بِقدر الحسن، فالنشيد فنّ في الصوت يقابله فن في الإصغاء، و يُعدّ تنويع الإيقاع من بين الأمور التي يعتني بها الشّاعر في قصائده أيما عناية، و قد بدأ سجعًا في الجاهليّة كسجع الكهان و هو الكلام على نسق واحد لكن سرعان ما صُرف النظر عنه في العصر الإسلامي لأنه كان يذكّرهم بسجع الكهّان الذي ورد تحريمه نصًّا ثم تطور ليصبح رجزا فيقال أحيانا بشطر واحد وأحيانا بشطرين لكن بوحدات إيقاعية منتظمة، لتكتمل الشّفوية الشّعرية بالقصيد الذي كان يرتكِن إلى الوزن الموحد والقافية التي صارت مقوّما جوهريًّا في الشّعر و ليس مظهرا زائدا. و قد أضفى إيقاع الوزن و القافيّة على القصيدة نوعا من التّناسق و التّنظيم و الكمال الصّوتيّ و الانفعاليّ. و يتساءل أدونيس عن جدوى انقطاع الإسلام عن الجاهلية من جهة النّظر و المضمون و استمراره معها في جهة الشّكل، فهل هذا التّبني للشّكل عائد إلى أنه يعبّر التّعبير الأكمل عن شخصيّة العربيّ[2] ؟

و قد أشار النّقاد إلى أن الشّعر الجاهلي ارتبط ــ في بداية مراحل نموه –بالغناء ارتباطاً وثيقاً، حتى إن الشّعر و الغناء أصبحا يمثّلان شيئاً واحداً عند العرب في تلك المرحلة المتقدّمة، فكما نعرف جميعا أن المستمع العربيّ كان يُصغي فحسب، لذا كان يتطلّب من الشّاعر أن يكون واضحا و مُطربا في الوقت نفسه يقول أدونيس: "و قد استجاب له الشّاعر في معظم الأحيان فجاء شعره نوعًا خالصا من الغناء و ساعدت الحياة

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، ص: 09. (مصدر سابق)

[2] ينظر: أدونيس، الثّابت و المتحول، ج3، ص: 212. (مصدر سابق)

الاجتماعية و طبيعة السّلطة على ترسيخ هذا الاتجاه"[1]، و كان الشّاعر مُغنّياً و قاصاً في الوقت نفسه، و من الأدلة القاطعة على ذلك الارتباط أن العرب القدماء كانوا يُلقِّبون عدداً من الشّعراء الذين ذاع صيتهم بألقاب تنمّ عن ذلك التّلاحم بين الشّعر و الغناء، فقد لقب "عدّي بن ربيعة التغلبي" أخو كليب وائل بـ: "المهلهل" من الغناء بالشّعر أو التّهليل به فهو عند العرب من قصّد القصائد و ذكر الوقائع، و قيل سُمي كذلك لأنه أول من هلهل الشّعر أي غنّـاه. كما لُقِّب "الأعشى" بصنّاجة العرب انطلاقاً من غنائه المشهور للشّعر في الأسواق و الأندية.

على هذه الأحكام وانطلاقاً من هذه المقاييس، خلُص أدونيس إلى أنه استنادا "إلى الشّفوية الشّعرية الجاهلية تأسّس في العصور اللاّحقة النّقد الشّعري العربيّ في معظمه، و تأسّست النّظرة إلى الشّعرية العربيّة نفسها، و تولّدت عن ذلك معايير و قواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشّعرية وحدها و إنما أيضا على المقاربة الذوقية و الفكرية "[2]، فالمتأمل للنّقد العربيّ القديم سيجده حتما مَبنياً على أحكام الشّفويّة الجاهليّة كما يبدو ذلك واضحا في حركة التّقنين التي مسّت جانبَ النّحو و العروض في قضيّة السّماع؛ أي أنّ النقد العربيّ تبنّى معايير الشّعر الجاهليّ باعتبارها قواعد ثابتة و أصولا لا ينبغي انتهاكها، كما يمثل ذلك عمود الشّعر العربيّ و بنية القصيدة الجاهلية. "إن واقع الشّعرية العربية القديمة لم يرض بال أدونيس، و يتّضح ذلك في تعليق أدونيس على الخطاب النّقدي القديم، فهو خطابٌ حصر القول الشّعري في قواعد نظميّة معيّنة بدلا من أن يظلّ حُرًّا و مُرتبطا بالفاعليّة الإبداعيّة "[3]، و هكذا يتضح لنا جليا كيف أن النّقد العربيّ القديم كوّن مقوماته النّظرية و التّطبيقية اعتمادًا على الشّفوية الجاهلية، و أصبح بعد ذلك قواعد صارمة و مطلقةً يحتكم إليها النقاد في تقويم شعر المحدثين. و نتج عن هذه رؤية واحدة اتّجاه الشّعر و خاصّة الذي أُنتج بعد الشّعر الجاهلي مباشرة.

إذا كان "الخليل بن أحمد الفراهيدي" ـ عند أدونيس ـ المنظِّر الأول للشّعرية الشفوية الجاهلية على مستوى الإيقاع العروضي، و "الجاحظ" هو المنظّر لها على المستوى اللّغوي حينما فصل اللّفظ عن الفكر

[1] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 165. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، الشّعرية العربية، ص: 13.(مصدر سابق)

[3] بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة، ص: 409. (مرجع سابق)

و فضّل أمّة العرب على سائر الأقوام بفصاحة العربيّة و بلاغتها، فإن "القرآن الكريم" سينقل "الشّعرية العربية" من الشفويّة إلى الكتابة و سيخلق حركة ثقافيّة و إبداعيّة لا نظير لها من خلال ما كتب عن القرآن من مقاربات و مقارنات بينه و بين الشّعر الجاهلي و الذي يمثل طريقة العرب في الكتابة الشّعرية الأصيلة. يقول أدونيس: "هكذا كان النصّ القرآني تحوّلا جذريًّا و شاملا به و فيه تأسّست النّقلة من الشّفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة و الارتجال إلى ثقافة الرويّة و التأمّل"[1]؛ لقد كان النص القرآني إيذانا بظهور عديد المصنّفات و الأسفار التي عَنت بهذا النّص تفسيرًا و مقارنة مع الشّعر الجاهلي فمن الكتب الأولى التي قامت في هذا المسعى كتاب: "مجاز القرآن" لـ :"أبي عبيدة"*[2] و هو يدرس اللّغة القرآنية في استخدامها المجازي، و قد مهد بهذا العمل للنقد الشّعري الذي يُعنى بدراسة الصوّر الفنيّة و طرق التعبير. و كذا كتاب: "معنى القرآن" لـ: "الفراء"** الذي يبحث في أسلوب النّص القرآني تركيبا و إعرابا، شارحا آياتها لغويا و نحويا و أدبيا داعما رأيه أحيانا بشواهد من الشّعر الجاهلي و كلام العرب. كما نذكر كتاب: "مُشكل القرآن" لـ: "ابن قتيبة"***، و هو في مجمله نظرات عميقة في تحليل النّص القرآني بيانيًّا فيعرّف نظمه و موسيقيّته و يتحدّث عن أثر النصّ القرآني في النفس و غيرها من القضايا الأخرى الرئيسة.

إن هذه الدراسات التي عُقدت حول القرآن ـ إذن ـ هي في واقع الأمر كثيرة و متنوعة، ساهمت بقسط كبير في بلورة حداثة شعريّة و كانت مجالا رحبا لتجويد الكتابة و تعميقها و استوائها على كافة النواحي، فجذور الحداثة الشّعرية العربية بخاصة و الحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني، فالدراسات القرآنية وضعت أُسسا نقديّة جديدة لدراسة النّص مُمهدة لظهور شعريّة عربيّة جديدة نتيجة ظهور معايير

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، ص: 35. (مصدر سابق)

* **أبو عُبيدة** (208/112 هـ) ،(730 – 823م). هو معمر بن المثنّى التيمي البصري النحوي اللغوي، ولد في البصرة، يعدّ أول من صنّف في غريب الحديث. أخذ عنه أبو حاتم والمازني،. وله نحو مائتين من المصنفات منها :**مجاز القرآن**؛ **إعراب القرآن**؛ و**الأمثال**.

** **الفراء**:(144 ـ 207هـ) هو الإمام أبو زكريا يحي بن زياد ولد في الكوفة ثم انتقل إلى بغداد وأثرت البيئة الكوفية في نشأته وفكره له العديد من المصنفات نذكر منها : **كتاب الحدود، كتاب المعاني ،المصادر في القرآن ،كتاب الوقف والابتداء** وغيرها.

*** **ابن قتيبة الدِّينَوري** (276/213 هـ)، (828 – 889م). أبو مُحَمَّد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة الدِّينوري. عالم وفقيه وناقد ولغوي، ولد بالكوفة ثم انتقل إلى بغداد، حيث أخذ عن علمائها الحديث والتفسير والفقه واللغة والنحو والكلام والأدب والتاريخ، وقد اعتبر ابن قتيبة إمام مدرسة بغدادية في النَّحو وفَّقت بين آراء المدرستين البصرية والكوفية، له مؤلفات عديدة منها :**تأويل مشكل القرآن**؛ **إعراب القرآن**؛ **تفسير غريب القرآن**.

جديدة لكتابة القصيدة الشعرية مع كل من: "بشار بن برد"، "مسلم بن الوليد"، "أبي نواس" و "أبي تمام وغيرهم، فالنّص الشّعري ما هو إلا مقاربة فكرية للأشياء و العالم، بالإضافة إلى ذلك أسهم النّص القرآني في تأسيس نقد حداثيّ حقيقي و منهجي مع "الصولي"* الذي يقدّم أول دفاع شبه متكامل عن شعرية الكتابة ــ طريقة أبي تمام ــ أو الطّريقة المحدثة في مقابل طريقة العرب أو الطريقة القديمة. و تقوم الطريقة الحديثة عنده على ابتكار معانٍ جديدة و تحقيق جودة النّص الشّعري في ذاته و الابتعاد عن معيار الأسبقية الزّمنية في تقويم الشّعر. و لا ننسى كذلك النّاقد "عبد القاهر الجُرجاني" صاحب كتابي: "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" الذي أسّس شعرية النظم و المجاز و الغموض. يقول أدونيس معلّقا على هذا الانفتاح الذي مهّد له النّص القرآني: "هذا النص الذي لا يرتبط بزمان و لا مكان، بل هو لكلّ زمان و مكان، و الذي لا يقتصر على موضوع دون آخر و إنما هو كلّي (...) هذا النص كيف لا يزلزل مفهومنا للكتابة، و كيف لا يفتح أمامنا آفاقا للكتابة لا سابق لها و لا حد لها، إنه يدعونا، بدئيا، إلى الإفلات من قيد التّصنيف النّوعي للكتابة"[1] هو نص ليس كغيره من النصوص، فلا هو بالشعر و لا بالنثر و لا هو بالرواية، إنّنا أمام نص يُلغي كل التّصنيفات النّوعية للكتابة، ليضعنا أمام نصٍّ متداخل الأجناس تذوب فيه كل التّشكيلات الكتابية قديمها و حديثها، هذه الكتابة الجديدة يعتبرها أدونيس رحماً جديداً لولادة التحوّل و الإبداع، "فهكذا حلّ القارئ الذي سيصبح فيما بعد مصطلحا كتابيا محل السّامع أو الجمهور الذي هو جوهريّ مصطلح خطابي، هذا التّحول نحو الكتابة؛ أي نحو تعبير مغاير ولّد تحوّلا نحو ثقافة جديدة و تقويم جديد"[2]، فلم نعد نتحدّث عن علم جمال الخطابة إنما صرنا نهتمّ بعلم جمال الكتابة بعدّه البديل.

إنّ الكتابة عند أدونيس هي شيء آخر مختلف تماما عن البديهة و الارتجال "الكتابة صناعة رُوحانية فهيَ بهذا المعنى رؤيا (...) و في ذلك ما يناقض المثال الشّعري العربيّ السّائد آنذاك من أن الشّعر احتذاء مثال مسبّق (...)، بينما الكتابة لا تكون إلاّ رؤيا شخصيّة متميّزة"[3]، ضمن هذا المنظور يرى أدونيس أن الكاتب لا

* **الصولي**:(ت 335هـ) هو مُحَمَّد بن يحيى بن عبد الله كان أحد العلماء بفنون الأدب، حسن المعرفة بأخبار الملوك وأيام الخلفاء ومآثر الأشراف وطبقات الشعراء من مصنفاته: أشعار أولاد الخلفاء ، أخبار الراضي والمتقي وأخبار الشعراء ،أدب الكاتب، شرح ديوان أبو تمام...

[1] أدونيس، النّص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 46،45. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج3، ص: 261. (مصدر سابق)

[3] المصدر نفسه، ص: 25.

يقدر أن يكتب إلاّ إذا كان له ما يقوله بينما الشاعر يستطيع في كلّ لحظة أن يملأ بألفاظه قوالب معيّنة دون أن يكون له بالضرورة شيء يقوله أو يضيفه إلى ما سبق، و هكذا نفهم كيف أنّ الشّعر يسقط دائما في التّقليد و التّكرار، فالكتابة لا متناهية شكلا و موضوعا لأنها تواجه عالما لا متناهيا، و الشعر في الماضي كان محدودا لأنه ينطلق من تصوّرات جاهزة مُسبّقا. إنّ الكتابة بالنسبة إلى أدونيس "هي هذا البحث السّريّ الغامض من أجل أن نقول ما ننتظره "[1].

لقد كانت ـ إذن ـ النّقلة التي أسّسها النّص القرآنيّ للشّعر العربي من الشّفوية إلى الكتابة جليّة جدًّا في التّراث العربيّ، حيث تمخّض عنها شعرية جديدة غنيّة من حيث المنطلقات التي تأسّست عليها و من حيث الآفاق التي تطمح للوصول إليها.

[1] أدونيس، كلام البدايات، ص: 182. (مصدر سابق)

الفصل الثّالث:

﴿موضوعات الحداثة في الخطاب الأدونيسي﴾

- أولا: الحداثة الشّعرية عند أدونيس.
- ثانيا: الحداثة النّقدية عند أدونيس.

أولا/ الحداثة الشّعرية عند أدونيس:

قبل أن نلج باب الحداثة الشعرية عند أدونيس ونخوض غمارها لا بأس أن نعود قبل ذلك إلى أحد المحطّات التاريخية المهمّة التي مثّلت الشّعر العربي، وهو العصر الحديث، وسنحاول ـ قدر الإمكان ـ أن نرسم للقارئ صورة واضحة عن العملية الشعرية في تلك الفترة كيف تصوّرها الشعراء وكيف ترجموها على صفحات دواوينهم، ويأتي هذا التقديم من أجل وضع القارئ أمام المفارقة التي صنعها أدونيس بين أقرانه من الشعراء وبين الجماعات المجدّدة وهو يؤسّس لحداثته الشّعرية والنّقدية ،ويتبيّن ـ بما لا يدع مجالا للشك ـ النقلة التي نقل بها أدونيس الشّعر العربي والذّائقة العربية بشكل عام وذلك من خلال ما قدّمه من رؤى ودلالات ومعان جديدة في ظلّ التاريخ الشّعري الوثوقي الحافل الذي نشأت بين أحضانه الحركة الشّعرية العربية.

1/ تجليات الفكر الحداثي في الشّعر العربيّ الحديث:

حداثة الشّعر العربي، قضية شغلت الدّارسين و النقاد و أخذت الحيّز الكبير من اهتمامهم، فقد وردت تحت مُسميات عديدة لكن الجوهر واحد و هو الوصول إلى التّجديد في الظّاهرة الأدبية ،و لم تكن هذه المحاولة بِدعًا من المحاولات السّابقة التي قامت في هذا المسعى فالشّعر العربيّ قد شهد محطّات تجديدية كُبرى عبر مسيرته تمثّلت في كلّ من:

أولا/ ثورة الشّعراء المولّدين على نمط القصيدة العربية من عدة جوانب هي: الأغراض، الإيقاع، و اللغة ،حيث جاءت استجابة لنمط الحياة الحضرية في بدايات عهد العبّاسيّين.

ثانيا/ تجديد شعراء الأندلس في بنية القصيدة في شكل موشّح، من حيث اللغة، المضامين، و الإيقاع

ثالثا/ ثورة الشعراء المحدثين في القرن العشرين على نظام القصيدة العمودية حيث تم استبدالها بتجارب شعرية تعدّدت تسمياتها و تقنياتها ، كان تروم إلى التعبير عن الإنسان العربي الحديث بأسلوب مناسب.[1]

[1] ينظر: السّعيد بوسقطة و أحسن مزدور ،حركة مجلة شعر و إشكالية المشروع الحداثي تنظيرا و إبداعًا، منشورات مخبر الأدب العام و المقارن، جامعة برج باجي مختار، عنّابة، 2005م، ص: 03.

لقد شكّلت هذه المحاولات عبر تاريخها محطات تجديدية مسّت لب الحركة الشعرية فغيّرت المفاهيم و أذكت شعلة التجديد من منطلق: أن الحداثة ضرورة تقتضيها الزمنية، فكانت هذه المواقف فاتحة لعصر جديد و استجابة لمتطلبات التغيير.

لقد أسّست الحداثة ـ إذاً ـ في الشعر العربي الحديث لنقلة نوعية لم تشهده أيٌّ من العصور التي سبقته، فالتجديد هذه المرّة جاء شاملا فمسّ كل مقومات الشعر من لغة و شكل و مضمون ما جعل العربي يقف في هذا العصر أمام تطوّر جارف "لن يُبقيَ من الأساليب القديمة شيئا فالأوزان و القوافي و الأساليب ستتزعزع قواعدها جميعا، و الألفاظ ستتّسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير. و التجارب الشعرية ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد"[1]؛ هذا التوصيف الذي أورده "إحسان عباس" يُبيّن الاختراقية التي تبنتها الحركة الشعرية في هذا العصر بالتحديد. و قد بدأت بوادر هذا التجديد في الشعر العربي الحديث ـ أول الأمر ـ مع مدرسة الديوان و روادها الثلاثة "عباس محمود العقاد"، "إبراهيم عبد القادر المازني" و "عبد الرحمان شكري" ـ هذا ـ إذا استثنينا الحركة الإحيائية للشعر بما أنها كانت في مجملها تَكرارا للقديم و نسجًا على منواله.

يرجع تأسيس مدرسة الديوان إلى النّصف الأول من القرن الماضي على أيدي جماعة من النقاد المصريين حاولوا أن يعيدوا للأدب العربي و للشعر بالأخص بريقه، و أن يُبعدوه عن التكلف و الصّنعة اللفظية فانبرت دعوتهم لتصحيح الأدب دعوة صريحة لاقت صدى كبيرا في الأوساط الأدبية؛ في مصر و خارجها، "و تسمى مدرسة شعراء الديوان نسبة إلى الكتاب النّقدي المشهور الذي ألفه اثنان من هذه المدرسة و هما العقاد، و المازني، و أصدراه في جزأين و بَسَطا فيه دعوتهما الجديدة"[2] و قد أوضح المؤلفان موضوع اشتغالهما في مقدمة موجزهما النقدي بالقول: "فموضوعه الأدب عامة، و وجهته الإبانة عن مذهب جديد في الشعر والنقد و الكتابة"[3]، كما تجلّى ذلك في مقالاتهم التي نشروها في الصحف، و في مقدمات دواوينهم الشعرية. و ما يُحسب لشعر هؤلاء أنه لم يكن شعر مناسبات أو مدائح و أهاجي، إنما مالوا إلى اللّواذ بالأصقاع الغريبة في

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، ص: 17. (مرجع سابق)
[2] مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث و مدارسه، ص: 06. (مرجع سابق)
[3] العقاد و المازني، الديوان في الأدب و النقد، دار الشعب، ط4، 1997م، ص: 03.

فلسفتهم الشّعرية الدّاعية إلى التّأمل في مواضيع ذات هيْبة كالحياة و الموت و البعث... و أوغلوا في خلجات النّفس و ما تحويه من شكٍ و حيرةٍ، بغض و حبّ، كما فضلوا الطبيعة إلى درجة الذوبان فيها، متأثرين في ذلك بالعبق الرومانسي الغربي.

و في هذه البيئة نشأت جماعة أبولو، "فبين آراء خليل مطران و بعض قصائده، و بعض قصائد عبد الرحمن شكري و آرائه من جهة، و الوعي النقدي الذي مثله عبّاس محمود العقاد خصوصا، و جماعة الديوان عموما، نشأت حركة أبولو"[1] و قد قامت هذه الحركة هي الأخرى على دعاوى أن يكون الشاعر عصفورا طليقا في سماء الشعر غير آبه بأي قيد يطوّقه من جهة اللغة أو من جهة الشكل، فيغدو في حرية و خلاص مجسدا ذاته بوجدانيات متفاوتة.

و قد سارت وتيرة التجديد للقصيدة العربية في أرض المهاجر الأمريكية مواكبة لحركات التجديد المشرقية طورا، و متجاوزة لها طورا آخر، لقد صار الشّعر حسبَهم رؤيا و موقفاً من الحياة يصوّر الشاعر المغترب من خلاله إحساسه و حنينه إلى موطنه الأول، فأضحى ـ ذلك الشعر ـ حاملا لرسالة إنسانية أساسُها الحق و الجمال. و على هذا تتحدّد أهداف المهجريّين بما سنّه دستور الرابطة القلمية بالقول: "إن غاية الرابطة هو بث روح نشيطة في جسم الأدب العربي، و انتشاله من وَهدة الخمول و التقاليد (...) و دستور الرابطة و المقدمة التي وضعت له، يُعطي صورة كاملة عن غايتها و هدفها، و يصور واقعها و حقيقتها و الدافع الأساسي لإنشائها و تكوينها (...)، و يرمي إلى رفع مستوى الأدب و السموّ به"[2]؛ لذا يجمع بين أعضاء هذه الرابطة الهدف الواحد، و الوسيلة الواحدة، التّصور و التّصوير الموحّد، إلى جانب التفكير و التعبير الواحد.

و تتمّة للمنحى التجديدي، نشأ الشعر الحُر، فكرّس و تمّم ما بدأته المدارس الشعرية من قبل، رغم ما يُطرح على الساحة من اختلاف وجهات النّظر بين الدارسين و النقّاد حول: من له الشّرعية و الأسبقيّة في بعث الشعر الحر؟ ففي الوقت الذي ينسب "السياب" بداية هذا اللون الشعري إلى قصيدته "هل كان حبا" و التي كتبها سنة 1946م، ترفض "نازك الملائكة" ذلك بشدّة و ترى أنّه لا يوجد شعر حُر قبل قصيدتها

[1] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج3، ص: 99. (مصدر سابق)

[2] مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص: 88. (مرجع سابق)

"الكوليرا"؛ أي قبل سنة 1949م، فراح النقاد بموجب هذا القول فريقين مُختصمين، بين مرجح لكفة "نازك الملائكة"، و بين آخر يُميل كفة "السيّاب"، و لولا العصبية ـ في اعتقادنا ـ التي ما زالت تخيّم على الفكر النقدي العربي لما انتهينا إلى كلّ هذه المتاهات، و الحق أن أغلب الباحثين يُميلون كفة "نازك" منهم "إحسان عبّاس" الذي أكد أن "نازك" قد أبانت حسّا تجديديا في الكتابة، و تمرّس في التّعبير ينمّ عن إدراك و فهم جيّد لحدود هذه التجربة، تقول نازك الملائكة : "و كانت أوّل قصيدة حُرة الوزن تُنشر، قصيدتي المعنونة "الكوليرا"، و هي من الوزن المتدارك"[1]، و كانت الظروف التي صَحِبت كتابتها قاسية للغاية لأن كل حركة تجديدية خارج الأصول ـ حسب نازك ـ كثيرا ما تبدأ حيِيّة، لَدُنيّة، متردّدة، مدركة أنه لابد لها أن تحتوي على فجاجة البداية[2]. إنّ حركة الشّعر الحُر تُعدّ أحد أجرأ المحاولات التي قادتها "نازك" في الشعر، "فالمتتبع للدّور التّاريخي الذي قامت به الشاعرة في الثورة على النظام التقليدي للشعر، يدرك أنها لم تُطل على هذه الحركة من نافذة الحداثة الغربية"[3] و قد تحاشت ذكر ذلك في كتابها لِعلمها بما يُحدثه هذا المصطلح من جدل بين الدارسين والنقاد، فاستعملت مصطلحات أخرى مثل الجديد و الحديث، اللذين بهما زعزعت أركان الشعر العربي وأعطت الدفعة الإضافية للحركات التجديدية التي أعقبتها فيما بعد، و تعد حركة "مجلة شعر" أبرز تلك الحركات على الإطلاق.

تأسست حركة "مجلّة شعر" على يد جماعة من الشعراء أبرزهم "يوسف الخال" و "علي أحمد سعيد" المعروف بأدونيس، عملت هذه الحركة ـ مثل نظيراتها ـ على الخوض في مجال تجديد الشعر لتنحُوَ به منحى لم يعهد جمهور القراء له مثيلا من قبل. "و لما كانت مجلة شعر وقفا على الحركة الشعرية الجديدة، فقد استطاعت أن تكون أبلغ أثرا من سواها في تاريخ تلك الحركة أيا كانت طبيعة ذلك الأثر و نوعيته، لأنّها جعلت من نفسها منبرا لاتجاهات متفاوتة (...) و تبنت قصيدة النّثر، القصيدة ذات الإيقاع المنظم و التفعيلات المتفاوتة"[4]. فلقد آمنت هذه المجلة بشعر التفعيلة يوم كان الناقمون عليه كُثرا، فتعاهدته بالرّعاية يوم أن كان

[1] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، ط3، 1967م، ص: 23.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 26.

[3] عبد الله أحمد المهنا، الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الثالث، 1988م، ص: 13.

[4] إحسان عباس، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، ص: 22. (مرجع سابق)

فكرة تخالج شعراء الحداثة العربية أمثال أدونيس و من شايعه، فأَطلعت جمهور القرّاء على نماذج مترجمة من الشعر الغربي، و أيدت هذا الاتجاه بأصوات نقدية و دواوين شعرية مختلفة رغبة منها في تكريس هذا المنحى الجديد في الشعر.

و تكملة للمسعى السابق فإنّه لا يحسن الحديث عن شعرية حداثية أو حداثة شعرية عربية دون أن نأتي بالحديث عن تجربة "علي أحمد سعيد" الملقب بأدونيس أبرز من اختط بفكره معالم هذه الحركة من ألفها إلى يائها، إنّ اسم أدونيس يرتبط في الثقافة العربية المعاصرة بمشروع جمع بين الإبداع الشعري و النقدي و الفكري، فالحديث عن الشعر الحداثي العربي دون التطرق إلى أعمال هذا الشاعر/ الناقد مصادرة للحقيقة؛ لأنّ الحداثة الشّعرية كما هي عنده "تساؤل حادٌ يفجّر طاقات اللغة الشعرية و يفتح آفاقاً تجريبية جديدة في فضاء الممارسة الإبداعية، كما تعني في اللحظة نفسها استكشاف طرق تعبيرية تتلاءم مع متطلبات التساؤل المطروح مع جديّته و حجمه، و مثل هذه الرؤية لا تكتسب أهميتها إلا إذا وُضعت ضمن إطار النظرة الشخصية للإنسان ذي الخصوصية المتفردة في وجوده الفعَّال المميز داخل الكون البشري في عملية الإبداع"[1]. و هذا يقودنا لاستحضار الأمور المهمة التي ترتكز عليها الحداثة الشعرية في أيّ مشروع حداثي و هي: الرؤيا الشعرية، شكلية التعبير، و لغة الشعر.

إنّ تناولنا للحداثة الشعرية عند أدونيس يُلزمنا ــ في هذا الفصل ــ لتخصيص هذه القضايا الثلاث سالفة الذكر بالبحث و التحري؛ رغبة منّا في الوقوف على تصوّره للحداثة طيلة مشروعه الإبداعي.

1 ـ 1/ الرؤيا الشعرية:

أ/ الرؤيا لغة و اصطلاحا:

يتردّد مُصطلح الرؤيا في المعاجم العربية بعدة معان "يقال رأى زيدٌ عالمِا، و رَأى رأيًا و رؤية ورَاءَةً. الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، و بمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين. و الرؤية النظر بالعين و القلب. و

[1] ممدوح السكّاف، أدونيس منظّرا للحداثة الشّعرية، http://thawra.alwehda.gov.sy، تاريخ الصدور: 20/09/2010، تاريخ التصفح: 10/08/2014.

من مادة رأى أتت الرؤيا، وهي ما رأيته في منامك، و هي الرؤى و أرأى الرجل إذا كثرت رؤاه، و هي أحلامه.[1]

أمّا في معجم "العين" للخليل فورد الرأي: رأيُ القلب، و يُجمع على الآراء. تقول: ما أضلّ آراءهم على التعجب. و راءهم أيضا و رأيت بعيني رؤية.. و رأيته رأي العين، أي: حيث يقع البصر عليه.[2] و الرؤيا بالضم و سكون الهمزة الرؤيا المنامية أو ما يُرى في المنام[3].

و قد وردت الرؤية في القرآن الكريم بهاذين المعنيين، فمن الرؤية بمعنى النّظر بالعين، قوله تعالى : "فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ الّيْلُ رَءا كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لاَ أُحِبُّ الاَفِلِينَ"[4] أما رؤية القلب، البصيرة، فقوله تعالى: "وَ لَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَ هَمَّ بِهَا لَوْلاَ أَنْ رّءا بُرْهَانَ رَبِّهِ"[5] فالرؤية هنا بالبصيرة لا بالبصر"، و تكون الرؤية معنوية كقوله تعالى: "وَ إِذَا رَءَا الذَّينَ ظَلَمُوا العَذَابَ فَلاَ يُخَفَّفُ عَنْهُمْ وَ لاَ هُمْ يُنظرُونَ"[6].

إذن؛ يشترك ما ورد في المعاجم العربية والقرآن الكريم في أن الرؤية تكون بالعين، كما تكون بالقلب لأنّ "الرؤية" تعني الإبصار في حالة اليقظة، أما "الرؤيا" المميزة بالألف فتعني ما يراه الإنسان في المنام، و الرؤية هي المصدر المسؤول عن الرؤيا بالقلب أو كما تُعرف بالبصيرة. فنفرّق بين الرؤيا و الرؤية، الرؤيا تتجاوز الظاهر إلى الباطن لتكشف علائق جديدة يعاد على ضوئها ترتيب الأشياء ثانية، و تصنع عالما جديدا و هي امتداد للرؤية، فيما تستند الرؤية إلى تجربة خاصة في الحياة.

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص: 291،297. (مصدر سابق)

[2] ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج2، تحقيق: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دار و مكتبة الهلال، د. ط، د. ت، ص: 182.

[3] مُحَمَّد علي التهانوي، موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون و العلوم، ج1، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996م، ص: 886.

[4] سورة الأنعام، الآية: 76.

[5] سورة يوسف، الآية: 24.

[6] سورة النحل، الآية: 85.

2/ أصول مفهوم الرؤيا الشّعرية عند العرب و الغربيين:

ضمن التوجه الذي رسمه البحث سنحاول مقاربة مفهوم الرؤية والرؤيا من منظور فني بحت، ذلك أنّ ــ الرؤيا والرؤية ــ مصطلحان متشعبان يتداخلان في عدة حقول معرفية ويأخذان أبعادا مختلفة بحسب الزاوية التي ينظر به إليهما ولكي لا يلتبس على القارئ دلالة هذين المفهومين نسوق هذا التعريف المقتضب لعبد الله العساف حيث يقول عنهما: " نعرف الرؤية في الفن على أنها المادة الوثائقية التي يعكسها الفنان من الواقع وتخص المجتمع والفرد معا، يضاف إلى ذلك موقف المبدع وطرائق تشكيله الجمالية لتلك الرؤية ،أما الرؤيا فهي القدرة على النفاذ إلى جوهر العلاقات الاجتماعية والانسانية لكشفها، إنها اختراق لما هو قائم وسواء صاغه الشاعر بشكل مباشر أو غير مباشر فهو رؤيا لأن الرؤيا بالأساس تعني النفاذ إلى جوهر الأشياء وبقدر ما يكون هذا النفاذ واعيا تكون الرؤيا عميقة وقيّمة"[1]

وبناء على ما تم الإشارة إليه ندعو القارئ ليتتبع معنا في عجالة مسيرة هذين المصطلحين قديما وحديثا، وكيف تم تداولهما من منظور فني وإبداعي،. فقد ورد مصطلح "الرؤيا الشعرية" في كتابات النقاد والشعراء العرب و الغربيين على السواء، و إن كانت درجات الوعي التي صاحبت تشكّل هذا المصطلح متفاوتة، فقد ورد في التراث الغربي عند "أرسطو" في معرض حديثه عن الإبداع، أنّ الشاعر لا ينقل الواقع كما هو إنما يحاول ــ و هو يُحاكيه ــ أن يتصوّره على الوجه الأمثل والأحسن، و هذه إشارة من "أرسطو" أن لكل إنسان رُؤيته و تصوّره الخاص للشكل الذي يجب أن يكون عليه الواقع، بما أن الوجود ـ في رأيه ـ ناقص يحتاج في كل مرة إلى تعديل يتمّ بأقلام الشّعراء والفنّانين[2]. و يخالف أفلاطون ذلك حين شدّد على أن الفنّ مجرد محاكاة لعالم المثل، فيقتصر دور الفنّان على استعادة واستحضار تلك النماذج الكاملة و المثلى في الذهن بالوصف لا أكثر، وهذا مَكمنُ الاختلاف بين أرسطو وأفلاطون في الرؤية الفنيّة.

أما في التراث العربي القديم، فلا نجد ذكرا لهذا المصطلح بصريح اللفظ، إنما نجده مُشاراً إليه بالمعنى تحت مُسمّى آخر هو "الماء"، "و قد شكّل هذا الرّبط بين "الماء" و مصطلح الشّعرية تساؤلا كبيرا حول دلالته،

[1] **خلف العساف**، قراءة في مصطلحي الرؤية والرؤيا، http://www.aklaam.net تاريخ الإصدار 2012 /09/10، تاريخ التصفح: 2015 /05/20.

[2] ينظر: أرسطو، فن الشّعر، ص: 26. (مرجع سابق)

فذهب لفيف من النّقاد منهم "عبد الملك مرتاض" إلى الربط بين المصطلحين و اعتبارهما يصبان في إطار واحد هو الشعرية، أو ما يعطي فُرادةً للعمل الأدبي عمّا سواه[1]، فجعلوا منه بؤرة الأدبية في الشعر، و يتضح ذلك في تعليق "ابن قتيبة" عن بيت "لبيد بن ربيعة التغلبي" حين أنشد:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه و المرء يصلحه الجليس الصالح

يُعلّق "ابن قتيبة" بالقول: "هذا و إن كان جيّد المعنى و السبك، فإنه قليل الماء و الرونق[2]، كما يرد لفظ الماء عند "الجاحظ" حين يضعه للدلالة على التخيّر في المعاني التي تترك الانطباع الحسن في النفس، يقول: "إنما الشأن في إقامة الوزن، و تخيّر اللّفظ، و سهولة المخرج، و صحة الطبع، و كثرة الماء"[3]. و ورد مصطلح "التخييل" مع "حازم القرطاجنّي" ليصُبّ في نفس المنحى و يأخذ دلالة "الماء" أو "الشاعرية". و حديث "حازم" عن التخييل جاء مستفيضا حيث يقول مُعرّفا إياه: "و التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها و تصوّرها، أو تصور شيء آخر به انفعالٌ من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[4]، ثم يبسُط الحديث عن حسن مواقع التخييل في النفس، فيرجعها إلى حسن ملاءمة المعاني للأغراض المناسبة و التعجيب. و يُقابل مُصطلح "التّعجيب" عند "حازم" بمصطلح "الدهشة" عند الرمزيين الفرنسيين، و لـ: "حازم" فضل المزيّة و السبق في القول بذلك

و بالتعريج على الدرس الغربي الحديث، نجد أنّ مصطلح "الرؤيا" قد تطوّر و استقل بمفهوم خاص في الفلسفة و الشعر بالرغم من الاختلاف القائم بينهما، تستند الرؤيا في الفلسفة إلى مُقدّمات تُفضي إلى نتائج و على علل تُفضي إلى معلولات. أما الرؤيا في الشعر فهي على النقيض من ذلك تماما، تُجنّد الفوضى

[1] ينظر: بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة، ص: 487. (مرجع سابق)

[2] ابن قتيبة ، الشّعر و الشعراء، ص: 10. (مصدر سابق)

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط3، 1969م، ص: 131،132.

[4] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق و تقديم: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م، ص: 79.

و التناقض و اللاسببية من أجل الوصول إلى غاياتها، و بما أن مجالنا يقتصر على الرؤيا في جانبها الشّعري فسنقتصر على إيراد المعاني في هذا المجال دون سواه.

يُعرّف " هلدرلن" الشعر في الثقافة الغربية المعاصرة بأنه "كالحلم و ليس حقيقة واقعة، إنّه لعب بألفاظ و ليس مجرد أفعال"[1]، فالشاعر ـ ساعة يكتب ــ ينفصل عن عالمه شعوريا ليتماهى مع عالم تتمثل الحقيقة أمامه في وجودها الأسمى، و تعتبر التجربة الصوفية في تراثنا العربي و السوريالية في الفكر الغربي أبرز تلك الحركات التي خاضت غِمار هذا المعترك، كونها تماهت بالوجدان الإنساني إلى الأقاصي، و سبرت أغواره واستكشفت مَكامنه عن طريق الكتابة و خلق لغة جديدة و إحلالها محل اللّغات التقليدية التي فشلت في استقصاء تلك العوالم اللامرئية.

أما الشاعر الانجليزي "توماس إليوت" فقد تحدث عن الشّعر و عن الرؤيا التي يجب أن ينطلق منها الشاعر أثناء كتابته للقصيدة ،فالرؤيا و استكشاف العالم و السفر إلى الأقاصي و التّخوم، عوامل تخلق المتعة في نفس القارئ و تخرجه من الرّتابة التي ألفها في الشّعر التقليدي يقول: "أعتقد أن أولى وظائفه التي نستطيع أن نكون على يقين منها، هي أنّ الشعر يجب أن يمنح المتعة، و إذا سألت أي نوع من المتعة؟ فلا أستطيع عندئذ أن أجيب إلاّ بأنّه ذلك النّوع من المتعة الذي يمنحه الشّعر"[2]، و من هذه النّاحية الشعر أداة لتجسيد فلسفة الحياة لا كنظرية بل كرؤيا، فالشّعر عند "إليوت" هو قيمة الوعي الإنساني.

كما أنّ المتتبّع لمصطلح "الرؤيا" عند نُقادنا العرب المعاصرين، يجد أن معالجتهم لهذا المفهوم كانت محتشمة، والأدهى من ذلك أنها قوبلت بالكثير من الرفض و التعنيف و دعوة واسعة إلى مقاطعة هذا النوع من الشعر و اعتباره إفسادا للذائقة العربية، و كان ذلك نتيجة محدوديتهم في فهم هذه المقولة بكلّ أبعادها النظرية، غير أن منهم من وقف منها موقفا معتدلا محاولا في الوقت ذاته أن يركّز على البعد الإنساني لهذا المصطلح. وقد تحدث "غالي شكري" عن هذا المفهوم قائلا : "فرؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسي أو المضمون الاجتماعي أو الدلالة الفكريّة، إنها تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكلوجي والاجتماعي وخبراته الجمالية في الخلق والتذوّق، ومعدّل تجاوبه

[1] مارتن هايدجر، في الفلسفة والشّعر ،نقلا عن: بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص: 491. (مرجع سابق)
[2] توماس إليوت، الشّعر و الشّعراء، تر: مُحَمَّد جديد، دار كنعان للدّراسات و النشر، دمشق، ط1، 1991م، ص: 13.

أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار الكون "[1]؛ يُبيّن "شكري غالي" بأن التجديد الذي مسّ الحركة الشعرية في العصر الحديث هو ـ بالدرجة الأولى ـ تجديد في الرؤيا؛ بما تمثّله من بحث و استقصاء للمجهول، و مغامرة تقتضي مزيدا من الكشف و الإفصاح فالرؤيا تنطلق من فهم الواقع وما يحكمه من قوانين ثم تجاوز كل ذلك عن طريق الرؤيا والاستشراف من أجل الخلق والإبداع. إنّ الناقد أحيانا "ينتقص أعمال بعض الشعراء على أساس غياب القضية الإنسانية والاجتماعية أو عدم وضوحهما، فما يهمه هو الأبعاد الإيديولوجية في الشعر (...) و الأيديولوجية الشعرية ـ بهذا المفهوم ـ في تجاوز الأنا لنفسها في طريقها إلى الآخر"[2].

أمّا "الرؤيا" في بعدها الشّعري فقد كانت أكثر نُضجا إذا ما قورنت بنظيرتها النّقدية، فما يستوقف الدارس ـ و هو يقلّب الدواوين الشعرية العربية المعاصرة ـ حضور هذا التصوّر البارز للمفهوم نتيجة تبنّيه من قِبلِ الثقافة العربية عامة، و في الشعر بوجه الخصوص، يحدث هذا في ظلّ مجتمع يُبشّر بالوضوح و ينبذ كل مظاهر الغموض. كما كسر "عبد الوهاب البياتي" وهو أحد الشعراء العراقيين المحدثين كل الحواجز و المعوّقات أمامه، و تطرق إلى هذا المفهوم تنظيرا و إبداعا مُبرزا أنّ الرؤية أول مدارج الرؤيا الشعرية، فالرؤيا ـ حسبه ـ إنما تتمخض من خلال فهم الواقع. "فالفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة، و فهم و اكتشاف منطق حركة التاريخ و التفاعل مع أحداث العصر، يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة، و القدرة على التجاوز و التوجه إلى المستقبل"[3] فالرؤيا تتبلور من خلال رؤية معطيات الواقع الخارجية، و وعي تناقضاته أولا، ثم بعد ذلك تعمل على التأسيس لعالم مثالي ـ رؤيا شاملة ـ بواسطة خرق الواقع، فتعدّ الرؤيا تجربة مستقبلية تنطلق من الواقع محركها الرئيس هي الذات المبدعة، فهي تجربة لأنها لا يمكن أن تبنى من فراغ، ومن علامات هذه التجربة الوعي المصاحب لها وكذلك النضج وهو الذي يحدده طول تجربة المبدع، كما أنّ كل رؤيا لا تتجاوز الواقع تبقى محكومة بسيطرة الحواس الخمس. و يبحث "خليل حاوي" عن مصدر الحقيقة الإنسانية فيرجعها إلى الرؤيا في بعدها الفلسفي، و قد تحدث عن الرؤيا حديثا متميزا بولوجه إليها من منطلق البحث عن معانقة الحقيقة في بعدها المثالي يقول: "و ما زلت أعتقد أن الكشف عن الحقيقة في مجالات المعرفة من فلسفية وعلمية

[1] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991م، ص: 77.

[2] سامي عباينة، اتجاهات النّقاد العرب في قراءة النّص الشّعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004م، ص: 98.

[3] هشام القواسمة، الرؤيا عند نزار قباني، مذكرة ماجستير، مخطوطة، جامعة مؤتة، 2009م، ص: 08،09.

و شعرية تصدر أصلا عن الرؤيا، و لقد اعترف العلماء أنفسهم أن الإحصاء و جميع المعلومات التي توفّرها الملاحظة الدقيقة تبقى مادة كثيفة لا معنى لها مالم يتيسر للعالِم خلال تأملاته الطويلة ومضات من الرؤيا تضيء خفايا المادة و تكشف عمّا تنطوي عليه"[1]، فيُلحق "حاوي" المعرفة العلمية التي جوهرها التجربة بالرؤيا في بعدها الإشراقي الفلسفي. لأنّ المعرفة العلمية شبيهة بالعلوم الإنسانية؛ كونها تحتاج إلى طول تأمّل و دقة في الرُؤيا.

3/ الرؤيا الشّعرية عند أدونيس:

الشّعر عند أدونيس عشق دائمٌ متجدّد، رافقه منذ نعومة أظافره وما يزال متواصلا، و لا خلاف في أنّ أدونيس ظاهرة عربية شعرية متميزة في أدبنا المعاصر، و هو إلى جانب ذلك مفكّر لا تقل دراساته التنظيرية أهمية عن كتاباته الشعرية، فهو إنسان يحمل رؤيا إزاء الحياة و الواقع. و لاشك أن أدونيس ليس مجرد شاعر بل هو أيضًا مُنظّر للشّعر، إن لم يكن أهم مُنظّر للشعر بين ظهرانينا. و يُعدّ صاحب فكر و صاحب رؤية في الحياة و العالم نجد آثارهما الواضحة في نثره و شعره. و أدونيس شاعر فوق العادة، لأن الشعر عنده ليس فنًا فقط و ليس تجربَة و حسب، إنه أبعد من ذلك بكثير، إنه نوع من النبوءة، شكل عجيب من أشكال الرؤيا التي ترحل به إلى عوالم أخرى.

يجعل أدونيس تجربته الشّعرية قائمة على عنصر "الرؤيا"، و يجعل لها اسما مستقلا يُسمّيها "قصيدة الرؤيا" و هي في تعريفها مثلما يورد في كتابه: "مقدّمة للشعر العربي" بالقول: "بدل القصيدة الحكاية أو القصيدة الأفكار (...) يقيم الشاعر الجديد القصيدة الدفعة الكيانية، القصيدة الرؤيا الكونية. و هذه قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان و دخيلائه (...) تصدر بدفعة واحدة و رؤيا واحدة و حدس واحد"[2]، و قد جسد هذا العمل في عمل ضخم تطلب منه ثلاث سنوات لإكماله تحت عنوان "مفرد بصيغة الجمع". أما دلالة مصطلح "الرؤيا" و ماذا يعنيه؟ فيُحدّده بأنّه "وسيلة للكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب. و لا تحدث الرؤيا إلاّ في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. و يحدث الانفصال في

[1] خليل حاوي، مطارحات في فن القول، نقلا عن: بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص: 503. (مرجع سابق)

[2] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي، ص: 105. (مصدر سابق)

حالة النوم، فتسمّى الرؤيا عنده حُلما، و قد يحدث في اليقظة لكن ترافقها آنذاك البرحاء، و البرحاء هي كذلك نوع من الانفصال عن عالم المحسوس، و استغراق في عالم الذات"[1]، و في موضع آخر يقول: "لعلّ خير ما نعرّف به الشعر الجديد أنه رؤيا، و الرؤيا بطبيعتها قفز خارج المفهومات السائدة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء و في نظام النظر إليها"[2]. و المتأمّل في الرؤيا الأدونيسية للشعر يجد أنها تتمّ بثلاث طرق رئيسية هي: الرؤيا/ الحلم /الجنون، الرؤيا/ الكشف، والرؤيا/ التجاوز.

3 ـ 1/ الرؤيا/الحلم /الجنون:

يتعارض مفهوم الرؤيا و الحلم في القرآن الكريم انطلاقا من ثُنائية الصّدق و الكذب؛ فإذا كانت الرؤيا صادقة فإن الحلم كاذب و هذا مصداقا لقوله ﷺ: "الرؤيا الصالحة من الله، و الحلم من الشيطان، فإذا حلم فليتعوّذ منه و ليبصق على شماله فإنّها لا تضره"[3]، فالرؤيا الصادقة تخص الأنبياء و هي جزء من أجزاء تحقّق النبوءة، أما الأحلام فهي من الشيطان و لا يوجد لها أيّ تأويل، يقول الله تعالى: "قَالُواْ أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ وَ مَا نَحْنُ بِتَاوِيلِ الأَحْلاَمِ بِعَالِمِينَ"[4]، أما المجنون فتُسقط عنه الشّريعة الإسلامية جميع التكاليف ليُصبح متحلّلا من القواعد و الآداب العامة فلا يحاسب عن قول و لا فعل، و هذا ليس مقتصرا على الشريعة الإسلامية فحسب بل هو أمرٌ مُتّفق عليه في مختلف القوانين البشرية الوضعية. لكن سنرى أيّ نوع من الحلم و الجنون يقصدهما أدونيس يا ترى؟

إنّ من عادة أدونيس أن يُزلزل المفاهيم و يرسّخ لمداليل جديدة بعد أن يهدم التّصورات التقليدية و الحمولة الثقافية المشحونة بها، حيث يتماهى عنده مفهوم "الرؤيا" و مفهوما "الحلم و الجنون"، فالرؤيا الشّعرية عنده أشبه بالحلم أو هي الحلم ذاته، ففي المنام ينفصم الإنسان عن عالم المحسوسات و يتّحد بحالة من اللاشعور تمكّنه من التواصل مع عالم الغيبيات، فيرتقي إلى المطلق و يعانق الحقيقة، و في الحلم تتبدّى للحالم نسبيّة الأشياء، و يتجلّى له الوجود في حالة مُغايرة لما يراه في اليقظة، يقول أدونيس: "الشاعر هنا لا يبحث

[1] أدونيس، الثّابت و المتحول، ج3، ص: 149. (مصدر سابق)
[2] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 09. (مصدر سابق)
[3] عبد الله البخاري، صحيح البخاري، ج8، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د. ط،1991م، ص: 69.
[4] سورة يوسف، الآية: 43.

عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع في الخيال و الحلم و الرؤيا، إنه يستعين بالخيال و الحلم و الرؤيا، لكي يُعانق واقعه الآخر، و لا يُعانقه إلاّ بهاجس تغيير الواقع و تغيير الحياة"[1]، و قد أُتبع هذا التنظير بعدة إجراءات تطبيقية حفلت بها دواوين أدونيس بدءا بديوانه "قصائد أولى" مرورا بديوان "أغاني مهيار الدمشقي" وصولا إلى ديوان "الهجرة في أقاليم الليل و النهار" و غيرها، جاءت فيها مجتمعة توظيف الحلم و اعتباره أحد أقطاب الرؤيا الإنسانية و الحضارية، و جعله الطّريق الأمثل و الأفصح لاكتشاف الحقيقة و الوصول إليها "فأدونيس يمجّد الحلم في ديوانه أغاني مهيار الدمشقي (...) فمهيار يرتمي في غياهب الحلم، و يخلق منه قصرا"[2]. يقول أدونيس في قصيدته "أغاني مهيار":

ملك مهيار

ملك و الحلم له قصر و حدائق نار

يحلم أن يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية

يحلم أن يرقص في الهاوية

يحلم أن يجهل أيامه الآكلة الأشياء.[3]

في هذه القصيدة ينفلت "مهيار" من الواقع و يلتجئ إلى الحلم الذي هو عبارة له عن قصر و حديقة، و النار هي رمز التطهير التي يعاد من رمادها بعث الحقيقة؛ بعث المدينة من جديد، يحلم في أن يعيد ترسيخ العدل و ينصّب تاج الحقيقة، فترتدع الأباطيل و الخرافات على يد "مهيار". و يعتقد أدونيس أنّه ـ فيما يشبه الحلم و الهذيان ـ يقتفي أسرار الغيب، فتنهال عليه الحقائق الغيبية عبر اكتشافاته لذلك العالم يقول:

أُحسّ المغيب ينبت قربي

خطـايا اكتشـــاف

[1] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي، ص: 120. (مصدر سابق)

[2] أمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة القصيرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007م، ص: 223.

[3] أدونيس، أغاني مهيار الدّمشقي و قصائد أخرى، دار المدى للثقافة و النّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص: 146.

و سيرى أبعد من كل درب[1].

أما اعتداد أدونيس بالجنون فهو ـ لا شك ـ ناجم عن قراءته لنتاج "جبران" الشعري و النقدي فأدونيس متأثر بجبران تأثرا شديدا لأن جبران حطم الأغلال التي تكبل العقل بالجنون، فأطلقه من سجنه سجن الدين بالدرجة الأولى، و سجن المجتمع بالدرجة الثانية، فالجنون هو الوجه الآخر للحقيقة يقول عنه أدونيس: "الجنون، إذن، نوع من رؤيا الغيب، و هو، من حيث أنّه رمز شعري، يمنح الشاعر مزيدا من الحريّة ليعبّر عن غير الطبيعي و غير العادي، بدءا من الطبيعي العادي"[2]، و لكن يتعيّن أن ننبّه إلى نقطة لم يتنبّه لها الكثيرون، و هي أن الجنون عند أدونيس لا يقصد به الجنون المرضي، إنما المجنون في تصوّر أدونيس هو "التخلّص من الحالة التي يفرضها التعقّل (...) فالجنون إذن هو هذه الحالة من الخروج عن كل ما هو عقلي بالمعنى التقليدي، بهذا المعنى يعتبر الجنون أهمّ حالات الإبداع"[3] و قد وظّفه أدونيس في ديوانه: "هذا هو اسمي" عندما صوّر حالة ذلك الجنديّ الذي خرج من الحرب، و قد أصيب بعلل و تشوّهات، صوّره أدونيس و هو يتحدّث مع أصوات الذين رآهم، بملء عينيه يُقتلون حوله، فيحاول الجندي أن يستعيد الحقيقة التي جعلته يخوض هذه الحرب فيغني و هو يربط حذاءه العسكري قائلا:

لأيّ جمال و حب و خَير

أُحارب غيري؟

لأيّ قضية.

أُوسّخ بالحقد في عروقي و كل شعور

و كلّ خلية.[4]

[1] بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص: 542. (مرجع سابق)

[2] أدونيس، الثّابت و المتحول، ج3، ص: 153. (مصدر سابق)

[3] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 269. (مصدر سابق)

[4] أدونيس، هذا هو اسمي و قصائد أخرى، دار المدى للثقافة و النّشر، ط1، 1996م، ص: 38.

لعلّ اختيار أدونيس لهذا المخرج الفنّي و الفلسفي في آن، نابع من تتبّعه العميق لإنتاج الرومانسية و السوريالية، و اطّلاعه على كتب "أفلاطون" الفلسفية التي تحدّث فيها بإسهاب عن أنواع الجنون ومسبّباته"[1] لكن أدونيس استطاع أن يصهر جُلّ هذه المنابع في تجربة شعرية متميّزة تعكس قدرته على الإبداع، فمع الجنون تتغيّر علاقة الإنسان مع الله و مع البشر جميعا. نجده في قصيدة أخرى يقول:

اهربوا، فأنا من هناك

جئتكم، فلبست الجريمة

و حملت إليكم رياح الجنون.[2]

يُبشّر أدونيس بالجنون، و يجعله مثيلا للرّيح التي بها تتغيّر موازين الطبيعة، كذلك الجنون عند أدونيس هو تحويل لهذا الخروج عن النمط التقليدي و جعله أساسا لرؤيا الغيب و معرفة التّجديد ما يجعل من الغيب مناط بحث و تساؤل.

3 ـ 2/ الرؤيا/ الكشف:

يعدّ مصطلح "الكشف" أهم ما يميّز الرؤيا الحداثية الأدونيسية، و "الكشف هو إزالة الحُجب عمّا يُواريه و يُغطّيه"[3]، و قد ورد مصطلح "الكشف" بكثرة في التراث الصوفي مع أعلامه، لأنّ الصوفي دائم الاتصال بالله، يطمح لأن تنكشف له الحجب، ليرى خالقه. و الكشف أمثل الوسائل للوصول إلى المحجوبات الغائبة عن الأبصار. و تتميّز التجربة الشعرية الحديثة عن القديمة بظاهرة الكشف؛ كون الشاعر ـ قديما ـ لم تتجاوز مهمته وصف الأشياء الظاهرة الجليّة و تصوير الأشياء المرئية دون أن يعبأ بالبحث و التساؤل عمّا وراءها، باعتبار أنّ الدّين قد أجاب عن كل ما يتعلّق بالمعاد و البعث و ما سكت عنه لا يجب الخوض فيه ولا الحديث عنه. لكن هذه النظرة لم تُعمّر طويلا مع رواد الحداثة، كونهم تجاوزوا النمط التّعبيري و تحوّل الشّاعر إلى مكتشف لنمط الوجود "فكشف الذات عن تجربتها مع العالم هو إيجاد لوجودها هي نفسها في الزمن،

[1] أمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة القصيرة، ص: 229. (مرجع سابق)

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدّمشقي، ص: 111. (مصدر سابق)

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص: 300. (مصدر سابق)

بفاعلية الإيجاد، من حيث هي وجود منبثق عن تلك الحركة يتحقق بتحقّقها و ينقطع عن توقفها"[1] فمع الشعر الحداثي تماهت الذات في بحثها لإحقاق نفسها في الوجود، فكان أن نتج لنا اتحاد و توحّد مع العالم، "فالإنسان لا يكون نفسه في تجربة الإبداع الفني، إلاّ بقدر ما يخرج ممّا هو، فهو تيه، جدل بين ما هو وما يكون: هي في هذه الحركة الدائمة، في اتجاه أفق آخر"[2] الكتابة الشعرية عند أدونيس كشف و اختراق للحدود، أو هي الكشف عن شيء يُفلت باستمرار يقول في قصيدة الثائر:

شُدّ يا ثائر، يا عاصف، زندك

فالأعالي تشتهي، تعشق بندك

ما هو العالم بعدك؟

هذه زلزلة ترنو إليكا

نشّئت تحت يديكا.[3]

في القصيدة دعوة للشاعر الثائر أن يتقدم إلى الأمام، فالمعالي تشتهيه، تدعوه أن يزلزل المفاهيم، أن يكشف وجه الحقيقة . فالشّعر ثورة بين يدي الشاعر به يكشف ويُؤسس، يقدّم و يؤخّر، يبني و يَهدم. لقد حاول أدونيس أن يجسّد طاقة الكشف في العديد من أعماله الشعرية منطلقا من فكرة أن الوجود على صورته المرئية عالم غامض و مبهم يقف الإنسان أمامه في حيرة و ذهول، و يعتبر أدونيس الشعر هو الوسيلة الأنجع والأمثل للكشف عن الحقيقة و التماهي بها، و ذلك من مُنطلق أن الشعر "وعد دائم بالبدء، أو بدء دائم"[4]. يقول في ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي":

هربت مدينتنا

[1] بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة، ص: 517. (مرجع سابق)

[2] أدونيس، المحيط الأسود، ص: 18. (مصدر سابق)

[3] أدونيس، أوراق في الريح، منشورات دار الآداب، بيروت، د. ط، 1988م، ص: 38.

[4] أدونيس، النّص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 16. (مصدر سابق)

فركضتُ أستجلي مسالكها

و نظرت لم ألمح سوى الأفق

و رأيت أنّ الهاربين غدا

جسد أمزّقه على ورقي.[1]

يبدو أدونيس نرجسياً أحيانا فهو يُنصّب نفسه المخلص و المطهّر من جميع المآزق و المتاهات، و بأنّه أهلٌ لكشف المخبوء و استنطاق المسكوت، و هي سمة بارزة و متواترة في شعره و عبر دواوينه، فالفعل "رأيت" الذي استخدمه الشاعر تتجاوز دلالته الرؤية البصرية إلى الرؤيا القلبية التي تسعى للكشف بعدما سلّم أغلب الناس بعدم قدرتهم على القيام بهذه المهمة.

يُطارد أدونيس العالم بهدف الكشف عنه و تحويله إلى قصيدة، لكن العالم يبقى في حالة انفلات و هروب يأبى الانصياع له، شأنه في ذلك شأن القصيدة الحديثة التي لا يستطيع الناقد أن يستنفد مدلولاتها فيصبح الشعر بهذه الطريقة: "لعبة أخرى تتطلب لعبة كشف نقدي جديد محكوم عليه سلفا بالاستمرارية و الذوبان اللامنتهي في روح القصيدة الكشفية، بوصفها انفتاحا مستمرا"[2] فالنقد ليس في جوهره سوى قراءة إبداعية ينسج حول النص الأول لغة ثانية، هذه القراءة تبقى دوما عاجزة عن الوصول إلى عوالم النص الخفية و إلى المعنى القابع بين تلافيف النصوص. يقول أدونيس:

قلت لكم رأيت كل شيء

في الخطوة الأولى من المسافة.[3]

[1] أمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة القصيرة، ص: 234. (مرجع سابق)

[2] بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة، ص: 520. (مرجع سابق)

[3] أدونيس، الآثار الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، ص: 309.

و هذه ـ إذن ـ رحلة أخرى من محاولة الإبصار عند أدونيس، تكشف في خطوة أولى عن كل شيء، خطوة تتجلّى له فيها كلّ المعارف، فهو مثل الصّوفي يتّحِد بالمطلق من خلال التأمل الباطني الذي يجمع بينهما. "فالشاعر ليس شاعرا إلاّ بشرط أولي، يرى ما لا يراه غيره، أي يكتشف و يستبق"[1].

3 ـ 3/ الرؤيا/ التجاوز/ الرفض:

"التجاوز و الرفض" مصطلحان يسجلان حضورهما في تجربة أدونيس في بعديها الشعري و النقدي فالتجاوز مصطلح يرتبط بالحداثة؛ بما هي تمرّد على القديم و رفض و تجاوز له من كلّ النواحي، و بعدّه الفعل الوحيد الذي به نتخلّص من ربق القديم، لأنّ الإبداع في جوهره نقيض التكرارية و التراكمية، الإبداع هو تأسيس للإنسان في أفق البحث و التجاوز و الاختراق، اختراق التقاليد التي ما انفكت تُقيّد الشاعر و تمنعه من الانطلاق في هذه الآفاق الرحبة و الغنية، و أدونيس شاعر مُجدّد باحث عن المستقبل الأمثل يقول:

سيّدتي أنا اسمي التجدّد

أنا اسمي الغدُ

الغد الذي يقترب ـ الغد الذي يبتعد.[2]

إنّ أدونيس يُلحّ دائما على "فكرة البحث المستمر على التّصور بأنّ الحاضر ما هو إلاّ لحظة انتقالية لصالح المستقبل، و أنّ قيمة ما تم إنجازه قيمة مرحليّة مؤقتة فقط. و لذا يجب القضاء على العناصر الميّتة من الماضي"[3] من أجل ذلك، نجد عمليّة الهَدم عند أدونيس تتوافق مع عملية البِناء في أيّة مُحاولة للتّقدّم. و ترتكز دعواه هذه على أقوال الفيلسوف الألماني "فريدريك نيتشه" الذي يتبنّى هو الآخر فكرة الإنسان "السوبرمان" ذو المستقبل الأفضل فـ: "نيتشه" أوجد لهذه المشكلات و التساؤلات المعقّدة حلا وحيدا و هو العود الأبدي أو العود السرمدي ليقوض مفهوم النهاية"[4] عكس النظرة الدّينية التي تؤمن بقوة عُليا تتحكم في فعالية التّحول،

[1] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 284. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، أوراق في الرّيح، ص: 60. (مصدر سابق)

[3] مُحَمَّد الخزعلي، الحداثة فكرة في شعر أدونيس، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، 1988م، ص: 101.

[4] أمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة القصيرة، ص: 209. (مرجع سابق)

خلاف الروح العلمية التي لا تؤمن بوجود هذه القوة. كما أن أدونيس يتقاطع في طرح هذه الفكرة مع فكرة تناسخ الأرواح التي تقول بها الصوفية الإمامية و بعض المعتقدات القديمة.

و تكملة للمسعى الذي ارتسمه، يستعمل أدونيس أسطورة "الفينيق" رمزا لكل تحوّل و انبعاث و ثورة، إنّه ثورة ضدّ الموت لأنّه هو الذي يعتنق الموت بإرادته، و الفينيق طائر أسطوري يُبعث من رماده بعد موته باستمرار وهو رمز لهدم الماضي و إعادة بناء المستقبل يقول أدونيس :

فينيقُ مُتْ، فينيقُ مُتْ

فينيقُ، و لْتبدأْ بِكَ الحرائقُ

لتبدأ الشَّقائِقُ

لتبدأَ الحياةُ.[1]

يجد أدونيس في طائر الفينيق ملاذا له و مهربا من أجل إيصال أفكاره، فموت الفينيق إيذان ببداية الحياة، بداية الشقائق، يجب أن تغسل الأرض و تتطهّر من أغلال الجمود و القهر لتعقبها حالة البحث و التطلّع، حالة من المضي قُدما نحو المستقبل. لأن الحداثة تمرّد و ردّة على كل النُّظم القديمة و البالية. كما تستوقفنا فكرة التمرد و الرفض في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" فمنذ هذا الديوان "بدأت كلمة الرفض سيرورتها في الشعر العربي المعاصر و في النقد المعاصر (...) فموقف الرفض هذا موقف مأساوي؛ لأن الشاعر يقف في مضيق بين ما يرفض و ما ينتظر، بين ما مضى و بين ما هو آت، و من هنا كان الشعور بالغربة"[2] يقول أدونيس:

أحرق ميراثي، أقول أرضي

بكر، و لا قبور في شبابي.[3]

[1] أدونيس، أوراق في الرّيح، ص: 58. (مصدر سابق)

[2] مُحَمَّد الخزعلي، الحداثة فكرة في شعر أدونيس، ص: 102. (مرجع سابق)

[3] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص: 49. (مصدر سابق)

و الميراث الذي يحرقه "مهيار" هو الميراث الذي يكبّل حركة الإبداع و يُطفئ شُعلة التّساؤل و الرفض و التمرّد، أو ما يعرف عند أدونيس بـ: "الثّابت"، هذا الثابت الذي يجعل المبدع العربي يعيش غيابا مزدوجا عن ذاته و عن الآخر، تجعله يحيى حياة بين منفيين منفى الداخل و منفى الخارج. كما نلمس في دواوين أدونيس تأثّره بالفكر الوجودي "و ذلك من خلال نبذه للواقع و بُعده عنه، و بالتالي خلق واقع بديل تتحقق فيه طموحاته، فيُسعفُه الموت ـ أداة ـ على صوغ لغته يقول:

أسكن في هذه الكلمات الشريدة

باسمك يا أرض التي تتطاول

مسحورة وحيدة

باسمك يا موت يا صديقي.[1]

يظهر جلياً أنّ الموت صديق "أدونيس"، و باسم هذه العلاقة الحميمية يسكُن الكلمات ليُحوّلها وطنا و هي إحدى وظائف الفن. و يُواصل أدونيس ثورته في " أغاني مهيار"، فمهيار هذه المرّة أكثر جرأة من أي وقت مضى "يكتسح كل قوى السلطة و الجبروت، و يعبُر تخوم الخليفة، يهدم كل ما أرسته الثقافة السّالفة ليؤسس معايير جديدة و قيما جديدة، يمحو و ينتظر محوه"[2] يقول:

التآبين صيغي ـ أمحو و أنتظر من يمحوني لا شذوذ في

دخاني و سحري، هكذا أعيش في ذاكرة الهواء.[3]

و تفرض فكرة التمرّد و الرفض على "مهيار" و أدونيس مشكلة وجودية، و هي مشكلة الاختيار بين واقع و الانتماء إليه و الارتباط به، ما يقود إلى فكرة الانتهاء و التوقف، و هي فكرة يرفضها أدونيس جملة و تفصيلا يقول:

[1] بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص: 541. (مرجع سابق)

[2] أمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة القصيرة، ص: 215. (مرجع سابق)

[3] أدونيس، أغاني مهيار الدّمشقي، ص: 37. (مصدر سابق)

ماذا، إذن تهدم وجه الأرض

ترسم وجها آخر سواء

ماذا إذن ليس لك اختيار

غير طريق النار

غير جحيم الرفض.[1]

إن المتتبّع لأدونيس و هو يؤسس للرؤيا الشعرية بكل عناصرها التي تطرقنا إليها آنفا، يستوقفه الكم الهائل من النظريات و الآراء التي يتقاطع معها أدونيس في دعاويه هذه "فثقافة أدونيس الواسعة واضحة في شعره، و معرفة مصادر هذه الثقافة تُعين كثيرا على فهم هذا الشعر و فك مغاليقه، و حلّ طلسمات الغموض فيه، و هي ثقافة تضرب شرقا و غربا، و تتعمق قديما و حديثا، تجمع بين الكتاب المقدّس بعهديه القديم و الجديد، و بين الأساطير الشرقية و اليونانية و الشعر العربي على مدى تاريخه (...) و بين الثقافة الإسلامية و العقائد الشيعية الإمامية و الباطنية، و القرمطية و كذا الشيوعية و الماركسية و غيرها"[2]، فهذه الثقافة الواسعة ولّدت هذه المفاهيم الجديدة عند أدونيس فيما يخص الواقع و اللغة و الثقافة و الذات و المنطق، كما شكلت أُفقا مُغايرا لعلاقة الشاعر بتراثه التي من سماتها البحث عن واقع شعري جديد، تتحوّل فيه الذات محلّ العالم فتذوب فيه من أجل خلق طيف إبداعي تجاوزي.

4/ شكلية التّعبير:

قضية الموسيقى الشّعرية لم تولد مع الشّعر العربي، فقد أشار إليها صاحب "فن الشعر" أرسطوطاليس حين طور فكرة أستاذه أفلاطون القائلة: "إن الموسيقى إذا كانت بغير كلمات صعب أن نرى شيئا له قيمة يقلَّد أو يُحاكَي"[3]، فصارت المحاكاة معه كما يُصرّح قائمة على عنصر الصوت، فكما تستعمل الألوان

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدّمشقي ، ص: 111. (مصدر سابق)

[2] إبراهيم محمّد منصور، الشّعر و التّصوف أثر الشّعر الصّوفي في الشّعر الحديث، دار الأمين للنّشر و التوزيع، د. ط، د. ت، ص: 219.

[3] دون مؤلّف،كتاب المحاكاة، د. ط، د. ت، ص: 93.

و الأشكال لإخراج فن الرسم، كذلك يعمل الصوت في الفن. و قد شهد الشكل الشعري في العصر الحديث تطوّرا ملحوظا، لما يمثّله من أهمية قصوى تمليه تغيرات العصر، حيث سعى الشّعراء حثيثين من أجل إيجاد أوزان و إيقاعات تتناسب و طبيعة التجربة الحديثة، مطالبين في الوقت ذاته بالخروج على أوزان الخليل التي تكبل حرية الشاعر في الإبداع و تأسره، و لم يكن هذا التجديد وليد هذه الفترة بل تمتد جذوره غَورا إلى العصر العباسي الأول، مرورا بالموشحات الأندلسية و ما حملته من تغيرات نوعية على شكلية القصيدة، فأوجدت بنية موسيقية مغايرة للشّكل الشّعري القديم.

وقد تنوعت المحاولات في العصر الحديث ـ أوّل الأمر ـ مع مدرسة الديوان حيث انصبّت جهودهم على المطالبة بالتّمرد و الخروج على الأوزان و القوافي الموحدة، و هيكل القصيدة الكلاسيكية، و فكرة النسق الموحد؛ لأن الالتزام بها يولد الملل و الرّتابة في النفس. لهذا نجدهم مالوا إلى شعر المقطوعات، شعر التوشيح و تنويع القوافي؛ و إذا كان العقاد و المازني لم ينفصما كلية عن الهيكل الموحد للقصيدة القديمة، فإن "عبد الرحمن شكري" كان أكثر حداثة منهما كونه كسر هذا النظام، و خرق تلك القيود التي تُفرضُ على الشاعر فرضًا، من قافية موحدة و روي واحد، إلى الاستغناء بصورة شبه كلية عن هذه التقاليد سالكا بذلك منحى الشعر المرسل.

و تكملة لهذا المسعى، قامت "نازك الملائكة" على دعاوى التجديد المبدئي غير المحدّد التّسمية بالشعر العربي؛ كونها: "نادت بالثورة على التقليد، من خلال مقدّمة ديوانها الأول "شظايا و رماد"، إلاّ أنها لم تُسمّ البديل، و عملت على كتابة دراسات تبحث في ماهية الشعر الحرّ"[1]، و عرّجت ـ حديثا ـ عن التحرّر من رتابة القافية و من وحدة النغم، فقد رأت أنّ الشعر العربي يقف على حافة تطوّر جارف لا يملك من الأساليب القديمة شيئا، سواء في الأشكال أو في الموضوعات؛ لأن التجربة الشعرية الجديدة تسير بسرعة إلى دواخل النفس الإنسانية بعد أن كانت تحوم حولها، و تُرجع "نازك الملائكة" هذا التطور إلى الانفتاح الكبير على الآداب الأوروبية الحديثة، و مختلف النظريات الفلسفية الغربية في شتى المجالات.

[1] راوية يحياوي، البنية و الدّلالة في شعر أدونيس، ميم للنّشر، الجزائر، ط2، 2014م، ص: 203،204.

و مع بزوغ نجم الحداثة الشعرية مع أدونيس أحد أكبر أقطابها في العصر الحديث تنظيرا وتطبيقا، أسّس لشعرية حداثية في شقّيها الشّكلي و المضموني فكان أن عدل بها عن عمودية الشعر القديم و تعرّض له بالنقد ـ كما مرّ معنا سابقا ـ مقدّما في نفس الوقت بدائل مغايرة للشعرية القديمة و تبنّى مع "مجلة شعر" اسم الشعر المعاصر الذي يتجاوب مع الشعر الإنساني و العقلية العربية الحديثة. و من هنا حُقّ لنا التساؤُل حول جدوى تحطيم البنية الإيقاعية التقليدية للشعر عند أدونيس؟ و ماهي البدائل التي سنّها بغية الوصول إلى بنية إيقاعية حديثة؟

4 ـ 1/ الشّكل الشّعري عند أدونيس:

الشّكل الشّعري الأدونيسي هو قبل كل شيء كيفيّة وجود، فهو أولا بناء فنّي، و ثانيا كيفية و طريقة للتعبير، إنّ الشّكل الشّعري فعالية ثانية تأتي بعد المضمون أو الرؤيا، يقول أدونيس : "القصيدة الجديدة نثرا أو وزنا، حرّة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، و هي من هذه الناحية تركيب جدلي رحب، و حوار لا نهائي بين هدم الأشكال و بنائها"[1]، فالوجود نص قائم بذاته حركة لا تنتهي، و الشاعر في محاولة الانصهار بهذه العوالم تكون أفكاره متماهية و متشابكة تنقبض الدفقات الشعورية و تنبسط ما يجعل حصرها داخل شكل شعري موحّد أمرا في غاية الصعوبة، و لعلّ هذا ما جعل الشعر لا يكمن في أيّ شكل مفروض أو محدّد تحديدا مسبّقا يقول أدونيس: "إنّ الإغراق في الشكلية يؤدي إلى تفكّك القصيدة أي؛ إلى وجود إيقاع بشكل مستقل عن الصوّر و الأفكار، و إلى أن تكون له وظيفة مستقلة عن وظيفة القصيدة"[2]. فالشكلية فوق كل ذلك تؤدي إلى التكرار، لذا وصل الأمر ببعضهم إلى التشبّث بالشكل الشعري و الإيغال في تكرار الكلمات تماشيا مع متطلبات الشكل، فكان أن أصبحوا أُسارى هذه التبعية، و أصبحوا يتحركون في نطاق ضيق كبّل فيهم القدرة على الإفصاح عن تجاربهم ورؤاهم الخاصة من خلال هذا الشّكل، "إنّ الشكل الشعري الجديد ـ يضيف أدونيس ـ يتجسّد في الممارسة الشّعرية التي هي طاقة اكتشاف و ارتياد، و القصيدة الجديدة لا تأخذ شكلا محدّداً، إنها تصارعٌ للهروب من جميع أنواع الانحباس داخل أوزان أو إيقاعات محدّدة"[3]؛ بمعنى أنّ الشكل

[1] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 114. (مصدر سابق)

[2] المصدر نفسه، ص: 94.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص: 14. (مصدر سابق)

الشّعري لم يعد شكلا ثابتا ومستقلا بل أصبح قوّة اكتشاف، أو حالة كيانية يتوحّد فيها الانفعال والفكر داخل قالب شعري يختلف في كل تجربة متجدّدة.

ليس الشكل الشعري الحديث مع أدونيس إلاّ ردّة على نظام الوزن الخليلي القديم، جاء نتيجة حتميّة يفرضها التغاير بين الواقع القديم و الراهن الجديد، و هذه المقاربة الجديدة تعتبر خلخلة للقناعات التي بُني عليها العقل العربي لفترة من الزمن كُتب لها أن تشهد أعنف حرب ضدّ هذه الثوابت في هذا العصر بالتحديد، فمن الطبيعي ـ إذاً ـ و نحن في مرحلة حضارية تُغاير مرحلة أسلافنا أن تكون لنا إن كنّا أحياء بالفعل طريقة تعبير خاصة، و أشكالا خاصة فشكل الكتابة عند الشاعر الحديث هو الذي يخلق فكرا، عالما غير متوقّع، من هنا تعلّمنا أنّه ما من شكل مُعطى مُحدّد يمكن أن يكون في مستوى تجربة كيانية[1] و هذا تشديد على أن الرؤيا الشعرية هي دائما أكبر من القالب الذي تنقل فيه للقارئ، فهذه الرؤيا من طور ما يتجاوز الكلام، فكيف ـ إذاً ـ لا يتجاوز طور الشّكل، و هذا ما نلمسه في التراثين السوريالي و الصوفي، فعُمق التجربة التي يصدر عنها هذان الفكران، تجعل أصحابها عاجزين عن إيجاد لغة مناسبة و شكل شعري مناسب لِنَقل هذه الرؤيا، لذا نجد الكثير من القراء يعانون صعوبات على صعيد فهم هذه الخطابات و بالتالي اتهامها بالغموض و الإبهام.

"لم يعد الشكل الشعري: قالبيا عبارة تتضمن انقلابا كاملا في مفهوم الشعر و الشكل، لم يعد ممكنا القول بوجود شكل (...) وجودا مسبّقا، جاهزا مستقلا بذاته (...) و كما أنه لا نهاية للشعر، فلا نهاية لأشكاله، و هذا كلّه يتمثّل في ما أسمّيه بالمرجعية المعياريّة"[2]. إنّ الشّكل الشعري عند أدونيس ليس تنظيما خارجيا لعناصر معيّنة، إنّما هو تشكّل بوصفه تبلورا لحركية الباطن. ما يجعل المرجعية المعيارية تسقط من حساب أدونيس فهو لا مدرسي خارج عن المنهج ورافض له.

يهدم أدونيس ثنائية الشّكل و المضمون التي ميّزت النقد العربي القديم ردحا من الزمن، فقد انقسم نُقّاد تلك الفترة بين مُغلّبٍ لكفة الشّكل، و بين آخر مغلّبٍ لكفة المضمون، و بين ثالث يُحاول الموازنة والموافقة بينهما. و جاء أدونيس في ظل هذا التعارك و التّناطح الأدبي ليجعل من الشكل و المضمون و جهين

[1] ينظر: أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج3، ص: 267. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، الصّوفية و السّريالية، ص: 219. (مصدر سابق)

لعملة واحدة رافضا كل ما من شأنه أن يُفرق بينهما يقول: "المضمون في الشعر شكل لم يُصفَّ: إحساسات، اندفاعات، صور، تخيلات، رؤى... سديم شعور فكري. والشكل هو تنقيّة لهذا السّديم و تنظيم وتعضية، إنّه الظاهر المنظّم لذلك الباطن السّديمي، فوحدة الشكل و المضمون في التعبير الشعري قائمة أصليا و ليست أمرا لاحقا أو توفيقيا"[1]، و هذا القول يأتي ردًّا على الذين يدّعون أن أدونيس يؤسّس لأولية الشكل الشعري على المضمون، وللتوضيح نقول أن أدونيس حين تشديده على كيفية القول أكثر من الشيء المقول، إنما يقصد عدم الفصل بين الرؤيا و الشكل، فهذا الأخير ـ مثلما ورد سلفا ـ تنقية لسديم الرؤيا. أمّا الشيء المقول ففيه استبعاد للشعر الذي يكتب تكريسا لأيديولوجيا معينة.

و استكمالا للقول، تعتبر الصوفية عند أدونيس إحدى الروافد التي أوحت له بإلغاء الشكل الشعري القديم، و استبداله بأشكال تكون أقرب للإنسان المعاصر في حياته، و هذا ما تُعبّر عنها الحداثة الصوفية في كتاباتها مع "النفري"، ذلك أنّ "التجربة الصوفية في إطار اللغة العربية ليست مجرّد تجربة في النظر، و إنّما هي أيضا، تجربة في الكتابة (...) وسّعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية أشكالا أخرى نثرية"[2]، و يربط أدونيس ما حقّقته الصوفية في كتاباتها و بين ما يُصطلح على تسميته في النقد الحديث بـ: "قصيدة النثر". فتطوّر الأشكال ـ حسب أدونيس ـ في مجتمع ما يفترض ظهور وظيفة جديدة لا تولد إلاّ في مجتمع تغيّرت بُناه القديمة و هذا ما تفتقده المجتمعات العربية بصفة عامة.

يمكن القول أن أدونيس قد كسر ثنائية الشكل و المضمون التي طبعت النقد القديم، و أسس لواحدية الرؤيا الشعرية التي هي رؤيا داخل شكل شعري معيّن غير مستقرّ يتبدل تبعا لكل فاتحة شعرية جديدة.

4 ـ 2/ الإيقاع الشّعري:

يفرّق أدونيس بين الإيقاع و الوزن من منطلق أن الإيقاع أعمّ من الوزن، فالوزن ـ حسبه ـ شكل من أشكال الإيقاع، و لهذا يُمكن للشعر أن يعتمد على الأشكال الإيقاعية الخارجة عن الأوزان المألوفة كون: "القصيدة القديمة قائمة على الوزن السّهل المحدّد (...)، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، و الإيقاع

[1] أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص: 92. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، الصّوفية و السّريالية، ص: 22. (مصدر سابق)

نابع من الداخل، لذلك فهو ابتكار يتطلّب استخدامه قوة و براعة و موهبة أكثر ممّا يتطلّب استخدام الوزن"[1] ينطلق أدونيس من قناعة جديدة مفادها أن الإيقاع أوسع من الوزن، فالإيقاع يتطلب حذقا كبيرا من الشّاعر حتى يتمكن من التحكم فيه عبر مختلف مراحل القصيدة و هذا على خلاف الوزن.

و يفرق الدارسون بين الوزن و الإيقاع تفريقا دقيقا، و لبيان هذا التفريق ينبغي أن نميز أولا بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة و الصّوت باعتباره حدثا ينطق به المتكلّم في ظروف لغويّة و واقعية معينة، ففي الناحية الأولى يُنظر إلى الصوت من حيث هو فَتحة أو ضمّة أو لامٌ و غيرها، أما في الحالة الثانية، فيُنظر إلى الصوت من خلال خصائصه النسبية و السيّاقية؛ أي إلى درجته علوا و انخفاضا، فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معيّن بحيث نتردّد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، حصلنا على ما يُسمى الإيقاع، و من مجموع مرّات هذا التّردّد في البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشّعري، فيكون بذلك الإيقاع أوسع من الوزن.[2]

لم يعد الإيقاع هو الشرط الأساس لتحديد الممارسة الشعرية و لا مساويا للوزن، بل أضحى ظاهرة أوسع من الوزن في حدّ ذاته و متضمنا له، و أصبح من الأهمية و السلطة بحيث يحدّد بناء النص. يقول أدونيس: "لا تنبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجيّة و أقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي، حركي، هو أكثر من أن يكون مجرد قيّاس وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سرّ الموسيقى في الشعر"[3]. و بناء على ذلك استبدل أدونيس الوزن بالإيقاع الداخلي، لأن الوزن موسيقى خارجية نابعة من مقاييس و قواعد، بينما الإيقاع موسيقى داخلية ناتجة عن الترابط القائم بين الكلمات و الحروف وما تنتجه من موسيقى. و يعتبر "ميشونيك"*[4] من النقاد الذين اهتموا بقضية الإيقاع و الوزن بصفة عامة، فخلُص إلى أن: "الإيقاع في الشّعر هو المميّز الجوهري و المحرّك الأساسي له، و المنسّق الأساسي لاشتغال النص الشعري في حركته الداخلية، فهو يعتبر الدال الأكبر بتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية يُبنى النصّ

[1] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 39. (مصدر سابق)

[2] مُحَمَّد فتّوح، الرّمز و الرّمزية في الشّعر المعاصر، نقلا عن: راوية يحياوي، البنية و الدّلالة في شعر أدونيس، ص: 206. (مرجع سابق)

[3] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 14. (مصدر سابق)

* هنري ميشونيك Henri Meschonnic (1932- 2009م)، شاعر ومترجم وعالم لغة فرنسي الأصل منظر معروف عالميا بأعماله حول الشعرية (Potique) إضافة إلى الإيقاع، الأسلوب، و العلامة و حول قراءاته النقدية للأدب.

الشعري عليها"[1]، فوظائف الإيقاع تتعدّد في النص بين الصوتية و الرمزية و الجمالية و الدلالية، و بمعية مكونات أخرى تتضافر و تتقاطع فيما بينها من أجل بناء النّص الشعري. أضف إلى ذلك فإنّ: "الإيقاع الموسيقي يتضمّن إحساسا عميقا بمظاهر الكون من حيث انسجام الأشكال و تآلف الأصوات"[2]، و هو الدافع الأساس في جعل الكلمة ذات تأثير بالغ و فعّال، و الإيقاع أيضا: "كالكلمة، كالإنسان، يتجدّد، و ليس هناك أيّ مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان و إيقاعات جديدة في شعرنا العربي"[3]. و بالعودة إلى عمل "الخليل" نجد بأنّه لم يستنفد جميع الإيقاعات التشكيلية التي يحتويها الشعر العربي، إنّما جلّ ما قام به هو تقنين الذائقة العربية، و إحصاء مجموع الأوزن التي يحتويها تمييزا لها عن الأوزان الأعجمية الأخرى.

يشمل الإيقاع الوزن و القافية، و يوسّع الدارسون العناصر الأخرى التي تُضاف إليهما و هي التناسق الصوتي بين حروف الكلمات المنتقاة من طرف الشاعر، و هناك من يُعطي للإيقاع أبعادا أخرى ممّا يصبغ عليه نوعا من الغموض يجعله عصيا على التّحديد و الإحاطة؛ لأنّهم يجعلونه سابقا للموسيقى مستوحى من الطبيعة و من حركة الإنسان و الحيوان، فظاهرة الليل و النّهار إيقاع، و تعاقب الفصول إيقاع، و حركة الأقدام و المشي و الركض و نبضات القلب و تعاقب الشهيق و الزفير إيقاع، و تعاقب الرّسوم و الأشكال بصورة منتظمة إيقاع، و حركة أمواج البحر إيقاع و هكذا...الخ، فهناك أشكال كثيرة من الإيقاع أدركها البشر و ارتاحوا لوجودها، و ربما كانت من أهم مصادر الإلهام عندهم، و هذا دلالة على أنّ الإيقاع إيقاعات، إيقاع حركي، و صوتي، و شكلي، و كوني. و نتيجة تعدّد العناصر التي يتكوّن منها الإيقاع في النص، اكتسب منزلة أجلّ من الوزن في الشعر و النثر على السواء فهو: "ليس عنصرا مُحدّدا، و إنّما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السّمات المميّزة تتشكّل ـ بجانب عناصر أخرى ـ من الوزن و القافية الخارجية، و من التّقفيّات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف السّاكنة و المتحرّكة. و يضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي"[4]. و يؤمن أدونيس بطاقة اللغة العربية و ثرائها الإيقاعي

[1] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النّثر، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 2003م، ص: 17.

[2] خيرة حُمر العين، جدل الحداثة في نقد الشّعر العربي، ص: 96. (مرجع سابق)

[3] مُحمّد كامل الخطيب، خواطر حول تجربتي الشّعرية حوارات نظرية الشّعر، مجلة شعر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، 1996م، ص: 798.

[4] رجاء عيد، التّجديد في موسيقى الشّعر العربي، نقلا عن: راوية يحياوي، البنية و الدلالة في شعر أدونيس، ص: 208. (مرجع سابق)

حيث يسعى لاستغلال هذا الثراء من أجل التأسيس لبداية إيقاع جديد في الشعر العربي، يتحرر كّليا من إيقاعات الخليل، و لا شك أن الكثير من الباحثين يشاطرون أدونيس في مسعاه هذا، لأنها دعوة إلى الإبداع و الخلق، و لكن يبقى السؤال الرئيس من هو الشاعر الأجدر الذي يستطيع أن يحمل على عاتقه هذه المهمة يا ترى؟

4 ـ 3 / الوزن والقافية:

لقد جدّدت الحركات الشعرية العربية عبر تاريخها في مجال الموسيقى الشعرية، فكان ممّا وسم الموسيقى الشعرية في الأعصر المتقدّمة هو ابتعادها عن الشكل العموديّ للقصيدة، و استخدام الأشكال المقطعيّة و التوشيحيّة التي تَعرف تعدّدا في القوافي، و هم بذلك قد خرجوا عن إطار الوزن العروضي التقليدي المألوف إلى نوع من التغييرات الموسيقية التي شكّلت في مجملها إرهاصا للشكل الشعري المعاصر المعروف بـ "الشعر الحرّ"، أو ما يسمّى مع "مجلة شعر" بـ: "قصيدة النثر" ، فالقصيدة لم تعد قائمة على وحدة البيت، إنّما صارت مجالا أوسع للتعبير كما يرى الدكتور "حسين علي مُحَمَّد" حيث يقول عن هذا البناء الشعري الحديث: "و هو نظام المقطوعة التي أصبحت وحدة بنائيّة معنويّة بدلا من وحدة البيت."[1]

و يضيف إيليا أبو ماضي في بيتين شعريّين بالقول:

لست منّـي إن حسبـ ت الشعر ألفاظا و وزنـا

خَالَفتْ دربـك دربـي و انقضى ما كـان منّـا[2]

فعلى ضوء هذه الفكرة سار "أدونيس" في ثورته على عمود الشعر الخليلي بكل أعاريضه و زحافاته وعلله و قوافيه، معتبرا إيّاه سببا في تأخر و تحجر الشعر العربيّ؛ إذ صار الشّعر يرزح تحت تأثير الشّكلية ما جعله عاجزا على التعبير النابض بروح الحياة، "فلقد اعتبر "كولردج" عنصر الموسيقى في الشعر أقوى دليل على أنّ الشاعر يُولد و لا يُصنع، و هذا يعني أن الموسيقى التي يعيشها شيء أدق من مجرد تطويع المعاني، وتراكيب

[1] حسين علي مُحَمَّد، الأدب العربي الحديث الرؤية و التّشكيل، ص: 87. (مرجع سابق)

[2] إيليا أبو ماضي، ديوان الجداول و الخمائل، دار كاتب و كتاب، بيروت، لبنان، د. ط، 1988م، ص: 09.

الكلام لقوانين العروض و القافية"[1]. إن الشّعر يقوم بموسيقاه الداخلية بعيدا عمّا يخاله البعض من أن السبب في تكونها راجع لانتقاء البحور و التراكيب، و المهم في مسألة الموسيقى الشعريّة أن "أدونيس" كان أشدّ حماسة في الدعوة إلى التجديد من خلال تبنيه لطريقتين شعريتين هما: القصيدة الوزنية و القصيدة النثرية.

أ/ القصيدة الوزنية:

تكمن الحداثة الشّعرية عند أدونيس في هذا النوّع من التّشكيل الشعري بإسقاط نظام البيت الذي أطّره النظام القديم و أطلق عليه اسم "الشعر العمودي"، و أسّس نظاما حرّا يقفز و يخترق هذه المفهومات من أجل صياغة تصوّر جديد، فمن خلال مجموع الدراسات التي قدّمها أدونيس أكّد على أن التفعيلة ليست شكلا إيقاعيا منتهيا لأنّ الإيقاع أكبر من أن تستنفد ممكناته و طاقاته، فكان أن نوّع بموجب هذا الرأي في الأوزان و القوافي دون قيد أو شرط، انطلاقا من مجموعة من الضوابط يوضّحها و يرسّخها كمعالم نظرية لموقفه مُتعلّقة أساسا بالوزن و القافية في الشعر جاء فيها:

أولا/ الوزن و القافية ظاهرة، إيقاعية ـ تشكيلية ـ في الشعر، موجود في كل اللغات، و منه فكُلّ زعم بأن اللغة الشعرية العربية لا تقوم إلاّ به، إنما هو زعم واه جدا و باطل.

ثانيا/ الوزن و القافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق، و هو عمل محدود كونه لا يستنفد إمكانات التّشكيل الموسيقي في اللغة العربية، إنما يمثّل ما استخدم و استقرّ.

ثالثا/ ثمة خطأ في النظر السائد إلى الوزن و القافية يكمن في التوحيد بين الأصل و الممارسة الأولى، فيُوحّد بين موسيقية اللسان العربي و وزنية الشعر، و هذا أدى إلى تحويل أوزان الخليل إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ.

رابعا/ تحديد الشعر بالوزن و القافية أخذ يضطرب بدءا من القرن العاشر ميلادي، و لعل تقسيم المعنى إلى نوعين: تخييلي و عقلي من طرف الجرجاني دليل واضح على تطور الأحكام النقدية الخاصّة بالشعر.[2] فلم تعد المسألة بعد ذلك مسألة وزن و قافية إنما أصبحت مسألة شعر و لا شعر.

[1] محمّد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، د. ط، د. ت، ص: 187.

[2] ينظر: أدونيس، سياسة الشّعر، ص: 11،10. (مصدر سابق)

لقد أصبح أدونيس بهذا التحديد ينتقل بين تفعيلات البحور بكل حريّة في السّطر الواحد، ينوع كيف ما شاء، و يجرب كيفما شاء لأن الأشكال الشعرية ـ حسبه ـ لا تنتهي ما دامت انطباعات الإنسان لا تنتهي، و جاءت مُمارسته الشعرية معضّدة و متمّمة لما أرسى له من تلك التنظيرات و المقدّمات التي وضعها، يقول في إحدى قصائده:

ارتجف الضوء حول جدران بيتها

حين التطم بأطرافي

حقا،[1]

إنّ عدد الكلمات في كل سطر شعري تتفاوت وفق إرادة الشاعر، خارجا بذلك عن كل القوانين و الأعراف التي تضبط الكتابة الشعرية السّابقة، كما أنّ الانتقال بين تفعيلات البحور الشعرية يقيمها الشاعر على ما يوافق هوًى في نفسه، فكلمة "حقا" تمثّل بالنسبة له سطرا شعريا كاملا و هذا ما لا يستسيغه أيّ شاعر تقليدي. "و الظاهرة الجديدة هي الإبقاء على نظام التفعيلة بالطريقة الموروثة في القصيدة القديمة، و لكن دون الاحتفاظ بالشكل الهندسي المتعارف عليه (...)، و جمعت الظاهرة الجديدة الأخرى بين شعر "التفعيلة" و "الشعر العمودي"[2] و هو بهذا الفعل يكون قد زاوج بين القديم و الجديد يقول في مثال آخر:

للعمل

شمّر زند الأمل

وانطلقا

يزرع في ساعده يزرع في الأيزفقا

[1] أدونيس، أوّل الجسد آخر الليل، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص: 11.

[2] راوية يحياوي ،البنية و الدلالة في شعر أدونيس، ص :111،112. (مرجع سابق)

عمر في ضميره معمله و مصنعه[1]

و الملاحظ أن الشاعر اعتمد تفعيلة الرجز ثم انتقل بعدها مباشرة في سطرين آخَرين إلى الشكل العمودي و الذي هو مجزوء الرجز. "ثم يأتي النوع الآخر من التجديد الذي اتّبعه أدونيس، و هو نظم القصائد على بحر واحد، و بنظام حُر في توزيع عدد التفعيلات على الأسطر الشعرية، و منها ما يكون أحيانا جمعا لتفعيلات بحور متنوعة في قصيدة واحدة"[2].

و الحق أنّنا و نحن نتصفّح بعض إنتاجات أدونيس الشعرية، استوقفنا الانفتاح الكبير الذي وصل إليه هذا الشاعر فيما يخص استخدام التفعيلات و تنويع القوافي و الإيقاعات، بدءا من ديوانه "قصائد أولى" إلى غاية دواوينه الأخيرة، نتاج هائل و كمّ متنوّع من الأشكال و الأوزان و القوافي التي اعتمدها في نسجه لأشعاره يصعب حصرها، لذا حاولنا أن نتمثل بجزء يسير منها فقط و هو غيظ من فيض؛ كون القضية تتطلب لوحدها دراسة مُستقلة و تظافر جهود عدّة من أجل الوصول إلى نتائج تعطي المشروع الأدونيسي حقّه و هو أمر بَدهيّ ما دام الرجل يؤمن بأسبقية الرؤيا و لاحقية الشكل الشعري. و قد حاولتْ الباحثة "راوية يحياوي" أن تُجمل مراحل تَخلُّص أدونيس من بعض الظواهر العروضية في القصيدة العربية، فلخّصتها في ثلاثة عناصر هي:

أولا/ "التخلّص من الشكل الهندسي؛ نظام الشطرين، و الإبقاء على الوزن كاملا مع التنويع في القافية على طريقة الرومانسيين.

ثانيا/ التخلّص من الأوزان العروضية و الإبقاء على التفعيلة داخل كل القصيدة و بنظام حر.

ثالثا/ طوّر التفعيلة الواحدة و أدخل الجديد عليها، و نوّع التفعيلة حسب البحور في قصيدة واحدة"[3]. و لم تتطرق الباحثة لقصيدة النثر؛ لأن دراستها كانت تقتصر على الأشكال الشعرية التي كتب على منوالها أدونيس قبل أن يتوصّل إلى إنتاج قصيدة النثر.

[1] أدونيس، الآثار الكاملة، ج1، ص: 85. (مصدر سابق).
[2] راوية يحياوي، البنية و الدلالة في شعر أدونيس، ص: 218. (مرجع سابق)
[3] المرجع نفسه، ص: 222.

إنّ ثورة أدونيس على الوزن و القافية جاءت لتكرس عهدا جديدا لكتابة شعرية جديدة، شكلا و مضمونا "فليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، و نستمدّ منه المقاييس و القيم الشعرية الثابتة المطلقة، ليست هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحد الشعر ماهية و شكلا تحديدا ثابتا مطلقا"[1]؛ الكتابة الشعرية إذن سفر في المجهول و ما الشكل إلاّ تنقية و إبراز له.

ب/ القصيدة النثرية:

احتضنت حركة "مجلة شعر" قصيدة النثر، و أعلت من شأنها، و نظّرت لها، و روجت لنماذجها و أكدت فنيتها من خلال الدراسات التي تناولتها و التي حملت مفهومات جديدة للشعر، منها ما يخصّ النظرة الجديدة للموسيقى، اللغة و الصورة. و "قصيدة النثر" ذات تاريخ طويل في حياة أدونيس و شيعته من الشعراء المجدّدين، فقد راهن جميعهم في "مجلّة شعر" البيروتية على بداية زمن جديد للشعر، زمن تنهار فيه الحدود بين الشعر و النثر"[2]، فلقد جعل أدونيس من الثورة على الأشكال الجامدة التي يُمثّلهما الوزن و القافية أساسا لتجديد الشعر العربي، فلم يُفرّق بين إيقاع الشعر و إيقاع النثر من منطلق أن القصيدة الحديثة لا ترتبط بالأوزان الكلاسيكية، و بهذا ركّز على الإيقاع الداخلي؛ لأنّ إيقاع الجملة و علائق الأصوات و المعاني والصور و طاقة الكلام الإيحائية، و لأنّ العناصر التي تجرّها الإيحاءات و راءها كلها مُوسيقى، و هي مستقلة عن الشكل المنظوم قد توجد فيه و قد توجد دونه، فغرضُ أدونيس هو توسيع مفهوم موسيقى الشعر لإدخال قصيدة النثر في فلكها و ضمن مسالكها، و الموسيقى في مفهومه عامة، مُنضبطة في الشّعر و مُنفلتة في النثر. لذا يطمح أدونيس بتركيزه على الموسيقى الباطنية في القصيدة أن ينظّر لإيقاع جديد تجسّده قصيدة النثر التي أثارت و ماتزال تثير الكثير من الجدل في النقد العربي، و قد انقسم النّقاد و الشعراء إلى فريقين: فريقٌ مدافع متعصب لها، و فريق آخر مهاجم متعصب ضدها، و يتموضع أدونيس داخل هذا الصراع بطبيعة الحال ضمن ركب الداعين لها و المتحمّسين لنشرها؛ لأنها في نظره تمثّل ثورة شاملة على جميع المفاهيم و المعايير الموروثة عن الشعر العربي الكلاسيكي، و هي بذلك تعبّر عن أرقى تجلّيات الحداثة الشعرية و تحّقق ما يطمح إليه الشاعر الحداثي، و يجتهد أدونيس من أجل تأصيلها في الثقافة العربية و البحث عن مُقابل لها في التراث بالقول : "إنّ

[1] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 107. (مصدر سابق)

[2] أمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة القصيرة، ص: 116. (مرجع سابق)

قصيدة النثر، مثلا، هي اليوم قصيدة عربية بكامل الدلالة، بنية و طريقة، مع أنها في الأساس مفهوم غربي، وقد أخذَتْ بُعدها العربي خصوصا بعد تعرف كُتّابها على الكتابات الصوفية العربية"[1]، فقد شكل كل من "النّفري" في كتابه "المواقف و المخاطبات"، و "أبو حيّان التوحيدي" في كتابه "الإشارات الإلهية" بعدا نظريا و عمليا للشعراء المعاصرين كي ينطلقوا من هذه الروح الإبداعية التي انطلق منها أسلافهم. و يردّ أدونيس على الذين يعتبرون قصيدة النثر العربية انتحالا و سرقة من الغرب بالقول: "لئن صحّ منطق القائلين بأن قصيدة النثر العربية انتحال أو سرقة، فلن يكون عند العرب، اليوم في مختلف المجالات إلاّ المسروق أو المنتحل"[2]، و لئن كان الاسم و النوع الأدبي الواحد هو ما يجمع بين قصيدة النثر العربية و الفرنسية، فإنّ التباينات الفنية و الفروقات الشعرية ـ حسب أدونيس ـ عميقة جدّا، و أكثرها على الإطلاق فرق اللغة. فأدونيس في رُؤاه يستفيد من الثقافات الأخرى دون استثناء، لكن ليس قبل أن يصهر هذه المعطيات الجديدة ويؤصّلها في الثقافة العربية، ثم بعدها تأتي مرحلة التبني و النقل إلى الثقافة العربية كما يشدّد على ذلك دوما.

أما الاستفهام عن سرّ التّسمية بـ: "قصيدة النّثر"، فقد كانت الإجابة من قسم "أخبار و قضايا" على لسان هيئة تحرير "مجلة شعر" بأنها قصيدة شعرية أُلْحِقتْ بها كلمة، نثر، لتبيان منشئها، و سُمّيت قصيدة للإشارة إلى أن النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليدية، أو بأي أوزان محددة"[3] إنّ مادة هذه القصيدة، النثرُ، و غايتُها الشعر دون حاجة إلى الوزن ،كما أن قصيدة النثر لا تميزَ لها عن غيرها من الأشكال الأخرى في حمل المضامين الجديدة، بل بالعكس هي الأقدر و الأجدر أكثر من أي شكل مضى على الإفصاح عن الخواطر الإنسانية في مثل هذا القالب الذي تُترك فيه حرية الاختيار للشاعر من أجل تمثّل الشّكل الذي يناسبه، كون أدونيس يُلحّ دائما على لاحقية الشكل و أسبقية الرؤيا الشعرية. و بما أن قصيدة النثر تُبنى على الإيقاعات المختلفة؛ فإن "عبد الله شريق" عمل على رصد الظواهر الإيقاعية و الآليات التي تُميّز هذا النوع من القصائد، فوجد من جملة ما يميّزها:

أولا / تكرار الأصوات ـ الصوائت الطويلة و القصيرة ـ بمراكمتها و توزيعها بطريقة معينة.

[1] أدونيس، سياسة الشّعر، ص: 76. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص: 170. (مصدر سابق)

[3] مجلة شعر، العدد الثاني و العشرون، نقلا عن: منى علاّم، عناصر تحديث النص الشعري في مجلة شعر، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة الجزائر، 2005م، ص: 223.

ثانيا/ تكرار الألفاظ المتجانسة صوتيا كليا أو جزئيا عن طريق الاشتقاق أو الجناس أو التردّد، أو القافية.

ثالثا/ ترديد ألفاظ مُتماثلة صوتيا أو دلاليا أو علامات و تيمات متماثلة دلاليا، أو عن طريق التّرادف والتّداعي و الاستدارة و هذا يندرج تحت مسمى "الإيقاع الدلالي".

رابعا/ التوازي؛ و هو ذو طبيعة مورفوتركيبية يتحقق بتكرار صيغ و تراكيب متماثلة في البنية النحوية والصرفية وفي الطول و المسافة الزمنية و أيضا في طبيعتها التنغيمية.

خامسا/ التشكيل الهندسي لفضاء النص؛ و هو يدخل ضمن الإيقاع البصري الذي يتحقق بالتماثل و الاختلاف بين أشكال خطية أو هندسية بصرية.[1] فالأشكال الهندسية و البياضات و مجموع الأسهم التي تُزيّن بعض النصوص تملك وظائف عديدة داخل النصوص، و هي في المقابل تجعل القارئ حائرا في الوصول إلى الدلالات و المعاني التي تستكنهُها، و قد ذكر أدونيس في معرض حديثه عن تجربته الشعرية أمر هذه الطلاسم بالقول: "المثلث، المربّع، إشارة اللانهائية، الأسهم، الحروف المفردة (...) كلّها امتدادات للكلمات، أو كلمات من نوع آخر، أو ترسيمات تُعطي بعض أبعادها الحسية حينا، و تشير حينا آخر إلى ما لا تقدر الكلمة أن تستوعبه"[2].

لقد كانت قصيدة النّثر أهم ملمح ميّز الكتابة الأدونيسية و آخر ما انتهى إليه في رحلته الاستكشافية التي مازالت مُتواصلة و لم تنته بعد، و هو يطمح دوما للوصول إلى آفاق أرحب في التعبير و الإفصاح أكثر غنى من سابقاتها، فمع قصيدة النثر تأسست قصيدة الرؤيا، أو الدفعة الكيانية يقول أدونيس: "هكذا تتّجه القصيدة العربية لكي تصبح ما أسميه القصيدة الكلية؛ القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا و وزنا، بثا و حوارا و غناء، و التي تتعانق فيها حُدُوس الفلسفة و العلم و الدين، فليست القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير، و إنّما هي كذلك شكل من

[1] ينظر: عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النّثر، ص: 18،17. (مرجع سابق)

[2] أدونيس، النّص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 137. (مصدر سابق)

أشكال الوجود"[1]، إن قصيدة النثر تخرج الكتابة من دائرة التخوم التي تقسّمها أنواعا، و تصبح الكلمات أشبه بالخطوط و الألوان في اللوحة، فكما أن اللوحة لا تُحدّ بنمط معياري كذلك يغدو أمر الكتابة.

و بناءً على ما قيل يُمكن أن نستخلص من آراء أدونيس و هو يُنظّر للشّكل الشّعري الجديد ما يلي:

أولا/ يهتم أدونيس بالجانب الإيقاعي في الشعر في مشروعه الحداثي، و يجعله بديلا للوزن الخليلي.

ثانيا/ يؤكد أنه لا وجود لشعر بدون إيقاع، فالبنية الإيقاعية بنية جوهرية في الشعر، إلاّ أنّ للإيقاع تشكيلات لا حصر لها.

ثالثا/ الإيقاع يتجاوز الأطر الخارجية النّاجمة عن أصوات الحروف و عن التراكيب المنتظمة للوحدات اللغوية، ليصل إلى حركة النفس الشاعرة و علاقتها بالرؤيا و اللغة.

رابعا/ لقصيدة النثر إيقاع خاص لا يلتزم بأي قالب موسيقي خارجي جاهز، إنما يستجيب لحركة النفس و يواكب تجربة الحياة الجديدة.

خامسا/ لا يمكن تحديد الشعر بالوزن و القافية لأن هذا التحديد قد يُناقض جوهر الشعر نفسه.

سادسا/ يسعى مشروع الحداثة الأدونيسية في الشعر إلى تأسيس بنيات إيقاعية جديدة تُحدث قطيعة جذرية مع إيقاعات الخليل.

5/ اللّغة الشّعرية عند أدونيس:

"اللغة فكر ناطق، و التفكير لغة صامتة، و اللغة هي معجزة الفكر الكبرى"[2]. للغة قيمة جوهرية كبرى في حياة كل أمة، فهي الأداة التي تحمل الأفكار و تنقل المفاهيم، فتقيم بذلك روابط التواصل و التعارف بين الأمم و الشعوب، و بها يتم التقارب و التشابه و الانسجام. فالقوالب اللغوية التي تصاغ بها الصّور الكلامية و تُفرغ فيها المشاعر و العواطف لا تنفصل مطلقاً عن المضمون الفكري و العاطفي للإنسان. و اللغة أيضا

[1] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 117. (مصدر سابق)

[2] فرحان السّليم، اللغة العربية و مكانتها بين اللغات، ج1، د. ط، د. ت، ص: 03.

مجال الشعر و الشّعور و روحها الإيحاء، فهي تنقل هذا الشعور من ذات المبدع إلى وعي المتلقي في تجربة شعرية مليئة بصور من الإيحاء و الخيال، و لما كانت اللغة تحمل كل هذه الأهمية أولاها الناس الاهتمام و الرّعاية توخّياً للتواصل و الإفصاح.

و اللغة العربية إحدى أهم اللغات حضورا على الساحة الأدبية منذ القديم، فهي من أقدم اللغات التي ما تزال تتمتع بخصائصها ـ رغم تعاقب السنين و توالي الأزمان عليها ـ من ألفاظ، و تراكيب، و صرف و نحو، و أدب، و خيال، مع استطاعتها على التعبير عن شتّى مجالات المعرفة و الفنون، فشعر العصور الأولى وصل إلينا بهذه اللغة التي ما انفك الشعراء و النقاد وقتها يجوّدون مفرداتها، و يقوّمون تراكيبها كي يكون وقعها في الآذان خفيفا مستساغا، و للأفهام واضحا جليا. و لهذا كان علينا، و نحن ندرس لغة الشعر في هذه الأعصر الحداثية المتأخرة، أن نعود بشيء من التحليل لنستجليّ و نقف عند أهمّ الفروقات الجوهرية بين لغة الشعر العربي كيف تصوّرها نقادنا القدامى، و ما آلت إليه مع أدونيس أحد مُجدّدي لغة الشعر الحديث جسدا و روحاً.

5 ـ 1/ لغة الشّعر العربي بين القدماء و المحدثين:

إن البحث في قضية اللغة الشعرية عند القدماء يجرّنا للحديث عن أوّل عمل نقدي في تاريخ الأدب العرب و المتمثّل في: "صحيفة بشر بن المعتمر" التي ذكرها الجاحظ في كتابه "البيان و التبيين"؛ و هي أول عمل نقدي بين دفتي كتاب يُولي اهتماما بعدة قضايا نقديّة من بينها قضية اللغة على وجه الخصوص، فقد بحث هذا الموجز النقدي ما يجب أن تكون عليه لغة الشعر من عدة جوانب كالفصاحة، و مراعاة حالة السّامعين و كذلك "اعتبار اللحظات التي يُسمح فيها القول، و الابتعاد عن الكدّ و الاستكراه، و الملاءمة بين اللفظ و المعنى، فالمعنى الكريم يحتاج لفظا كريما (...) و البليغ التّام من استطاع أن يفهم العامة معاني الخاصة"[1]. فـ: "بشر" تنبّه إلى ضرورة التناسب بين المعاني و المستمعين، و مكمن البلاغة عنده أن تُفهم العام من النّاس معنى الخاص، فلكل طبقة كلام و لكل حالة مقام.

[1] إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 67. (مرجع سابق)

و تكملة للمنحى السّابق و مع ظهور الإسلام، نما الشعر و ترعرع في ظل القرآن الكريم فنهل من رحابه و فيضه، و اغتنى بمنهجه و أسلوبه، و استمد الشعر الإسلامي ألفاظ القرآن و عباراته ورسّخ الرسول ﷺ لِلُغةٍ ملؤها الوضوح و الإفهام، فقد "كان ﷺ يتخيّر في خطابه، و يختار لأمّته أحسن الألفاظ، وأجملها وألطفها، و أبعدها عن ألفاظ أهل الجفاء و الغلظة و الفُحش"[1].

و شهد القرن الثالث للهجرة حركة تنظيرية واسعة مسّت الحركة الشعرية فتواصلت الجهود من أجل إرساء الضوابط التي يستقيم بمقتضاها عصبُ الكتابة الشعرية، و تكشف هذه الحركة النقدية عن ذوقين في الكتابة و منحيين في تصور خصائص الفن في النص الأدبي، و هذان الموقفان ليسا إلا واجهتين لصدام خفي بين مسلكين في المعرفة، "اقتنع أحدهما بأنه الوصي على أصول قديمة راسخة في الثقافة العربية الإسلامية تُحدُّ بجهود اللغويين و من تأثر بهم في البحث البلاغي و الأدبي، و تترسخ قناعة هذا التيار شعرياً في ضرورة تأسيس هذا الفن ممارسة و نقداً على ثوابت تقاليد القصيدة الجاهلية. و استفاد ثانيهما من روافد ثقافية فلسفية و منطقية فعكف يستمليها ليجدد الحياة في عروق القصيدة العربية"[2]، و ذلك من منطلق أن تدقيق المعنى و سبكه في صورة معقدة تقوم على الاستغلال الواسع لأوجه بلاغية كالاستعارة و الجناس و الطباق، و هذا الصراع يُترجم بجلاء قمّة الوعي الذي وصل إليه أعلام التراث النقدي و البلاغي العربي و هم يعالجون هذه الإشكاليات المختلفة، و جعلوا من اللفظ و المعنى أحد أهم تلك الأولويات كونهما الركيزة الأساسية التي يبنى عليها العمل الأدبي، فنرى "الجاحظ" يشير إلى الملاءمة بين اللفظ و معناه بالقول: "و أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، و معناه في ظاهر لفظه"[3]، أي أن يكون واضحا جليا لا غموض فيه و لا غرابة؛ أو هو إيراد معانٍ كثيرة بألفاظ قليلة. و يتّهم بعض النقاد "الجاحظ" بقنص هذا القول من صحيفة "بشر بن المعتمر" التي أثبتها في كتاب "البيان و التبيين" فـ: "بِشر" ذكر في صحيفته أنّ: "للمتكلّمين ألفاظا خاصّة تدور على ألسنتهم و في بيئتهم، و أنّه حريّ بهم ألا يستعملوها في كلامهم مع العامة"[4]، و رغم محاولة البعض ربط كلام

[1] مصطفى إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص: 74. (مرجع سابق)

[2] الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي و البلاغي عند العرب، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، د. ط، 2001م، ص: 84.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان و التّبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر، القاهرة، ط7،1998م، ص: 83.

[4] المصدر نفسه، ص: 139.

الجاحظ بكلام "بشر بن المعتمر" في الصحيفة إلاّ أن القضايا الكبرى التي حفل بها كتابه تنم عن سعة اطلاع عند هذا الناقد و مقدرة كبيرة على الاستقصاء و التحليل.

و يعدّ "الآمدي" أكثر النقاد توسّعا في دراسة نظرية عمود الشعر و تطبيقها تطبيقا كاملا على شعر "البحتري" و "أبي تمام" ،فعمود الشعر أكثر ما يعنى باللغة و ما يجب أن تكون عليه من وضوح و دقة في المعاني و موافقة الكلام لمقتضى الحال، "و كانت هذه النظرية بذرة صغيرة ألقى بها بعض الأدباء و النقّاد في القرن الثالث"[1]. أما "القاضي الجرجاني" فمن جملة ما ذكر أن العرب لم تكن تعبأ بالجناس و المطابقة، و لا تحفل بالإبداع والاستعارة ،إذا حصل لها عمود الشّعر ونظام القريض ،ويستفيد "القاضي" ممّا ذكره "الآمدي" في كتابه "الموازنة" عن عمود الشّعر، و ما نلمحه في كلام "القاضي الجرجاني" أن هذه المقاييس الستّة التي وضعها لعمود الشّعر، تنطبق على شعر أبي الطّيّب المتنبي و إن لم يورد ذلك صراحة.

و إذا كانت الحال هذه بالنسبة "للقاضي الجرجاني" فإن "المرزوقي" صاحب "شرح ديوان الحماسة" قد سارع هو الآخر لتحديد عمود الشّعر، و قد كانت صياغته خلاصة للآراء النقدية في القرن الرابع على نحو لم يسبق إليه أحد و لم يتجاوزه أحد، فقد عاد إلى العناصر التي عدّدها "الآمدي" و وضّحها "الجرجاني" و التي هي:

أولا/ شرف المعنى و صحّته.

ثانيا/ جزالة اللفظ و استقامته.

ثالثا/ الإصابة في الوصف.

و قد زاد عليها "المرزوقي" ثلاثة مقاييس أخرى هي:

رابعا/ التحام أجزاء النظم و التئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.

خامسا/ مناسبة المستعار منه للمستعار له.

[1] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص: 155. (مرجع سابق)

سادسا/ مشاكلة اللفظ للمعنى و شدّة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما.[1]

ورقد استغنى "المرزوقي" في معاييره هذه عن "الغزارة في البديهة"، و عن "كثرة الأمثال السّائرة" و عدّ هذين العُنصرين قد تولّدا عن اجتماع العناصر الثلاثة الأولى.

و عمل ابن سنان الخفاجي في كتابه "سر الفصاحة " على أن يضبط لغة الشعر لتكون الألفاظ ـ حسبه ـ واضحة لا لُبس فيها و لا إبهام يقول: "و مِن وضْعِ الألفاظ موضعها: ألا يستعمل في الشعر المنظوم، و الكلام المنثور من الرسائل و الخطب: ألفاظ المتكلّمين و المهندسين و معانيهم، و الألفاظ التي يختص بها أهل المهن و العلوم، لأن الانسان إذا خاض في علم و تكلّم في صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ ذلك العلم"[2]، فوجدناه بذلك يرفض دخول المصطلحات العلمية و الفلسفية المبهمة و ألفاظ أصحاب الحرف، لأن دخول مثل هذه الألفاظ و المصطلحات في الشعر أو في الكلام المنثور يُعدّ إخلالا بفصاحة اللغة و بلاغتها." و هذا لا يتعلّق بالألفاظ، من حيث هي ألفاظ مجرّدة، منفصل بعضها عن بعض، و إنّما يتعلّق بها من حيث انتظامها في أسلوب أو سيّاق لغوي"[3].

و مع مطلع العصر الحديث ازداد الاهتمام بالبناء اللّغوي في النصوص الشّعرية بعد التّحول الكبير الذي حقّقته الدراسات اللّسانية و ظهور علم اللسان الحديث مع العالم السويسري "فردناند دو سوسير" و ما نتج عنه من مناهج نقدية جديدة ركّزت جلّ اهتمامها على البنية اللغوية للنص الشعري، " و قد ميّز النقد بين مستويين داخل اللغة الشعرية، مستوى إخباري تواصلي و هذا من صميم الوظيفة اللغوية، و مستوى إيحائي جمالي يعتمد على الإشارة و الرّمز، و أيّ خلل يصيب المستوى الأول سيغرق النص في الإلمام و يعيق عملية التلّقي، أما غياب المستوى الثاني فيُفقد النص شعريته و يتحول عندئذ إلى كلام عادي"[4]، فالشاعر يجد نفسه رهين جدلية هذين المستويين، مُستوى إخباري يبحث عنه المتلقّي من أجل القبض على الدلالة داخل النصّ، و مستوى إيحائي ضروري تتطلّبه طبيعة العمل الشعري ذاته.

---

[1] ينظر: إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 405. (مرجع سابق)

[2] عبد الله بن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1982م، ص: 57.

[3] عثمان مُوافي، من قضايا الشّعر و النّثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندرية، د. ط، 1992م، ص: 124.

[4] منصور زيطة، الحداثة في شعر أدونيس، ص: 186. (مرجع سابق)

لقد كانت و ما تزال قضية اللغة من بين القضايا التي اهتم بها النقد العربي الحديث ـ و إن لم تكن مُستجدّة ـ فقد شكا أغلب شُعراء الحداثة من قصور اللغة في التعبير عن قضايا العصر، و اعتبروا القوالب التي تتشكل منها اللغة قاصرة عن ترجمة مكنونات الشاعر الذي يواجه قضايا مصيرية في حياته، خصوصا في ظل العولمة و الانفتاح الكبير الذي تشكّله الحداثة اليوم. فالشعر مثلما يرى "الديوانيون" تجربة مليئة بصور الإيحاء و الخيال و هذا مسعى – لطالما – أصر عليه أصحاب هذه المدرسة و نادوا بضرورته في القصيدة، و لن يتحقّق ذلك ـ حسب رأيهم ـ إلا بتوسّل اللغة الحية في التعبير، و نبذ القوالب الجاهزة، و توجيه العناية إلى الدلالات المفتوحة التي تجعل النص الشعري مناسبا لروح العصر. أما اللغة مع "الأبولونيين" فهي الأداة الأولى للمبدع التي تَخرج من تحت عباءتها بقيّة الأدوات الشعريّة الأخرى. لذلك يرى "إبراهيم ناجي" أن الشعر ليس أكثر من موسيقى و خيال و إقناع و صور، فالمبدع – إذ يعمد إلى نقل شعوره إلى المتلقّي ــ يتوسّل الإقناع ليمسك زمام مشاعره، فيضطرّه إلى متابعته و السير وراء رأيه مقتفيا أثر الخيال الذي تبعث به النفس مسلّية إيّاه بنوع من الصور يرقى عن الاستعارات و الكنايات اللفظيّة. لهذا يستدلّ الباحث برأي للناقد المصري "سيّد قطب" حين تحديده لمفهوم العمل الأدبي بقوله: "العمل الأدبي وِحدَة مُؤلّفة من الشعور و التعبير"[1]. فالتجربة الشعريّة لا تقف عند حدّ المحاولة، بل هي كلّ ما يعرض للإنسان من فكر و إحساس أو نحو ذلك. إذن، لا غرابة أن يتشكّل معجم شعراء "أبولو" اللّغوي من عناصر لغة إيحائيّة لم تُعهد من ذي قبل، من حيث دلالاتها و ارتباطها بالطبيعة، فحمل قاموسهم الشعري ألفاظ الطبيعة من مِثل: الربيع، الخريف، النور ،النهر، العشب.. و غيرها من الألفاظ الأحاديّة، على أنّهم استخدموا تعابير تتألّف ــ في العادة ــ من لفظتين متتاليتين كتسميّات لقصائدهم: أغاني الكوخ، أطياف الربيع، شاطئ الأعراف... و غيرها.

إضافة إلى ذلك فقد كانت اللغة بمثابة المترجم الأمين لأحوال النفس و خلجاتها مع هؤلاء الشعراء، و لعلّ أبرز النماذج الشعريّة المملوءة بالألفاظ الموحية و الطافحة بالأجواء النفسيّة، قصيدة "صلوات في هيكل الحب" لأبي القاسم الشابّي.

و قد اتخذت اللغة في شعر المهاجر الأمريكية نفس المنحى الذي اتّخذته الحركات الشعرية العربية الحديثة لنفسها، و لا ضرر إذا قلنا أن التجديد الذي مسّ اللغة في المهاجر كان أمثل نتيجة احتكاكهم المباشر

[1] سيد قطب، النّقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشّروق، القاهرة، ط3، 1983م، ص: 21.

بالثقافة الغربية و قراءتهم للشعر من منابعه الأصلية، فـ: "الرابطة القلمية" تمثّلت هذه الأفكار أيّما تمثّل مع "ميخائيل نعيمة" الذي قال عن اللغة في كتابه الغربال: "اللغة ليست سوى وسيلة من وسائل كثيرة اهتدت إليها البشرية للإفصاح عن أفكارها و عواطفها."[1]؛ فاللغة ــ مع نعيمة ــ تحتلّ المرتبة الثانية بعد الأفكار و العواطف، إذا لقد كان هجوم صاحب "الغربال" على اللغة بعدّها قواعد و قوالب جاهزة في مقاله: "نقيق الضفادع" مترجما أمينا لموقفه إزاءها. و في إشارة له إلى "قضية التّحرر اللغوي" مال "نعيمة" إلى تفضيل اللغة الحيّة الإيحائية السّلسة عن اللغة الميّتة، و إن كانت الفُصحى بحدّ ذاتها، و على هذا النحو تجده يذهب إلى أن آثار السابقين قد أصبحت فقيرة من حيث الإشعاع و الإيحاء الروحيّ، و غدت أقرب إلى رموز قاموسية جافة لا قيمة ترجى منها. و عليه فتح "نعيمة" بدعوته التجديدية الباب على مصراعيه و أباح للشعراء اختراع الألفاظ التي تشكّل معجمهم الشعري بعيدا عن الدلالات التقليدية لها. فمقياس المبدع أن يستأنس للفظ يخترعه خياله و يضع له من الدلالات ما لم يكن دالّا عليها، و بهذا يكون التّحرر اللغوي و يحصل التجديد، كما يقول نعيمة.

5 ــ 2/ أدونيس و تفجير لغة الشّعر:

شهد النصّ الشّعري الحديث مع "أدونيس" تحولات دلالية جذريّة بعد أن فرضت المفاهيم الحداثية مقاربة جديدة للنصوص الشعرية على كل المستويات، و أسست لمرجعية نقدية تستند إلى الثقافة الغربية في أغلب المعايير، فجاء السّعي لتفجير لغة الشّعر و التخلّص من الأصول التي تحكمها و تقف حائلة بينها و بين الإبداع. "و مثّلت اللغة الشّعرية الحديثة انعطافا كبيرا في تاريخ الأدب العربي لأنّها في الحقيقة مثّلت صراعا بين هويتين ثقافيتين عربيتين: واحدة تمتدّ بجذورها إلى مئات السنين، و أخرى تسعى للبحث عن مقوّمات جديدة تمتدّ باتجاه ثقافة غربية"[2]، الأولى تشدّد على ضرورة العودة إلى الكلمة في مدلولها العربي الصافي كما استعملها القدماء في أشعارهم دون مساس بهذا الجوهر، و ينطلق الفريق الثاني من أولوية ظرفية، و حجّته أن اللغة العربية في ثوبها القديم قاصرة و عاجزة عن مواكبة التجربة الشعرية الحداثية، فطالبوا بإصلاحها و إعادة النظر في نحوها

[1] ميخائيل نعيمة، الغربال، ص: 105. (مرجع سابق)

[2] آمال لواتي، تفجير لغة الشّعر في المنظور الحداثي، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، العدد الثالث عشر، 2012م، ص: 137.

و صرفها لتواكب الرؤيا الحداثية للشعر من خلال اقتحامها للمجهول، و السفر بها إلى أقاصي النفس الإنسانية، للتعبير عن غرائبها و عجائبها، و إحلال العامية محلّها بحريّة دون قيد أو شرط.

و يقف أدونيس بين هذه الدعاوى موقف الوسط، و إن كانت كفّته تميل بعض الشيء صوب مشروع الحداثيين لكن بموقف مُعتدل يَنمّ عن وعي و إحاطة بأبعاد هذه القضية، و لعلّنا نقف على ذلك بالحجّة و الدّليل من خلال الدراسات التي قدّمها الرجل في هذا الميدان.

بعدما قام أدونيس بتشخيصٍ شامل لوظيفة اللغة في الشعر العربي القديم، خلُص إلى نتيجة مفادها أن اللغة طوال تاريخها الشعري لم تكن سوى لغة وصف و تعبير، تكتفي من الواقع و من العالم بأن تمسّهما مساسا عابرا رفيقا، و هي لغة غارقة في الشّكلية التي أفقدتها جانبا كبيرا من حيويّتها يقول: "جعلت الشّكلية من الكلمة أداة صنعيّة، غاية بحدّ بذاتها، و أخذ الشاعر يستخدمها كما يستخدم الحجارة الكريمة كأنّها لؤلؤة تُشكّلُ مع أخوات لها أنساقًا و عقودا جمالية، و لئن كانت الكلمة تموت بمرض العادة، إنها كذلك تموت بمرض الشكلية"[1]، الشكلية في عُرف أدونيس مرض يفقد اللغة بريقها و يجعلها مادة جامدة تكبل حركة الإبداع في سيرورته الدائمة نحو الاختراق و الكشف، لأنّ الشعر الذي يتّخذ من الكلمة غاية بذاتها و لذاتها ينبع ـ حسب أدونيس ـ من حدس زُخرفي هو من الإفراط و المغالاة بحيث ينطمس موضوعه تحت بريق الزخرف، فالشعر في الجاهلية كان يتكلم الحياة، كان الشعر حياة و كانت الحياة شعرا، و كل ذلك يتمّ عن طريق اللغة البسيطة السّلسة البعيدة عن التعقيد و الغموض، كان الشاعر القديم يقول ما يعرفه المتلقّي سلفا، و قد مرّ معنا كيف كان النقد يوجّه الشعر إلى مقاييس الوضوح و البيان و تجنب كل ما من شأنه أن يخلق الغرابة و التشويش داخل النص. و يؤكّد أدونيس بأن الاتباعية النظرية قد ترتّب عنها اتباعية تعبيرية، فنشأ ما يمكن تسميّته بـ: "علم جمال الاتباعي"، و تجلّى ذلك في جانب اللغة و ذلك "بتوحيد اللغة الشعرية و الشكل المعيّن للقصيدة؛ أي بين طاقة جديدة تتوالد باستمرار هي اللغة، و طاقة منتهية هي الشكل"[2]. لقد أسرت الشكلية قديما اللغة وحدّت من طاقاتها التي لا تستنفد وجعلتها رهينة رؤية معينة للحياة و الإنسان و عملت على جعل اللغة جامدة و قاصرة على التأقلم مع المستجدات التي حملتها الحداثة إلى البيئة الشعرية العربية.

[1] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 95. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج1، ص: 105. (مصدر سابق)

إنّ النقد الذي وجّهه أدونيس للغة في بعدها التقليدي، مكّنه من إرساء معالم للغة شعرية جديدة تأخذ على عاتقها خصوصية العقلية العربية، و تستجيب في نفس الوقت لراهنية الحداثة بما هي مشروع كوني من منطلق أن: "جمال اللغة الشعرية لا يكمن بمفرداتها وحدها، بل بفضل الشعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كلّ شيء؛ فالكلمة ليست مجرّد تعبير بسيط عن فكرة، إنما عليها أن تخلق الموضوع و تطلقه خارج نفسه"[1]، و من هنا يتعيّن على اللغة النفاذ إلى أعماق الواقع، إلى المظاهر و الأشكال، و يكون أدونيس بهذا قد رسّم لانتهاء الكلمة الغاية، و انتهاء زمن تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية تتراصّ الكلمات فيها من أجل التعبير على موضوع معيّن. لا تعود اللغة بالنسبة للشاعر وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين ،إنما تُصبح وسيلة لإقامة جسر بين فضاء الأعماق و بين ما يتطلّع إليه الشاعر، يقول أدونيس: "اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم، إنها وسيلة استبطان و اكتشاف، و من غاياتها الأولى أن تثير و تحرّك و تهزّ الأعماق و تفتح باب الاستباق (...)، إنها تيار يغمرنا بإيحائه و إيقاعه و بُعده"[2]، إن طريقة استخدام اللغة هي المقياس الأساسي المباشر في تصنيف الكتابة الأدبية إن كانت شعرا أو نثرا، فعلى قدر استخدام اللغة والانتقال بها من مستواها اليومي إلى مستواها الخيالي المجازي/التجاوزي تنتج لنا الكتابة الشعرية بأبعادها الرؤياوية المدهشة.

الشعر الحديث حسب أدونيس "ثورة على اللغة تكمن في تفجير الشاعر العربي الثوري نظام اللغة الخاضعة للقيّم و الثقافة السائدة، و هذه اللغة الثورية تستمدّ طاقتها الإيحائية بتجاوز الواقع"[3]، و هو تجاوز للبُنى التقليدية أو الخروج على العقلية السلفية التي تفسّر الواقع بمبدإ التراجعية الماضوية، و هذا أمر يشدّد عليه أدونيس ليس فقط من أجل خلق لغة شعرية جديدة، بل يجعله شرطًا أساسيًا للقيام بأيّ ثورة تحديثية في كلّ عَصر و مِصر. لأنّ الشّاعر عامل من عمّال الثورة، تتجلى ثورته باللغة و على مستواها، اللغة إذن هي مادّته الثورية، فتصبح تبعا لذلك هدمية ثورية تُعرّي الموروث البالي، لأنّ معرفة التعامل مع اللغة من حيث البناء و التأثير هو الذي يعطي للنص شعريته. و يُميّز اللغة الشعرية الحديثة بعض الخصائص نذكرها في النقاط التالية و هي:

[1] أحمد ناصر، تصوّر أدونيس للغة الشّعر العربي الحديث، مجلة الرسالة، العدد الرابع عشر، 2007م، ص: 124.

[2] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 79. (مصدر سابق)

[3] آمال لواتي، تفجير لغة الشّعر العربي في المنظور الحداثي، ص: 143. (مرجع سابق)

أولا/ الابتكار و الجدة، فهي لا تُكرّر ذاتها و لا تجترّ مخزونها.

ثانيا/ النضارة.

ثالثا/ الفعالية و الإثارة.[1]

و هذه السّمات يتغيّر مفهومها القاموسي/ الاصطلاحي، خاصة و أن اللغة ذات بنيات متعدّدة تلعب على بث الشعرية داخل النصوص. "فالشاعر العربي بامتياز، هو الذي يبدأ شعره بلغة فيما قبل اللغة، بلغة بعيدة عن هياكل الكلام المطروح في النصّ الشعري الآتي من الماضي. هكذا يعيد اللغة إلى براءتها و عذريتها و تتهيأ الكلمة كي تكون مغامرة و كشفا"[2] باللغة يُنقل الإنسان إلى الإنسانية و من المكان إلى الكون، هي جسر بين الذات و الموضوع، في كل إبداع شعري يجد الشاعر نفسه في صراع مع اللغة ما يجب أن يقوله، و ما يجب أن يقصيه و يستبعده، التجربة الشعرية في ظل اللغة عناء و مكابدة، بحث عن أفق أنسب للتعبير، هكذا ـ يرى أدونيس ـ أن اللغة في نتاج كلّ شاعر عظيم كأنها تُولد باستمرار، "اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلاّ بقدر ما يغسلها من آثار غيره، و يفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي، و بما أن المبدع يتحقّق بالرؤيا و الاستباق، فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغة، إلاّ بقدر ما يفرغها من ماضيها و يشحنها بالمستقبل"[3] لأنّنا، حقيقة، لا نصف لغة شاعر بالشعرية مالم يرنا تفرّده في معجمه اللغوي عن سابقيه؛ و لا نقصد بهذا أن يخلق مفرداته المختلفة كلية عن اللغة الأم، إنما تجديده يكون في ابتكار علاقات جديدة بين اللفظة و معناها، أن ينزاح الدال عن مدلوله كما هو مُتّفق عليه في التواضع التقليدي، فتُشحن المفردات بدلالات جديدة بعد إفراغها من زخمها الموروث. و يتكلّم أدونيس شعرا عن هذا المعنى في إحدى قصائده بعنوان "اليوم لي لُغتي" بالقول:

اليوم لي لُغتي

و لي تخومي و لي أرضي و لي سمتي

[1] السعيد بوسقطة، أحسن مزدور، حركة مجلة شعر وإشكالية المشروع الحداثي، ص: 148،149. (مرجع سابق)

[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 33. (مصدر سابق)

[3] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 78. (مصدر سابق)

و لي شعوب تُغذّيني بحيرتها

و تستضيء بأنقاضي و أجنحتي.[1]

بعد هذا ننتقل إلى قضية أخرى شكّلت أحد أخطر المنعرجات في تاريخ اللغة العربية، و نقصد بها تلك المحاولات التي انصبت جهودها على اجتثاث اللغة العربية من جذورها حيث سعت إلى إحلال العامية مكانها كخطوة أولى لتفكيكها، و هي دعوة تكلّمت بها "مجلة شعر" اللبنانية بصريح العبارة، فنادت إلى استعمال العامية في الشعر الحديث و جعلها كمقابل للفصحى، مع الإشارة إلى أن هذه الدعوة لم تكن عامة بين شعرائها، لأنّ هناك من لم يتحمس لها، في حين تميز "يوسف الخال" باهتمامه الشديد بها أكثر من غيره "و قد ذكر "الخال" فيما ذكر أن العربي يعيش خارج العالم الحديث فهو يعاني من صعوبات تدل على فقدان الحداثة في العالم العربي، و تحرم الكاتب العربي من إنتاج أدب إنساني عالمي[2] فلكي يصل إلى مبتغاه، ويكسر الحدود أمامه. ها هو "يوسف الخال" في عدة مواضع يدعو دون تحرّج إلى إحلال بعض المفردات العامية، وإدخال التعابير الأجنبية إلى اللغة الشعرية. لكن هل كان أدونيس شريكه في الدعوة إلى مثل هذا الفعل؟ أم أنّ موقفه كان على العكس من ذلك تماما؟

يذكر أدونيس في حديثه عن لغة الشّعر أنها كانت من بين القضايا التي اختلف فيها كثيرا مع "يوسف الخال" في "مجلة شعر" فـ: "يوسف الخال" ـ حسب أدونيس ـ يرى أن اللغة العربية في شكلها الفصيح لم تعد قادرة على مواكبة الحركة الضخمة التي تشهدها الحياة، لذا يرى وجوب بعث لغة قريبة من الإنسان في محيطه وهي العامية أو الدارجة التي ستخالف أمها الفصحى في أمور منها، التخلي عن الإعراب و حركاته. و بعض القضايا الفرعية المتعلّقة بالمثنيات و الأسماء الموصولة[3]، و ما كان أدونيس ليثبت ذلك الرأي في كتابه إلاّ ليعلن عن رفضه له جملة و تفصيلا، و يردّ بحدّة على مثل هذا الزّعم بالقول : "المفارقة في الثقافة التي يبشّر بها اتجاه لبناني يقول بالعامية لا يمثّل إلاّ مظهرا جُزئيا ومحدودا في النشاط الثقافي اللّبناني"[4] فالذين يمثّلون هذا التيار قلّة

[1] هاني الخيّر، أدونيس شاعر الدّهشة و كثافة الكلمة، دار فليتس، الجزائر، ط1، د. ت، ص: 125.

[2] ينظر: منى علاّم، عناصر تحديث النّص الشّعري في مجلة شعر، ص: 209. (مرجع سابق)

[3] ينظر: أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص: 134. (مصدر سابق)

[4] أدونيس، المحيط الأسود، ص: 32. (مصدر سابق)

قليلة تخصّ فئة مُحدّدة من اللّبنانيين، و أنّ البديل الذي يطرحونه مرفوض و مردود عليهم لعدة اعتبارات منها، أنّ "اللغة تنطوي على طواعية وقابلية للتكيّف مع حركة العقل، و لتلبية حاجاته، فالقصور و العجز لا يكون في طبيعة اللغة، إنما يكون في النظرة المعرفية و في طرق التفكير و الفهم، و لو كان في طبيعة اللغة لكان الفكر واحدا"[1] فالمسألة التي يريد أدونيس الانتهاء إليها، أن الخلل الذي أصاب اللغة الشعرية الحديثة إنّما مردّه إلى البنية المعرفية التي هيمنت لأسباب، اقتصادية، اجتماعية و سياسية، على طُرق إنتاج المعرفة عند العرب فالمعرفة الدينية تقتضي تفسير النص تفسيرا واضحا لا شبهة فيه و لا غموض، لأجل هذا ركّز المفسّرون و شُرّاح الحديث جهودهم على جعل اللغة واضحة تتوافق مع أُفق النصّ القرآني، فكان أن أوصلوا لنا لغة فارغة من كل آفاق البحث و التساؤل بما أن المعطى الدّيني قد حدّد كل شيء و أجاب عن كل شيء، فالمرجعية المعيارية هي التي حكمت العقل العربي لسنين، و إلاّ فلا يوجد في طبيعة اللغة العربية ــ مثلا ــ ما يمنع من طرح الأسئلة الميتافيزقية، لذا فإنّ قصور اللغة ـ حسب أدونيس ـ يجب أن يُردّ إلى هذا الغياب. و يضيف "ليست اللغة العربية هي القاصرة المتخلّفة، و اللجوء إلى اللغة الدارجة البسيطة أو المبسّطة لا يؤدي البتّة و بالضرورة، كما يتوهّم بعضهم إلى تجاوز القصور و التخلّف و الموت، فهذا اللّجوء ليس في أحسن حالاته إلاّ نوعا من الاستهام"[2]. و يقف "مُحمّد غنيمي هلال" ضد فكرة استبدال العامية مكان الفصحى بالقول: "وينبني على ما قلناه وضوح خطأ الدّعوة إلى توحيد العامية مع العربية فيما سمّوه اللغة المشتركة"[3]. ففي هذا التّوحيد إخلال بالفصحى و قتل للغة ككُل.

و يخالف أدونيس تاريخا طويلا من اللغة الوثوقية الرصينة المعبّرة، و يبدأ طريقا شاقة من البحث والمغامرة لإيجاد لغة عصره التي ستعبّر عن هذا الإنسان، و في سبيل هذا البحث يهتدي أدونيس إلى المدرسة الرّمزية مع "بودلير"، هذه المدرسة التي "راهنت بشكل أساسي لا على تجديد الرؤيا و فرادتها فحسب، بل على تجديد اللغة المعبّرة عن هذه الرؤيا، و اعتبار اللغة طريق الدخول إلى الحداثة برمّتها "[4]. فــ: "بودلير"، يعتقد أن الشعر يجب أن يبدع لُغته و رموزه و مجال اشتغاله الخاص به، و أن جهوده يجب أن تنصب على تحطيم الحواجز التي

[1] أدونيس، كلام البدايات، ص: 120. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، سياسة الشّعر، ص: 131. (مصدر سابق)

[3] مُحمّد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب و النقد، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، د. ط، د. ت، ص: 175.

[4] سفيان زدادقة، الحقيقة و السّراب قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس، ص: 368. (مرجع سابق)

يقيمها العقل الموضوعي بين الواقع و الخيال، و انطلاقا من هذه المدرسة عمد أدونيس إلى اللغة العربية مستنطقا حروفها و مفجّرا دلالتها. و قد يتساءل البعض حول مقصود أدونيس بدعوته إلى تفجير لغة الشعر، و تأتي الإجابة منه مباشرة في إحدى المقابلات الصحفية بالقول "عنيت تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها؛ أي بنية الرؤيا و أنساقها و منطقها و مقارباتها، أو بعبارة أكثر إيجازا: تفجير مسار القول و أفقه"[1]، و يتم تفجير اللغة عند الشعراء المعاصرين عامة بعدة طرق و آليات نجملها في النقاط التالية:

أولا/ التّحول عن المعجم من خلال التحول الذي طرأ على اللفظة، و أدونيس يفرض على المعجم أن يُساير تجربته بكل ما فيها من التوتر و الغرابة و الغنى بكلّ أبعادها.

ثانيا/ استعمال الألفاظ العامية و الدارجة من خلال إعطائها شحنة تعبيرية جديدة لتحقيق النزعة الواقعية و البساطة، و أدونيس كما أسلفنا ضدّ هذا الاستعمال.

ثالثا/ استعمال الألفاظ المبتذلة و المرذولة، و قد ترجمتها في الشعر بعض الألفاظ التي تشكّل مساسا بالأخلاق العامة، و تعدّ خرقا للطهرية و المثالية.

رابعا/ توظيف الألفاظ المحدثة و الجديدة، فأعادوا الاعتبار لبعض الألفاظ العربية التي كانت مستخدمة من قبل، و استعاروا ألفاظا من الحقول الأخرى كالفلسفة و الميثولوجيا و علم الأديان.

خامسا/ توظيف الألفاظ الأجنبية الدخيلة، و هي كلمات ليس لها أصل في المعاجم العربية و جاءت نتيجة تبنّي مفردات أجنبية في شكلها الأصلي.[2] وقد اقتصرنا على هذه الأنواع المتداولة عند الشعراء، و هناك آليات عديدة تتوزّع على الدواوين الشعرية المعاصرة كل حسب قناعته و رؤيته لطريقة التجديد.

إن هذا التفجير الذي صاحب لغة الشعر الحديث قد ولّد في نفس القارئ الغرابة و الغموض، فأصبح الشعر عصيًا على الفهم و اتُّهم أصحابه بتعمّد الغموض نتيجة عجزهم عن رُقيّ مدارج الإبداع في الشعر، فما

[1] أدونيس، سياسة الشّعر، ص: 132. (مصدر سابق)

[2] ينظر: آمال لواتي، تفجير لغة الشّعر في المنظور الحداثي، ص: 147،148،151،152. (مرجع سابق)

كان من أصحاب هذا التيار إلاّ السعي لتبرير هذا الموقف ـ و منهم أدونيس ـ انطلاقا من مجموعة من الأمور التي ستكون الغاية التي يهدف إليها المبحث الموالي.

5 ـ 3/ الغموض و الإبهام في شعر أدونيس:

إنّ أدونيس متأثّر ـ لاشك ـ بمجموع المذاهب الغربية كالرمزية، و الدّادائية، و السوريالية، التي شكّلت ملامح الأدب الغربي الحديث، هذه الأخيرة أولت اهتماما بالغا بالغموض داخل العمل الأدبي، وجعلته ركنا أساسًا في العملية الإبداعية. يقول أدونيس عن الغموضِ في الشعر: "الجميل غريب دائما، أَمَا يقول بودلير، إنّ الغرابة هنا هي الجدّة، و من مقوّمات الغريب أنه لا يُفهم[1]"، فأدونيس معتدّ بالرمزية متأثّر بها و من سمات الأدب في عرف هذا المذهب أن يخرج عن المألوف و يُعانق المجهول. الغريب هو كل ما لا يحمل معناه في ظاهر لفظه، و لا يُفهم إلاّ بالمشقّة و المكابدة و إعمال الفكر، لهذا تطلّب الغوص إلى بواطن الأعمال الأدبية لكشف أسرارها و فك طلاسمها. و نشير بهذا الخصوص إلى أن الغموض يشكّل العمود الفقري للأدب الرمزي "انطلاقا من طموحه في نقل التجارب الشخصية التي تتجاوز العقل و الوعي اعتمادا على اللغة الاستعارية للتقريب أو حتى من أجل الترميز لمثل تلك الحالات"[2]، فهي استجلاء للمجهول القابع وراء عالم الحس أو داخل النفس مما لا قدرة لنا على إدراكه بالكلمة المباشرة و الصورة الشعرية المألوفة.

و قد ظهر الغموض أوّل ما ظهر في النقد القديم مع "أبي تمام"، فقد كان الشعراء قبله يسيرون على عمود الشعر و على سَنَنِ الشعراء، و كان ظهور مذهبه في تلك الفترة زلزلة و ردّة على المفاهيم التقليدية، فأخذ يذيعُ نوعا من الشعر القائم على استخدام ألوان البديع، و قد تلقّف النّقاد هذا النوع من الشعر بالنقد و التهجّم كونه غالى في التغريب و خرج عن طريقة العرب في الكتابة فاتهموه بإفساد الشعر من حيث تشديده على التكلّف، و بأنّه صاحب صنعة، مستكره الألفاظ و المعاني لذا أُقيمت بين شعره و شعر "البحتري"

[1] منى علاّم، عناصر تحديث النّص الشّعري في مجلّة شعر، ص: 205. (مرجع سابق)

[2] Ira Mark Milne, Literary Movement, Gale Cengage Learning, Second Edition, 2009, P: 802.

مناظرات انتصر فيها فريق لمذهب البحتري، و انتصر فريق آخر لمذهب أبي تمّام، فكان أن ألّف "الصّولي" كتابه الموسوم بـ: "أخبار أبي تمّام" ردا على منتقديه و صدّره برسالة يشكو فيها تسوّر المثقفين من أبناء عصره على ما لا يحسنون، و يكون بهذا أبو تمام من الأوائل الذين فتحوا مقياس الغموض في الشعر.

و قد تكلّم "ابن الأثير" بعده عن الغموض في الشعر و عدّه مقياسا في الإجادة بالقول: "أفخر الشّعر ما غمُض فلم يُعطِك غرضه إلاّ بعد مُماطلة منه"[1] فأفخر الشعر عند "ابن الأثير" ما لا يكون جاهز المعنى، فتجعلك قراءته تُكابد و تتجشّم عناء القراءة حتى تصل إلى الغرض الذي يريده الشاعر.

و في الشعر الحديث دافعت "نازك الملائكة" عن الغموض في الشعر، لأنّه ـ في نظرها ـ "جزء أساسي من حياة النفس البشرية لا مفرّ لنا من مواجهته، إن نحن أردنا فنّا يصف النفس و يلمس حياتها لمسا دقيقا، فكانت بهذا الموقف تجمع بين طرفي الثورة، و تقرّر نهجا شعريا يتجاوز التغيّرات الشكلية"[2]، و "نازك" تكون قد فتحت الباب على مصراعيه أمام التغيّرات التي بشّرت بها الحركات الغربية كالسريالية، و ربطت بين الحلم و الشعر على غرار شعراء آخرين أمثال "محمود حسن اسماعيل"، و "بدر شاكر السياب" و من شايعهم في ذلك. و يقف "صلاح فاروق" ضمن ركب المدافعين عن الغموض في الشعر الحديث؛ حيث يُرجع عجز القارئ أمام هذا النوع من الشعر بالدرجة الأولى إلى اختلاف السّياق الثقافي بين القارئ القديم، و الأطر الجديدة التي تشبّعت بها الحداثة في المجتمع العربي كونها غربية المصدر يقول: "و هو غموض يعود إلى اختلاف السّياق الثقافي و إلى عدم مُجاراة القارئ المعاصر لأُطره المحدثة، و أنا لا أتّهم القصيدة العربية التقليدية، و لا أتّهم قارئها، لكنني أحاول التّنبيه إلى أسباب النّفور"[3]، فالسياق الثقافي الذي يحُول دون فهم بعض الأشعار في العصر القديم، هو نفسه الذي يمثّل العائق الجوهري الذي يقف مانعا دون إدراك الشعر الحديث. و يضع "عز الدين إسماعيل" سبعة مبادئ يتحدّد من خلالها الشعر و يجعل التعقيد سابع تلك العناصر يقول: "الشعر عمل معقّد كالإنسان، و قانون التعقيد هذا هو في الواقع نتيجة أكثر منه سببا للإبداع الشعري، على أن كثيرا من

[1] أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب و الشّاعر، ج2، تحقيق: مُحمّد عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، 1995م، ص: 393.

[2] إحسان عبّاس، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، ص: 16. (مرجع سابق)

[3] صلاح فاروق، القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية و الغموض، موقع الكتب العربية، د. ط، د. ت، ص: 38.

الشعراء المحدثين هدفوا بوعي منهم إلى كتابة شعر مُعقّد، و يمكن أن يُسمّوا بالميتافيزيقيين المحدثين"[1]، فيجعل التعقيد مع اللغة و العمق و الأهمية و الحس و الإيقاع، و الشكل عنصرا مكونا للعملية الشعرية عند الشاعر ويُضيف بأن التعقيد موجود في كلّ الشعر لكن بدرجات متفاوتة.

و في الجهة الأخرى يقف الناقمون على الغموض و يعتبرونه إفسادا للذائقة العربية بشكل عام و للشعر بشكل خاص، فقد قال الجاحظ قديما "و أحسن الكلام ما كان قليله يُغنيك عن كثيره و معناه في ظاهر لفظه"[2]، فالإجادة عند الجاحظ هي أن يكون المعنى في ظاهر اللفظ، و البيان عنده هو كل ما كشف لك قناع المعنى. و كان ممّا أثار حفيظة دعاة الشعر الواقعي تساؤلهم بشدّة لمن يُكتب هذا الشعر الغامض؟ للقارئ العادي أم للمثقّف؟ و إذا كان المثقّف لا يُصيب من هذه الرموز ما يتوق إليه من فهم، فمن ذا الذي يفهم هذا الشعر؟ "و يُتّهم الشاعر ــ دوما ــ بافتقاره إلى الفكرة الواضحة، و تخبطاته في الغموض و ضعف وشائجه التعبيرية، و تقليده للغربيين"[3]، فالغموض سبب كل أزمة توصيل بين القارئ و الشاعر. و يقسّم "جهاد فاضل" الشعراء الذين يمتهنون الغموض و ينسجون قصائدهم على منواله قسمين هما:"

أولا/ شاعر غامض تلافيا للمعنى المعتاد المألوف(...) ،فهو قلق على ذاته وعلى شعره وهو قلق مشروع.

ثانيا/ شاعر غامض عامدا و موهما بأنّ ما يعطيه هو الإبداع (...)، فهو شاعر ذو مخيّلة سائبة لا انضباط لها و لا ضابط"[4]. و يتساءل "رفعت السعيد" و هو أحد الكتاب المصريين في حديثه عن قضية الغموض و ما يترتب عليه من لُبس لدى القارئ، ليس فقط البسيط و إنّما حتى على المتمرّس الذي يملك خبرة في الشعر بالقول: "لماذا الإغراب؟ و لماذا لا نقول كلاما مُستقيما و مفهوما؟ و يجيب بأن الإغراب مأساة تضاعف وجودها مؤخرا، فحتى الذين يتصوّرون أنّهم يفهمون، يقرأون فلا يفهمون"[5]، و هذا يعبّر عن التخبّط الذي وصل إليه الشعر في بعض الأوساط الإبداعية، و إذا كانت هذه حالة المثقّفين مع الكتابة الجديدة، فكيف

[1] عز الدّين اسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي للطّبع و النّشر، القاهرة، د. ط، 1992م، ص: 302.
[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان و التّبيين، ج1، ص: 83. (مصدر سابق)
[3] نسيب نشّاوي، المدارس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1984م، ص: 510.
[4] جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، دار الشّروق للطبع، بيروت، ط1، 1984م، ص: 100.
[5] المرجع نفسه، ص: 87.

يكون حال العامة من الناس يا ترى؟ أم أن الشعر أصبح نصا مفتوحا يتملّص حتى من كاتبه ساعة يفرغ من كتابته؟ كيف يردّ أدونيس على كل هذه الادعاءات؟ و أين مكمن الخلل، أفي القارئ أم في الشاعر؟

يعتبر أدونيس أكثر الشعراء العرب غموضا و تعقيدا، و هذا الغموض راجع بالدرجة الأولى إلى صُوّره الشعرية و طريقة استخدامه للغة، فهو يكسر نظام الجملة في القصيدة، و يجعل الكلمة سطرا شعريا بدل الجملة، و يعدل أحيانا أخرى فيجعل الكلمات بلا تنقيط، إضافة إلى استعماله لبعض الرموز الهندسية كالمثلّث، و المربع، و الأسهم و غيرها ما يجعل القارئ يقف أمام طلاسم لا يجد لها تفسيرا، فينفر من النص و يرمي صاحبه بالغموض و الإلغاز. وقد يغفل أدونيس أنّ الحداثة لا تعني لبوس الشّعر العربي لباس الثقافة الغربية والارتماء في أحضانها وتحميله حمولة ثقافية لم تكن للقارئ العربي يدٌ في انتاجها و المشاركة فيها ،ولعل هذا ما خلق الغرابة داخل النصوص الشعرية المعاصرة وجعلها عصية على الأفهام. لكن العكس من ذلك تماما يمكن أن نستفيد من هذه الثقافة لكن بشرط أن نأخذ نقاط الاشتراك بيننا وبينهم هكذا حتى لا يسقط الشعر العربي في التهجين ويصبح عملا يفقد كل مواصفات الهوية العربية .

لكنّ أدونيس يرفض كل تلك التّهم الموجهة إلى شعره و يدافع عن مواقفه و أطروحاته بشدّة مُعتبراً أنّ "ما يسمّى بصعوبة الشعر لا تتولّد من النصّ ذاته، و ليست كامنة فيه إنّما تتولّد من أمرين رئيسيين هما:"

أولا/ مستوى الثقافة و نوعيتها.

ثانيا/ مستوى متعلّقٌ بمدى وعي القارئ لمعنى الشعر، و عمليّته الإبداعية و كيفية قراءته"[1]، فيقرّ أدونيس ــ أول الأمر ــ بأن الشعر الجديد يجب أن لا يُقرأ و يُنقد بالطريقة التقليدية، و القراء العرب أغلبهم تقليديون ينطلقون من مسلّمات جاهزة يحكمون بها على النص سلفاً، و هي دعوة للقارئ بعدم البحث عن المعاني السطحية القابعة في ثنايا النصوص، بل عليه بالسفر إلى الأعماق للبحث عن المعاني الباطنية المستترة وراء الكلمات و التي تولّدها العلاقات الداخلية. و بفكره هذا يجسّد أدونيس ما تدعو إليه نظرية القراءة و التلقي من تأسيس الحوار و التفاعل بين القارئ و النص، حيث جعلت القارئ محور إنتاج المعنى داخل النص من خلال فكرة تعدّد القراء، و فكرة أفق التّوقع التي جاء بها "ياوس" "كما أن الحوار و التفاعل الذي نادى به

[1] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 72. (مصدر سابق)

قُطبا المدرسة الألمانية "ياوس" و "إيزر" جعلهما امتدادا للشكلية الروسية من خلال دعوتهما إلى مبدأ كسر الأُلفة و التغريب (...) فعلى القارئ أن يكون متمرّسا حتى يستطيع أن يتحاور مع أنساق النص"[1]، فهو يغيّر أفق توقّعه استجابة لما تُمليه عليه الأنساق، كما يُمثل أدونيس بعض تجليّات الفكر الشيعي الباطني الذي يؤمن بوجود معنى باطني خفي يختلف عن المعنى الذي هو موجود عند كافة الفرق الأخرى، فأوّلت هذه الفرقة القرآن تأويلا يختلف عن تأويل بقية الفرق الأخرى اعتمادا على تفسيرهم الخاص للنصوص القرآنية.

إن مسألة الوضوح و الغموض ــ كما يرى أدونيس ــ "ليست مُتأتية عن القصيدة الصعبة (...) بقدر ماهي متأتية عن موقف أيديولوجي"[2]، فإذا كان البعد الديني في المجتمع الإسلامي قد قال كل شيء و أجاب عن كل ما يتعلّق بالإنسان من حيث الخلق و المعاد، فإن مُعادله الأدبي الشعري هو الآخر قد قال كل شيء وحدّد كل شيء، فلم الغموض إذن؟ و بما أن الدّين أساسه الوضوح، و الشعر في خدمة الدين، وجب على الشعر انطلاقا من وظيفته أن يكون واضحا؛ لذا يجعل أدونيس من تجاوز الموقف الأيديولوجي الفني القديم و متضمّناته شرطا أساسيا لإطلاق صفة الحداثة على أيّ نتاج شعري، في أيّ مرحلة شعرية معينة، هذا الموقف الذي ــ يُضيف أدونيس ــ "إذا رأى من الشاعر ميلا إلى الفكر، بشكل أو بآخر كان يعدّه انحرافا عمّا سمّاه بالطريقة العربية في نظم الشعر، انحرافا يُسمّيه حينا بالغموض و حينا بالتعقيد و حينا بالإغراب و حينا بالمحال أي الذي أُحيل عن الحقّ"[3]، هكذا إذن تقوم وظيفة النقد بحراسة هذه الأيديولوجية و الدفاع عن مبادئها ونبذ كل ما من شأنه أن يُضفي الغرابة و التعقيد على النّصوص، و يجعلها عصية عن الأفهام و الأذواق المتعارف عليها قديما.

كما أنّ مسألة المعنى النهائي في الخطاب الدّيني الذي يسعى الشعر جاهدا لتكريسه تتنافى مع حركة الإنسان في الزمان فإذا كان الدّين مسألة تراجعية يستعاد فيها الأصل الأول ويمارس فإن الإبداع على العكس من ذلك تماما هو دوما بحث في الإمكان عن طريق أمثل في التعبير عن واقع متغير في كل زمان، وبالتالي فإنّ المتغيّر الزّماني وما يعقبه من تغير في التركيبة الاجتماعية يولّدان نسقا ثقافيا مغايرا يتمّ تمريره والتعبير عنه عبر

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص: 106. (مرجع سابق)

[2] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 281. (مصدر سابق)

[3] أدونيس، الشّعرية العربية، ص: 57. (مصدر سابق)

نسق جمالي جديد سواء كان ذلك شعرا ،موسيقى، رسما ،أو غيرها من الأدوات الأخرى ،ولعلّ هذا ما نكتشفه من مفهوم أدونيس في شرحه لمسألة غموض الشعر وربطهما بالمفهوم الأيديولوجي؛ أي الرؤية الفكرية التي تنشأ نتيجة علاقة صدامية بين المبدع وواقعه.

لقد كان الشعر قديما يستند إلى أُسس و قواعد يخضع لها الشاعر ساعة يكتب، و أدونيس يضع نفسه فوق هذه الحدود جميعا، فهو خارج المنهج و خارج المدرسية و يردّ على متّهميه بالقول: "الغموض الذي يُتّهم به شعري من بعض القرّاء عائد في الأساس إلى انعدام الذاكرة"[1]؛ و الذاكرة تمثلّ المضمون المسبق و الشّكل الشعري الجاهز، لأن الشاعر ساعة يكتب، يصدر عمّا يعرفه المتلقي سلفا، و هذا ما يعارضه أدونيس جملة و تفصيلا؛ كونه فتح أفقا جديدا في الكتابة الشعرية و توسّل مصطلح "الرؤيا" بديلا عن المضمون المسبّق و قدّمها على أولية الشكل الشعري؛ لهذا "يبدو الغموض وصفاً يطلقه القارئ على نصّ لم يقدر أن يستوعبه أن يُسيطر عليه، و يجعله جُزءا من معلوماته (...)، فالغموض إسقاط: إنّه وليد هذا الضّياع. إنّه ناتج عن عدم إدراك الفرق بين طريقة التعبير القديمة و الطريقة الحديثة"[2]، و الشعراء نوعان منهم من يتّخذ من الغموض قناعا له كي يتخفى وراء المعاني المعقّدة و الملغزة، و العكس هؤلاء الذين يتّخذون من الوضوح قناعا لستر عجزهم عن الإبداع، فالغموض ليس بذاته نُقصا، كما أن الوضوح ليس بذاته كمالا، و أدونيس ـ كما يقرّ ـ لا يبشّر بالغموض، كما أنّه لا يبشّر بالوضوح و يردّ على منتقديه بأن الغموض الذي يشتكي منه القرّاء في شعره راجع بالدرجة الأولى إلى فعل القراءة.

إنّ القارئ لا يهدف إلى مجرد القراءة، إنما يهدف لكشف الحقيقة و الأشياء الجديدة في الوجود، والشّاعر حين يكتب بغموض لا يعني أنه عاجز عن إبراز الحقيقة و توضيحها، بل يغلّفها قصدا بهذه الأطر الشفافة و يترك المجال للقارئ لإماطة اللثام عنها. و هنا: "تكون متعة القارئ بالشعر، و تغدو القصيدة ذات معنى في ذاتيته، و تتحول إلى قطعة تفتّحه، و انفعاله قطعة مستمرة القيمة، متجدّدة الحركة، مهمة الشاعر لا تقتصر على خلْق القصيدة بل تتعداها إلى خلق قارئها"[3]، فالقارئ البسيط ليس مستعدًا لفهم كل قصيدة

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 265. (مصدر سابق)

[2] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 280. (مصدر سابق)

[3] منى علاّم، عناصر تحديث النّص الشّعري في مجلة شعر، ص: 206. (مرجع سابق)

والوصول إلى مكامن الإجادة و الحسن فيها. يقول أدونيس: "لا أعرف لماذا يتمثّل لي الوضوح في صورة شيخ بينما يتمثلّ لي الغموض في صورة شاب"[1]. الوضوح تكريس لمنحى الثبات و الرجعية التي تبشر بها الثقافة السائدة، بينما يوضّح الغموض جانب الوضوح و الخلق و التجدّد في المجتمع الذي يبشر به أدونيس.

نصل إلى القول بأنّه يتعيّن على الشاعر أن يُراعي جمهور المتلقين فلا يغالي في التعقيد و المبالغة درجة الشطط و هو يُوظّف تلك الصّور و الرموز و الأساطير بصورة تختلف عن دلالاتها العادية، مثلما عليه أن يحذر المباشرة و التقريرية، و هي آفات لا ريب أنها تقتل الشعر. كما أنّ على القارئ أن يرفع من مُستوى ذوقه و تلقّيه، فلا يطالب الشاعر بالنزول إلى مستوى أدنى بل عليه أن يُوسّع من قوته الإيحائية و الخيالية كي يفتح أمام الشاعر آفاقًا رحبة للإبداع.

ثانيا/ الحداثة النقدية عند أدونيس :

قد لا نبالغ إذا قلنا أن ما صاحب الحداثة الشعرية من مقاربات نقدية، كان لها الأثر الكبير في تطور النقد الحديث و بلورة الكثير من مفاهيمه النقدية، و لكن في المقابل، لم يكن لهذه الحداثة أن تتعمّق و تتبلور لولا ذلك النقد الذي كانت قضية التحديث الشعري إحدى قضاياه الأساسية، "و قد تعدّدت مناهج النقد الأدبي للوصول إلى غاياتها تبعا لاختلاف الزاوية التي انطلق منها كل اتجاه، و هذا الاختلاف لا يعني بطبيعة الحال نسخ اللاحق للسّابق من هذه المناهج"[2]، فالسابق له أصالته و أهميته التأسيسية لأي فكر لاحق و اللاحق أيضا يكتسب قيمته و أهميته باكتشافه أدوات جديدة و وسائل نقدية تمكنه من الاقتراب أكثر من كنه العمل الأدبي، و فك شفرته، و الإمساك بمكوناته و قوانينه التي تحكمه. ويعد أدونيس من بين الذين تأملوا النقد العربي طيلة مسيرته وحاولوا أن يؤسسوا لأنفسهم رؤىً جديدة يقيّمون بها الأعمال الأدبية وباسمها يحكّمون الكتابات الإبداعية، لكن قبل أن نلج هذا الباب مع أدونيس تعالوا بنا لنقف على أهم المشارب والمناهج التي تميزّ بها النقد في العصر الحديث ولننسج معا خيوط تشكّله ثمّ لنأتي بعدها مباشرة على جهود أدونيس وهو يرفع القواعد النقدية من أجل التأسيس لحداثة نقدية متفرّدة.

[1] أدونيس، المحيط الأسود، ص: 198. (مصدر سابق)

[2] مُحَمَّد صلاح أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة الأزهر، غزّة، د. ط، 2006م، ص: 02.

1/ النقد الحديث من المبدع إلى القارئ:

تعتبر المناهج النقدية نتاجا ثقافيا و نقديا متراكما قد تتآزر مع بعضها في فهم النص الأدبي و مقاربته، و قد تتوازى بحيث يأخذ كل منهج منحى مختلفا و متميزا عن غيره من المناهج ليكتسب خصوصيته واستقلاليته، و لعلّ استقراء سريعا لمدارس النقد الأدبي الحديث بغية الوقوف على ثوابتها النظرية و المنهجية يكشف لنا أن اهتمامها ظلّ إلى عهد قريب كان منحصرا في ثلاثة محافل أو عناصر تكوّن الظاهرة الأدبية وهي على التوالي، المبدع، النص و القارئ.

و يعدّ المنهج النفسي أحد أهم تلك المناهج كونه يحتلّ خانة مُهمّة في الدراسات النقدية الحديثة، و قد تمخّض نتيجة لجهود حثيثة قام بها عالم النفس النمساوي "سيغموند فرويد" الذي أقرّ بوجود جانب مُهمّ في الحياة النفسية للإنسان سمّاه باللاشعور، و اعتبره الجانب المسؤول عن الجانب اللاواعي في الحياة النفسية البشرية، و قد التقى الحقلان ــ النقدي و النفسي ــ " في إسقاط مقاصد النص المقروء على الحالات النفسية التي ترافق الشخص في نموّه، و ما يلازمه من كبت و عُقد نفسية تترسب في اللاوعي نتيجة الحظر الاجتماعي"[1]. و إذا كان هذا المنهج مألوفا عند الغرب، فإنه ما يزال يلقى الانتقادات اللاذعة في الأوساط النقدية العربية، كونه يهتمّ بشخصية الفنان أكثر من اهتمامه بفنه، و منهم من رأى أن الأثر الفني لا يعبّر تماما عن تقنية صاحبه، ما يجعل المحلل النّفسي يلجأ إلى التعسّف بدل الحقيقة.

و تعدّ الشكلانية الروسية ردة نقدية و مظهرا من مظاهر التحول في النظرية النقدية الحديثة، كونها ألغت النقد السّياقي الذي كان يُحتكم إليه في قراءة النصوص الإبداعية. "و الشّكلانيون هم جماعة من الأدباء برزوا تزامنا مع الثوررة الروسية سنة 1917م (...) و اهتموا في تلك الفترة بمناقشة قضايا تتعلّق بالفن و ما يتّصل به"[2]. و في الأدب رفضوا أن يُعامل على أنه صورة مرآتية عن سيرة المؤلف و خلفيته أو توثيقاً تاريخياً أو اجتماعياً، بل الأدب مُنتج له استقلاليته و خصوصيّته "و ذهب الشّكلانيون إلى أنّ قيمة و وسيلة الوظيفة

[1] رزيقة طاطاو، مظاهر التّجاوز و التّحول في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، العدد الحادي عشر، 2010م، ص: 122.

[2] M.A.R. Habib, A History of Modern Literary Theory and Criticism, Blackwell Publishing, First Edition, 2005, P: 602,603.

الأدبية تعتمد في الأساس على علاقتها مع الوسائل الأدبية الأخرى في داخل النظام الأدبي الذي يمثّله النص بصورة عامة"[1]، من هنا جاء سعي أنصارها لمقاربة الظاهرة الأدبية مقاربة محايثة، بوصفها بنية نسقية مغلقة مكتفية بذاتها لا تحيل على وقائع خارجية، مستفيدين في ذلك من أعمال عالم اللغة السويسري "فرديناند دو سوسير" من أجل إقامة علم للأدب يقوم على منهجية و إجراء خاص.

أما الحديث عن النقد البنيوي، فهو حديث عن أحد أكبر معالم الحداثة النقدية في القرن العشرين كونه استوى نظرية واضحة المعالم كانت أكثر نضجا و استقلالا من حيث المنهجية، "فاتخذت من اللغة أساسا لها في البروز على الساحة النقدية، وليست اللغة كأداة للتواصل و التعبير، بل هي غاية في حدّ ذاتها لا تُحيلك إلاّ على معجمها الداخلي كنظام من العلامات تنتج الدلالة من خلال العلاقات القائمة فيما بينها"[2]، أو كما حدّدها "جون ستروك" بالقول: "البنيوية تدرس العلاقات القائمة بين عناصر في نظام يشترط كل منها وجود الآخر، و ليس بين جواهر كل منها مستقل بذاته. و أسهل ما نُمثل به على ذلك هو اللجوء إلى اللغويات، فليس هناك ما هو جوهري أو مستقل بذاته في أي كلمة من الكلمات"[3]، هذه العناصر تكون متداخلة فيما بينها وينتج من تآلفها تشكُّل الدلالة داخل النصوص. و البنيوية في لجوئها إلى ما قدّمه "دو سوسير" من أعمال حول اللغة باعتباره الشّخصية الأولى التي وضعت اللّبنات الأساسية لها، و إن لم تكن واضحة المعالم كونه لم يشر إلى كلمة بنية في دراساته، و كانت هذه المدرسة على غرار مدرسة الشكلانيين الروس تسعى للتوسّل بنتائج العلم التجريبي في دراستها للنصوص الأدبية من أجل الوصول إلى الموضوعية في النقد و تخفيف سطوة المناهج السّياقية في تفسير الظاهرة الأدبية. و قد كان لهذه النظرية صدىً كبيراً في تطوير المعرفة البشرية عامة، فمن خلالها قدّم البنيويون خلال العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين مساهمة كبيرة في المعرفة البشرية، حيث أنجز كل من "كلود ليفي ستروس"، و "جان لاكان"، و "ميشال فوكو"، و "جان فرانسوا ليوطار" أعمالا جد هامة. هذا و لم تُعمّر البنيوية طويلا على الساحة النقدية، و السبب في ذلك راجع

[1] يوسف عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطبع و النشر، ط1، 1994م، ص: 16.

[2] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، ص: 96. (مرجع سابق)

[3] جون ستروك، البنيوية و ما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: مُحَمَّد عصفور، المجلس الوطني للثّقافة و الفنون، الكويت، د. ط، 1996م، ص: 15.

بالدرجة الأولى إلى اهتمامها الزائد بالنص و إعطاء السلطة الكاملة له، و هذا كان الممهّد الأساس لانتقال قطب الدراسة إلى مدرسة أخرى، عُرفت بـ: "نظرية التلقي" أو ما يسمى بنظرية: "نقد استجابة القارئ".

و قد أجمع الكثير من النّقاد على أن البدايات الأولى لهذه النظرية كانت مطلع الستينات من القرن العشرين، فبتراجع المد البنيوي و زوال سُلطة النص، جاءت نظريات القراءة لتنصّب التاج على رأس القارئ و تقدّمه البديل المرجو في بعث كل قراءة تروم الوصول إلى حداثة نصيّة تستكشف طاقاته و تُلملم شتاته "فأصبح النقد ضربا من أضرب القراءة، فظهر ما يسمى بالنقد الإبداعي ،ومبدأ تعدّد القراءات، و لا نهائية التفسير، هذا ما دفع النّقاد الألمان (...) إلى الإعلان عن علم جمال خاص بالتلقي أطلق عليه مصطلح "نظرية التلقي"[1] يحدث هذا في فترة كانت السّلطة قبله حكرا بين ثنائية المؤلف و النص، ثُمّ جاءت في خطوة ثالثة لتُنيخ رحلها عند باب القارئ مستبعدة في ذلك كل ما من شأنه أن يعكّر صفوه. و جاء "إيزر" بما سماه "القارئ الضمني" و هو القارئ الذي يتحاور و يتفاعل مع أنساق النصوص من أجل الوصول إلى الدلالات القابعة داخل تضاعيفه. يقول إيزر: "إنّ الشيء الأساسي في قراءة كلّ عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقّيه"[2] و يكون كل نص ـ حسب أتباع إيزر ــ حامل لمعنيين، محّدد و غير محدّد، المعنى المحدّد راجع لما يُسمى بالحقائق التي يحتويها كل نص، أو الأحداث التي تتضمنها الحبكة، أو تلك الأوصاف الحسية التي تستنتج مباشرة من خلال الكلمات داخل النص، أما المعنى غير المحدّد فهو راجع إلى الفراغات داخل النص و يُقصد بها تلك الأفعال و الحوادث التي لا يكون تفسيرها واضحا أو أنها تمتلك عدة تفسيرات، ما يجعلها تدعو القارئ ليمارس تأويله الخاص به[3]، أما "ياوس" فجاء بمفهوم "أفق التوقع" الذي يتلخّص إجمالا فيما يتوقع القارئ أن يقرأه من كل نص؟ فيصبح تعديل أفق التوقع شرطا ضروريا يقوم به هذا الأخير عند كلّ لقاء بينه و بين النص. و ما يُحمد لهذه النظرية أنّ "واضعيها قد نأوا بجانبهم عن القيود التعسفية التي تجرّد آداب الأمم من حتميّاتها و مسلّماتها الذاتية، كالاعتماد على الصور التعبيرية و الخيالية الخاصة بكل لغة من لغات

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، ص: 102. (مرجع سابق)

[2] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة وجماليات الاستجابة، تر: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د. ط، 1987م، ص: 12.

[3] Lois Tyson, Critical Theory Today, Routledge Tylor Francis Group, Second Edition, 2006, P: 174.

العالم "[1] فتركت ـ مع هذه النظرية ـ حرية الاختيار للشعوب للتّمثل بمسلّماتها الذاتية دون فرض أيّ نموذج مُحدّد سلفا.

و في هذا الجو النقدي المشحون ظهر التفكيك كاستراتيجية لقراءة النصوص مع النّاقد الفرنسي "جاك دريدا"، و يقوم القارئ بتفكيك النص و إعادة بنائه من جديد من أجل القبض على معنى يتجدّد في كل قراءة مُتجدّدة، و يقوم التفكيك على "فكرة الأصل أو الأصول الأولية و البنى الثابتة للأشياء و الظواهر أو الدوال وهو يهدف أساسا إلى تقويض المفاهيم و التّصورات الكليّة و الأسس العقلانية و قوانين المنطق"[2]، بالإضافة إلى ذلك، ليس التفكيك منهجا عقلانيا يستند إلى قوانين العقل و المنطق كسبيل لإدراك الحقيقة، بل إن هذه المعايير العقلية هي الأهداف الرئيسية التي تنطلق منها فكرة التقويض عند القائلين بالتفكيك.

أخيرا وبعدما استجلينا في هذه العجالة أهم الأقطاب النقدية التي شهدها الفكر الغربي زهاء قرن من الزمان، و وقفنا على ذلك الصراع الفكري و النقدي بين مختلف المدارس و هي تؤسس لوجودها، أدركنا كم هي صعبة و مُعقّدة مهمّة الناقد العربي في البحث عن منهج له، خصوصا و أننا لما نستوعب بعد طريقة تشكّل تلك المناهج في أرض النشأة نتيجة تلبّسها بالفلسفي و الأيديولوجي، ناهيك عن محاولة التأصيل ثمّ التمثّل. أين أدونيس من كل هذا؟ ما هو منهجه في القراءة؟ و هل استطاع أن يصهر كل هذه الصراعات والمتناقضات ليستقلّ بمنهجيّةٍ له في قراءته للنّصوص الحداثية؟

2/ سؤال المنهج وقراءة النّص عند أدونيس:

لقد بات من الضروري اليوم ـ أكثر من أيّ وقت مضى ـ حاجة العرب إلى منهج نقدي واضح تزامنا مع الانفتاح الرهيب الذي تشهده الساحة الغربية من تنوع في المناهج و تعدّد في الطرح يُنذرُ باستلابٍ مُكتمل المعالم للشخصية العربية. أمام هذا الإشكال يقف أدونيس ضمن ركب الطّامحين لتأسيس رؤية نقدية عربية تأخذ على عاتقها خصوصية الراهن العربي الذي تصدر عنه، و في نفس الوقت تتفاعل مع ما يُستجدّ في الغرب من منطلق أن التثاقف حق مشروع بين الثقافات.

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، 1996م، ص: 17.
[2] المرجع نفسه، ص: 28.

و ما يجدر الإشارة إليه أنّ أدونيس لا يعتبر نفسه ناقدا و لا يطمح لأن يكون كذلك؛ كونه يفتقر للعدّة المنهجية و المعرفية التي تخوّله للوصول إلى ذلك يقول: "لا أزعم أنّني ناقد ولا أتبنى في تذوّق الشعر و فهمه أيّ منهج، و لئن صحّ لي أن أُحدّد في هذا المجال ما أنا فإنني أميل إلى أن أصنّف نفسي بأنني راء (...) أنا غير مدرسي كل مدرسي باطل"[1]، يُشدّدُ أدونيس على أنّه ليس حبيس منهج معيّن و إنما هو كلّ هذه المناهج مجتمعة، و في تأسيسه لمعالم رؤيته النقدية ـ كما يسميها هو ـ ينطلق أولا من تفحّص المرتكزات التي يتّكئ عليها النقد التقليدي فيقسمها إلى قطبين رئيسيين هما: النقد المدرسي، و النقد الأيديولوجي.

أولا/ النقد المدرسي: يرفض البحث في ماهية الأدب و يكرّر الجواب التقليدي، الكاتب يكتب من أجل التعبير عن مشاعره.

ثانيا/ النقد الأيديولوجي: و هو الذي يُغلّب اتجاها على آخر، عدا أنّه لا يعنى من النتاج إلاّ بمضمونه[2].وقد لا يتوقف النّقد عند هذين القطبين فقط بل يتعدد بحسب الجوانب الفنية التي يريد النّاقد التركيز عليها، فنستطيع عندها التّمييز بين أنواع عدّة منها: النقد الشّكلي ،النقد البلاغي ،النقد التعبيري وغيرها من الأنواع الأخرى لكن تقسيم أدونيس يبقى مرتبطا بالنّقد التقليدي في ملمحه العام.

إنّ النّقد الذي يسعى إليه أدونيس يتجاوز هذين القطبين لأنه "لا يصدر عن موقف أيديولوجي مسبّق يتحكّم فيه، و لا عن موقف مدرسي يُضيّق أُفقه، إنما يحاول أن يقرأ النص بذاته، و يقدّم هذه القراءة ليست باعتبارها إلاّ احتمالا نقديا تقويميا، من احتمالات عديدة، إنه إذن لا يقدّم مجموعة من الأحكام القاطعة و إنّما يكشف عن نظام مترابط من الدلالات"[3]، النص في تصوّر أدونيس أكبر من أن تطاله يد قارئ لتستنفد كل دلالاته ومعانيه في مُجرّد قراءة واحدة ،بل إنّه يبقى أفقا مفتوحا لتعدّد القراءات ينتظر في كل مرة قارئا شغوفاً يفجر دلالاته و يبعثه من جديد، و هذا يتوافق إلى حدّ كبير مع ما تدعوا إليه نظريات نقد استجابة القارئ ـ كما رأينا سلفا ـ التي جعلت المتلقي عُمدة إنتاج المعنى داخل النصّ يقول أدونيس: "و بما أنّ القراءة

[1] أدونيس، كلام البدايات، ص: 189. (مصدر سابق)

[2] ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص: 296. (مصدر سابق)

[3] المصدر نفسه، ص: 297.

مستويات تابعة لمستوى القراء، فلا يصل قارئ النّص الإبداعي إلى القبض على حقيقته النهائية، فلهذه الحقيقة مستويات أيضا، القارئ بهذا المعنى يخلق النص، إنّه خلاّق آخر يواكب خلاق النص"[1].

إن القراءة السائدة في مجملها ـ كما يرى أدونيس ـ لم تنته إلى اختراق النص لأنّها اتخذت من الماضي مرجعا لها، فانطلقت في قراءتها للنصوص و في ذهنها القبض على معنى واحد داخله، معنى واضح لا لُبس فيه و لا غموض، لأنّ النص حسب القارئ التقليدي يُستهلك شأن أيّ سلعة في الحياة، أضف إلى ذلك أن النقد في مسيرته التقليدية قائم على قراءة تبسيطية، تقسّم الشعر إلى عصور تاريخية وفقا للزمن التّسلسلي الأفقي والحق أن زمن الشعر عمودي لا أُفقي، فكان أن استند النقد إلى موضوعات الشعر فوجّهته أفكاره المسبقة وكانت وظيفة اللغة في الشعر الإبانة، فمُزج بين جميع مستويات اللغة الأدبية و العلمية" و من هنا انحصرت القراءة النقدية السائدة للشعر الجاهلي في مفهومات ترى أنّ النص محصّلة للشروط الاجتماعية، و انحصر التاريخ لهذا الشعر في دراسة السيّر الذاتية و المصادر و التأثرات؛ أي في نزعة اجتماعية"[2]، لهذا قسّم أدونيس النقّاد حسب هذه القراءات أربعة أصناف هم:

أولا/ نقاد يُفسدون الشعرية تماما، لأنّهم كانوا ينقدون و في ذهنهم سؤال يعرفونه مسبّقا.

ثانيا/ نقاد تبعا لذلك يفترضون المعنى بشكل سابق على القصيدة.

ثالثا/ نقاد يفترضون المثال النموذج للشعر، و هو مثال ترسّب من النقد التقليدي.

رابعا/ نقاد منهمكون في تشيّئ القصيدة و النظر إليها بوصفها شيئا مصنوعا[3].

إن الناقد التقليدي لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته في استقلال عنه، له لغته الخاصة ورؤيته و أبعادها، إنّه بالتعبير الصحيح لا يقرأه إنما يبحث فيه عمّا يؤكّد أو ينفي ما يضمره في عقله و نفسه، جل ما يطمح إليه القارئ التقليدي أن يجد في النص ما يدعم موقفا أو أيديولوجيا معينة، و إن لم يتحقّق له ما ذلك يرمي النص بالغموض و يرمي صاحبه بالتهديم و بأنّه مُفسدٌ للذائقة العربية. و بقليل من التدبّر يجد القارئُ

[1] أدونيس، الثّابت و المتحوّل، ج3، ص: 262. (مصدر سابق)
[2] أدونيس، كلام البدايات، ص: 17. (مصدر سابق)
[3] ينظر: أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص: 122. (مصدر سابق)

لأدونيس أنه "يرفض مفهوم الحقيقة التي أقرّها القدماء للنص، فهي حقيقة نقلية تعتمد على شيء مسبّق ثابت لا يعمل العقل إلاّ على البرهنة على صحّة الفرضية، و هذا ما قام به "نيتشه" في الفكر الغربي"[1]، لأنّ الحقيقة كما يراها هذا الأخير لا توجد إلاّ في اعتقاد القارئ، و أن تصوّره لها هو المثال و هو النموذج الأمثل للحقيقة، و كل قارئ حر في إنتاج الحقيقة وفق المبادئ التي ينطلق منها، و هو ما تصنعه "إرادة القوة" كما يُسمّيها "نيتشه" أما تلك التي صنعها الفكر الميتافيزيقي خلال مسيرته؛ فهي من الأوهام التي لا تُلزم أحدا.

إن النقد الذي يطمح أدونيس للتأسيس له بعد ثورته على النقد في ثوبه التقليدي "يحاول أن يكتب نصا ثانيا عن النص الأصلي الأول، و يجيئ بمثابة لغة ثانية يمارسها على لغة أولى، و بهذا يعتمد هذا النقد على نوعين من العلاقات: علاقة لغته الخاصة بلغة النص الأصلي، و علاقة لغة النص بالمجال الذي يتحدّث فيه"[2]، الكتابة النقدية كتابة إبداعية فيها من الجمالية ما للنص المنقود أو حتى أكثر، فينتُج لغة خاصة بها يتواصل مع النص الأصلي، و لغة ثانية يتحدث بها داخل مجاله الخاص. النقد الجديد لا يُعرّي النتاج الذي ينقده و إنّما يُغطّيه بلغته الخاصة و يحجبه بحيث يصير النص الثاني عبارة عن كتابة إبداعية في الوقت نفسه. من مُنطلق أنّ لكلّ إبداع جديد ـ كما يشدّد أدونيس ــ تقييم جديد، لكل رؤيا جديدة فهم نقديّ جديد. ستكون قيمة النقد متعلّقة بمدى قدرته على الخوض في التجربة الإبداعية الجديدة بحدّ ذاتها و ضمن حدودها ومدى فهمه إياها، فالأساس في تقييم الشاعر لا يجوز أن نتلمّسه في تجربة ثانية ماضية، أيّا كانت و مهما كانت إنما علينا تلمّسها في تجربته ذاته و في إبداعه ذاته، بعبارة أخرى يقول أدونيس: "إنّنا في نقد الشعر و في تقييمه الأخير لا يجوز أن نقارن شكلا بشكل آخر، و إنّما يجب أن نقارن خلاّقا بخلاّق آخر؛ أي تجربة بتجربة ورؤيا برؤيا، و عالما بعالم "[3]. النقد الذي يريد أن يغيّر يجب عليه أن يعيد حساباته و يراجع نفسه بنفسه إذا ما أراد أن يكون الواقع في اتجاه الثورة، عليه ألاّ يكتفي بتفسير محتوى النص الذي ينقده، إنما عليه في الدرجة الأولى أن ينقد نظامه المقولاتي و رؤيته التي يفتحها أمام القارئ، و هو نقد للفضاء في إيقاعه الشامل، حيث يقوم على حركة مزدوجة هي حركة الهدم و البناء.

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص: 190. (مرجع سابق)

[2] أدونيس، زمن الشّعر، ص: 297. (مصدر سابق)

[3] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص: 140. (مصدر سابق)

لقد تحوّلت القراءة في النقد الجديد إلى دواخلها "لتكون العارفة بنفسها و بتصيّرات النص و حركاته المتعالقة مع أصواته و تركيبيته و معانيه، و تيمته الموضوعية و الفنية، و فجواته المتحرّكة في البياضين"[1]، النقد الجديد ينطلق من معالم حضور النص ليكشف عن طبقات الغياب فيه، أو هو بحث في المكتوب لاكتشاف الإمّحاء داخل النص، يحمل في تلافيفه و شقوقه و فجواته رؤى غنية تنتظر قارئاً شغوفاً يحاورها ويستنطق مكنوناتها. أضف إلى ذلك أن قراءة النص الشعري تفترض على العكس إغناءه من حيث أنه سيرورة في الأفق الذي يفتحه، و من حيث أن هذه السيرورة لا تنتهي. المعنى بالمفهوم التقليدي الذي يبحث عنه القارئ لم يعد موجودا، و إنما أصبح عقداً من الدلالات. و ليتسنّى لنا الوصول إلى هذا النوع من القراءة يضع أدونيس مجموعة من الشروط من ناحية التذوّق و من ناحية التقييم ، فمن ناحية التذوّق يشترط ما يلي:

أولا/ ألاّ نتلقى النصّ الشعري بأفكارنا المسبّقة.

ثانيا/ القدرة على استعادة الحالة الشعورية ـ الخيالية ـ الفكرية الكامنة وراء النص المقروء.

ثالثا/ لا تصحّ قراءة العمل الشعري بما هو خارج عنه و لا بمجرّد نصّيته المحضة.

هذا من ناحية التذوق، أما من ناحية التقويم فهو نوع من الإجابة على السؤال التالي: ماذا أنتظر بوصفي قارئا من قراءة النص الشّعري؟ و جوابي الخاص هو التالي: أنتظر ما يغاير خبرتي و معرفتي و ما يزيد في غناها[2]، فاستنادا إلى هذين المقياسين ينطلق أدونيس في تقييم العمل الإبداعي و يعترف أن هذا الأمر ليس بالأمر السهل لأنه يتطلّب عُدّة منهجية و معرفية واسعة لدى الناقد، كما أنّه يقتضي الخبرة و التجريب. و في هذه الأضواء و تقاطعا مع غيرها يُلاحظ الدارس أن القراءة كما هي عند "الغذامي" مستويات أيضا "فهناك من القراءات ما يشوّه النص و ينفر منه، و ثمة ما يغريك بإعادة قراءته، و هناك من القراءات ما ينظر إلى النص على أنّه أُحادي الدلالة (...)، و بالجملة فإنّ هناك من القراءة ما يستهلك النص، و ثمة منها ما يستهلكه النص فينتج بذلك نصا على نص، و تلك المسمّاة بالقراءة الإبداعية"[3]، و يطمح "الغذامي" أن

[1] غالية خوجة، إبداعية النّقد و جماليات قراءة القراءة، مجلة علامات، العدد الخمسون، جدّة، 2003م، ص: 209.

[2] ينظر: أدونيس، كلام البدايات، ص: 28،27. (مصدر سابق)

[3] عبد الرحمان السّماعيل، الغذّامي النّاقد قراءة في مشروع الغذّامي النّقدي، مجلة كتاب الرياض، العدد السابع و التّسعون و الثامن و التّسعون، 2002م، ص: 404.

يصبح النقد إبداعا له ما للنص الأول من الفرادة والإبداع، يحتاج بدوره إلى تشريح لأن للنقد طقوسيته ورموزه الخاصة به تحتاج للتّفحّص و الدراسة.

إنّ هذا النقد الذي يدعو إليه أدونيس لا يستطيع أن يبدأ و يستقلّ إلاّ بنقد الواقع الفكري العربي ذاك الذي بُني على وثوقية فكرية و مذهبية تعتقد امتلاك الحقيقة القارة المطلقة، و هذه الوثوقية الأيديولوجية ــ حسب أدونيس ـ تحجب النص بما أنّها تنطلق من صيغ مسبقة تُحاول فرضها على النص، لذا فتجديد كتابة الشعر تتطلب قبل ذلك تجديدا في قراءته، فدون هذه القراءة سيتشكّل نوعٌ من القتل و الطّمس، و هذا يتطلب تغييرا في الثقافة كلها يقول أدونيس: "نرى أن تجديد الشّعر هو تجديد في الثقافة كلّها، لا كتابة وحسب، بل قراءة كذلك، و هذه الأخيرة تتضمن تغيّرا في طريقة الفهم و في معنى القيمة، فالكتابة الجديدة حقا تستدعي قراءة جديدة حقا"[1]؛ لأنّ التجديد الشعري لا ينفصل عن التجديد النقدي، ذلك أن نصا شعريا يفلت من المعايير المقننة الماضوية و من جمالياته، حريٌّ أن لا تصحّ قراءته إلاّ بمعايير جمالية مختلفة، وهذه القراءة ترنو للدّخول في العالم التساؤلي الذي يفتحه النص، وقراءته هي حوار معه، لذا يجب أن تكون إبداعية ، و هي ليست وثوقية إنما هي لقاء بين سؤال و سؤال، لقاء بين مبدع و قارئ.

و الجدير بالذكر أن فهم الحداثة الشعرية ـ حسب أدونيس ـ تقتضي انقلابا مماثلا في نقد هذه الحداثة حيث يوجزها في خمس نقاط رئيسية هي:

أولا/ الشّعر الحديث مفهوم مختلف جذريا عن الممارسات الكتابية القديمة.

ثانيا/ ينبغي النظر إلى القصيدة الحديثة كنص يدرس ببنيته الخاصة، أي ضمن العلاقات التي تقيمها لغة النص من حيث التراكيب، الصور، و الرموز، و ليست مجرد مفردات.

ثالثا/ الممارسة الكتابية الحديثة استباقية، و لهذه الاستباقية وجهان: الأول؛ قطعا مع الأيديولوجية الكتابية السائدة، و الثانية اندفاعا لمعانقة المجهول.

[1] أدونيس، سياسة الشّعر، ص: 55. (مصدر سابق)

رابعا/ القصيدة ليست مجرد خيط نفسي أو فكري، أو مجرد سطح انفعالي، إنما تصبح نسيجا حضاريا، شبكة و فضاء يتداخل فيه إيقاع الذات و العالم.

خامسا/ النقد الحديث هو نقد هذا الفضاء في إيقاعه الشامل، و يقوم هذا الإيقاع على حركة مزدوجة، أو على جدلية هي جدلية الهدم و البناء.[1]

و كخاتمة لهذا العنصر، نريد أن نسجل بعضا من النتائج التي توصّلنا إليها ونحن نقلب صفحات الحداثة النقدية الأدونيسية بالقول:

أولا/ الثقافة السائدة المدعومة من طرف النظام الإيديولوجي السياسي هي الموجه الأول لقراءة الشعر العربي.

ثانيا/ القراءة السائدة للشعر قراءة ماضوية سطحية لا يمكنها أن تفك شفرات النصوص الشعرية الحداثية؛ لأنّ الحداثة الشعرية تقتضي حداثة في القراءة و لا يمكن قراءة شعر متغير بذهنية لم تتغير.

ثالثا/ قراءة الشعر تقتضي قدرات و مواهب و معارف عميقة، و حضورًا شعوريًا خاصا لأنها في جوهرها كشف و إبداع...

رابعا/ جمال القصيدة يتجدّد مع كل قراءة مُتجدّدة.

[1] ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 338،339،340. (مصدر سابق)

خاتمة

خـــاتمـــة:

ها قد أشرف البحث على نهاية رحلته الاستكشافية، و قد وصل بنا إلى الوقوف عند أهم معالم الحداثة و التراث في المشروع الأدونيسي و نُجمل أبرز تلك النتائج في النقاط التالية:

أولا/ تمخّضت الحداثة كفكر في الغرب، و واكبت نشأته أهم التّحولات الكبرى التي عرفتها المجتمعات الأوروبية ثم انتقلت إلى الأدب العربي بغموضه و تعقيداته، و لهذا تعددّت مفاهيمها التي استندت إلى رؤى شخصية، وقد أثارت الحداثة جدلا واسعا نتج عنه بروز تيارين متصارعين، تيار معادٍ للحداثة الغربية و آخر مناصرٍ لها وبرز إلى السّطح تيار ثالث يحاول التوفيق بينهما.

ثانياً/ الخطاب الأدونيسي بقدر ما هو خطاب حداثي، تقدُّمي، ينفر مما هو سلفي و ماضوي، هو أيضاً خطاب موغل في الأصل و القِدَم، فالحداثة التي ينادي بها أدونيس حداثة تمتدّ بجذورها إلى أعماق التراث العربي، قوامها الاختلاف في الائتلاف، الاختلاف من أجل القدرة على التكيف وفقاً للتقدم، و الائتلاف من أجل التأصُّل و المقاومة و الخصوصية.

ثالثا/ إن الحداثة التي يدعو إليها أدونيس لا تشكّل قطيعَة جذرية مع التراث، إنّما هي تواصل إبداعي و لغوي معه، وهي بذلك تستمد منه قواها وحضورها. إنّ ما ترفضه هذه الحداثة هو أن تكون مجرد مرآة عاكسة له. وانطلاقًا من كل هذا، تدعو الحداثة الأدونيسية إلى إعادة قراءة الأصول قراءة جديدةً، و هذه القراءة هي التي جعلت أدونيس يكتشف الحداثة العربية، سياسيا من خلال الخوارج و الزنج، و ثورة القرامطة...الخ، و فكريا من خلال المعتزلة و الصوفية. و نقديا من خلال أعمال "عبد القاهر الجرجاني"، و شعريا من خلال "بشار بن برد" و "أبي نواس" و "أبي تمام"، مع الإشارة إلى أن الحداثة الغربية هي التي أرشدت "أدونيس" إلى الحداثة في التراث العربي.

رابعا/ ما قام به أدونيس من تجديد في الفكر و الشّعر العربيين كان عملاً مؤسِّساً مبنياً على قراءات معمَّقة و تراكم معرفي رصين، فأدونيس لم يؤسِّس للحداثة دفعة واحدة، و لم يكتب القصيدة الحداثوية من فراغ، لقد قرأ الشّعر العربي في جميع مراحله فكتب الشّعر العمودي، و شعر التفعيلة و قصيدة النثر و أسَّس لنفسه ذائقة

شعرية؛ أي إنّ هذا الجنين بدأ في التّكوّن و النّمو بشكل مرحلي و طبيعي، إلى أن أمسى مشروعاً شعرياً و فكرياً ناضجاً، لذا ليس من العدل اعتبار مشروع أدونيس مشوَّها و غير طبيعي.

خامساً/ إن الخطاب الأدونيسي خطاب مركَّب، معقَّد، متشابك، يرتبط بعضه ببعض عضوياً، حيث يشكِّل بنية متكاملة لا يمكن تفكيكها لجزئيات صغيرة تُدرَس منفردة من دون ربطها بسياقها العام و بنيتها المتواشجة.

سادساً/ هناك ميزة أساسية في الخطاب الأدونيسي هي الحِراك الدائم و عدم الثّبات و التبدُّل المستمر، الذي يكشف عن قلق السؤال و قلق المعرفة، كما يكشف عن حيوية الخطاب و ديناميَّته و عدم جموده و قدرته على التجدّد و المواكبة ،و عدم استغراقه في ذاتيَّته، بل مواكبته المستمرة للآني و المستقبلي.

سابعاً/ إن العمل الشعري ـ أو أي فعل ثقافي آخر ـ هو جهد بشري و تجربة إنسانية عامة، لا يمكن إضفاء صبغة القداسة و العصمة عليها؛ لأنها ليست قولاً إلهياً مقدّساً، إنها أمر قابل للنّقاش للإثبات أو النقض على السواء، وفق القراءات النقدية الموضوعية لتلك المقولات. و عليه، يحقُّ لأي ناقد طرح علامات الاستفهام على مجمل تلك المقولات، و قبول بعضها و رفض بعضها الآخر. فلكلِّ مفكر قراءته الخاصة و اجتهاده الذي يتفق فيه مع غيره و قد يختلف.

ثامنا/ يعلن أدونيس عن رفضه لواقع المشاريع الفكرية العربية و يستغرب من درجة التبسيطية التي بلغها هؤلاء و حاول من خلال دراساته أن يضع يده على مكمن الخلل و أن يوجّهها الوجهة الصحيحة من خلال مشروعه الذي جمع فيه بين و الشّعري و الفكري.

تاسعاً/ الشّعر عند أدونيس ليس فنًا فقط و ليس تجربَة و حسب، إنه أبعد من ذلك بكثير، إنه ضربٌ من النبوءة، شكل عجيب من أشكال الرؤيا، إنه كسر لثنائية الشّكل و المضمون و تأسيسٌ لقصيدة الرؤيا ذات موقف من الحياة و بنية تعبيرية جديدة تتوالدان في حركة إبداعية مستمرة.

عاشراً/ تستند الحداثة الأدونيسية على الخلفية الفكرية الغربية و بخاصة الفلسفة الألمانية و الشّعرية الفرنسية، لكنه حاول أن يجد لها جذورا في التّراث العربي ببحثه عن نماذج إبداعية تستجيب لمعايير و مقتضيات الحداثة العربية، و هو نقل يُجسّد الوعي المصاحب لهذا التّبني و النّقل.

أخيراً/ الحداثة النقدية ـ حسب أدونيس ـ هي قراءة النص بذاته، و هو بتقديمه لهذه القراءة يعتبرها احتمالا نقديا تقويميا من احتمالات عديدة ،إنّها محاولة كتابة نص على نص يؤولُ بمقتضاها النص الثّاني إلى كتابة إبداعية في الوقت ذاته.

فهرس المصادر و المراجع

فهرس المصادر والمراجع

أولا/ المصادر:

– **القرآن الكريم**، رواية ورش عن نافع، دار ابن الهيثم، ط2، 2008م.

1- **أدونيس**، أغاني مهيار الدّمشقي و قصائد أخرى، دار المدى للثّقافة و النّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

2- **أدونيس**، الآثار الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971م.

3- **أدونيس**، الثّابت و المتحوّل بحث في الاتباع و الابتداع عند العرب، الأصول، ج1، دار الساقي، ط7، 1994م.

4- **أدونيس**، الثّابت و المتحول بحث في الاتباع و الابتداع عند العرب، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري، ج3، دار الساقي، د. ط، د. ت.

5- **أدونيس**، الثّابت و المتحوّل، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1977م.

6- **أدونيس**، الصّوفية و السّريالية، دار السّاقي، ط3، د. ت.

7- **أدونيس**، المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005م.

8- **أدونيس**، النّص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م.

9- **أدونيس**، النّظام و الكلام، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

10- **أدونيس**، أوراق في الرّيح، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، د. ط، 1988م.

11- **أدونيس**، أوّل الجسد آخر الليل، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

12- **أدونيس**، زمن الشّعر، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط5، 1986م.

13- **أدونيس**، سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 19985م.

14- **أدونيس**، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م.

15- **أدونيس**، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

16- **أدونيس**، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.

17- **أدونيس**، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

18- **أدونيس**، هذا هو اسمي و قصائد أخرى، دار المدى للثقافة و النشر، ط1، 1996م.

1- **أبو الحسن حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق و تقديم: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.

2- **أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني**، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، بيروت، د. ط، 1910م.

3- **أبو الفتح ضياء الدّين بن الأثير**، المثل السائر في أدب الكاتب و الشّاعر، ج2، تحقيق: مُحَمَّد عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، 1995م.

4- **أبو الفرج قدامة بن جعفر**، نقد الشّعر، تحقيق: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د.ت.

5- **أبو الفضل المقرئ**، أحاديث في ذمّ الكلام و أهله، ج3، تحقيق: ناصر بن عبد الرحمان الجديع، دار أطلس للنشر و التوزيع، ط1، 1996م.

6- **أبو عبيد الله أحمد بن مُحَمَّد بن أبي الأصبغ،** تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر، تحقيق: مُحَمَّد حفني شرف، د. ط، د. ت.

7- **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،** البيان و التبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر، القاهرة، ط7، 1998م.

8- **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،** الحيوان، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط3، 1969م.

9- **أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي،** العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج1، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطّباعة، ط5، 1981م.

10- **أبو مُحَمَّد عبد الله بن قتيبة الدينوري،** الشعر و الشعراء، تحقيق: مصطفى أفندي السقّا، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، 1932م.

11- **أبو نصر الفارابي،** الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990م.

12- **أبو يوسف عمر النّميري القرطبي،** التمهيد لما في الموطّأ من المعاني و الأسانيد، تحقيق: مصطفى عبد الكبير البكري، مؤسّسة قرطبة، د .ط، د. ت

13- **أحمد بن إسحاق اليعقوبي،** تاريخ اليعقوبي، ج2، دار صادر، بيروت، ط1، 1995م.

14- **أحمد بن فارس،** مقاييس اللغة، ج2، دار الفكر للطباعة و النشر، د. ط، 1979م.

15- **تقي الدين الحموي الأزراري،** خزانة الأدب و غاية الأرب،ج1، تحقيق عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987م.

16- **جمال الدين مُحَمَّد ابن منظور،** لسان العرب، ج1، دار المعارف للطباعة و النشر، القاهرة، د. ط، د. ت.

17- **الخليل بن أحمد الفراهيدي**، كتاب العين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

18- **الخليل بن أحمد الفراهيدي**، كتاب العين، ج2، تحقيق: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د. ط، د. ت.

19- **عبد الرحمان حبنكة الميداني**، البلاغة العربية أسسها و علومها و فنونها، ج2، دار القلم، دمشق، ط1، 1996م.

20- **عبد الله البخاري**، صحيح البخاري، ج8، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د. ط، 1991م.

21- **عبد الله بن سنان الخفاجي**، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1982م.

22- **عبد الملك بن هشام المعافري**، السيرة النبوية، ج4، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، شركة الطباعة الفنية المتحدة، د. ط، د. ت.

23- **على بن أحمد بن حزم الظاهري**، الفِصل في الملل و الأهواء و النّحل، ج4، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، د. ت.

24- **مُحَّد أحمد بن طباطبا العلوي**، عيّار الشعر، تحقيق: عبّاس عبد السّاتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

25- **محمّد بن إدريس الشّافعي**، الرّسالة، تحقيق: أحمد شاكر، مكتبة الحلبي، مصر، ط1، 1940م.

26- **مُحَّد بن عبد الكريم بن أبي أحمد الشّهرستاني**، الملل و النّحل، ج1، تحقيق: مُحَّد سيّد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د. ط، 1986م.

27- **مُحَّد بن عبد الله النيسابوري**، المستدرك على الصحيحين، ج1، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

28- **مُحَمَّد علي التهانوي،** موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون و العلوم، ج1، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996م.

ثانيا/ المراجع العربية:

1- **إبراهيم مُحَمَّد منصور،** الشّعر و التّصوف أثر الشّعر الصّوفي في الشّعر الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، د. ط، د. ت.

2- **إحسان عبّاس،** اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، د. ط، 1998م.

3- **إحسان عباس،** تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م.

4- **أحمد المنياوي،** جمهورية أفلاطون كما تصورها فيلسوف الفلاسفة، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.

5- **الأخضر جمعي،** اللفظ و المعنى في التفكير النقدي و البلاغي عند العرب، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، د. ط، 2001م.

6- **أمال منصور،** أدونيس و بنية القصيدة القصيرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007م.

7- **إيليا أبو ماضي،** ديوان الجداول و الخمائل، دار كاتب و كتاب، بيروت، لبنان، د. ط، 1988م.

8- **بسام قطوس،** الخطاب النقدي عند أدونيس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

9- **بسيوني عبد الفتاح فيّود،** قراءة في النقد القديم، المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.

10- **بشير تاوريرت،** الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة و النظريّات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

11- **جميل صليبا**، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، د. ط، 1982م.

12- **جهاد فاضل**، قضايا الشعر الحديث، دار الشّروق للطبع، بيروت، ط1، 1984م.

13- **جورج طرابيشي**، المثقفون العرب و التراث، رياض الريس للكتب و النشر، ط1، 1991م.

14- **حسن حنفي داود**، في الفكر الغربي المعاصر، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط4، 1990م.

15- **حسن حنفي داود**، قضايا معاصرة في فكرنا المعاصر، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983م.

16- **حسن حنفي و مُحَمَّد عابد الجابري**، حوار المشرق و المغرب نحو إعادة بناء الفكر القومي العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1990م.

17- **حسن ناظم**، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

18- **حسين خمري**، الظاهرة الشعرية العربية الحضور و الغياب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 2001م.

19- **حسين علي مُحَمَّد**، الأدب العربي الحديث الرؤية و التشكيل، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، د. ط، 1999م.

20- **خيرة حُمر العين**، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، د. ط، 1996م.

21- **راوية يحياوي**، البنية و الدّلالة في شعر أدونيس، ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014م.

22- **رجاء عيد**، التّجديد في موسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، د. ط، د. ت.

23- **سامي عباينة**، اتجاهات النّقاد العرب في قراءة النّص الشّعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004م.

24- **السّعيد بوسقطة و أحسن مزدور**، حركة مجلة شعر و إشكالية المشروع الحداثي تنظيرا و إبداعا، منشورات مخبر الأدب العام و المقارن، جامعة برج باجي مختار، عنابة، 2005م.

25- **سفيان زدادقة**، الحقيقة و السراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م.

26- **سيد قطب**، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط5، 1983م.

29- **السيد ولد أباه**، أعلام الفكر العربي مدخل إلى خارطة الفكر العربي الراهنة، الشبكة العربية للأبحاث و النشر، ط1، 2010م.

30- **شلتاغ عبّود**، الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة، ط1، 1992م.

31- **صقر أبو فخر**، حوار مع أدونيس، المؤسّسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2000م.

32- **الطاهر بومزبر**، التواصل اللّساني و الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

33- **طرّاد الكبيسي**، في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د. ط، 2004م.

34- **طه عبد الرحمن**، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007م.

35- **طه عبد الرّحمن**، روح الحداثة المدخل إلى تأسيس حداثة إسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

36- **طه عبد الرحمن**، في أصول الحوار و تجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م.

37- **طيّب تزّيني**، الفكر العربي في بواكيره و آفاقه الأولى، ج2، دار دمشق، ط1، 1982م.

38- **طيب تزيني**، من التراث إلى الثورة، ج1، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1978م.

39- **عبد السلام المسدي**، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، د. ت.

40- **عبد العزيز إبراهيم**، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، د. ط، 2005م.

41- **عبد الغاني بارة**، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 2005م.

42- **عبد الله الغذامي**، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية و تطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م.

43- **عبد الله الغذّامي**، تشريح النّص مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

44- **عبد الله شريق**، في شعرية قصيدة النّثر، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 2003م.

45- **عثمان مُوافي**،من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندرية، د. ط، 1992م.

46- **عز الدين إسماعيل**، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي للطبع و النشر، القاهرة، د. ط، 1992م.

47- **العقاد و المازني**، الديوان في الأدب و النقد، دار الشعب، ط4 ،1997م.

48- **غالي شكري**، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991م.

49- **فرحان السليم**، اللغة العربية و مكانتها بين اللغات، ج1، د. ط، د. ت.

50- **كمال أبو ديب**، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974م.

51- **مجموعة من المؤلّفين**، الأدب الإسلامي المفهوم و القضيّة، دار الجيل، ط1، 1992م.

52- **مُحَمَّد آيت حمو**، أفق الحوار في الفكر العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2012م.

53- **محمّد حسن عبد الله**، الصّورة و البناء الشعري، دار المعارف، د. ط، د. ت.

54- **مُحَمَّد زكي العشماوي**، أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، د. ط، 2000م.

55- **مُحَمَّد زكي العشماوي**، دراسات في النقد العربي المعاصر، دار الشروق، ط1، 1994م.

56- **مُحَمَّد شكري عيّاد**، المذاهب الأدبية و النقديّة عند العرب و الغربيين، المجلس الوطني للثقافة و الآداب و الفنون، الكويت، د. ط، 1993م.

57- **مُحَمَّد صلاح أبو حميدة**، دراسات في النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة الأزهر، غزّة، د. ط، 2006م.

58- **مُحَمَّد عابد الجابري**، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1989م.

59- **مُحَمَّد عابد الجابري**، نحن و التراث، المركز الثقافي العربي، ط6، 1993م.

60- **مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي**، قصة الأدب المجهري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د. ط، د. ت.

61- **مُحَمَّد غنيمي هلال**، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، د.ط، د. ت.

62- **ممحمّد مايل حمدان، عبد المعطي موسى، معاذ السّرطاوي**، قضايا النّقد القديم، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، 1990م.

63- **مُحَمَّد مندور**، في الأدب و النقد، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د. ط، 1988م.

64- **محمود أمين العالم**، مواقف نقدية من التراث، دار قضايا فكرية للنشر، القاهرة، د. ط، د. ت.

65- **محمود تيمـور**، اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيـرة، مكتبة الآداب و مطبعتها، د. ط، د. ت.

66- **محمود عباس عبد الواحد**، قراءة النص و جماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، 1996م.

67- **مصطفى السّيوفي**، تاريخ الأدب العربي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط1، 2008م.

68- **مصطفى عبد الرحمان إبراهيم**، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، القاهرة، مصر، د. ط، 1998م.

69- **ميخائيل عيد**، أسئلة الحداثة بين الواقع و الشطح، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د. ط، 1998م.

70- **ميخائيل نعيمة**، الغربال، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991م.

71- **نازك الملائكة**، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م.

72- **ناهض حتّر**، التراث، الغرب، الثورة عند حسن حنفي، دار شفير و عكشة للطباعة، عمّان، د. ط، د. ت.

73- **نسيب نشاوي**، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1984م.

74- **هاني الخيّر**، أدونيس شاعر الدهشة و كثافة الكلمة، دار فليتس، المدية، الجزائر، ط1، د. ت.

75- **يوسف بكّار**، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.

76- **يوسف عوض**، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطبع و النشر، ط1، 1994م

ثالثا/ المراجع المترجمة :

1- **أرسطو**، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، د. ط، د. ت.

2- **ت. س. إليوت**، الشعر و الشعراء، تر: مُحَمَّد جديد، دار كنعان للدراسات و النشر، دمشق، ط1، 1991م.

3- **تزفيطان تودوروف**، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبال، ط2، 1990م.

4- **جمال الدين بن الشيخ**، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون و مُحَمَّد الولي و مُحَمَّد أوراغ، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

5- **جون ستروك**، البنيوية و ما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: مُحَمَّد عصفور، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، د. ط، 1996م.

6- **جيمز مونرو**، النّظم الشّفوي في الشعر الجاهلي، تر: فضل بن عماد العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر، الرياض، ط1، 1987م.

7- **رولان بارت**، درس السيميولوجيا، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993م.

8- **رومان جاكبسون**، قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي و مبارك حنون، دار توبقال ،ط1، 1988م

9- **سلمى الخضراء الجيوسي**، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

10- **فولفغانغ إيزر**، فعل القراءة و جماليات الاستجابة، تر: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د. ط، 1987م.

11- **مُحَمَّد أركون**، أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995م.

12- **مُحَمَّد أركون**، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، المنارة، ط2، 1996م.

13- **نوراك تشادويك و فيكتور جيرمونسكي**، ملاحم آسيا الوسطى الشفوية، تر: رباب ناصيف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ،سوريا، د. ط، 1995م.

14- **والترج. أونج**، الشفاهية و الكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، د. ط، 1990م.

رابعا/ المراجع باللغة الأجنبية :

1- André Lalande, Vocabulaire Technique et Critique de la philosophie, presse universitaire de la France, 2eme Edition, Paris, 1968.

2- Ira Mark Milne, Literary Movement, Gale, Cengage Learning, Second Edition, 2009.

3- Lois Tyson, Critical theory today, Routledge Tylor Francis Group, Second Edition, 2006.

4- M.A.R. Habib, A history of Modern literary criticism and theory, Blackwell publishing, First edition, 2005

5- Oxford university Press, Oxford Learner's Dictionary, third edition, 2003.

خامسا/ الدوريات و المجلات:

1- **أحمد ناصر**، تصوّر أدونيس للغة الشعر العربي الحديث، مجلة الرسالة، العدد الرابع عشر، 2007م.

2- **آمال لواتي**، تفجير لغة الشّعر في المنظور الحداثي، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، العدد الثالث عشر، 2012م.

3- **بشير تاوريرت**، إشكالية الموقف الأدونيسي من التراث، مجلة التواصل، جامعة مُحَّد خيضر بسكرة، عدد 23 جانفي، 2009م.

4- **رزيقة طاطاو**، مظاهر التّجاوز و التحوّل في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، العدد الحادي عشر، 2010م.

5- **عبد الرحمن السّماعيل**، الغذامي النّاقد قراءة في مشروع الغذامي النقدي، مجلة كتاب الرياض، العدد السابع و التسعون و الثامن و التسعون، 2002م.

6- **عبد الرزاق بلعقروز**، طه عبد الرحمن و سؤال الحداثة من النقد الأخلاقي إلى إعادة إبداع المفهوم، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد العاشر، 2009م.

7- **عبد العزيز بوالشعير**، فكر الجابري في منظور عبد الرزاق قسوم، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد العاشر، 2009م.

8- **عبد الله أحمد المهنا**، الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الثالث، 1988م.

9- **غالية خوجة**، إبداعية النقد، جماليات قراءة القراءة، مجلة علامات، العدد الخمسون، جدّة، 2003م.

10- **مُحَّد الخزعلي**، الحداثة فكرة في شعر أدونيس، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، 1988م.

11- **مُحَّد برادة**، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول العدد الرابع، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1984م.

12- **مُحَّد كامل الخطيب**، خواطر حول تجربتي الشعرية، أدونيس، حوارات نظرية الشعر، مجلة شعر، تقديم: منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، 1996م.

سادسا/ الرسائل الجامعية:

1- **منصور زيطة،** مصطلح الحداثة عند أدونيس، مذكرة ماجستير، مخطوطة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012م.

2- **منى علاّم،** عناصر تحديث النص الشعري في مجلة شعر، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة الجزائر، 2005م.

3- **هدي أوبيرة،** الشعرية عند بنيس، مذكرة ماجستير، مخطوطة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2011م.

4- **هشام القواسمة،** الرؤيا عند نزار قباني، مذكرة ماجستير، مخطوطة، جامعة مؤتة، 2009م.

سابعا/ المواقع الالكترونية:

1- **أيمن السقا،** بناء القصيدة العربية، http://www.startimes.com، تاريخ الإصدار: 2006/04/28، تاريخ التصفح:2014/06/12.

2- **خلف العساف،** قراءة في مصطلحي الرؤية والرؤيا، http://www.aklaam.net تاريخ الإصدار 2012 /09/10، تاريخ التصفح: 2015 /05/20.

3- **ممدوح السكّاف،** أدونيس منظرا للحداثة الشّعرية، http://thawra.alwehda.gov.sy، تاريخ الإصدار: 2010/09/20، تاريخ التّصفح:2014/08/10.

4- **نصيرة مصابحيّة،** موقف الجابري و أركون من التّراث، http://aafaqcentre.com، تاريخ الإصدار: 2010/07/18، تاريخ التّصفّح: 2014/06/20.

عنوان المُذكّرة: جدل التّراث و الحداثة في الخطاب النّقدي عند "أدونيس"

الاسم: ياسين اللّقب: كريم المُشرف: رشيد كوراد

ملخّص:

يفجّر هاجس التّراث و الحداثة ينابيع الكتابة في عدّة مشاريع فكرية عربيّة، إنها قضية العلاقة بين الماضي و الحاضر، بين الإنسان المعاصر و تراث أسلافه الذين ينفصل عنهم بفارق زمانيّ كبير، و لعلّ التساؤُل حول نوع تلك العلاقة التي ينسجها النّاقد الرّاهن مع عطاء المتقدّمين، هي التي أغرت المفكّرين العرب في الإقبال على هذا الكم التّراثي الهائل بالتّحليل و المقاربة.

و يعدّ "أدونيس" أحد أولئك المفكّرين الذين سعوا إلى إحداث تغيير جذري في الفكر العربي، و من ثم في حياة المجتمع العربيّ بجميع مستوياته، هذه الرؤية التي ترتكز على التغيير الجذري رافقت أدونيس منذ شبابه إلى يومنا هذا، فالبحث في المجهول و التّطلع إلى المستقبل و إعادة قراءة التّراث العربي قراءة نقديّة، كلّها أفكار سيطرت على فكره و رؤيته للحياة، و إذا كان أدونيس شاعرًا فهو شاعر فوق العادة، لأنه مفكّر من طراز خاص، أو راءٍ كما قال عن نفسه، انطلق من الشعر ليؤسس مشروعًا فكريًا خاصًا به، يسعى إلى هدم النظام المعرفيّ العربيّ السائد ليحلّ محلّه نظاما معرفياً فكريًا جديدًا يستجيب لمقتضيات العصر و مستجدّاته، و يحقّق النّقلة التي تخلّص المجتمع العربي من حالة التّخلف التي يرزح تحت ظلامها مدة زمنية طويلة، و وجد أدونيس في مصطلح الحداثة الوقود الذي يحرّك جميع أجهزة و آلات هذا المشروع، و هكذا أصبحت الحداثة الأدونيسية، المنظار الذي يرى من خلاله أدونيس كل شيء، إلى المفاهيم و إلى العلاقات و إلى المنجزات الفكرية و إلى الشّخصيات، فيكسبها طابعا خاصا غير مألوف.

***Thesis:* Adonis's traditionalism and modernity dispute in the critical discourse**

Name: Krim First name: Yassine Supervisor: Rachid Kourad

Summary:

The solicitude of the traditionalism and modernity generates written sources in several intellectual projects. It is a matter of the relationship between the past and the present, between modern man and the heritage of his ancestors who lived in a long time ago. The subject of inquiry, then, is about the nature of the relationship that a contemporary critic knits with the contributions of the proceeding ones. This has appealed many Arab thinkers to come to this wide range of heritage through analysing and approaching.

Adonis is regarded as one of the thinkers who strive to radically change the Arab thought, then the Arabic social life with its proportions. The perception of the radical change has accompanied Adonis from his youth until nowadays. Notions

such as the explorations of the unknown, the preconception of the future, and reading once again the Arabic heritage in a critical way control Adonis' way of thinking and his perception of the world. It is unusual to find another poet similar to Adonis, if he is viewed a poet because he is a unique thinker or a viewer as he considers himself. He began from poetry to establish his own intellectual framework in which he manages to eradicate the dominating intellectual Arabic system so that it will be substituted by a new system. The latter responds to the requirements of the state of the art. Moreover, it realises the transaction that would release the Arabic society from backwardness that the society has suffered from a long time ago. Within the concept of modernity, Adonis found the vehicle which spurred all the parts of this project. From this perspective, the Adonistic modernity has become a tool through which Adonis perceives everything, concepts, relationships, intellectual realizations, and personalities in which he draws upon them unusual style.

فهرس الموضوعـــات

فهرس الموضوعات

مـــــــــــقدّمة.....ص : 05.

فصل تمهيدي : التّراث والحداثة عند المفكّرين العرب المعاصرين....ص : 11.

1/ الحداثة إشكالية مفاهيمية .....ص : 12.

2/ الاشتغال على ثنائية التّراث والحداثة عند المفكّرين العرب المعاصرين.....ص : 17.

2 ـ 1 ـ مُحَمَّد عابد الجابري و مشروع نقد العقل العربيّ.....ص : 18.

2 ـ 2 ـ طيّب تزيني من التّراث إلى الثّورة.....ص : 21.

2 ـ 3 ـ التّراث والتّجديد عند حسن حنفي داود.....ص : 24.

2 ـ 4 ـ مُحَمَّد أركون ونقد العقل الإسلامي.....ص : 28.

2 ـ 5 ـ طه عبد الرحمن من الحداثة إلى روح الحداثة.....ص : 31.

3/ الحوار هو الغائب الأكبر بين المفكّرين العرب المعاصرين.....ص : 35.

الفصل الثاني : خطاب الحداثة عند أدونيس.....ص : 38.

أولا/ أدونيس والتّراث العربي.....ص : 39.

1/ أدونيس وثابت الطّرفين المتنابذين في تقسيم التّراث.....ص : 40.

1 ـ 1 ـ منحى الاتّباع والثبات.....ص : 41.

1 ـ 2 ـ منحى الإبداع والتغيّر.....ص : 45.

2/ قراءة أدونيس للتّراث العربيّ.....ص : 51.

ثانيا/ أدونيس والواقع العربيّ الجديد.....ص : 56.

1/ الحركة الإحيائيّة للشّعر العربيّ.....ص : 57.

2/ جبران خليل جبران والحداثة الرؤيا.....ص : 65.

3/ أدونيس وواقع المشاريع الفكريّة العربية.....ص : 70.

ثالثا/ نظرة أدونيس إلى بناء القصيدة العربية القديمة.....ص : 75.

1/ بنية القصيدة العربيّة من منظور النّقد القديم.....ص :75.

2/ موقف أدونيس من هذا البناء.....ص : 81.

رابعا/ أدونيس والشّعرية الشّفويّة العربية.....ص : 86.

1/ تشكّل نظريّة الصيّغ الشّفويّة.....ص : 87.

2/ مصطلح الشّعرية بحث في الأصول والتجلّيات .....ص : 90.

2 ـ 1 ـ في التّراث الغربيّ.....ص : 90.

2 ـ 2 ـ في التراث العربيّ.....ص : 97.

3/ **الشّعرية العربية من الشّفاهية إلى الكتابيّة من منظور أدونيس**.....ص : 102.

الفصل الثّالث : موضوعات الحداثة في الخطاب الأدونيسي .....ص : 108.

أولا/ الحداثة الشّعرية عند أدونيس.....ص : 109.

1/ تجليات الحداثة في الشّعر العربيّ الحديث.....ص : 109.

1 ـ 1/ الرؤيا الشّعرية لغة واصطلاحا.....ص : 113.

2/ أصول مفهوم الرؤيا الشّعرية عند العرب والغربيّين.....ص : 114.

3/ الرؤيا الشّعرية عند أدونيس.....ص : 118.

3 ـ 1/ الرؤيا /الحلم والجنون.....ص : 119.

3 ـ 2/ الرؤيا/ الكشف.....ص : 122.

3 ـ 3/ الرؤيا/التجاوز والرفض.....ص : 125.

4/ شكلية التّعبير.....ص : 128.

4 ـ 1/ الشّكل الشّعري عند أدونيس.....ص : 130.

4 ـ 2/ الإيقاع الشّعري.....ص : 133.

4 ـ 3/ الوزن والقافيّة .....ص : 135.

أ/ القصيدة الوزنية.....ص : 136.

ب/ القصيدة النّثرية.....ص : 139.

5/ اللّغة الشّعرية عند أدونيس.....ص : 143.

5 ـ 1/ لغة الشّعر العربي بين القدماء والمحدثين.....ص : 143.

5 ـ 2/ أدونيس وتفجير لغة الشّعر .....ص : 148.

5 ـ 3/ الغموض والإبهام في شعر أدونيس.....ص : 155.

ثانيا/ الحداثة النّقدية عند أدونيس .....ص :161.

1/ النّقد الحديث من المبدع إلى القارئ.....ص :161.

2/ سؤال المنهج وقراءة النّص عند أدونيس.....ص : 166.

خـــــــاتمة.....ص : 173.

فهرس المصادر والمراجع .....ص :176.

ملخص .....ص : 191.

فهرس الموضوعات .....ص : 193.