حداثة الكتابة في المنظور النقدي العربي المعاصر أدونيس الناقد منظرًا للحداثة العربية

زين العابدين العواودة

مجلة جامعة بيت لحم، العدد (25)، 2006

حداثة الكتابة في المنظور النقدي العربي المعاصر
أدونيس الناقد منظرًا للحداثة العربية

زين العابدين العواودة*

الملخّص

تهدف هذه الدراسة النقدية إلى التعريف بطبيعة التحول الذي طرأ على اتجاهات النقاد المعاصرين في قراءة النصوص الشعرية الجديدة، وفي تحديد ملامح الحداثة فيها. وتبيّن أهم الجهود النقدية في مجال التأصيل لنظرية شعرية عربية حديثة صالحة للممارسة الإبداعية وتتخطى حدود النظرية التقليدية. وذلك عبر بحثها في سياق المراحل التي خطتها حركة الشعر الحديث، ووفق مدارات القراءات النقدية المعاصرة؛ في ظل الجدل المحتدم بين النقاد حول مفهوم الشعر، ووظيفته، وطرائق إبداعه، وآفاق نقده،ومستقبله. مع الأخذ بعين الاعتبار التناقضات التي تعتري بعض التنظيرات النقدية بتأثير من طبيعة الأيديولوجيا الموظفة في النقد.

وبغية حصر ميدان الدراسة وتحقيقًا للغاية منها اتخذت سبيلاً محددة للبحث عبر اختياري تنظيرات الشاعر الناقد أدونيس (علي أحمد سعيد) النقدية محلاً للمساءلة؛ لأن صاحبها رائد ومنظر نقدي حداثي معروف منذ ستينيّات القرن الماضي إلى عهدنا هذا، إذ احتلت آراؤه النقدية مكان الصدارة في السجالات النقدية الدائرة حول الحداثة العربية؛ الشعرية والنقدية، وما تزال، وقد تأثرت بها أو تبنّتها جمهرة من المثقفين والأدباء والنقاد العرب، كما قوبلت بنقد كبير من قبل آخرين.

لهذا آثرت بحث هذا الموضوع لما له من أهمية كبرى على صعيد النقد الأدبي العربي الحديث. وقد أسست هذه الدراسة على محورين رئيسين هما:

1. الحداثة الشعرية العربية؛ الأيديولوجيا :المفهوم والقضية.
2. دور القراءات النقدية في تحديد أساليب الشعرية الجديدة.

* د.زين العابدين العواودة، أستاذ مساعد، جامعة بيت لحم، الضفة الغربية، فلسطين

وهما يمثلان مرتكزين مهمين في مجال تشكيل إطار عام للفهم يجمل ملامح الموقف النقدي الحديث منها ويحاول الخلوص إلى جملة من النتائج المهمة تكشف النقاب عمّا آلت إليه تنظيرات الحداثيين من إنجازات أو التباسات بعد ما يقارب ستة عقود من التجريب الشعري والتجريب النقدي في إطار الحداثة.

توطئة: حداثة الكتابة بين عولمة الفكر وفكر العولمة

لعل أهم ما يشغل بال الباحثين المعاصرين هو التعرف إلى طبيعة التحولات التي طرأت على حركة الشعر العربي الحديثة وحركة نقدها؛ في ضوء المتغيرات الكبيرة التي حدثت في العقود الأربعة الأخيرة في المجالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والإعلامية بفعل العولمة ذات الاتجاهات المختلفة التي فتحت المغلق وتجاوزت المحرمات واقتحمت تخومًا واسعة وقدمت إلى المتلقي العربي ما ينفعه وما لا ينفعه. وقد أسهمت، بشكل مباشر أو غير مباشر، في إعادة تشكيل طرائق التفكير لدى كثير من المثقفين العرب؛ وخاصة الأدباء الذين يحملون هموم أمتهم ويصوغون آلامها وآمالها في آن معًا منجزين ذلك في نصوص إبداعية مميزة اتخذت أشكالاً ومضامين مغايرة لتلك التي سادت حقبًا زمنية طويلة في إطار من النمطية الأسلوبية.

فالباحث المتتبع لحركة الإبداع الأدبي وحركة نقدها؛ عبر مظانها الرئيسة؛ يجد نصوصًا أدبية متميزة تستحق الدراسة لطرافة أسلوبها وانفتاح أفقها الدلالي وهي مستساغة؛في الأغلب؛ لدى المتلقين لا حاجب بينها وبينهم. ويجد نصوصًا مغرقة في الغموض ملتبسة مرمّزة مشفرة غير قابلة للتوصيل إلا بعد أن تتناولها أقلام النقاد بالتشريح والتحليل وكأنها موجهة إلى خاصة الخاصة من المثقفين. وبين هذه وتلك نصوص أخرى تتفاوت في مستويات إبداعها وفي مدى استقبالها؛ مما يشي بحقيقة أثر الانفتاح الثقافي على ثقافة العولمة في توجيه حركة الإبداع العربي الجديدة. ويتبين الباحث كذلك أن معالم التحول في مساراتها قد تجلت؛ عبر مراحل تطورها المتتالية؛ في عدد من التحولات المتتابعة؛ ابتداءً بالخطاب الشعري_النقدي التقليدي المحفوز بهاجس بعث التراث ثم الخطاب الشعري_النقدي المستفيد من المرجعية الغربية، وغايته استيعاب التراث من أجل البناء عليه. والخطاب الحداثي الثوري المؤسس على الفكر العلماني وغايته هدم البنية الفكرية التراثية، وخاصة الدين؛ من أجل بناء فكر عربي جديد. ثم خطاب المواجهة القائم على بحث عناصر الظاهرة الشعرية الحديثة؛ ويتمثل في النقد الأيديولوجي

الساعي إلى تحقيق المؤالفة بين القديم والحديث. ونقيضه المؤدلج بفكر حداثي يخضع النص الشعري؛ في الأغلب؛ لمساءلات ومعايير مستقاة أو مستوحاة من الثقافة الغربية. وانتهاء بخطاب نقدي آخر هو خطاب (ما بعد الحداثة) الذي يحاول الانعتاق من إطار تراكمات ذلك الفكر، بمرجعياته التراثية والحداثية. وهو اتجاه لمّا ترس قواعده في الثقافة العربية الجديدة.

ويعدّ تجمع"شعر"؛ المتغرّب فكريًا وثقافيًا؛ الاتجاه الحداثي الأظهر خروجًا على الموروث العربي والأقوى تأثيرًا؛ نقدًا وممارسة، في المحيط العربي. وقد كان أدونيس أبرز أقطابه حتى عام 1964م، ثم استقل بنفسه مشكلاً اتجاهًا شعريًا ونقديًا خاصًا به.

وقد مسّت دعوى الحداثة أصول الفكر العربي؛ ثوابته والمقدس فيه. وتصادم دعاتها بقوة مع منظومة القيم المتجذّرة في عقول العرب، منذ فجر الإسلام وحتى عصرنا. وزاد تلك الثورة حدّة، أنها جاءت ملتبسة بالفكر العلماني المبني على الأيديولوجيا الماركسية التي اجتاحت العالم الغربي، وقلبت فيه عروشًا وبنى ثقافية عديدة؛ لتخلق فكرًا جديدًا يستبعد التراث ومتعلقاته كليًّا من الحياة. من منطلق أن الاعتداد بالتراث؛ عامة؛ أو بأية عقيدة أو أيديولوجيا وضعية ثابتة؛ يعد حياة في الماضي؛ وتعويقًا للنهضة.

وتبعًا لذلك ظهرت التجارب الشعرية العربية الحداثية؛ لتضطلع بدور النهضة العربية الجديدة؛ الفكرية والعلمية والفنية على أساس الانفتاح على التراث الإنساني؛ عامة؛ قديمه وحديثه، فاستمدت منه فكرها الشعري الجديد وخطابها النقدي الحديث. وفي فلك ذلك دارت رحى النقد بين المعاصرين حول حداثة الكتابة وشروطها في الإبداع العربي الحديث، وما تزال محتدمة حول النص الشعري الجديد وعناصره اللفظية والمعنوية وأساليب صياغته.

وعلى حالة، فقد تجسدت ثورة الحداثة في حركة شعرية ونقدية عريضة أظهرت طاقتها الكبرى؛ في سبيل التأسيس لحداثة عربية فكرية وفنية مستعينة بمصدرين؛ ماركسي_علماني،وعربي مستوحى بعناية من الموروث الحضاري؛ وذلك بهدف تأصيلها. وأحدثت جدلاً واسعًا حول الثابت والمتحول في الفكر العربي بمجمله، ورفضت الاتباعية. ومُذّاك،ما تزال دوائر النشاط العقلي والبحثي في وطننا العربي، تتناول باهتمام قضية الحداثة والتراث في الفكر والثقافة والأدب.

وكان للنتاجات الأدبية والنقدية دور خاص في التعبير عن ذلك؛ لأنها مرآة الفكر، والسفر الذي يعكس الموقف الحضاري من الماضي والحاضر والمستقبل. وتحولت القضية إلى جدليّة كبرى؛ لتشعّبها وتجدّدها في آن؛ واختلاف زوايا الرؤية النقدية إلى النصوص الشعرية الجديدة في القراءات النقدية. ويمثل ما ينشر في دوريات النقد والأدب العربية جانبًا من الجبهة، وأما الجانب الآخر؛ فتمثله المجموعات الشعرية الصادرة في وطننا الكبير وخارجه. وتكشف القراءات النقدية المعاصرة عن حقيقة الجدل القائم بين الشعراء والنقاد حول مستويات الأداء الشعري لدى مختلف المبدعين، ومدى ارتباطها بالنهضة الحضارية، وحدود تفاعلها مع الظواهر الشعرية العالمية، وطبيعة تواصلها مع الواقع العربي الراهن. رغبة منهم في تأكيد هوية الإبداع العربي من جهة والارتقاء به من جهة أخرى. ويرى غير ناقد أن الظاهرة الشعرية انتقلت من مرحلة اجترار الموروث والمماثلة للغرب، إلى مرحلة أخرى ما برحت تبحث فيها عن التفرد الكامل، فنحن لمّا نزل في مرحلة المخاض التي تحقق مستويات من التفاعل والصدام، ما نزال في حاجة إلى نتائجها. وما النتاجات الشعرية المختلفة؛ إلا المحصلة النهائية لمخاضات التجريب التي يتركز دورها في إبراز الاتجاهات الفكرية والفنية التي تمثلها، هذا ما أثبتته الاتجاهات الرئيسة في حركة الشعر المعاصر؛ عبر أهم المشكلات التي واجهتها حتى عصرنا (1). ويتجلى ذلك في قول محمود درويش: "إن الشعر العربي الحديث كحركة جديدة، هو شعر تجريبي حتى الآن" (2).

لذلك؛ تواجه الباحث المستقصي لكتابات المعاصرين الشعرية، أسئلة عديدة حول علاقة النتاجات الجديدة بالتراث. في إطار تيارات شعرية ونقدية متباينة في ثقافتها ورؤاها تتعين بها خريطة الشعر؛ وفق تشكيلات نصية تبتعد عن حدود الأصول المتعارف عليها تقليديًا أو تقترب منها. وتبعًا لتحولات طرأت على المشروع الشعري العربي، نتيجة لأبحاث نقدية وصّفت حركة الإبداع الشعري المعاصر، من جهة صلتها بالتراث، بمنظور أيديولوجي محض يرتكز إلى الانتقائية وإسقاط الأحكام الجاهزة عليه؛ لتفضي إلى نتائج مثيرة للجدل، ولم تفقد جذوتها إلى وقتنا هذا (3). ولاسيما تلك التي حاولت التأصيل للحداثة العربية في التراث السياسي ــ الفكري العربي، وحاكمت تراث شعراء النهضة بمقاييس حداثية غربية عنه كبحث أدونيس (علي أحمد سعيد)؛ "الثابت والمتحول" المثير للجدل حتى يومنا هذا، وليست كتاباته الأخرى بأقل حظًا من أطروحته سالفة الذكر (4).

وباستقراء النصوص الشعرية الجديدة، نجد أن دائرة التحول فيها تساير؛ في حدود معينة؛ التنظير النقدي لدى كبار نقاد الشعرية؛ ليس على صعيد البناء اللغوي وطرائق تشكيله؛ حسب؛ وإنما

على صعيد التلقي وتعدد القراءات النقدية. فبعد أن كان البون واسعًا بين التنظير النقدي والممارسة الشعرية، صارت حدود التخطي بين الفعل الشعري والفعل النقدي؛ أضيق نطاقًا؛ ودخلنا بذلك مجالات تجريبية جديدة شعريًا ونقديًا لا نعلم أين منتهاها. وقد أسهمت الثقافة المعاصرة، بمصادرها المعرفية المتنوعة في بناء فكر عربي جديد، يدفع نحو تحويل الخطاب الشعري المعاصر إلى النص بوصفه عالمًا شاملاً للأبعاد المختلفة؛ الفردية والجماعية، التراثية والحداثية، المحلية والعالمية. وتماهى في لغته الذاتي والكوني، العاطفي والفكري، الواقع والحلم، الماضي والمستقبل، المؤتلف والمختلف، وقد تزامن كل ذلك في نص واحد يمثل نسيج وحدة بين الأنواع المختلفة.

إذن، والحالة هذه، فمن أهم الأسئلة التي يطرحها الناقد المعاصر حول هذه الجدلية؛ ما طبيعة العلاقة بين الكتابات الشعرية المعاصرة والتراث؟ وما الذي طرأ على مواقف المعاصرين من قضايا الحداثة الشعرية العربية؟ وما اتجاهاتهم في تحديد أنماط الكتابة الشعرية الجديدة_وفق تجلّياتها الجديدة على مستويي الرؤية والتشكيل؟ وما الأسلوب النقدي الملائم لتأويل علاقة اللغة بالإبداع، وعلاقة الفكر بالإبداع؟ وما أشكال التحول في الظواهر الشعرية الجديدة؟ ويتجاوز حدود المرحلة الراهنة للشعر المعاصر؛ ليستشرف آفاق المستقبل ويتساءل من جديد: هل نشهد إنجازًا شعريًا عربيًا جديدًا؛ أو نهيم في التجريب والمغامرة دون معرفة الوجهة التي نقصدها (5).

ولعل ما يجعل دراسة هذه الأسئلة ملحًّا في النقد المعاصر؛ هو الأصوات التي تنادي بشعرية مغايرة لتلك التراثية. وفي هذا السياق، يقول نزار قباني (6): "الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة؛ هو الشرط الانقلابي. وهو شرط لا يمكن التساهل فيه، أو المساومة عليه. وبغير هذا الشرط، تغدو الكتابة تأليفًا لما سبق تأليفه، وشرحًا لما انتهى شرحه، ومعرفة بما سبق معرفته". ويرى محمد بنيس (7) أن لا بداية ولانهاية للمغامرة. فهذه هي القاعدة الأولى لكل نص يؤسس ويواجه. لا بداية ولا نهاية الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلى النص فعلاً خلاّقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع. توق إلى اللانهائي واللامحدود. وهو بهذا يدعو إلى شعرية عربية مفتوحة منشغلة بما يمكن تسميته بـــ"حفريات النص". تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي دفعة واحدة، تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور، في التعريف والتصور والمفهوم (8).

من هنا؛ نظل في حاجة دائبة إلى مواكبة الشعرية الجديدة؛ فالدعوة إلى انقلاب في فهم الشعرية العربية، تستوجب دعوة إلى انقلاب موازٍ في نقدها، على مستوى مفهوم نظرية الكتابة الشعرية الجديدة؛ وذلك لتحول مفهوم الشعر عن دلالته التراثية وتغير دوره. خاصة في ظل خضوع الشعر والنقد العربيين للفكر البنيوي وما بعد البنيوي اللذين يحتفلان باللغة؛ من منطلق أن الحداثة مذهب في الكتابة والنظم. فالمشكلة الأساسية التي يتعرض لها الأدب العربي اليوم، هي مشكلة لغوية بالدرجة الرئيسة (9).

ووفقًا لواقع لغة الشعر، اليوم، ومناهج نقدها المتبعة؛ فإن من الثابت أن منظري الحداثة الكبار، من مثل؛ عبد السلام المسدي، وأدونيس، وكمال أبو ديب، وعبد الله الغذامي، ومحمد بنيس، ومحمد برادة، وعبد العزيز المقالح، وعبد الله العروي وغيرهم، قد أفادوا كثيرًا من الدراسات اللسانية الغربية؛ من أجل صياغة نظرية نقدية عربية تصلح لتذوق الشعر العربي؛ قديمه وحديثه؛ وتقود إلى الكشف عن جماليات الإبداع فيه. وهي محاولة تنبني على استكشاف الوحدات والأبنية المؤلفة للنص، وشبكة العلاقات الداخلية التي يتحرك في فضائها. وقد اعتمدوا في ذلك على ثلاث مدارس رئيسة في التحليل اللغوي؛ هي: البنيوية والسيميائية (السيميولوجية) وما بعد البنيوية؛ التشريحية أو التفكيكية (10).

وبذلك، انتقل النقد ليكون فلسفة أو ليحل محلها. وبهذا صار النقد يمارس أسئلة الجمال وليس الجمال نفسه. ويمارس أسئلة اللغة وليس اللغة نفسها. ويمارس أسئلة النص وليس النص نفسه. فقد صار ضربًا من مساءلة الذات، ونوعًا من إثارة الأسئلة (11) وغدا هذا الطرح النقدي بديلاً عن كل الأساليب النقدية الأخرى؛ مما دفع إلى إنتاج شعر غريب، يغلفه الغموض ويداخله التعقيد، إلى الحد الذي جعله عسيرًا على الفهم والتذوق؛ ومحتاجًا إلى معايير نقدية خاصة لتحليله ودراسته. واتسعت دائرة النقد البنيوي والنقد ما بعد البنيوي (التفكيكي)؛ لتخلق أزمة على مستوى الإبداع الشعري المعاصر؛ حول ماهيته ووظيفته ومعايير نقده ومقوماته، والمصطلح النقدي المناسب له.

لذلك، فإن أصداء الجدلية التي أنشأها الحداثيون العرب؛ وعلى رأسهم أدونيس؛ بموقفهم من التراث بمناحيه المختلفة، عبر محاولتهم التأصيل لحركة الحداثة، وثورتهم على التقليد والاتباعية في الثقافة والأدب المعاصرين، ما تزال تتجاوب في رجع صداها متعدية نطاق الوطن العربي؛ لتشمل المبدعين

العرب المقيمين خارجه. وقد تخطت دائرة الجدل حول مرحلة الحداثة إلى مرحلة جديدة. فالحداثة العربية تتمحور حول الإبداع الذي لا يرتبط بزمن، والتخطي جزء من تكوينها.

وكون الشعر هو الذي يعكس الواقع الثقافي والفكري للأمة؛ أو هو الشريحة الأيديولوجية التي تكشف عن مستويات الإبداع والرقي لديها. فإن المطلوب دائمًا هو الكشف عن رسالته الحضارية، والتعرف إلى مستقبله، عبر استراتيجية بحثية تهدف إلى تحديد مداراته، وتبيّن واقع الحركتين الشعرية والنقدية؛ هل تسيران صوب إنجاز جديد أم تعيشان أزمة؟ ومن ثم الوصول إلى إجابة عن الأسئلة المطروحة؛ من أجل صياغة رؤية نقدية واضحة عن واقع نظرية الشعر العربي المعاصر. وقد لعب الجدل حول المصطلح النقدي بين النقاد المعاصرين دورًا مهمًا في تشكيل نظرية الشعر المعاصر.

وليس بخافٍ على الباحث دواعي ظهور تلك التيارات الفكرية والأدبية؛ إذ كانت نتاج الواقع المأزوم للثقافة العربية السائدة بمختلف مناحيها؛ الفكرية والسياسية والاجتماعية والعلمية (12). وبما أن الشعر يمثل المرآة التي تعكس هذا الواقع وتعبر عنه بدقة فالشعر سفر تاريخ العرب الخالد؛ وهو أقدر "الظواهر الفنية والثقافية على التطور والتغيير، وهو في معظم المجتمعات صوت الحداثة والتقدم والمعيار النفسي على عافية هذه المجتمعات أو اعتلالها (13)؛ ولأنه كذلك، كانت الثورة به وعبره على التقليد والثبات والرجعية؛ كما يسميها الحداثيون (14). وبسبب من ذلك، غدا في منظور رواد تجمع "شعر" في الخمسينيات من القرن الماضي؛ ومنهم يوسف الخال وأدونيس؛ ضرورة حمل لواء الثورة النهضوية (اليقظة العربية)، مستلهمين الفكر الماركسي أيديولوجية ثورية؛ لتحقيق التحول المنشود (15). وقد قدموا النموذج الشعري الجديد شكلاً ومضمونًا، محاولين التأسيس لفكر عربي حداثي يجمع بين الفلسفة الماركسية التي كان مدها الثوري في أوجه إبان تلك الحقبة؛ وفكر الحزب القومي السوري الاجتماعي(16).

ولأدونيس رؤيته الخاصة؛ على الرغم من انتمائه لذلك الحزب، فقد حاول التأصيل للحداثة العربية في التراث العربي القديم؛ عبر أيديولوجيته التي أسقطها على منتخبات من تراث العرب؛ تمثل في مجملها تاريخ الفرق الخارجة على النظام؛ من خوارج وشيعة وقرامطة وزنج وشعوبية؛ على افتراض أنها نماذج للحداثة العربية في أزمنتها!. فهي تمثل أصولها الأولى في التاريخ العربي القديم؛ بل في الإرث الحضاري العربي برمته_في حدّ زعمه (17).

وأدونيس بهذا المنظور يحاول نقض ركنين من أركان بنية الفكر العربي؛ الدين واللغة؛ ليؤسس قاعدة مكينة لثورته. فهما اللذان يشكلان العقبة الكؤود أمام الانقلاب والتحول الذي يريد أن يحدثه في الفكر العربي المعاصر، وفي الثقافة العربية السائدة. فلا بد من هدم سلطة الدين أولاً؛ بوساطة التأويل الحر المفتوح للنص القرآني. فالنص القرآني؛ كما يظن؛ ليس موجودًا في ذاته، وإنما في قراءاته الفقهية السائدة. لذلك ينبغي أن يشترك المفكرون والمثقفون على اختلافهم في تأويله موظفين المعارف والعلوم العصرية المتاحة؛ كي يغدو إنسانيًا. ولا بد من صياغة لغة جديدة تستجيب للحداثة ثانيًا. فهذا هو المعوّل عليه في عملية الإبداع الحر. وبرز هذا الطرح الفكري عند أدونيس بتأثير من فكر أنطون سعادة زعيم الحزب القومي السوري الاجتماعي(18).

ولا أرى لهذا الطرح الأدونيسي تفسيرًا، سوى أن منطلقاته النقدية ليست مبرأة من نزعات أيديولوجية فرقية، تريد إعادة تدوين التاريخ وفق منظور خاص. ولعله يهدف بذلك إلى تسليط الضوء على التاريخ الثقافي_الاجتماعي للمجتمع العربي؛ من أجل الدفع نحو إعادة تدوينه من جديد، على قاعدة أنه لم يحظ باهتمام العلماء والمؤرخين العرب، إذ يراه مكبوتًا ومهمشًا(19).

ويَغلُبُ الظَّنُّ، أن التجارب الشعرية العربية البارزة قد أفادت عن بعض طروحات تيار جديد هو "ما بعد الحداثة"وتمثلتها في نصوصها؛ في إطار الحداثة العربية، وفقًا لمعطيات النقد المعاصر(20) وفي هذا السياق يقول أدونيس (21): "الحداثة تحتاج إلى أجيال كي تستقر؛ كي تتأسس في بنية الثقافة العربية وتؤمن بها الأجيال". ويبدو أن حداثتنا الشعرية؛ في منظور أدونيس؛ مفتوحة على كل جديد، تستوعبه ليصبح أصلاً فيها. ولعل تجربته في ديوانه الجديد "الكتاب، أمس المكان الآن"، تشي بعبوره مرحلة شعرية حداثية مختلفة. وقد أفاد أدونيس والشعراء العرب المعاصرون كثيرًا عن أعلام الشعر في الغرب؛ في النسق الشكلي وفي المضمون الوجودي للنص الشعري (22). فذلك بادٍ_ بمنظور عام_في نصوص ثُلَّةٍ من كبار المبدعين؛ إذ تضارع بوضوح مثيلاتها في الأدب الغربي، رغم محاولات الخروج من دائرة التأثر إلى دائرة الإبداع الخالص(23).

وهذا يعزز الرأي؛ بأن الفكر العربي الخلاّق ما يزال رهين الاتباعية، ومحاولات نسخ الهوية عبر التغريب والعولمة. فالأزمة الحقيقية التي تعانيها الثقافة العربية، لا تكمن في كم أخذنا عن الغرب، وكم ينبغي أن نزيد؟ بل كيف نوائم بين الفكر الدخيل وتراثنا الأصيل، كي يندمجا في سياق معرفي

واحد؛ ويتضافرا في نسيج واحد، تنسج فيه خيوط الموروث مع خيوط العصر نسج اللحمة (24). وتاريخ العرب القديم يؤكد على أنهم استوعبوا الدخيل وهضموه وأضافوا إليه المبتكر، فأضفوا عليه الصبغة العربية ليظهر في نهاية المطاف عربيًا خالصًا.

وظهر جيل جديد من الشعراء والنقاد العرب، ممن قيّموا تراثهم بمعايير موضوعية. فليس ثمة مجال في وقتنا الراهن للقطيعة مع التراث، في ضوء موضوعية العلم، ورحابة النظرة الإنسانية، ومرونة العقل العربي الذي بات يؤمن؛ بأن الانكفاء على الموروث تعطيل للفكر الخلاّق، وأن مقاطعته بتر للتاريخ وللجذور العريقة لحضارتنا العربية الخالدة، وتمييع للفكر بالانحراف نحو التغريب.

حداثة الكتابة في المنجز النصي وفي القراءة النقدية

يتناول هذا الشق من البحث مفهوم الحداثة العربية وأصل مصطلحها وتوظيفها في الفكر الأوروبي والفضاء الأيديولوجي والنقدي لها والعلاقة بين الحداثتين الغربية والعربية. ودور القراءات النقدية في تحديد أساليب الشعرية الجديدة.

أولا: الحداثة الشعرية العربية؛ الأيديولوجيا: المفهوم والقضية

تمثل الحداثة في منظور روادها العرب؛ نظرة حديثة إلى الوجود، وهي موجودة في كل شيء لا في الشعر وحده. إذ هي موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها، وليست أشكالاً يقتبسها الإنسان أو زيًّا يتزيا به؛ لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء وهذا الماوراء هو ما يسمى بالعقلية، فإما أن تكون ذا عقلية حديثة أو لا تكون، أي أن تأخذ بالجوهر لا بالمظهر. والأخذ بالأسباب الروحية والعقلية للحياة الحديثة هو الأساس. وأهم تلك الأسباب؛ الاعتقاد بأن الإنسان سيد الطبيعة، وأنه قادر على إخضاعها وفك مغاليقها. وأن ما يضعه الإنسان من نظم وقوانين ومبادئ تظل دون الإنسان وهو سيدها. وله الحرية الكاملة في تعديلها أوتغييرها عندما يعتقد أن خيره في هذا التعديل أو التغيير. وأما السبب الأهم؛ فيما يعتقدون؛ فهو أن صيرورة الأشياء؛ أي تحولها المستمر؛ في منزلة كينونتها ــ والكينونة هي الأصل. وحين نقف في وجه صيرورتها، عن جهل أو نفاق أو إيمان بأن ليس بالإمكان أبدع مما كان، نكون غير حديثين؛أي سلفيين جامدين. وأما الحداثة في الشعر فلا تعتبر مذهبًا كغيره من المذاهب؛ بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم ولا تكون وقفًا على زمن بعينه. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة، يبادر الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي

والمألوف. فالمضامين والأشكال تسير جنبًا إلى جنب، لا في الشعر وحده، بل في مختلف حقول النشاط الإنساني(25).

وبالشعر تتحقق الريادة التي تكتشف المجهول في حركة التحول؛ وتضيء الحاضر والمستقبل، والإنسان ومصيره؛ وتعبر عن طاقة الإنسان الآتي، وترسم حركته، وتنبىء بعالم يصير شعرًا؛ طاقة إنسانية واحدة تبدع وتتخطى، وإيقاعًا إنسانيًا واحدًا. هذا ما يعطي لهذه الغنائية نفس النبوة التي تتسامى بالناس، حيث نعمة الانخطاف، وقيام الجسد والروح والضوء والإيقاع والمشاعر، في عالم غريب آسر جديد. وهذه الغنائية هي الواقعية الإنسانية الكونية، وهي التعبير الأسمى عن تحقق الإنسان، الواحد والكل، الكون الصغير والكون الكبير (26).

وهو مفهوم يتسامى على كل ثابت أو مقدس أو تقليد، سواء في إطار الحياة؛ بشكل عام، أو في إطار الشعر؛ على نحو خاص ويعطي سلطة وحرية مطلقة للإنسان في صياغة حياته ورسم عالمه، مع إعادة تشكيله الدائم وفق ما تقتضيه المصلحة؛ ليخلق بذلك عالمًا مختلفًا عن المألوف سمته الرئيسة التحول المستمر في وجه قيم الثبات. والشعر بهذا المعنى يتخطى حدود الفن إلى فضاء أرحب؛ ليغدو رسالة مشحونة بطاقات كبرى ليبلغ بها تخوم اللانهاية. فهو الوسيلة الأكثر حساسية بتطور أيديولوجيا الحداثة، وهو الأقدر على التعبير عن حاجة الإنسان إليها في نواحي حياته كلها، في الحاضر والمستقبل. وأما المصدر الذي يتحقق به الإبداع، فهو التراث الإنساني برمته؛ لأنه التراث الأصيل للإنسان في زمن الحداثة. وبهذا المعنى،فالحداثة العربية انقطاع معرفي؛ ذلك أن مصادرها المعرفية ليست في المصادر المعرفية للتراث العربي أو في "اللغة المؤسساتية، والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع؛ لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود؛ وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني؛ وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية ــ إذا كان ثمة معرفة يقينية؛ وكون الفن خلقًا لواقع جديد" (27). ومن الواضح، أن فكر الحداثة مأخوذ عن الثقافة الغربية الحديثة؛ لأن مكوناته الإبداعية_الفكرية تتصادم، في غير وجه من وجوهها، مع منظومة القيم والأصول التي يدين بها العرب. فهي خروج سافر على كل مقدس وكل ما يمثل مرجعية ثابتة للإنسان العربي. وانطلاقًا من هذا الوعي بماهية الحداثة وأهمية الشعر في التعبير عنها، تنشأ الأسئلة المحورية؛ ما الأصل التاريخي واللغوي لمصطلح الحداثة؟ ومن أي المصادر اقترضناه؟ وما الذي أحدثه في بنية الفكر العربي؟

من غير الثابت، على وجه التحديد، متى أدخل المفهوم الاصطلاحي للحداثة إلى دائرة التوظيف في اللغات الأوروبية المعاصرة، إلا أن الرأي الراجح في ذلك أن تعبير الحديث (modern) الذي اشتق منه لفظ الحداثة (modernism)؛ هو تعبير شاع في أواخر القرن التاسع عشر في قارة أوروبا؛ للتعريف بالحركة الدينية المسيحية المعروفة بهذا الاسم (modernism)، التي انتمت إليها أعداد كبيرة من الأتباع من كاثوليك وبروتستانت، في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وبريطانيا. وكانت دعوة هذه الحركة هي تحديث الفكر الديني؛ ليكون ملائمًا للتطورات العلمية والفلسفية آنذاك. ولكن البابا بيوس العاشر نشر بياناً عام 1907م، استنكر فيه هذه الحركة وأهدافها، فتقلصت وانكمشت بين صفوف الكاثوليك، وما يزال لها بعض الأنصار والمؤيدين في البلدان التي تغلب فيها البروتستانتية. ثم نقلها أدباء فرنسا إلى المجال الفكري والفني بعد ذلك، ووظفوها على نطاق واسع، ومنهم الشاعر رامبو صاحب المقولة الشهيرة "يجب أن نكون حديثين حتى أطراف أصابعنا" ومن فرنسا شاعت في العالم أجمع بمعناها الاصطلاحي (28). ويستدل من هذا الرأي، أن الحداثة في أصلها ثورة على الفكر الديني الذي ساد في أوروبا عصورًا طويلة، ثم على السلطة المطلقة التي كانت مفروضة على العقل الأوروبي في عصور الظلمة.

من هنا، ندرك حقيقة الثورة الحداثية العربية التي يقود دفتها، اليوم،الشاعر الناقد أدونيس. فهو يؤمن بأن الحداثة في المجتمع العربي بدأت موقفا يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر. ويعني ذلك (29) "أن الحداثة بدأت، سياسيًا، بتأسيس الدولة الأموية، وبدأت فكريًا، بحركة التأويل. فقد كانت الدولة الأموية نقطة الاصطدام الأولى بين الدين (العربي) والثقافة غير العربية: الآرامية ــ السريانية (الشرقية)، من جهة، والبيزنطية_الرومية (الغربية)، من جهة ثانية، وفي هذا الاصطدام واجه الدين العربي، سياسيًا، ومدنيًا، الأسئلة الملحة الأولى التي تتصل بالتمدين، أو بالحضارة، وكان على ممثليه أن يفسروا الوقائع الجديدة بتأويل القديم تأويلاً ملائمًا وكانت الخلافة في مستواها الديني ــ السياسي، على الأخص، الحقل المباشر الأول لهذا التعارض. فالمعنى التقليدي، أي الأصلي، للخلافة، هو أن يتبع الخلف السلف في فكره وعمله. فالخلافة استمرار الأصل يزيد في تأصيله، وليست أي نوع من أنواع التغير أو الخروج. فالأساس فيها الاتباع لا الاجتهاد أو الإبداع". وبهذا المنظور، يؤصل أدونيس للحداثة في التراث الفكري والسياسي العربيين، ويزعم أن السلطة المستمدة من الدين، كانت المعوق الرئيس أمام العقل العربي؛ ليكون مبدعًا لا متبعًا. ويتبين من هذا الزعم الاتباعية في القياس مع

التفاوت الكبير بين العلل والاعتبارات التي اتخذها برهانًا على صحة ما يقصده. ويكشف عن المنطلق الأيديولوجي في توصيف الخطاب النقدي المعاصر.

ولعل أدونيس يهدف بالدرجة الأولى إلى خلق بؤرة نقدية مفتوحة؛ لتكون محل جدل طويل بين فرقاء الفكر. وإن كان محقًا في أن التراث الديني والقيمي، ليس قابلاً للجدل لدى كثير من المفكرين المعاصرين، بالمنهج الذي يرتضيه أدونيس. بالنظر إلى أن هدمه من أجل البناء عليه، ليس المعوق الرئيس في حل المشكل الحضاري للأمة؛ وليس الدين في واقع الأمر هو الذي يحرّم التطور والرقي. وإنما جمود العقل العربي؛ بسب التقوقع الفكري والثقافي. وربما ضخّم أدونيس القضية الفنية، ووصلها بالناحية الأيديولوجية قصدًا؛ ليحقق الثورة المنشودة. وقد تكون صدمة الحداثة؛ بمكوناتها وإفرازاتها التي تجاوزت حدود المألوف شعريًا على صعيدي الشكل والمضمون، هي التي أحدثت شرخًا كبيرًا على المستوى الفكري؛ مما دفع السلفيين إلى الدفاع عن هوية الأمة. وخاصة أن منظري الحداثة الأول قد استعانوا بالأيديولوجيا الوافدة لبناء هوية شعرية_حضارية، تدفع نحو النهضة واهتموا بإبراز سلبيات التراث، وتعاطوا مع الفكر الحداثي الغربي نموذجًا.

ويذهب أدونيس إلى أن الحداثة في العصور القديمة تجلت في تيارين (30): الأول سياسي _فكري، ويتمثل من جهة، في الحركات الثورية ضد النظام القائم، بدءًا من الخوارج، وانتهاءً بثورة الزنج، مرورًا بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة. ويتمثل، من جهة ثانية، في الاعتزال والعقلانية الإلحادية، وفي الصوفية على الأخص. أما التيار الثاني ففني؛ وهو يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، كما عند أبي نواس، وإلى الخلق لا على مثال، خارج التقليد وكل موروث، كما عند أبي تمام. الاتجاه الأول يلغي الأرستوقراطية الوراثية في الحكم، والاتجاه الثاني يلغي عصمة الأوائل في الفن (31). وفي رأي أدونيس، أبطل التيار الفني قياس الشعر والأدب على الدين، وتغير بتأثير من التيار السياسي الفكري، الصوفية تحديدًا مفهوم العالم، ومن ضمنه تغيرت علاقة الإنسان بالله، وعلاقة الله بالعالم. بهذا يحاول أدونيس التأريخ للحداثة العربية، وكأنه يريد أن يبرهن على؛ أن الثابت_الدين، في العقل العربي لم يكن يومًا ما يدفع نحو الإبداع؛ بل كان الآسر الذي يقيّده ويكبحه، وأن نقيض ذلك العقل هو صانع الحداثة؛ لا، بل هو الحداثة نفسها.

ولكن؛ هل كان أولئك (أبو تمام وأبو نواس، والفرق الخارجة على ذلك النظام) يتبنّون أو يمثلون أيديولوجيا واضحة المعالم؟ هل كانوا ندًّا حقيقيًا للنظام السائد أو الثقافة السائدة؟ إذن،ما حقيقة الحداثة التي يريد أدونيس التأصيل لها ؟

لا يزعم أدونيس أن الإجابة عن هذه الأسئلة سهلة؛ ذلك أن الحداثة في المجتمع العربي تمثل إشكاليته الرئيسة. لذلك،يرى أن الحداثة الشعرية العربية لا تقيَّم إلا بمقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي، ومن التطور الحضاري العربي، ومن العصر العربي الراهن، ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات، الذي يخوضه العرب اليوم.

وتتمظهر الحداثة عنده في ثلاثة أنواع هي: الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية ــ الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية، والحداثة الفنية. وكل واحدة منها تحمل مفهومًا معينًا، فالأولى تعني: إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطّراد. وثوريًا، تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة، ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة. وفنيًا، تعني تساؤلاً جذريًا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، ويفتتح آفاقًا تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية. ويبتكر طرقًا جديدة للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل. وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون. تتقاطع في خصيصة أساسية هي؛ أن الحداثة رؤيا جديدة، وهي،جوهريًا، رؤيا تساؤل واحتجاج؛ تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. وتتفاوت تطبيقيًا تبعًا للصعوبات والمراحل. فالمستويان الأولان يعنيان بتغيير الواقع مباشرة. بينما الحداثة الفنية لا تعنى بتغيير الواقع مباشرة، ولكن بشكل مداور؛ لهذا يرى أن إمكان التغيير على هذا المستوى أسهل وأسرع، وليس من الضروري أن يرتبط، عكساً أو طرداً، بالمستويين الأولين (32).

وأما عن حضور هذه المستويات ومدى فاعليتها في الحياة العربية، فينفي الحداثة العلمية عن المجتمع العربي، ولا يرى دورًا حقيقيًا للحداثة الثورية فيه. أما الحداثة الفنية، فموجودة، وتلك هي المفارقة! خلافًا مع الواقع في الغرب. ومرد ذلك عند أدونيس، هو أن الحداثة الشعرية العربية جسم غريب مستعار؛ لذلك يعادونها ويرفضونها ويرمون ممثليها بمختلف التهم من مثل؛ الغموض، وتقليد الغرب، وهدم التراث أو التنكر له (33). وهذا مرتبط بالتمفصل بين الدين والسياسة.

وفي ضوء ما تقدم، يؤكد أدونيس على أن الحداثة الشعرية العربية وليدة بيئتها، تنتج عن التفاعل الطبيعي المحتدم بين النمطي والمغاير. وهي في مفهومها العام، حداثات تتكامل في ائتلافها واختلافها؛ لتشكل الرقي الحضاري المتخطي للثابت زمانيًا ومكانيًا. ومع غياب الحداثة العلمية، وضعف تأثير الحداثة الثورية، إلا أن الحداثة الشعرية تمثل بؤرة متوترة باستمرار على صعيد الإبداع الفكري؛ لتفضي إلى الحداثتين الأُخريين. وهي ظاهرة أصيلة متجذرة في تراثنا، تتجلى في الجدل الذي استمر قرونًا حول القديم والحديث (34). وتأتي خصوصيتها من سعيها الدؤوب نحو تغيير النظرة للممارسة الكتابية، والتقييم الجديد لمقوماتها، وتحديد للقوانين التي تكونها، وقوانين التعامل معها. لذا، ينبغي أن تحاكم استنادًا إلى"شعريتها، وخصائصها الإيقاعية ــ التشكيلية. وإلى العالم الشعري الذي نتج عنها" (35). ومن غير العدل أن يدعو أدونيس إلى التقيد بذلك؛ في حين لا يتقيد به في نقده للشعر العربي القديم والشعر المعاصر، عبر دراساته النقدية ومختاراته الشعرية! (36). والسؤال المطروح هنا، هل وظف العرب القدامى هذا المصطلح في لغتهم على الوجه الذي يجعلنا نطمئن إلى أقدميته في تراثنا الحضاري ؟

إذا ما رحنا نستظهر دلالات مصطلح "الحداثة" في المعاجم اللغوية؛ فإننا نجد إجماعًا واضحًا فيما بينها على دلالته اللغوية وهي: حدث، الحديث: نقيض القديم. والحدوث: نقيض القُدْمة. حدث الشيء يحدث حدوثًا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه، والحديث: الجديد من الأشياء. وأحدث الشيء: ابتدعه وأوجده. وفي التنزيل: "لعل الله يحدث بعد ذلك أمرًا"(37). وعليه، فقد أخذ مصطلح "الحداثة" مفهومه عند القدامى، من التناقض الواقع بين المألوف القديم والمبتدع الجديد. والموجّه للنظر، أن النقاد القدامى استبعدوا توظيفه في تنظيراتهم النقدية، وهم الفصحاء والبلغاء، إذ تكاد مصنفاتهم تخلو من صيغة المصدر تحديدًا، رغم الصراع المديد بين القديم والحديث، والتقليد والتجديد والمطبوع والمصنوع، والمتّبع والمبتدع ...إلخ. مما يشير إلى طبيعة الدلالة الخاصة لصيغة "الحداثة" في التوظيف اللغوي، وماهية الصراع النقدي حول القدم والحداثة عندهم؛ إذ ظل يدور في فلك محدود، على الرغم من الخروجات المختلفة على نظرية الشعر العربي القديمة على مستويي الشكل والمضمون. وفي نقدنا الحديث نجد من يتجنب استعمال هذا المصطلح، ويستعيض عنه بمصطلحات أخرى، من مثل؛ "الحديث والجديد والمعاصر". وهذا يشير إلى التداخل المفهومي بين هذه المفردات.

ويرى غير باحث أن استعمال مصطلح "الحداثة" في اللغة والأدب الغربيين حديث، لم تتحدد دلالته الاصطلاحية إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبالذات على يد الشاعر بودلير. فقد كتب عام 1859م عن مصطلح الحداثة (Modernity) لتحديد ماهيته، فبين أن الحداثة هي العابر والهارب والعرضي. واكتسب مصطلح الحداثة في القرن العشرين دلالته الحقيقية؛ وصار مسمى لحركة نقدية واسعة الانتشار، ورثت معظم تقاليد الحركات النقدية المعروفة قبلها، من مثل: الرومانسية، والفن للفن، والواقعية، والرمزية، والجمالية،وغيرها. واستندت إلى تراث فلسفي؛ تمتد جذوره في الموقف المثالي والميتافيزيقي والصوفي للفكر الأوروبي، منذ عمانوئيل كانت وهيجل وشوبنهور ونيتشه وغيرهم(38).

وتتجلى أهم سمات تلك الحركة، في أنها تعبر عن أزمة الوعي الإنساني، وتكرس رفض المصالحة مع العالم، وتدعو إلى الاستعلاء على الواقع والتوهم بإمكانية خلق واقع بديل عن طريق الفن، وتقدس الأنا؛ أنا المبدع. وفي هذا الخضم تحولت الحداثة إلى موقف مذهبي وقيمي متكامل، يعبر عن رؤية فلسفية متكاملة إزاء الإنسان والواقع والفن. وأصبح الشاعر يجد بهجة في الالتحام ببعض الاتجاهات الفلسفية التشاؤمية الصوفية والنزعات الإشراقية السرية والنهلستية (العدمية) والعبثية والوجودية وغيرها (39). وقد استعان رواد الحداثة العربية الأوائل بهذا الفكر؛ للتأسيس لحداثتهم، كأدونيس (40). فالحداثة التي نادى بها تتجلى وضعية فكرية، لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية، وتقدم المناهج التحليلية التجريبية. وهي تنتظم في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر مفهوم جديد لعلاقته بالكون. إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يكوّن صورة العالم في وعي الإنسان. ومن ثم يمكن أن يقال إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير؛ وهذا هو مدلول الشعارات التي أطلقها بعض رواد الشعر الحديث في الخمسينيات، من قبيل الرؤية الجديدة وإعادة خلق العالم (41)؛ مما أدى إلى اهتزاز المبادئ ومنظومة القيم؛ ذلك أن الحداثة موقف فكري عام.

هذا ما أكده جبران خليل جبران عندما أعاد قراءة الإنجيل في كتابه "يسوع ابن الإنسان"، وطه حسين عندما أعاد قراءة الشعر الجاهلي بمنهج ديكارتي في كتابه "في الأدب الجاهلي"، وأدونيس عندما أعاد قراءة الموروث الحضاري العربي في مختاراته "ديوان الشعر العربي" وفي كتابه "مقدمة للشعر

العربي" وفي أطروحته "الثابت والمتحول". وعندما أعاد كتابته في ديوانه الشعري "الكتاب"، وعبر قراءته النقدية للنص القرآني في كتابه "النص القرآني وآفاق الكتابة".

من هنا، نستطيع أن نتبين حقيقة الصلة الوطيدة بين الحداثة العربية والحداثة الغربية؛ على الرغم من اختلاف البيئة، وظروف النشأة، وطبيعة لغة التعبير، وواقع التكوين الثقافي والفكري، استنادًا إلى ما أفضى به كبار منظري الحداثة العربية، وعبر استقراء النصوص الممثلة لهذا الاتجاه (42). وفي ظل التجربة الخاصة للحداثة العربية، نجد تباينًا واضحًا لدى بعض النقدة والمفكرين المعاصرين حول مدارات الرؤية ومخاضات التجريب في دائرة الشعرية العربية الحداثية، مع الحذر في التعاطي مع الجديد فيها، على مستويي التشكيل والقراءة النقدية. وهنا نأخذ بالحسبان موقف أدونيس الرافض للمماثلة بين الحداثة في الغرب والحداثة العربية. إذ يسميها وهمًا، يقول (43): "ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة، اليوم، بمستوياتها المادية والفكرية والفنية. وتبعًا لهذا الرأي، لا تكون الحداثة، خارج الغرب، إلا في التماثل معه. ومن هنا ينشأ وهم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب، مقاييس للحداثة خارج الغرب. ألا تبدو المماثلة هنا استلابًا كاملاً ــ أي ضياعًا في الآخر حتى الذوبان؟ والحق أن شعر المماثلة مع الخارج المحتذى، ليس إلا الوجه الأكثر إغراقًا في ضياع الذات لشعر المماثلة مع الموروث التقليدي المحتذى. فالعربي،اليوم، الذي ينتج شعر المحاكاة للقديم، إنما يعيد إنتاج الوهم الأسطوري ــ التراثي، ولا يبدع شعر ذاتيته الواقعية الحية. والعربي الذي يكتب اليوم شعر المماثلة مع الآخر الغربي،لا يكتب شعره الخاص، وإنما يعيد إنتاج شعر ذلك الآخر". وليس شرطًا وقوع التماثل الحرفي بين النصوص،فالسياب مثلاً، تأثر في قصيدته "أنشودة المطر" بقصيدة"الأرض الخراب" للشاعر الأمريكي ت. س. إليوت. وأدونيس تأثر؛ أيضًا؛ أو انتحل الفكر والشعر من غير شاعر غربي وعربي(44). وثمة من يخالف رأي أدونيس من المعاصرين؛ إذ يرى غير باحث (45) أن كبار الشعراء العالميين تركوا بصماتهم على شعرنا المعاصر، عبر أشعارهم، أو عبر تنظيراتهم للفن الشعري. ومن أهمهم؛ أدجار ألن بو، وبودلير، ورامبو، ومالارميه، وفاليري، وأبولينير، وسان جون بيرس، وجاك بريفير، ومايكوفسكي، وباسترناك، وييتس ، وبابلو نيرودا، وعزرا باوند، وت.س. إليوت. ولهذا الأخير التأثير الأعمق في ثلاثة محاور رئيسة مترابطة؛ هي: توظيف الأسطورة ونظرية المعادل الموضوعي ونظريته عن الموروث.

ومن الواضح؛ أن فهم أدونيس للحداثة العربية ينطلق من حيث كونها أصيلة في تاريخ الفكر العربي. وتكوينها المعاصر نابع من الثقافة العربية. وشعرها مصوغ بالعربية التي تتميز بطاقات تشكيلية عالية. وهي من بنات أفكار المبدعين العرب، وليست احتذاءً للغرب. لذا؛ فقياسها على ما لدى الغرب يمثل مغالطة معيارية كبرى. ولكن واقع شعر الحداثة، والتنظير النقدي المصاحب له، يعكسان حقيقة الاتباعية لدى المعاصرين؛ إبداعًا وتنظيرًا؛ وليس هذا بدعًا في تاريخ نظرية الشعر الحديث؛ فالمذاهب الشعرية السابقة للحداثة نقلت عن الغرب. ومع ذلك استطاع الشعراء العرب إبداع الشعر بالصيغة العربية، وهذا ما نجده عند الشعراء المهجريين (شعراء الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية) وغيرهم. وقد اعترف أدونيس بتأثره بشعراء فرنسا الكبار ممّا يؤكد أن ما ينفيه حقيقة ثابتة وليس وهمًا. ولكن المشكل أمام الحداثيين، هو كيف يبدعون شعرًا حداثيًا بهوية عربية خالصة.

وقد تعددت الآراء حول مفهوم الحداثة، ومراحل تأصيلها، ومستقبلها، في الخطاب الشعري لدى المثقفين المعاصرين، ويستوجب منا الجدل المستمر حول الحداثة بمشتقاتها وأنساقها وتجلياتها؛ التأكيد على أن المثقف العربي في موقفه منها يمتح من بئرين ويرد منبعين؛ أولهما: الثقافة العربية الكلاسيكية على النحو الذي تشكلت به خلال قرون عديدة من التكون الأيديولوجي. وثانيهما: البنية الفكرية الكلاسيكية، وقد صيغت ابتداء من القرن السابع عشر والقرنين اللاحقين له. وإن الفحص الواعي؛ هو الذي يقدر أشكال التداخل والتفاعل والتصارع القائمة في ذهن المثقف العربي ووجدانه، بين المنظومتين. وهو الذي يكشف عن التوتر والتناقض بين قوة الشعور بالانتماء إلى تراث حضاري، يرجع إلى العصور الوسطى والرغبة بالانخراط في المكتسبات الثقافية الإنسانية المتحررة والشمولية(46).

وبمقتضى هذا، فإن تحديث العقل العربي يضعنا أمام أمرين متناقضين هما: الهوية من جهة، والحداثة من جهة أخرى، دون أن نعرف كيف يمكننا أن نفصل بين الهوية ــ التراث والحداثة؛ فالهوية تتمثل في التعبير التراثي عن تجربة الشعوب العربية؛ وفي التغيير المستمر والحركية الدائمة اللذين يصبغان التجربة الحياتية، على الصعيد الثقافي والسياسي والاجتماعي للأمة. بمعنى؛ أن الهوية مفهوم يربط حضور الأمة بماضيها، وفي الآن نفسه؛ يؤكد على هذا الحضور عبر شبكة علاقات معقدة؛ تربطه بتجليات حضارته وتمظهرات الأخرى ثقافة واجتماعًا وسياسة. فعبثًا نحاول تسويغ هذا النوع من الطرح للقضية على المستوى الفكري العام؛ لأن الحداثة تعني أساسًا حضور الذات في العالم، أي

الحضور الحيوي والمؤثر علميًا وسياسيًا، فهوية الأمة لا تتأكد إلا من خلال هذا الحضور في العالم، وعبثًا نحاول أيضًا إيجاد أسس هذه الهوية في التراث الماضي حسب؛ لأن التراث إذا لم يقترن بالتغيير الثقافي، وبحركة النفي والتحول، أي إذا لم يتجه نحو النظرة المستقبلية، يصبح جثة هامدة(47).

وفي هذا السياق، يكشف أدونيس عن مشكلية التماسك بين مفهوم الأمة ومفهوم الهوية في مجال توصيفه للأزمة التي يعانيها الشعر الحداثي؛ على الصعيد النقدي. إذ يرى أن ثمة ترابطًا قويًا في مفهوم الأمة ــ الهوية في النظر إلى العلاقة بين الشاعر المعاصر ونتاجه الشعري من ناحية، وتراثه من ناحية أخرى. ومرد ذلك؛ عنده؛ هو قياس الشعر على الوحي أو الدين، فقد لعب ذلك دورًا حاسمًا في إضفاء الشمول على مفهوم الأمة_الهوية، فحوله إلى بنية مغلقة مكتفية بذاتها. وبناء عليه، فإذا أدركنا أن الشعر، "كفاعلية إبداعية، ليس عنصرًا عضويًا من الرؤية الدينية الإسلامية، أو جزءًا جوهريًا من ثقافتها الروحانية، يتبين لنا مدى التأثير السلبي الذي نتج عن هذا القياس. خصوصًا أن الرؤيا الدينية الإسلامية نقيض للشعر من حيث الهدف أيضًا، كما هي نقيض له من حيث اللغة أو النوع الكلامي"(48). وإذا سلمنا جدلاً بصحة هذا الرأي. فما الضير في الفصل بين الرؤية الدينية والرؤية الشعرية؟ وخاصة أن الإسلام يقيم الشعر؛ فنًا تعبيريًا؛ بمعايير لا تنفي قيمته ووظيفته في الحياة، وتعطي للمبدع حرية كبرى للتعبير. وما ذنب الدين إذا قصر أهله عن فهم مقاصده؟ إلا إذا كانت غاية أدونيس من هذا تجاوز كل الثوابت الدينية. ولعل الدافع وراء التماسك في مفهوم الأمة_ الهوية؛ هو الصراع الذي خلقته صدمة أيديولوجيا الحداثة في موقفها من الدين/ الثابت أصلاً. ولا يمكن أن يرقى الشعر إلى مستوى الرؤية الدينية مهما علا شأنه. ولا نظن أن المسألة هنا تتعلق بمنظور نقدي مغلوط، وإنما بتصور نقدي يرمي إلى إحداث هزة في منظومة المقاصد الدينية؛ بل في النظام المعرفي ككل. وخاصة أن الحداثة مبنية في الأساس على الجدل بين الثابت والمتحول.

من هنا؛ تنبعث أيديولوجيا الحداثة العربية لدى روادها وأتباعها، فهي تنبني على الجدل المحتدم بين خطابين؛ خطاب تقليدي أصيل وخطاب حداثي؛ أو بحسب بعض الحداثيين" خطاب ارتكاسي تلفيقي، وخطاب خلاّق مجدد، خطاب رجعي سلفي وخطاب ثوري تقدمي"! (49)، ومع أن هذا الموقف الفكري يقوم على الصراع مع التقليدي والثابت، إلا أنه استمرار له؛ فهذه هي سنّة الحياة.

ويبدو لي أن الاستراتيجية المعتمدة في جدل الحداثة لدى المعاصرين قائمة على وضع الحداثة إزاء التقليد، وبحثها من زواياها المختلفة وفقًا لأيديولوجيا تقوم على ضرورة هضم القديم والبناء عليه، دون اجتراره. وقد يتجافى هذا الطرح؛ في كثير من الأحيان؛ مع الواقع السائد فنيًا وأدبيًا وعلميًا؛ وذلك للضبابية التي تكتنف الممارسة الإبداعية والتنظير النقدي المواكب لها. والتذبذب الفكري بين الهجوم على التقليديين؛ لأنهم لم يغادروا نهج أسلافهم، ومحاولة هدم الأسس المعرفية والأيديولوجية التي يحتكمون إليها من جذورها، بدلاً من محاورتهم. والتخبط الواضح لدى المبدعين في توصيف لجج الحداثة، إلى الحد الذي جعل فئات منهم ترتد على أعقابها؛ لفشل مسعاها في التجريب الصحيح. وفئات استوعبت الحداثة الشعرية ومارستها بنجاح، إلا أنها تتفاوت في مستويات التفاعل مع جماهير المتلقين، تبعًا لأساليب التجربة الشعرية، وبذلك ظل بعضها حبيس تجربته. وفئات أخرى تراوح بين التقليد والتجديد، ولعلها الأقرب إلى نبض الجماهير، والأكثر تأثيرًا فيه وتواصلاً معه.

ثانيا: دور القراءات النقدية في تحديد أساليب الشعرية الجديدة:

إن استقراء الدراسات النقدية المحورية التي بحثت الحركة الشعرية الجديدة، منذ بداياتها وحتى اليوم بمنظورات مختلفة، يفضي بنا إلى جملة من النتائج من أهمها: **أولاً**: المرحلة التأسيسية: في المرحلة الأولى من انتشار التجربة الشعرية العربية الجديدة برزت دراسات تعرّف بها وتحاول تحديد قواعدها عبر موازنتها بالتراث أو قياسها عليه. كان أهمها **"قضايا الشعر المعاصر"** لنازك الملائكة، رائدة الفن الشعري الجديد بقصيدتها المعروفة "الكوليرا" المنشورة عام 1947(50). وقد أثار هذا الكتاب جدلاً واسعًا بين الشعراء والنقاد، على حد سواء. وكان من أهمهم يوسف الخال وأدونيس. ويرد ذلك إلى أسباب عديدة؛ منها:

أ_ زعم المصنفة ريادتها حركة الشعر الجديد. وإطلاقها مسمى (الشعر الحر*) عليه. وهو الشعر الذي حطم استقلال البيت العربي مستعملاً التضمين؛ أي جعل البيت مفضيًا بمعناه وإعرابه إلى البيت الذي يليه. وهو الخارج على قانون تساوي الأشطر في القصيدة الواحدة، والنابذ للقافية؛ الحافل بالشعر المرسل(51).

ب_والشعر الجديد؛ في منظورها؛يمثل ثورة شكلية على رتابة النموذج الوزني الخليلي (شعر الشطرين والقافية الواحدة) في بحور الشعر المعروفة. وهو مع ذلك مبني على تفعيلاتها (52). وقد تقيدت الشاعرة في شعرها بتفعيلات البحور الخليلية.

ج_والشعر الحر؛ في رأيها؛ ظاهرة عروضية في المقام الأول. فعلى الرغم من أنها حددت عوامل خمسة دفعت نحو انبثاقه، وهي: النزوع إلى الواقع، والحنين إلى الاستقلال، والنفور من النموذج، والهرب من التناظر، وإيثار المضمون، مما يشي باهتمامها بالشكل والمضمون في آن معا. فإنها تؤكد على أنه ظاهرة عروضية (شكلية) بحتة. تقول(53): "غير أننا نلح مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة". وعليه، فهو ليس ثورة على المضمون؛ أي ليس تحولا فكريًا بالمعنى الدقيق. ومفهوم الشكل عند الحداثيين يجمع بين الشكل والمضمون في قالب واحد ولا يفصل بينهما. فهما يمثلان كينونة متسقة في آن معًا.

د_الربط بين الثورة الشعرية الجديدة والتراث الشعري العربي. إذ تقول(54): "وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولاً أن الشعر الحر ولد غير شرعي فلا علاقة له بالشعر العربي. وأنا أثبت بالأدلة العروضية في هذا الكتاب أن ذلك الرأي باطل فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة". فالقصيدة الحرة مبنية على وحدة التفعيلة والشطر الشعري.

هـ_ وضعف أدائها النقدي؛ لأنها تركز على هيكلية القصيدة دون التعمق فيما تقدمه على الصعيد الفكري (55). وبسب تراجعها عن رأيها النقدي بخصوص دور القافية في الشعر الحر (56).

و_ وموقفها من الترجمات النثرية للشعر الأجنبي.تقول (57): "ومهما يكن من أمر فقد وقعت الواقعة، وشاع هذا الأسلوب الهجين في ترجمة الشعر الغربي، وألفنا أن نرى لغتنا العربية موزعة على أسطر بلا أي سبب يبرر ذلك".

زـوموقفها مما سمي بقصيدة النثر التي ظهرت في لبنان، فقد عدتها دعوة غريبة ناصرها بعض الأدباء وتبنتها مجلة (شعر) التي نشطت في الدعوة إليها. وكان المضمون الأساسي لهذه الدعوة، كما استخلصته الشاعرة من مجموع ما قالوه، "أن الوزن ليس مشروطًا في الشعر وإنما يمكن أن نسمي النثر شعرًا، لمجرد أن يوجد فيه مضمون معين. وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعًا على أسطر وكأنه شعر حر، لا بل إنهم زادوا فطبعوا كتبًا من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة شعر. ولقد سموا النثر الذي يكتبونه، على هذا الشكل، باسم "قصيدة النثر" وهو اسم لا يقل غرابة وعدم دقة عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور). ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرًا، وإما أن تكون نثرًا فهي ليست قصيدة. فما معنى قولهم "قصيدة النثر" إذن؟ "(58). وهي تؤكد أن أي إنسان لم يمنحه الله هبة الشعر، فلن يتاح له تمييز الشعر (الحر) الموزون من (قصيدة النثر) التي تكتب مقطعة، وكأنها موزونة، وهي نثر؟ وتسوق لتوضيح ذلك نماذج ثلاثة (59): نثرية لمحمد الماغوط من كتابه"حزن في ضوء القمر"، وقصيدة من الشعر الحر "خمس أغان للألم" من مجموعتها "ضوء القمر"، وقصيدة مترجمة نثرًا للشاعر الجزائري مالك حداد من ديوانه "الشقاء في خطر". وقد أثبتت صعوبة التمييز بين ما هو نثر وما هو شعر. لذا دعت إلى كتابة النثر على هيئته الحقيقية؛ وذلك لأنه لن يضير "شعرية النثر" التي لا تقر بوجودها أن تكتب كما يكتب النثر. لأن التقطيع سمة ملازمة للشعر وهو علامته الفارقة فليس لنا أن نضيعها. ويبدو لي أنها لم تسجل موقفًا من الكتابة التي تجمع في نصها بين الموزون وغير الموزون. وبهذا تكون نازك أكثر نصفة في موقفها من الشعر واللاشعر، وأوفى انتماء لموروثها الشعري والفكري. وقد عقدت الناقدة فصلاً كاملا في كتابها"قضايا الشعر المعاصر "هاجمت فيه دعاة"قصيدة النثر" ونثارها في تجمع "شعر"، وفنّدت دعوتهم بالنقد والتحليل. وتحديدًا؛ آراء خزامى صبري (خالدة سعيد)؛ لأنها رأت أن المستقبل لقصيدة النثر(60). وجبرا إبراهيم جبرا؛ لأنه سمى النثر بالشعر (الحر)، وهو المصطلح الذي أطلقته الشاعرة على ظاهرة الشعر الجديد(61). وترى أن في دعوتهم هذه احتقارًا للنثر؛ وذلك هو أساس الإشكال الذي وقعوا فيه. لأنهم"مهما أبدعوا من صور وأفكار في قالب نثري، يشعرون أنهم ما زالوا أقل إبداعًا من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون. ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم بإطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون" (62)

وتتمظهر المشكلة في كون رواد"شعر"قد ألغوا الحدود بين الموزون وغير الموزون إلغاء كاملاً. ومرد هذا في الأصل يتعلق بتبنيهم مصطلح "قصيدة النثر"، كما طرحته سوزان برنار في كتابها" قصيدة

النثر من بودلير حتى أيامنا هذه"، وكما عبر عنه أدونيس في مقالته "في قصيدة النثر" (63). وقد همّش دور الوزن في الشعر؛ إذ عدّ الشعرية العربية من الناحية النوعية واقعة في دائرة أربع طرق(64): التعبير نثريًا بالنثر، والتعبير نثريًا بالوزن، والتعبير شعريًا بالنثر، والتعبير شعريًا بالوزن. ويسوق أمثلة على ذلك، ثم يفضي إلى القول إن "الوزن ليس مقياسًا وافيًا أو حاسمًا للتمييز بين النثر والشعر، وأن هذا المقياس كامن، بالأحرى،في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة؛ أي في الشعرية"(65). وتطور هذا الطرح، فيما بعد، إلى المناداة بإلغاء مفهوم الأنواع الأدبية عبر مصطلح "الكتابة".

وعلى حالة؛ فقد خلصت الشاعرة إلى أن اللغة تشكل حصيلة ما ينتجه العقل البشري عبر آلاف السنين، وهي لا تضع الأسماء اعتباطًا أو عبثًا، وإنما وفق مفهوم فلسفي عام يكمن وراء كل تعريف وتسمية في كل لغة. فاللغة تشخص المعالم البارزة للأشياء لتصنفها حتى تيسر فهمها على العقل. وعلى هذا الأساس حددت المصطلحات ومفاهيمها، ومن الصعب قلب هذه المفاهيم أو إلغاؤها بمجرد المناداة بذلك. وتظل المسميات محتفظة بأسمائها وصفاتها مهما تقادم الزمن عليها (66). وترى أن دعوة النثر تنبني في عقول أصحابها على تعريف يقدم المضمون على الشكل، فالشعر في منظورهم يعني اجتماع معان جميلة موحية فيها الإحساس والصور. وتزعم أن هذا المعنى يقابل المفهوم القديم للشعر؛ أي"الكلام الموزون المقفى". وكلا التعريفين؛ في رأيها؛ قاصر، فالقديم يهمل المضمون، والجديد يهمل الشكل. وللشعر ركنان هما: النظم الجيد (الشكل) أو (الوزن) والمحتوى الجميل الموحي (67). وعلى ذلك يؤسس الشعر الجيد وبه ينقد. ولعل في هذا الطرح ما يشي بصحة مذهب الشاعرة في فهم حقيقة الشعر. ولكن نقدها يفصح عن اهتمامها بالشكل على حساب المضمون ــ كما بينا آنفًا. ويبدو أنها لم تتبين حقيقة المفهوم الجديد للشعر الحديث كما حدده شعراء الحداثة، أو أنها ترفضه.

ولعلنا نتفق معها في بعض آرائها النقدية؛ لكننا نخالفها في كثير من تأويلاتها واستنتاجاتها؛ لما يعتري نقدها من سطحية في أحيان كثيرة؛ لأنه يعبر عن موقفها الخاص المتأثر بذوقها النابع من تجربتها الشعرية. فمثلاً؛ مفهوم الشعر عند الحداثيين الثوريين يتجاوز الحدود التي تتحدث عنها الشاعرة إلى الرؤية ــ الكشف التي تخترق الحجب وتنفذ إلى مستويات معرفية لا يحدها حد، فمجالها الحيوي مقرون بالحرية المطلقة. وعليه، فوظيفة الشعر رسالة معرفة، وأما الشاعر فرسولها. وأيضًا؛ موقفها من التدوير في الشعر الحر؛ فعلى الرغم من شيوع هذه الظاهرة عند معظم الشعراء المعاصرين؛ وباعترافها

(68)، فإنها ترفضها وتؤكد امتناعها في الشعر لأسباب تعود إلى البناء العروضي(التفعيلي) للشعر الحر. ومنها؛ أن التدوير خاص بالشعر ذي الشطرين لا يقع إلا في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني. فالتدوير يعني؛ أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل. ولأن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية أو ما يشعر بفاصلة (69).

وقد توسعت الشاعرة في بحث ظاهرة التدوير في كتابها الثاني تحت عنوان (القصيدة المدورة) (70). وعرفتها بالقصيدة التي تنتهي كل تفعيلاتها بتدوير، وهي لذلك قصيدة ذات شطر واحد مهما طالت العبارة وامتدت(71). وخلصت الشاعرة من بحثها إلى نتائج تراها وجيهة لتفسير الخطأ الناجم عن توظيف التدوير في القصيدة الحديثة. وتتمثل النتائج فيما يأتي (72):

1. التدوير يقتل تعدد الأشطر بجعلها شطرًا واحدًا طويلاً .
2. يجهز التدوير على القوافي إجهازًا تامًا .
3. التدوير يسبغ على الحياة مظهر (الحلم)الكابوس.كأنه حياة إنسانية غير واعية.

في حين أن الباحث يرى أنه ملمح إبداعي يضيف إلى النص الشعري دلالات تعزز معناه، وتحقق الترابط فيه؛ وخاصة إذا وظف التوظيف الصحيح. ويلاحظ الباحث أن مدار الحكم النقدي عند الشاعرة في موقفها من القصيدة المدورة، هو القياس على تجربتها الذاتية، وهذا يعكس شدة تمسكها بالعروض التقليدي وبالقافية. فالمعيارية عندها قائمة على إصلاح النظام العروضي القديم؛ بإعادة تشكيله أو تغصينه، مع المحافظة على وحداته الموسيقية(تفعيلاته).

وتكرس الناقدة كتابها الثاني "**سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى**"؛ وهو يمثل الجزء الثاني لكتابها الأول؛ لبحث الجانب السيكلوجي في الشعر، ومعالم على درب الشاعر، والتعريف بالدوائر العروضية وأهميتها في الشعر. وتختمه بباب في النقد التطبيقي للشعر. وأهم ما يوجه النظر في كتابها؛ هو حديثها عن سايكلوجية القافية الموحدة؛ لأنه يمثل تراجعًا عن موقفها السابق؛ إذ عدت الخروج على القافية الموحدة شرطًا أساسيًا في الشعر الحر. وأجازت القافية المنوعة في القصيدة الحرة. ثم تراجعت عن ذلك لأن القوى الباطنة في النفس الإنسانية تتفتح كالوردة حينما تحاصر القافية الذهن. ولذلك ترى أن أجمل الشعر العربي قد نظم في ظل القيود التي أضفتها القافية الموحدة على الشعر. وضيعنا هذه القوى فحاق بها الهمود. مما جعل إبداع بعض الشعراء في شعر الشطرين أبين من إبداعهم في ظل

الشعر الحر (73). ولتأكيد موقفها ذهبت إلى أن تقفية القصيدة مطلب سايكلوجي فني ملحّ؛ مما يجعل الأشطر السائبة نقصًا وإخفاقًا لنغمها الجميل. وترجح عوامل تسعة رئيسة تجعل من القافية ضرورة شعرية لا يمكن الاستغناء عنها (74).

وتستعين الشاعرة بشواهد شعرية لتوضيح دور كل عامل؛ بغية تأكيد حاجة الشعر الحر إلى القافية. وفي هذا دليل على اعتمادها الذوق في كثير من أحكامها النقدية. فعلى الرغم من أن ما طرحته حول القافية في كتابها الأول يمثل قاعدة أساسية من قواعد الشعر الحر؛ فإن ذلك لم يمنعها من معاودة النظر فيه استنادًا إلى تجربتها وتجارب شعراء آخرين. ولكونه نابعًا من تجربتها الخاصة؛ أي من داخل التجربة الشعرية العربية، وليس مقترضًا أو مقتبسًا من خارج دائرة الشعر العربي. فإنه يعطي لتنظيرها النقدي قيمة خاصة. وبهذا يمتاز جهدها النقدي. وخاصة أن عددًا كبيرًا من الشعراء في بلدها العراق وفي الوطن العربي استجابوا بأشعارهم لكثير من طروحاتها النقدية حول الشعر الحر، وشكلوا معها تيارًا حداثيًا مختلفًا في منظوره للشعر عن التيار الحداثي في لبنان، فكانوا أكثر تواصلاً مع الموروث. هذا ما نجده في تجارب الشعراء من مثل: بدر شاكر السياب وبلند الحيدري وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ونزار قباني وغيرهم.وبناء على ذلك، ينشأ السؤال؛ هل كان لهذا الاتجاه دور في المحافظة على القواعد التقليدية للشعر الموروث؟ بالنظر إلى أن ما صنعته نازك الملائكة يتمثل في إعادة صياغة النظام العروضي القديم. ومن الواضح أن كثيرًا من القصائد الجديدة يمكن إعادة ترتيبها على نظام الشطرين. وكأنها في الأصل صيغت على نمطه.

ومن الواضح أن كتابها هذا لا يمثل خطوة جديدة على صعيد النقد المعاصر؛ فهو امتداد حقيقي للكتاب الأول؛ بل يمثل تراجعًا عن بعض آرائها النقدية فيه. وما يوجه النظر في هذا الكتاب، أنه عاد بعد خمسة عشر عاما من صدور الكتاب الأول ليطرح القضايا الأساسية ذاتها على الرغم من مضي ما يناهز الثلاثة عقود من عمر التجربة الشعرية الجديدة. وقد تشكلت فيها ظواهر جديدة تستأهل البحث. ويبدو أن الشاعرة اهتمت بدراسة التجارب الشعرية الجديدة التي استجابت لطروحاتها أو التي اتفقت معها في كثير منها.

ومن الدراسات التي تقع في نطاق دائرة النقد الذي يربط دراسة الشعر الحديث بالتراث، "**الشعر العربي المعاصر؛قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**"لعز الدين إسماعيل. ولا يقوم منهجه على أساس

الموازنة بين القديم والجديد، وإنما على استقراء الظاهرة الشعرية الجديدة وتحديد معالمها، وفق منهج يكشف عن مدى التحول فيها والإنجازات التي انتهت إليها في بنيتها النصية بكل مكوناتها؛ اللغوية والموسيقية والمعمارية. وفي ضوء اعتبارات تحدد طبيعة العلاقة بين التراث والشعر المعاصر. ويزعم الناقد أن شعراء التجربة الجديدة قد تمثلوها في أشعارهم وتتجلى في الآتية (75):

1. الدعوة إلى ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص، فلا نحمله، ولا نحمل عليه، ما لا يطيق. وأن نتمثله من حيث هو كيان مستقل يربطنا به وشائج تاريخية.
2. إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية، روحية وإنسانية.
3. إن طريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث، لا تتم عن طريق الردة إلى الماضي ارتدادا تاما، كما صنع الإحيائيون، ولا عن طريق الاجتهاد في جعله مسايرًا لتصورات العصر ، كما حدث كذلك،ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري.
4. ضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر.

والواضح من هذا الطرح أن الناقد يقدم نظرة وسطية متوازنة لموقف المعاصرين من التراث، ويحاول التسويغ للحركة الجديدة عبر اجتهاده بوضع الأسس التي ينبغي أن تحكم طبيعة العلاقة بين الشعر المعاصر والتراث. ويبدو أنه يرتكز في ذلك الحكم إلى استنتاجاته الخاصة من النصوص الشعرية المعتدلة في نظرتها إلى التراث. ويعزز ذلك تأكيده على أن كل هذه الاعتبارات شديدة الفعالية عظيمة الدلالة في تجربة الشعر الجديد. إذ إن شعراء هذه التجربة استطاعوا، لأول مرة، النظر إلى التراث من بعد مناسب، وتمثلوه لا صورًا وأشكالا وقوالب، بل جوهرًا وروحًا ومواقف، فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية. وهم في خروجهم على الإطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطمون التراث، بل كانوا يحطمون شكلاً جامدًا ومن شأنه أن يتطور ويتجدد؛ فليس الشكل هو روح التراث وإن ارتبط به. ويصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه إذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه. وإنما الشيء الباقي الفعال في أي تراث، هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه، أي قيمته المعنوية. وإخلاصنا للتراث لا يكون باحتذائه، ولكن بمواجهته.ويقرر بناء على هذا، أن التجربة الشعرية الجديدة مخلصة لروح التراث وإن تمردت على أشكاله وقوالبه. وهي لم تطرح التراث جانبًا كما قد يتوهم؛ بل هي أعمق وأصدق ارتباطًا به. والتراث يعيش فيها كيانًا بنائيًا مقصودًا له

أبعاده الفكرية والإنسانية (76). وقد تعامل شعراء التجربة الجديدة مع التراث الإنساني بالمنهج نفسه، فأصبح الشعر العربي المعاصر ممثلاً لحلقة من سلسلة حلقات التراث الإنساني الشعري، عبر ذلك الترابط المعنوي بين رؤية الشاعر المعاصر وكل تراث. خاصة؛ أنه يتكئ كثيرًا على الرموز والأساطير وينهج في بنائه المعنوي منهجهما في أحيان كثيرة (77).

وبناء على هذا الموقف النقدي العام، يسير الناقد في معالجة قضايا الظاهرة الشعرية الجديدة، من مثل؛ الإطار الموسيقي الجديد الذي بحثه في ضوء الرؤية النقدية التي قدمتها نازك الملائكة في"قضايا الشعر" في باب التشكيل العروضي والقافية، وقد ناقشها في ذلك كله. ومما لا ريب فيه أن الناقد لم يطلع على كتابها "سايكلوجية الشعر" قبل تصنيفه كتابه.

وثمة بعض النظرات النقدية التي خالف بها الناقد غير رأي للشاعرة في هذا الباب، من مثل حديثه عن"الجملة الشعرية"، وقد بحثتها الشاعرة في إطار تناولها القصيدة المدورة؛ كما أوضحت آنفًا. والجملة؛ في رأيه؛ عبارة عن دفقة شعورية تمتد في نفس واحد إلى خمسة أسطر أو أكثر. وهي ليست شرطًا لازمًا في الشعر الجديد(78). ويقرر إمكانية التنويع بين التفعيلات من سطر شعري لآخر مع مراعاة التداخل بين التفعيلات (79). ويرفض مصطلح الشطر ويعتبره خطأً؛ لأنه يربط الشعر الجديد بفكرة البيت ذي الشطرين. ويعتمد مصطلح السطر؛ لأنه من الممكن أن يتألف من تفعيلة واحدة، وقد يصل إلى تسع تفعيلات، في حين لا يقل الشطر الواحد عن تفعيلتين، ولا يزيد على أربع تفعيلات (80). ويستبعد تمامًا مصطلح الشعر "الحر" ويعتمد بدلا منه "الشعر الجديد" و"الشعر المعاصر". ويبحث القافية الجديدة؛ كما يسميها؛ وهي حرف الروي. فهو يراها كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد، وهي أصعب مراسًا؛ لأنها تعتمد على الحاسة الموسيقية والحصيلة اللغوية لدى الشاعر، في حين القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعنيه عندما لا يقف عندها القارئ (81).

والموجه للنظر أن الناقد لم يتعرض في كتابه لما يسمى بـــ"قصيدة النثر"؛ مما يشي بموقفه الرافض لها. وقد ألزم نفسه بدراسة الشعر الجديد المبني على وحدة التفعيلة حسب.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن الجوانب الأخرى التي تناولها الناقد، مثلت نقلة نوعية في بحث الشعرية المعاصرة، بالنظر إلى ما تناولته نازك الملائكة في كتابيها المعروفين. وتحديدًا؛ تشكيل الصورة في الشعر المعاصر، وظاهرة الغموض فيه، والرمز والأسطورة، والمنهج الأسطوري، ومعمارية الشعر

المعاصر، والنزعة الدرامية فيه. وهو تناول يعكس في واقع الأمر ما انتهى إليه الشعر المعاصر حتى زمن تأليف الكتاب. ويعد هذا المصنف أول دراسة جادة وعميقة للشعر المعاصر في الوطن العربي؛ وذلك لتناوله القضايا الفنية والمعنوية للظاهرة الشعرية الجديدة.

ثانيا:الدراسات المناهضة للاتباعية في الفكر والأدب؛ والمؤصلة لقواعد الحداثة الثورية. وقد تميزت بعنف خروجها على الموروث بأنواعه، وبنقدها الحاد لتنظيرات نازك الملائكة حول الشعر الحر ونفي ريادتها له، وسعيها إلى تأصيل التجربة الشعرية الحداثية في التراث العربي، واهتمامها بأدلجة الشعر. ويمثلها مصنفات يوسف الخال وأدونيس وكمال خير بك. والمقالات النقدية العديدة المنشورة في مجلات النقد والأدب، من مثل: الآداب والأديب وشعر ومواقف اللبنانية؛ خاصة. ويتركز اهتمامنا على بحث القيمة النقدية للكتب؛ "الحداثة في الشعر" ليوسف الخال، و"مقدمة للشعر العربي "لأدونيس، و"حركة الحداثة في العربي" لكمال خير بك.

1_ "**الحداثة في الشعر**" ليوسف الخال:

يعد كتاب "الحداثة في الشعر" ليوسف الخال من أوائل الكتب التي عرّفت بالحداثة الشعرية الثورية، من حيث مفهومها وأيديولوجيتها وموقفها العام من التراث. ويتلخص مضمون الكتاب في دعوته إلى الاتصال بالعالم والانفتاح عليه. ويعد هذا الصنيع عنوان الثورة التي يضطلع بها الثوريون الحقيقيون، فكل ما يقف عائقًا " دون اشتراكنا في تجارب الإنسانية كلها، دون وحدتنا مع الحياة الإنسانية. دون دخولنا التاريخ الإنساني، دون مواكبتنا سائر الشعوب في العلم والأدب والفن، دون جهادنا الإنساني المشترك في سبيل تحقيق حياة أفضل؛ أي دون كل ما يعوقنا عن الصيرورة واحدًا مع العالم، لا يكون من تراثنا الأصيل في شيء " (82). وهي دعوة صريحة للانعتاق من سلطة التراث العربي وتبني فكرة الاستفادة من التراث الحضاري كله، منذ أرسطو طاليس وسوفكليس إلى عزرا باوند وهيدجر...إلى المبدعين في كل شعب وفي كل عصر. وفي الطريق إلى تحقيق ذلك ثمة صعوبات عديدة ينبغي التغلب عليها، وهي أولاً: اللغة، فنحن نفكر بلغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة. فإذا أردنا أن يكون لنا أدب حي مصوغ بلغة الحياة. فلا بد من أن نستخدم في كتابتنا لغة الحديث اليومي. وهي دعوة إلى تبسيط اللغة بتوظيف اللغة المحكية؛ فاللغة العربية المتطورة هي لغة الحاضر والمستقبل، وتوظيفها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم. هكذا نتغلب على الصعوبة الأساسية في وجه أدب عربي حي مبدع حديث (83). وهي دعوة صريحة للتخلص من اللغة الفصيحة في الكتابة الأدبية وتغليب

اللهجات العامية عليها. وقد سوغ ذلك بأن الأديب العربي القديم صاغ شعره بلغته المحكية (الفصيحة السائدة آنذاك)، فينبغي؛ إذن؛ في عصرنا أن نكتب باللغة السائدة في حياتنا. وتطور اللغة لا يتم عن طريق المجامع اللغوية، وإنما بفعل الإرادة الفردية أوالجماعية الواعية. فاللغة للأديب، هي كل شيء، وفي الأخص الشاعر، فماذا يصنع الأديب إذا كان لا يحيا لغته؟ ويرى أننا استنفدنا، أو كدنا نستنفد، منذ أبي نواس إمكان تطويع اللغة الفصحى لحاجة التعبير الإنساني (84).

ومع أنها دعوة واهية لم تلق استجابة حقيقية عند الشعراء الذين ينظمون قصائدهم باللغة الفصيحة إلا أنها كشفت عن وجود تيار ثوري جديد لا يؤمن بالانتماء إلى التراث العربي. هذا ما تفصح عنه الصعوبة الثانية التي حددها الشاعر، وتتمثل في مشكلة التمسك بالهوية العربية الإسلامية؛ "فهل يأتي يوم نزهد فيه بعشقنا الأفكار الكبيرة، فندرك أن المجتمع الثابت الخلاق قد يكون المجتمع الذي يثبت طبيعيًا في بيئة ما، لا الذي تفرضه الفكرة على تلك البيئة. فننهي رحلتنا الطويلة عبر عصور مديدة من التقطع التاريخي، هذا التقطع الذي يعرقل تأصل أدبنا العربي ونموه". والصعوبة الثالثة وهي الأشد في رأي المصنف، هي الانغلاق أو الانفصال عن جهد الإنسان الحضاري المتواصل المتصل. فحضارة الإنسان واحدة موحدة لا تتجزأ، وكل انفصال عنها موت. وإذا كان في تراثنا شيء يحول دون هذا الاتصال والانفتاح، فبئس هذا الشيء" (85). والطغيان السياسي، صعوبة رابعة؛ فهو وسيلة عتيقة تتخذ غاية مثلى من أجل تحقيق مآرب خاصة، وقد آن الأوان أن تبلى. فالإنسان الحر"وحده يحقق كل غاية، وبعبوديته لا يتحقق شيء. فهو في كمال حريته وكرامته قبل أية غاية. وإذا كان ما نهدف إلى بلوغه غير وسيلة حق" (86). وهذه الصعوبات_في رأيه_ ستقهر مع الأيام. ومن الواضح أن تجاوز هذه الصعوبات يعني الانسلاخ كليًا عن كل ما يمت إلى التراث بصلة.

وفي إطار الدفاع عن حركة الحداثة، وجَّه يوسف الخال نقدًا لاذعًا لطروحات نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، تحت عنوان "رواسب الجمود في حركة الشعر المعاصر" وقد تناوله بالتحليل والدرس. يقول: "وكم كانت خيبتنا مريرة حين أخذنا الكتاب وكدنا لا نعثر فيه على قضية جوهرية واحدة من قضايا الشعر المعاصر" (87). هذا إلى جانب ما جاء في الكتاب من آراء عدّها ارتدادية خانت حركة الشعر الحر. فمسمى الشعر الحر مصطلح غير مناسب للحركة التطويرية في الشعر العربي. والحركة الجديدة ليست ظاهرة عروضية شكلية حسب. وليست عودة إلى عروض الخليل، أو توظيفًا لبحور الشعر الصافية. وأسلوب الشطر الواحد دعوة سلفية بئيسة تقيد الشعر وتنفي

حريته. ثم يزدري موقفها من "قصيدة النثر"، ويدافع عن موقف مجلته "شعر" من نشرها، فهذا النوع الجديد شكل معروف عالميًا حرصت مجلة شعر على نشره، وكذلك الترجمات المختلفة لقصائد غربية. وهي؛ في منظوره؛ المجلة العربية الطليعية المنفتحة على تراثنا العربي الأصيل بقدر انفتاحها على التراث الإنساني جملة (88). ومن الطريف أن يتوافق الخال مع نازك الملائكة في مقال واحد من كتابها هو "الشعر والمجتمع". يقول(89): "ونوافقها على ما جاء فيه كل الموافقة. فهو يظهر بوضوح إخلاص نازك الملائكة للشعر من حيث هو فن جمالي".

ويقف يوسف الخال موقفًا نقديًا مختلفًا من كتاب"قضية الشعر الجديد "لمحمد النويهي؛ وذلك لأنه يلتقي مع آرائه النقدية. فقد تناول النويهي في كتابه مسألتين مهمتين هما: لغة الشعر الجديد وموسيقاه التي خرجت عن حدود العروض التقليدي. ويبشر بابتكار نظام إيقاعي يختلف عن الأساس الإيقاعي التقليدي (90). ويقرر النويهي أن الشعر الجديد لا يدخل على لغتنا العربية شيئًا ينافي طبيعتها، وأنه استكشاف لمقدرات في اللغة لم تستغل، وعودة بالشعر إلى الاقتراب من لغة الكلام التي ينطق بها أبناء الأمة، وأنه لا يخلو، ككل حركة جديدة، من الوقوع في الخطأ (91). ولتوضيح ذلك يبسط النويهي قضية الموسيقى على ضوء مذهب ت.س.إليوت، إذ ينص على أن الشعر ، مهما تأثر بالإيقاعات الخارجية، يظل خاضعًا لقانون واحد من قوانين الطبيعة، بمعنى أن الشعر يجب ألا يبتعد كثيرًا عن اللغة اليومية الدارجة(92)، وكذلك الأمر بالنسبة لموسيقى الشعر؛ إذ لابد من أن تكون نابعة من الحديث العادي لعصرها .من هنا،ندرك حقيقة الثورات المتكررة في تاريخ الشعر (93). ولا يعني هذا المحاكاة الحرفية لطريقة الكلام العادي الذي يجده حوله ويألفه، بل ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره. ويرى النويهي أن لزوم الوزن أمر ضروري في الشعر؛ لأن الشعر بخلاف النثر، تعبير عن حالة عاطفية انفعالية، وهو حاجة عضوية تثور في البشر جميعًا وقت الانفعال القوي، وتستدعي اتخاذ أنماط غريبة من الإسراع والإبطاء والارتفاع والانخفاض، والاشتداد والارتخاء، في إيقاع مطرد (94).

غير أن لزوم الوزن؛ في نظر النويهي؛ لا يعني أنه قيد يرسف الشاعر به ولا يستطيع الخلاص منه (95). وما من شك في أن النويهي لم يدع إلى نظم الشعر باللغة العامية حصرًا، بل يدعو إلى أن يعبر الشاعر المعاصر عن واقعه بلغة عصره لا بلغة غريبة عنه بعيدة عن فهمه. يقول (96): "ما لكم ولهذا النظم الكاذب المصطنع الذي ينأى بموضوعاتكم عن تجارب الحياة الحقيقية التي يعيشها الناس،

والذي ينأى بلغته عن اللغة الصادقة الحية الخالية من الزيف والبهرج. حرروا أذواقكم وأسماعكم من الأثر الخبيث الذي تركته تلك الطريقة الفاسدة المفسدة في إلقاء الشعر. كونوا صادقين مع أنفسكم، ومع الناس حولكم. اللغة تغيرت لأنكم أنتم تغيرتم، فاعترفوا بهذا التغير وهاتوا لنا شعرًا نابضًا بالحيوية، متجاوبًا مع الناس في عصركم". ويعلن ضرورة أن ينظم الشاعر قصائده باللغة المحكية إلى جانب المحافظة على اللغة الفصحى؛ أداة التعبير الأدبي الأولى. وعلى الشعراء أن يطوروا في المضمون والشكل في إطار اللغتين.

ولعل إعجاب يوسف الخال بطروحات النويهي يعود إلى تأثره بآراء إليوت حول لغة الشعر الجديد وموسيقاه، إلى جانب إعجابه بتجربة مجلة "شعر" التي أوحت إليه بتوقع بروز شكل شعري جديد سينبثق عن التجربة التقليدية التي استنفدت؛ في منظوره؛ كل طاقات اللغة الفصيحة وأشكال موسيقاها. ودعوته إلى اعتماد نظام النبر في الكلمات، لا طول المقاطع أو قصرها في نظام التفعيلة الكمي التقليدي. فإكثار الشعراء الجدد من التنويع في الزحافات ومختلف الأضرب والمجزوءات، أبعدهم من الرتابة العروضية المملة والخطابية الجوفاء إلى موسيقية دقيقة حية كبيرة التأثير على ذي الذوق الأدبي الناضج (97). وفي هذه الدعوة رد صريح على طرح نازك الملائكة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدعوة لم تبلغ الغاية في تحقيق أهدافها؛ وخاصة في مجال اعتماد العامية بديلاً عن الفصيحة في لغة الشعر. وإن أسهمت في الدفع نحو تطوير الشعر العامي وفي إضفاء صبغة القبول عليه. وقد تجاوز النص الحداثي ذلك الطرح إلى آفاق أرحب. وتحديدًا مع الثلة المميزة من شعراء الحداثة كأدونيس وقاسم حداد ومحمود درويش.

وعلى حالة؛ فإن أهم ما تضمنه كتاب يوسف الخال، هو التوصيف الجديد لحركة الشعر الحديث الذي أعلنه في بيانه عام 1956م، في محاضرة حول "مستقبل الشعر العربي"، ودعا فيه إلى اعتماد الأسس الآتية في الشعر الحديث (98):

1. التعبير عن التجربة الحياتية، على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه_أي بعقله وقلبه معًا.
2. استخدام الصورة الحية _ من وصفية أو ذهنية_حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي والفذلكة البيانية.

3. إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة، مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.
4. تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.
5. الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام، لا على التتابع والتسلسل المنطقي.
6. الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته،حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.
7. وعي التراث الروحي والعقلي العربي، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي، من دون خوف أو مسايرة أو تردد.
8. الغوص إلى أعماق التراث الروحي والعقلي الإنساني، وفهمه وكونه والتفاعل معه.
9. الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم. فعلى الشاعر الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية، كما وقع الشعراء العرب قديمًا بالنسبة للأدب الإغريقي.
10. الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب. أما الطبيعة فحالة آنية زائلة.

ويبدو أن الغاية من تحديد هذه الأسس؛ هو وضع حد فاصل بين الأساليب الشعرية الموروثة والأسلوب الشعري الجديد، فالشعر لم يعد الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة. وهو بهذا المعنى يرفع من مقام الشعر، إذ لم تعد وظيفته المدح والهجاء والرثاء والغزل. بل صارت مهمته الكشف عن أسرار الحياة وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقض والنفاذ إلى ما وراء واقع الحياة (99).

2_ " مقدمة للشعر العربي" لأدونيس:

يمثل هذا الكتاب باكورة أعمال أدونيس النقدية، وهو يتألف في الأصل من مقدمات ثلاث وضعها أدونيس لمختاراته المعروفة "ديوان الشعري العربي" (100). وقد حددها بثلاث مراحل هي: 1_القبول(101)،2_التساؤل(102)،3_ الصنعة(103)،ثم أضاف إليها مرحلة رابعة هي:الحاضر وبدايات التحول(104)،وخامسة هي:آفاق المستقبل(105). ويعد هذا الكتاب استعادة لدراسات

سابقة كتبها المصنف في فترات متباعدة . وقد عدّل أدونيس صياغتها مؤالفًا فيما بينها. وكان يهدف إلى تحقيق جملة من الغايات تتمثل في الآتية(106):

1. إعادة النظر في الموروث الشعري العربي؛ من أجل أن نفهمه فهمًا جديدًا، فنعيد تقييمه، ونمارس قراءته ودراسته،على ضوء هذا كله، في مدارسنا وجامعاتنا.
2. تجاوز الأنواع الأدبية (النثر، الشعر، القصة، المسرحية،...إلخ) وصهرها كلها في نوع واحد هو الكتابة.
3. وضع الإبداع والنتاج الشعريين العربيين في منظور التجاوز الدائم، وتقييمهما استنادًا إلى هذا المنظور. هكذا لا تكون قيمة النتاج أو الإبداع في ما يعكسه من أبعاد الثورة المتحققة، بقدر ما يكون في ما يختزنه أو يشير إليه من أبعاد الثورة الآتية.

والواضح من هذه الغايات ومن الدراسة النقدية ككل،أن أدونيس يسعى إلى تحديد مواطن الثبات والتحول في حركة الشعر العربي حتى عصرنا؛عبر الدراسة التحليلية للنصوص الشعرية، وعبر محاولته التأصيل للحركة الشعرية العربية المعاصرة ومستقبلها بمعيارية أيديولوجية حداثية. فهل استطاع إنجاز ذلك؟

يبدو أن قدرة أدونيس على انتقاء النصوص التي تستجيب لأهدافه، بالمنهج الذي اختاره، قد حققت له في الظاهر مراده على الأرجح؛ إذ حدد بها مسار حركة الشعر العربي في صيرورته، عبر المراحل التاريخية؛ وفق رؤية خاصة يحكمها فكر مؤدلج بأحكام جاهزة، توجهه منظومة المعايير العلمانية المشبعة بمبادئ الفكر الوجودي؛ لتنتهي إلى محاكمة الشعر بمقاييس غريبة عنه تحت مسمى الحداثة. وفي المحصلة؛ تمثل هذه الدراسة بيانًا نقديًا يحدد الموقف من التراث ويرسم صورة لما ينبغي أن يكون عليه الشعر المعاصر.

ولعل القيمة النقدية لهذا الكتاب تتجلى في قدرة المصنف على توصيف معالم التجربة الشعرية الجديدة، انطلاقًا من تحديد الصعوبة الأساسية التي يواجهها الشعر العربي الجديد؛ وهي أن على الشعراء أن يحددوا تجربتهم الجديدة بالانسجام مع تراثنا، وبالاختلاف عنه في آن (107). وهي مقايسة يرفضها أدونيس؛ ذلك أن معيار الجدة في الشعر يكمن في الإبداع والتجاوز، وفي كونه مليئًا لا يستنفد. فدلالة التجديد الأولى في الشعر هي طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده،

أي طاقة الخروج على الماضي من جهة، وطاقة احتضان المستقبل من جهة ثانية. وكل إبداع هو إبداع عالم؛ فالشاعر الحق هو الذي يقدم لنا شعره عالمًا شخصيًا، خاصًا_ لا مجموعة من الانطباعات والتزيينات. إذن كل إبداع تجاوز وتغيير (108). وعلى هذا،فمهمة الشاعر المعاصر تتمثل في أن يحيل العالم إلى شعر؛ يخلق له،فيما يتمثل صورته القديمة، صورة جديدة. فالشعر تأسيس باللغة والرؤية لعالم لا عهد لنا به من قبل. وهو طاقة لا تغير الحياة حسب، وإنما تزيد في نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام. فالشعر أعمق انهماكات النفس البشرية أصالة؛ لأنه أكثرها براءة وفطرية والتصاقًا بدخائل النفس (109). وهذا لا يعني؛ في رأي أدونيس؛ رفض القديم بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد. وهو من أعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة. من هنا، نعرف أن القديم يجب أن يكون في خدمة الجديد. وحيث تنعكس هذه الحقيقة أو تلتقي يكون الانحطاط والتخلف. وهذا يعني؛ في الواقع؛ القياس على القديم. وتمثل أدونيس ذلك في دراساته النقدية وخاصة مختاراته"ديوان الشعر العربي" وإن رفضه (110)، إذ لا يصح؛ عنده؛ تقييم الإبداع الشعري بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به. ولكن حقيقة الشيء لا تتجلى إلا بموازنته بنقيضه. مع مراعاة أن المعيارية النقدية يجب أن تكون مستقاة من داخل التجربة ذاتها لا من خارجها.

ومهما يكن الأمر؛ فحديث أدونيس عن الشعرية المعاصرة يكشف عن فضاءات نقدية وشعرية مفتوحة، فلا نموذج شعريًا قائمًا بذاته"نستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة. ليس هناك، بالتالي، خصائص أو قواعد تحدد الشعر، ماهية وشكلاً، تحديدًا ثابتًا مطلقًا"(111). لذلك يعارض الشاعر الحداثي"الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة، وصار عالمًا فسيحًا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد"(112). ويعدد الفروق بين الشعر التقليدي والشعر الحداثي، ويعرض لما يعرف بـــ"قصيدة النثر"ويؤكد أهميتها وحضورها في الشعر المعاصر(113).

ويتناول أدونيس ظاهرة الغموض في الشعر المعاصر، ويرى أن"الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحًا بلا عمق. الشعر، كذلك، نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفًا مغلقًا" (114). ويتحدث عن أهمية دور اللغة في التجربة الشعرية، ففي الإبداع الشعري يصل غنى هذه اللغة إلى أوجه، "لتصبح غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع والإيحاء والتوهج لا حد لأبعادها. فتفرغ

الكلمات من معانيها الموضوعة، الموجودة مسبقًا في المعاجم أو الألسنة، وتتنوع دلالاتها، وتختزن ممكنات من المعاني تكثر أو تقل بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها بالحدس الشعري"(115).

وتتجلى الغاية التعليمية لهذه الدراسة في تحديد أدونيس للقيم الشعرية القديمة التي تحولت أو تغيرت، وتجاوزها (رفضها) الشعر العربي الجديد، وهي: الحكمة. وأخلاقية الحكمة. والآخرة؛ الزهد بالدنيا. والنموذج. والشكل الثابت والزمن.والغنائية. ومعنى الشعر(116). والقيم المستمرة فيه، وخاصة؛ القيم الحضارية المستمدة من نصوص التراث الصوفي العربي، وهي: تجاوز الواقع أو اللاعقلانية؛ أي الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية. والحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة وطريقة معرفة في آن؛تخط وسمو.والحرية.والتخييل؛ رؤية الغيب.واللانهائية.والمعنى المختلف للحياة والموت.وفكرة الإنسان الكامل_الكلي(117).

وبهذا تتجلى رسالة الشعر الجديد_كما يراها أدونيس؛ فالشاعر يتخطى بالإبداع كل ما يسلب الإنسان جدارته وقوته إلى عالم جديد وإنسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة. ويبدو أن تنظيرات أدونيس حول الشعر الجديد ترتقي إلى مستوى يتعدى حدود الإبداع الجديد؛ لتسمو إلى آفاق يصعب على المبدعين المعاصرين التزامها بشروطها، وإن كانوا يحاولون التجريب ومعهم أدونيس. والدارس لمستويات تأثير نتاجات المعاصرين الشعرية_ وخاصة نتاجات أدونيس _ على جمهور المتلقين ومدى تفاعلهم معها؛ يدرك حجم المشكل الذي يعانيه الإبداع الشعري الجديد؛ في مسألة التوصيل تحديدًا.

3_ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر لكمال خير بك:

يمثل هذا الكتاب نقلة نوعية في مجال التعريف بالحركة الشعرية الجديدة بمناحيها المختلفة في ضوء واقعها الجديد؛ ذلك أن مصنفه شاعر عايش ولادتها وتطورها ومناخ التحولات الفكرية والروحية والاجتماعية والإبداعية الذي ظهرت فيه، وشارك مع رواد تجمع شعر في التأسيس لها. وتتجلى القيمة النقدية لهذا الكتاب في بحثه أولية الحركة الشعرية الحديثة، وروادها البارزين وإسهاماتهم فيها(118). وهو يعرّف بموقف الحركة الجديدة من التراث؛ وفق ما بينه يوسف الخال وأدونيس وشعراؤها البارزون وتناول تحولات اللغة الشعرية، ابتداء بالمعجم الشعري الحديث والجملة الشعرية وانتهاء بالغموض الدلالي للغة الشعر (119). ويبحث تحولات البنية الإيقاعية في الشعر الحديث محاولاً تفسيرها في ضوء التراث. ويبحث كذلك بناء القصيدة الحديثة وتشكيلها الجديد(120).

ثالثًا: وبعد تشكل معالم التجربة الشعرية العربية الحداثية، اهتم الباحثون الأكاديميون بدراسة أساليب الشعرية الجديدة، وحاولوا تحديد معالمها التي تدور في فلكها،إذ نجد غير باحث يبني توصيفه على ثلاثة أسس رئيسة هي: الأيديولوجيا، والموقف من التراث وطريقة التعبير. ولعل التوصيفات الآتية تعكس حقيقة ذلك. فعلى سبيل المثال، لا الحصر. يرى غالي شكري (121) أن الحداثة العربية نشأت على مرحلتين: الأولى؛ مرحلة الرؤية الفكرية للفن والواقع. والثانية: مرحلة الرؤيا الحديثة للشعر. وقد ضمت المرحلتان أعرض جبهة لحركة الشعر الحديث. وانبثقت عنهما أربعة تيارات متعارضة هي:

التيار الأول؛ ويمثله "السلفيون الجدد"، وهم أولئك الذين ارتبطوا سياسيًا بحركة القومية العربية، وارتبطوا فنيًا بوحدة التفعيلة كأساس وزني بديل للعمود الخليلي. وقد كانت أشعارهم نابضة بالحس الثوري المتأثر بالفكرة القومية المتصادمة مع الفكر الاستعماري. كما بدأت تلك الأشعار حياتها بالنغم الموسيقي الجديد_وحدة التفعيلة_، إلا أن هذا التيار لم يتمكن من النهوض بالحركة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقًا؛ ليتسع لاحتواء اهتزازات العصر وتموجات الحضارة، وقد أصيب بالبوار؛ لتحوله إلى التسجيل والتقرير والهتاف؛ ولتقديسه للتراث؛ لذا كان أتباعه شكليين حسب. ومن أهمهم نازك الملائكة وأحمد عبد المعطي حجازي.

والتيار الثاني؛ يمثله "الرومانسيون الاشتراكيون"، أولئك الذين كانوا يدعون إلى الأدب الملتزم؛ كاستخدام لغة الحديث وهجران التقعر اللغوي والاتجاه إلى الموضوعات الوثيقة الصلة بحياة الناس. وأهم ما يميزه هو عدم تعصبه للتراث، وغلبة الجوهر الرومانسي وقلة الاهتمام بالعناصر الجمالية في الشعر. ويقف هذا التيار على الطرف النقيض للتيار السابق، فهو يهتم كثيرًا بالمضمون. وأبرز من يمثله الشاعر عبد الوهاب البياتي.

والتيار الثالث؛ ويمثله أتباع مدرسة "التجاوز والتخطي" التي تعبر أسوار حضارتنا بقصد الذوبان في أعلى مستوى حضاري بلغه العالم المعاصر، هروبًا من مرحلة التخلف. أولئك يرفضون التراث والمطلق والشكل والرؤية الفكرية. لقد تمردوا على مقدسات التراث واتجهوا نحو الواقع، وثاروا على الصياغة الخليلية، ورفضوا المحتوى الاجتماعي للثورة. وارتبطوا مصيريًا بالتراث الغربي. وأبرز ممثلي هذا التيار توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا.وهما رائدا النثرية في عصرنا.

والتيار الرابع؛ القائد الثوري لحركة الحداثة الذي يؤمن بأن الشعر رسالة وسلاح في معركة الإنسان مع الوجود. ويقوده جناحان؛ الأول؛ يمثله السياب وخليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر. على اختلاف مستويات الموهبة والثقافة والتجربة. والثاني؛ يقوده شعراء العامية في مصر ولبنان.

ومن أهم ما يسجله الباحث على هذا التوصيف_على أهميته وقيمته_؛ أنه يتخذ من تجربة شعرية بارزة مدارًا إبداعيًا لتيار شعري عريض. وهو لا يبين حدود التفاوت بين شعراء التيار الواحد. ولم يلتفت إلى التحولات التي طرأت على تلك التجربة المركزية، أو التجارب الأخرى. ولا يجد الباحث فواصل حدية تميز بين التيارين الثالث والرابع؛ فالأصل أنهما تيار واحد. ومن الطريف الجمع بين الشعر الفصيح والشعر العامي في اتجاه واحد، على الرغم من التباين بينهما من غير وجه.

ولإحسان عباس رؤية نقدية مختلفة في توصيف اتجاهات الشعر المعاصر؛ ويستند في ذلك إلى منهج يجلي حقيقة الشعر؛ عبر سبر عمقه النفسي والفكري؛ ذلك أنه وبتأثير من السوريالية جدت أشياء كثيرة في النظر إلى الشعر ووظيفته؛" إذ لم يعد الشعر صورة من صور الأدب، بل أصبح شيئًا مستقلاً، والفرق بينهما أن الأدب نتاج فعل الموهبة داخل حدود مرسومة، وأن الشعر كشف ذو مهمتين، تحويل العالم وتفسيره (122). ويقوم هذا المنهج على طريقة مستمدة من النظر إلى القوى الكبرى التي تحدد وجهات الشعر نفسه، وتنبع من العلاقة الجدلية القائمة بين الشاعر وتلك القوى. وهي قوى تعمل في داخل الشعر مثلما تعمل في داخل نفس الشاعر، مثلما هي قضايا إنسانية مهمة. وهي ترتكز إلى الكشف عن موقف من كل قضية كبرى، تتمحور حول الموقف من الزمن ومن المدينة ومن التراث ومن الحب ومن المجتمع.

ويقيِّم إحسان عباس منهجه بقوله (123): "إن من حسنات هذا المنهج أنه يمكن القارىء من إدراك الركائز الهامة في مواقف الشاعر، وفي شعره، ولكن من سيئاته أنه يحجب التفاوت في مدى التطور، فهنا شعراء يؤخذون معًا في نطاق واحد، دون إبراز شمولي للدور الحقيقي لكل شاعر، ولمكانته الصحيحة في تيار الشعر الحديث، كذلك كان في إخضاع هذا المنهج للإيجاز مأخذ آخر؛ وهو الاكتفاء بذكر عدد محدود من الشعراء والإعراض عن ذكر آخرين". وقد تعرض هذا المنهج لكثير من

النقد (124)؛ للأسباب التي بينها الباحث نفسه، ولأنه لم يرتكز في بحثه على العوامل الكبرى الموجهة للشعر(السياسيةوالوطنية...إلخ)

وأضافت هذه الدراسة جديدًا إلى مناهج بحث الشعرية المعاصرة، إلا أنها تفتقر إلى عناصر عديدة تحتاج إلى تكميل. وما يسجل لإحسان عباس اعترافه بقصور منهجه عن بلوغ الغاية المتوخاة منه، وتعهده بتتميم النقص فيه مستقبلاً. ودعوته الباحثين تصنيف دراسات مستفيدة من منهجه.

ويرى صلاح فضل (125) أن الشعرية المعاصرة تنسرب في اتجاهين رئيسين هما: الاتجاه التعبيري، والاتجاه التجريدي. ولكل منهما أنماطه الأسلوبية، فالتعبيري يتمثل في الأساليب: الحسي المباشر كشعر نزار قباني، والملحمي المرمَّز كشعر السياب، والدرامي الحواري؛ كشعر صلاح عبد الصبور، والرؤياوي المقنّع؛ كشعر البيّاتي، والمتداخل المشترك بين اثنين أو أكثر من الأساليب السابقة؛ كشعر محمود درويش. وأما التجريدي فيتمثل في الأساليب: السوريالي والصوفي الفيزيقي، والسوريالي والصوفي الميتافيزيقي، والسوريالي الصوفي الفيزيقي والميتافيزيقي. وشعر أدونيس بمستوياته الصياغية المختلفة خير ما يمثل هذه الاتجاهات. ولعل هذا التوصيف هو الأقرب إلى واقع الشعر المعاصر؛ وفقًا لمعطيات القراءات النقدية الجديدة. ومن الطبيعي أن يظل هذا التوصيف محتاجًا إلى مراجعات دورية؛ وذلك للحيوية الدائبة في تلك الأساليب. ولاختلاف زوايا الرؤية النقدية إليها تبعًا لتطورها. وصعوبة الجزم بنسبة تجربة شعرية معينة إلى تيار بعينه؛ وذلك لتفاوت مستويات الأداء الشعري لدى المبدعين. وصعوبة الجمع بين تجارب مختلفة في إطار تيار واحد؛ لأن لكل واحدة منها سماتها الخاصة، فضلاً عن التفاوت في الموهبة والثقافة بين الشعراء.

ويصنف أدونيس أساليب الشعرية المعاصرة بمعيارية حداثية (126)؛ عبر قراءاته النقدية لدواوين عديدة لشعراء معاصرين إلى الأنواع الآتية: أ_ شعرية " الكلام القديم"؛ وقد أطلق هذا المسمى على شعر أحمد شوقي في معرض نقده له؛ إذ يرى أن شعر شوقي هو شعر الكلام القديم (127)، "فسواء تكلم شوقي على التراث (غزلاً أو فخراً...إلخ) أو تكلم على الآخر (مديحاً أو رثاءً ... إلخ) يرى أنه يتبع في إنشائه الشعري نسقاً واحداً من الكلام، ولعل هذا يشي بضعف شعرية شوقي في نظر أدونيس، ولكن ماذا يعني بـــ"الكلام" ؟

يعني بالكلام (128) "استعمال اللسان بشكل شخصي، مستقل وحر"، وهذا المدلول مختلف تماماً عن مدلول اللسان الذي يعني اللغة. وللتدليل على ذلك يستعرض بعض القصائد من شعر شوقي "غاب بولونيا (129)، وباريس (130)، ونجاة(131)"؛ ليخلص إلى أن معجم الألفاظ عند شوقي، هو نفسه المتداول في الشعر القديم سواء تكلم في غرض الحب أو المدح أو الذكرى، إضافة إلى أن "هذه الأنواع الثلاثة من الكلام يزينها ويمنحها البعد والقرار معجم آخر من الألفاظ والعبارات الدينية"(132). وينسحب هذا الحكم على الاتجاه الشعري الذي يمثله شعر شوقي.

ويفهم من هذا، أن كلام (شعر) شوقي بمستوياته المختلفة واضح في بنيته وتعبيره، فهو كالبرهان والدليل، مفهوم بتفاصيله كلها "والعبارات المستخدمة جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي المشترك، الشائع، والأفكار والآراء جلية، والرابط بين الأجزاء عقلي منطقي، بحيث أن القصيدة لا تحتمل تأويلات أو تفاسير مختلفة" (133)، وهي تبعًا لذلك إنشاء أيديولوجي سلفي.

ب_ شعرية الحقيقة : يطلق أدونيس على نتاج الزهاوي الشعري "شعرية الحقيقة"؛ ذلك أنه دائمًا يكرر في شعره أن الحقيقة هي هدفه وهدف شعره، وأما الحقيقة التي شغلت فكر الزهاوي طوال حياته وعبر عنها في شعره كله تلميحًا أو تصريحًا؛ فهي العلم منهجًا وكشفًا. ونتج عن اهتمامه بالعلم قلة عنايته بلغوية البيان_باللغة الشعرية؛ لأن عنايته بالعلم وحقائقه" لا تنبع من مجرد موقف عقلي، ذهني، وإنما تنبع من كيانه الحي_من جسده ومشاعره وتخيلاته، ومن هنا يمكن وصف حقائق العلم الموضوعية ؛بأنها للزهاوي، حقائق ذاتية_أي داخلة في قناعاته الأخيرة متداخلة وإحساساته وانفعالاته"(134).

ج_شعرية الحضور: يسمي أدونيس تجربة يوسف الخال الشعرية _ وهو من شعراء الحداثة العربية البارزين_،"شعرية الحضور"؛ ذلك أنها نموذج يحتذى وصورة حقيقية للشعر الجديد الذي ينظّر له، وهي تجربة إيجابية"تقوم على معرفة الله والإنسان والوجود، معرفة تنفي كل جدلية وسلب. في مثل هذا الإيجاب تتم تحولات الروح التي تهيء للوحدة مع الأشياء المتعالية. أشياء القداسة والسر وفيه تكريس شبه طقوسي للضعف الأصلي في الإنسان والنقص الذي أعطي معه قوة التغلب عليه بالعودة إلى المتعالي، إلى المطلق،المليء الكامل؛ لهذا، ربما يستحيل النظر إلى هذه التجربة من زاوية شعرية أو جمالية خالصة في معزل عن الإطار والبعد الميتافيزيقيين. فالشعر الذي يصدر عنها مغامرة روحية؛ إيمان هو، في المعنى الأخير،أكثر أهمية من الشعر" (135).

د_شعرية القراءة: ويعني بها أدونيس؛ نقد القراءة؛ ذلك أن للقراءة النقدية " جمالية خاصة تفقد، حين تفقدها جدواها وقيمتها. فقراءة النص الأدبي تقتضي أدبية القراءة، وتلقي الجمال يفترض جمالية التلقي(136).

ه_ شعرية الهوية:ويقصد بها؛ تحديد هوية الشعر العربي إزاء هوية الشعر الغربي؛ مما أدى عربيًا إلى قياس الشعر على الدين أو الوحي، الذي أضفى على مفهوم الأمة/الهوية، الشمول، وحول الشعر إلى بنية مغلقة مكتفية بذاتها(137).

و_شعرية التجريد: يطلق أدونيس هذا المسمى على شعرية صلاح استيتية؛ إذ يراه يصدر في شعره عن حدس بلغة بدئية، كأنما هي قبل الأشياء، لغة لا تعمل، وإنما تسمّي، لغة عادية. فالشاعر"لا يكتب عن الشيء، وإنما يكتب الشيء. إذ اللغة ليست للإنسان لكي يقول ما هو واقع وحسب (وإلا تساوت بغيرها من الأدوات)، وإنما هي أيضاً، وقبل ذلك، لكي يقول الوجود _كينونةً وصيرورة. لذلك حيث لا تكون لشعب ما لغة على هذا المستوى، لا يكون له تاريخ فعّال، ولا ثقافة عظيمة" (138). والشاعر بهذا الفهم يعيد تشكيل العالم بلغته المجردة؛ ليبدع عالماً جديدًا.

ز_ شعرية الكشف عن"فضاء الأعماق": يوصّف أدونيس بهذا المسمى نتاج أورخان ميسر؛ إذ يراه يصدر في كتابة مشروعه عن الرؤيا الفرويدية المتحررة، ويتميز هذا النتاج "بخصوصية أوجزها بأنها استقصاء للعالم النفسي الداخلي، إبداعيًا، ودخول في التجريب، تعبيريًا. وترتبط هذه الخصوصية بـ"العلم" أكثر منها بـ "الأدب". وهي محاولة للكشف عن الحالة "الإنسانية" لا الحالة "الطبيعية" أو "الاجتماعية_ التاريخية". إنها، على صعيد التجربة، تحرر من الماضي الراهن في الحاضر، وعلى صعيد التعبير، تحرر من"شعر الأدب"، و"شعر العروض". وفي هذا كله، كان الإنسان _ الفرد، المعذب، المحاصر، المسحوق، المكبوت، مدارَها الأساسي" (139).

ح_ شعرية المؤالفة: يصف بهذا المسمى موقفه الشعري والنقدي إزاء شعرية صلاح عبد الصبور، يقول: "ليس بيننا، كتابة أو سياسة، أي شيء مشترك. لكننا، مع ذلك، مؤتلفان في الأفق الذي يؤسسه الشعر. كأن بيننا ما يمكن أن أسميه، شعرياً، صداقة العداوة، وما يمكن أن أسميه، حياتياً، عداوة الصداقة" (140).

طـ شعرية الحدث: يعبر بهذا المسمى عن نقده لواقع الشعر العربي المعاصر، فهو يرى أن الشعر اليوم لا يُقوَّم، إلا في حالات استثنائية لا تشكل قاعدة، بوصفه إناء ناقلاً للأفكار، وأداة للفعل والتأثير، وليس بوصفه تجربة كيانية لها عالمها المتميز الخاص. إنه بتعبير آخر، "يُقوّم بوصفه كلامًا ثانيًا على كلام أول هو الكلام القديم، الديني والشعري، أو الكلام المعاصر السياسي ـ الأيديولوجي. فالوعي الشعري في المجتمع العربي ليس وعيًا للشعر من حيث أنه وظيفة وفعالية. وقد ألف الجمهور العربي تذوق هذا النوع من الشعر المجرد من الخصوصية الشعرية بسب التسييس السطحي، أو الجهل أو ضعف الثقافة الإبداعية"(141). وهو بهذا يؤكد على أن الممارسة الشعرية في واقعنا الراهن؛ عبارة عن عمل وظيفي يفرضه النظام الثقافي السائد، من ناحية، والجهل بطبيعة العلاقة بين الكتابة الإبداعية وواقع الحياة المتغير، من ناحية أخرى.

يـ شعرية الاستعادة: يطلق هذا المسمى على شعرية أمين نخلة في "الديوان الجديد"؛ فهو قديم"لا توتر فيه، لا تناقض، لا غموض، لا يعرض حالة معقدة أو غريبة من حالات النفس؛ لا يدخل عوالم الحلم واللاشعور والأعماق الدفينة التي تتغير بين لحظة وأخرى؛ لا غرابة فيه، ولا سر"(142)؛ لذا هو شعر صنعة وزخرف بياني لا يطمح إلى أي شيء(143).

وتفصح هذه القراءات النقدية؛ في واقعها؛عن غير حقيقة؛ **أولها**؛ أن الشعر إمّا حداثي أو غير حداثي، والحداثي مستويات عديدة. **وثانيها**؛ أنها تؤكد من جديد على موقف نقدي يحتكم إلى نمطية ذهنية لا تحترم الآخر؛ لأنها أخضعت التجارب المنقودة لمعايير لا تصلح لها؛ وقد عُدَّ بعضها؛ في زمن إنتاجه؛ ذروة الإبداع الشعري(144). **وثالثها**؛ محاكمة النصوص بأسس نقدية لا تتوافق مع طبيعة النقد الذي واكبها؛ وفي هذا جناية عليها. **ورابعها**؛ نقد الشعر استنادًا إلى الذائقة الشخصية؛ بعيدًا عما يقتضيه النقد المعاصر من معايير موضوعية؛ كون العلاقة الشخصية فيه تحتل جزءًا صميمًا من الممارسة النقدية ذاتها، فذلك يفسد الحكم النقدي ويخرجه عن مساره الصحيح، ويخلق إشكالية كبرى على صعيد الإبداع.

ولعل أدونيس يريد بهذا تقديم نقد منفتح على كل شيء، كما يريد تجربة شعرية منعتقة من كل قيد، متحررة من كل شرط. فهو يحاول التأصيل لنظرية نقدية مفتوحة. وبغض النظر عن قيمة أو جدوى تلك القراءات النقدية في ابتداع مصطلحات نقدية صالحة للحكم؛ فإنها لا تمثل قراءات نهائية

للنصوص الشعرية المعاصرة؛ بل تعبر بلغة أو بأخرى عن اتساع رقعة الجدل، حول المنهج النقدي الصالح لتقييم التجارب الشعرية المعاصرة، على أساس يضمن لها حكمًا، أو توصيفًا مجردًا عن المؤثرات الذاتية، أو الخصوصية الأيديولوجية، وفق معايير نقدية يصطلح عليها أو يعترف بها أقطاب التيار الواحد على الأقل.

ولكمال (أبو ديب) أسلوب مختلف في دراسة النص الأدبي يقوم على أساس المنهج البنيوي، بهدف اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها؛ طموحًا إلى فهم عدد محدد من النصوص أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير؛ إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه "الجزئية" و"السطحية" و"الشخصانية" إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية، والشمولية والجذرية في آن؛ أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة؛ بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر؛ في الثقافة والمجتمع والشعر؛ ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات (145). فالبنيوية؛ في منظوره؛ ليست فلسفة؛ "لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود. ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه. في اللغة، لا تغير البنيوية اللغة؛ وفي المجتمع، لا تغير البنيوية المجتمع، وفي الشعر،لا تغير البنيوية الشعر. لكنها، بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص على المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع"(146).

ويتخطى مشروع أبو ديب البنيوي دراسة الكتابة الإبداعية المعاصرة إلى التراث. وبهذا يستجيب المنهج البنيوي إلى بحث مختلف النصوص الشعرية القديمة والحديثة، بقصد إبراز جوانب التحول في بنية القصيدة العربية عبر مسيرتها الطويلة. ولعل خصوصية منهج أبو ديب القرائي المختلف في نقد الشعر العربي عن مناهج سابقيه؛ تتمثل في عنايته بالإجرائيات دون التقاطع العميق مع التنظير. وهو مجال معرفي يصعب فهمه على المتلقي العربي؛ وذلك لفرط اهتمامه بالعموميات أو الجزئيات المصطنعة بعيدًا عن البحث الشمولي الاستقصائي الدقيق، كما هو المنهج البنيوي. فالسمة الرئيسة لهذا الطرح النقدي هي الجمع بين الكلي والجزئي والتنظير والتحليل؛ لفهم مدارات التحول في الشعر العربي من البنية التقليدية إلى البنية الحديثة على قاعدة الموازنة بين نماذج قديمة وأخرى حديثة. كل هذا من

أجل أن تتاح الفرصة لدى القارئ العربي لاستيعاب المقومات الجوهرية للبنيوية وقدرتها الفذة على إضاءة العالم؛ الثقافة والشعر والإنسان؛ إضاءة جديدة وتمنح الفكر النقدي صلابة أشد، ورهافة أحدّ، وقدرة أكبر، على معاينة الثقافة وتمثلها، وفهم دلالات مكوناتها وإشعاعاتها والتشابك المذهل بين ظواهرها وعلاماتها الأساسية(147).

وينتقل بنا الباحث؛ بين الفينة والأخرى؛ من خصوصية البنية إلى التأويل بما يحيل ضمنيًا إلى ثنائية الشكل والمضمون (اللفظ والمعنى) التي ظلت سائدة في نظرية النقد الأدبي العربي على مدى عقود طويلة. ويغلب على منهج أبو ديب الطابع المدرسي؛ إذ ينبني على أساس المقاربة بين الشعراء والعلماء القدامى والمحدثين؛ لتلتقي طروحات عبد القاهر الجرجاني بطروحات فرديناند دي سوسير و"ريتشاردز" في تحديد اللغة والصورة والحالة النفسية والتجربة الإنسانية، لذلك يغيب الفكر الجمالي؛ القاعدة المعرفية التي تقوم عليها البنيوية في الغرب ويرتد المشروع إلى تعميم الفكر التراكمي؛ ليحمل نقيضه في داخله. وعندئذ لا يصح الجمع بين المنهجين المختلفين في الأسلوب والنتائج.

إذن من الطبيعي أن لا يحقق المنهج المقترح النتائج التي يرمي إليها، خاصة؛ أن الفكر البنيوي فكر انتقائي عند التحليل، يتخير النصوص التي تستجيب لطروحاته. والمعروف عن الفكر العربي أنه فكر تراكمي يجمع ويلخص ويصف أكثر مما يحلل ويفسر (148). ومع ذلك؛ فمشروع أبو ديب يمثل خطوة جديدة على طريق تطوير بحث المتجلي واستظهار الخفي في الشعرية العربية قديمها وحديثها. وهي محاولة تسترعي الاهتمام والدراسة.

وثمة اجتهاد نقدي آخر يصنف مسيرة حركة الشعر العربي الحديث؛ عبر مئة عام تقريبًا؛ بمنهج مدرسي يحاول عبره تحديد المراحل التي مر بها الشعر والشعراء المعاصرون؛ **أولها** التقليدية؛ **وثانيها** الرومانسية العربية؛ **وثالثها** الشعر المعاصر؛ **ورابعها** مساءلة الحداثة، على ما يعتري هذه المحاولة من التباسات من غير وجه؛ في المنهج ما بعد البنيوي (التفكيكي) المتبع، وفي المصطلحات النقدية الفضفاضة الدلالة، وفي اختيار عينة الشعراء التي تمثل كل مرحلة؛ المركز / المحيط، وفي صعوبة الخلوص إلى نتيجة حاسمة لموضوع الدراسة، خاصة في الجزء الأخير من بحثه "مساءلة الحداثة" (149). ولا نقلل بهذا الرأي من أهمية الموضوع المبحوث؛ أو النظرات النقدية الجديدة التي قدمها الباحث عبر تناوله القضايا المختلفة في ثنايا بحثه، وإنما نضع هذا الجهد في سياقه النقدي.

يبين محمد بنيس، وهو صاحب هذا الموقف النقدي،رؤيته النقدية للمراحل الأربع. ولا بد من التأكيد على أن القراءة النقدية التي يعرض لها، تختلف في مستواها التنظيري والإيديولوجي، وفي تكوينها النقدي، عما هو مألوف في الدراسات التقليدية، وهو يسعى عبر هذا النهج، إلى إعادة بناء الشعر العربي الحديث من مكان شعرية عربية مفتوحة على نظرية نقدية"لها البحث والمغامرة والسؤال، ولها أيضاً تفكيك تصورات قديمة وحديثة" (150). ويرى أن مسار بحثه متخذًا شكلاً حلزونيًا"حيث الدائرة مفتوحة على الدوام وتفضي لدائرة محكومة بالانفتاح. وتجد الذات القارئة نفسها مقيدة/محررة تجاه اللامفكر فيه، والمنسي، والمكبوت، والمسكوت عنه" (151). وتتمظهر ملامح منهجه الحداثي في موقفه النقدي من التقليدية والرومانسية والشعر المعاصر والحداثة، فهذه العودة، بالنسبة للتقليدية، تتلبس بمظهر الشرعية، والاستنجاد بنموذج دائري، نحته التصور الدائري نفسه للزمن، حيث يكون الماضي مجرد حاضر قادم، حاضر موقوف أو معلق. والعودة إلى الماضي،شبيهة بالنظام الشمسي أي دوران مغلق. سفر نحو لحظة حاضرة يدور حولها الماضي والمستقبل. نقطة كل تكوين ونشأة. وتنفصل التقليدية عن السلفية في نوعية الماضي الذي يعودان إليه هو الانفصال المؤكد بين الشعر؛ منذ الجاهلية؛ بالنسبة للتقليدية والقرآن والسنة بالنسبة للسلفية. لقد عادت كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر، على طريقته، إلى النصوص القديمة والثقافة العربية القديمة، وهو ما يؤكد على أن العودة، هذه المرة، غيرت مكانها. وهو تغيير يشمل المواقف الجديدة، المتصلة بمفهوم آخر للزمن، باختيار تساؤلي ونقدي. وهذه العودة تعطي للثقافة العربية القديمة وضعية خزان، يمثل دفاعاً ذاتياً، بطريقة واعية أو لا واعية، ضد الحاضر(152). والخطوة التالية هي إعادة صياغة القضايا النظرية السابقة في تفريعات موسعة؛ لتلتئم التصورات على الشعر العربي الحديث في المركز الشعري ومحيطه؛ وتفضي إلى نقد الحداثة(153).

ويظل هذا المنهج مفتوحًا على التساؤل؛ لما يكتنفه من تأويل يخرق حدود النهاية؛ لأنه يمثل جدلاً نقديًا يهدف إلى تصوير حركة الشعر العربي، في صيرورتها عبر مسيرتها في المراحل المختلفة، بدوران الفلك حول مركزه؛ ليؤكد مرحلة الانبثاق من جهة ومرحلة الالتحام من جهة أخرى؛ مبينًا أن دورة الزمن الشعري حتمية في تبدلها وتجددها وانفصالها عن الأصل، في إشارة واضحة إلى أن ضرورة التحول تقتضي النظر إلى الموروث بتجلياته المختلفة، على أنه خزان للثقافة والمعرفة يحتل وضعية خاصة، وضعية تحرر الدراسة الشعرية من مسألة المقدس والمدنس، وبها تستطيع الشعرية أن تبحث في تصوراتها وفرضياتها، من غير اعتقاد وهمي في انفتاح السبل الضرورية للبحث الحر(154).

وفي الحقيقة، إن هذا المصنف يسهم؛ في جزأيه الأولين؛ في الكشف عن إشكالية العلاقة بين الحداثة والغرب من زاوية الإبداع الشعري العربي الذي يرتبط؛ تحديدًا؛ بتجلية علاقة الشعر بالفكر. إذ يرى بنيس؛ أن الإعجاز القرآني لم يعد، بعد لقاء العرب بأوروبا الحديثة، منحصرًا في اللغة. فهذه الوضعية الجديدة تحرر الدراسة الشعرية من مسألة المقدس والمدنس، وبها تستطيع الشعرية الجديدة أن تبحث في تصوراتها وفرضياتها، دون شك بانفتاح السبل الضرورية للبحث الحر. ويرى؛ أيضًا؛ أن الشعر العربي اصطدم، منذ نهاية القرن التاسع عشر، بمعجز لغوي آخر هو الشعر والنثر الأوروبيان_الأميريكيان، وهذا المعجز تحول إلى مرجع ضروري في تقويم الشعر العربي، قديمه وحديثه، وإعادة ترتيب أشجار نسبه (155).

وفي هذا الموقف النقدي تأكيد على إعجاب المصنف بالفكر الحداثي، وبالنتاج الأدبي الغربي إلى درجة وصفه بالمعجز، واعتباره مرجعًا ضروريًا في تقويم الشعر العربي؛ قديمه وحديثه. فعدّ الشعر الغربي معجزًا جديدًا في فضاء الثقافة العربية ومرجعًا ضروريًا في تقويم الشعر العربي. يعني انتقال المعيارية إلى ذلك الشعر وتحوله إلى سلطة جمالية. مما يشي بشطط المصنف في حكمه النقدي. وهو يرى أن الانشغال بإثبات إعجاز القرآن، خارج لغته،لم يلغ مفهوم الإعجاز في الثقافة العربية. فالإعجاز غير مكانه في الثقافة العربية ذاتها و لم يلغه، إذ أصبح الشعر العربي القديم، وخاصة الشعر الجاهلي هو المعجز العربي. تبعًا لاكتشاف معجز أوروبي يتحدى الشعر العربي. هكذا نفهم اصطدام طه حسين بدفاع التقليديين عن الشعر الجاهلي، هؤلاء الذين كانوا في الماضي ينفون عنه الإعجاز (156). وبهذا الطرح يسعى بنيس إلى ربط التغير باكتشاف الشاعر العربي تحديًا مختلفًا وموردًا للقيم جديدًا. فضلاً عن اطلاقه لمصطلح (معجز)؛ مما دفع التقليديين إلى استدعاء معجز دفاعي مضاد تجاهلوه طويلاً. ومن ثم طلب الزمن الدائري الذي ينشد المستقبل في الماضي، وهكذا تسير دورة الزمن، وفي هذا نقض للحقيقة من جذورها. وينتهي إلى نتيجة مفادها؛ أن الأحكام النقدية الغربية المستدعاة دخلت في مواجهة مع المعايير الموجودة أصلاً في المجتمع العربي. وأنها دفعت نحو تشكيل معايير مقابلة لتلك الغربية. وأن الشاعر والمثقف العربي عمومًا؛ في مرحلة الرومانسية؛ وجد نفسه منشغلاً دفعة واحدة بما " سيكون عليه الشعر العربي لا بما كان عليه. ونقصان الثقافة العربية سيحضر في الوعي الفردي والجدل الجماعي، شيئًا فشيئًا يأخذ الآخر معيار الشعر وتعريفه. ومستقبل الشعر العربي معناه

أن معرفة الآخر أصبحت معبرًا لكل معرفة. الذات، من هذا أيضًا، تتحقق عبر معرفة الآخر، ولذلك فإن الحداثة الشعرية العربية، ستعثر على نموذجها في حاضر الشعر الأوروبي ومستقبله معًا" (157).

والواضح من هذا التوصيف، الحط من قيمة الثقافة العربية بالإشارة إلى عدم صلاحيتها لبناء هوية ثقافية_حضارية جديدة أولاً. وثانيًا، التأكيد على عجز الشاعر العربي عن تشكيل ثقافة من موارده العربية الخالصة، وحاجته إلى "المعجز الغربي" النموذج الذي سيبني عليه حداثته الشعرية ومستقبله معًا. وهذا؛ أيضًا، يمثل تعسفًا في النقد وإجحافًا بحق العرب وموروثهم الفكري والحضاري، وقدرتهم على بناء مستقبلهم بالاعتماد على طاقاتهم الإبداعية. وليس شرطًا أن يكون النموذج الأوروبي هو المصدر الوحيد الذي ينبغي أن يحتذيه العرب، أو أن يفيدوا عنه.

وعلى الرغم من حرص المصنف على دراسة المراحل المختلفة للشعر العربي على المستويين النظري والتحليلي، فانه لم يراع ذلك في الجزأين الأخيرين "الشعر المعاصر" و"مساءلة الحداثة"، لاسيما على مستوى تحليل النصوص واستنباط الأحكام.إضافة إلى أنه لم ينته إلى صياغة النتائج التي انتهى إليها من البحث على نحو حاسم

وفي الجزء الثالث من دراسته "الشعر المعاصر" يحاول الباحث صياغة شجرة الحداثة العربية معتمدًا على تصنيف الشاعر الناقد الأميركي عزرا باوند الذي يرى أن إبداع الأدب ينحصر في الفئات الآتية(158):

أ_ المبتكرون: الناس الذين عثروا على طرائق جديدة، أو الذين يمثل عملهم أول نموذج معروف لطريقة جديدة.

ب_ الأساتذة: الناس الذين جمعوا عددًا من هذه الطرائق، واستعملوها بجودة تضاهي المبتكرين أو تفوقهم.

ج _ المبسطون: الناس الذين أتوا بعد السابقين و لم يقوموا بما قاموا به.

د _الكتاب الصغار الجيدون: الناس الذين لهم حظ الميلاد في فترة باذخة من أدب بلدهم، أو في فترة كان أحد فروع الأدب فيها في حالة جيدة، كمثل الذين كتبوا سوناتات في فترة دانتي، أو مسرحيات شعرية قصيرة في عهد شكسبير، أو خلال السنوات العشر الموالية، أو كذلك أولئك الذين كتبوا في فرنسا روايات وقصصًا قد أطلعهم فلوبير على كيفية كتابتها.

هـــ رجال الأدب: أي أولئك الذين لم يبتكروا شيئًا ولكنهم اختصوا في جنس معين.
و_المارسون للموضة: ما دام القارئ لا يعرف الصنفين الأولين، فسيكون عاجزًا عن تمييز الأشجار من الغابة سيعرف ما يجب، سيكون هاويًا حقيقيًا للكتب.

ويؤكد بنيس على أن هذا "الاستشهاد، القصير نسبيًا، مكثف إلى درجة عليا من التصنيف الذي تتجاوب فيه الأزمنة والأمكنة، وخاصة ما أصبحت عليه الممارسة النصية في العصر الحديث" (159).

واستنادًا إلى ذلك التقسيم، يرى بنيس أن أساتذة الشعر العربي المعاصر الذين يمثلون "المركز" هم: السياب، وقد أفاد عن علي محمود طه في أوليات شعره ثم انتهى بالأخذ عن إديث ستيول و ت. س. إليوت.وأدونيس، أخذ في بداياته عن سعيد عقل، ثم انتهى بالأخذ عن سان جون بيرس ورامبو وإيف بونفوا ورامبو (الصوفية تحديدًا). ومحمود درويش أخذ في بداياته عن نزار قباني وفي مرحلة النضج الشعري، تجلى في نصوصه الشعر الغربي والنص الديني والتاريخي نصوصًا غائبة. ومحمد الخمار الكنوني أفاد عن بدر شاكر السياب. ويبدو أن بداياتهم اتصلت بالإفادة عن شعراء عرب ثم تحولوا إلى الأخذ عن شعراء غربيين. ولم يفسر المصنف طبيعة ذلك التحول. ولكنه يكتفي بإحالة إلى مثال لعله يحقق له مراده في التدليل على صحة ما اعتمد عليه. فالتجديد عند الشعراء العباسيين؛ بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام كان مرتبطًا بالمبتكرين ويقصد بهم؛ العباس بن الأحنف ومسلم بن الوليد،وعلي بن الجهم (160). والقياس هنا غير دقيق؛ لأنه قياس للجديد على القديم الذي مرت عليه قرون طويلة مع اختلاف الظروف التي أحاطت به. ولا يعتد بهذا التصنيف بسبب هذا التقسيم الرتيب للشعراء في فئات مع احتمال تفوق التلميذ على الأستاذ. وهو تقسيم سطحي لا يتناول التجارب الشعرية بعمق؛ في ظل تعدد المصادر الثقافية المتاحة أمام الشاعر المعاصر، فلا أحد يستطيع القطع بحدود التأثر أو حجمه، أو المراحل التي مر بها. والمغالطة الكبرى في هذا النقد تتمثل في تحديد شجرة نسب الشعر العربي المعاصر بناء على المعجز الغربي،وتصنيف عزرا باوند. والأهم من ذلك كله، أن نظرية المركز والمحيط قد انتهت؛ فهي مرفوضة على الصعيد النقدي المعاصر. يقول أدونيس (161): "نظرية المركز والمحيط انتهت، فما كان يبدو مركزًا صار هامشًا وما كان يبدو هامشًا صار مركزًا". وهذا يؤكد الخطأ في الافتراض والنتائج التي انتهى إليها بنيس. وإذا ما تبينا الأساس النقدي الذي بنى عليه بنيس منهجه فهمنا أنه يستند إلى معطيات"علم النص"ونظرية القراءة ونظرية التلقي. ولعل أهم نتيجة انتهى

إليها الباحث هي أننا في مسيس الحاجة المعرفية إلى ثقافة حديثة لها خصائصها المميزة؛ لنغدو قادرين على قراءة الظاهرة الشعرية العربية المعاصرة، قراءة ترتقي بنا إلى مستوى الإبداع.

ويثبت ما سبق؛ أن طبيعة التوصيف سواء على مستوى الأساليب الشعرية المعاصرة أو على مستوى القراءات النقدية، هي التي توجه؛ في واقع أمرها؛ نظرية الشعر العربي المعاصر؛ ذلك أنها استبصار حقيقي واستقصاء واقعي للكتابة الإبداعية بمكونها الرئيس اللغة؛ وبأشكالها الصياغية المتنوعة؛ إذ تكشف حدود الثبات والتحول فيها، وتشكل مفهوم الكتابة الإبداعية الجديد.

الخاتمة:

بعد التطواف في آفاق التحول التي طرأت على حركة الشعر العربي الحديثة في إطار الحداثة والنظريات النقدية التي واكبتها في مجال تحديد أساليب الشعرية الجديدة؛ ولاسيما تنظيرات الشاعر الناقد أدونيس يخلص الباحث إلى النتائج المهمة الآتية:

1ـ تثبت ملامح التحول في التجارب الشعرية العربية المختلفة دخولها مدار الحداثة على أساس الربط بين الشعر والأيديولوجيا والشعر والفلسفة، وأن اللغة هي أساس الإبداع، وقد ترتب على ذلك تغير مفهوم الشعر ووظيفته وطرائق إبداعه.

2ـ تفيد القراءات النقدية الحديثة بأن الجدل النقدي ما يزال مستمرأ حول الأسلوب الأمثل لبناء القصيدة العربية الحديثة، وهو جدل يشمل مخاضات التجريب الشعري ومدارات التجريب النقدي على حد سواء. ومن الشعراء النقاد المعاصرين من واءم بنجاح بين التجريب الشعري والممارسة النقدية إلا أنه ظل يدور في الفلك الإبداعي نفسه عقودًا عديدة ؛ مثل أدونيس وقاسم حداد. وذلك إذا ما وازنا بين مفهوم الحداثة الذي يعني التجدد المستمر القائم على الإبداع ومستويات إبداعهم. وقد تعددت في ضوء ذلك اتجاهات الشعر واتجاهات النقد، فثمة حداثات عديدة وليست حداثة واحدة.

4ـ تبدو الحاجة ملحّة إلى المصطلح النقدي العربي المستقى من الفكر الشعري العربي الملائم لطبيعته المنسجم مع واقعه، وهذا يقتضي حتمًا التأسيس لنظرية نقدية عربية جديدة في ضوء نظرية شعرية عربية جديدة. ومن هنا؛ نحن إذن في مسيس الحاجة المعرفية إلى ثقافة عربية حديثة لها خصائصها المميزة؛ لنغدو قادرين على قراءة الظاهرة الشعرية العربية المعاصرة، قراءة ترتقي بنا إلى مستوى الإبداع.

5ـإن معطيات القراءات النقدية التي انتهى إليها كبار نقاد الشعرية المعاصرين على مستوى الأساليب الشعرية الجديدة في مجال التوصيف والتحليل والاستشراف، هي التي توجه؛في واقع أمرها؛ محاولات

التأصيل لنظرية شعرية عربية جديدة؛ ذلك أنها استبصار حقيقي واستقصاء واقعي للكتابة الإبداعية بمكونها الرئيس اللغة؛ وبأشكالها الصياغية المتنوعة؛ إذ تكشف حدود الثبات والتحول فيها، وتشكل المفهوم المتجدد للشعر؛ بل مفهوم الكتابة الإبداعية وماهية وظيفتها ومتعلقاتها الأخرى، رغم ما يعتريها من مثالب.

6ـ يظل التراث العربي معينًا غنيًا صالحًا للأخذ عنه والبناء عليه، وهذا من سنن الكون والحياة، حتى في ظل الدعوة إلى تجاوزه وتخطيه، وقد ثبت لدى المعاصرين أن الانفصال عن التراث بشكل كامل مسألة مستحيلة؛ فذلك يقود إلى التغريب أو إحلال ثقافة أخرى مكان ثقافتنا؛ بل نزع الهوية من جذورها لصالح هوية أخرى بديلة، هي في أحسن أحوالها عولمة ثقافية.

7ـ وتأسيسًا على ما سبق ،يظل خطابنا الشعري وخطابنا النقدي في حاجة إلى معايير وضوابط تضمن لهما التطور والرقي في مناخ يسمح لهما بتحديث العقل العربي على نحو يصبح فيه قادرًا على إنتاج الإبداع المستمر؛ من أجل أن نبلغ الحد الذي يمكّن العرب من بناء الحداثة العربية البديلة للحداثات الأخرى.

هوامش البحث ومصادره ومراجعه :

(1) انظر غالي شكري :شعرنا الحديث إلى أين ؟،منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط2، 197م.ص 55

(2) مقابلة نشرت في جريدة الشرق الأوسط الصادرة في لندن في1984/2/26م.وقد أكد هذه الحقيقة في غير مقابلة صحفية .

(3) انظر وليد شميط:الأسبوع العربي،العدد 780 ،1984/5/20م.وهو منشور بإضمامة كتاب فاتحة لنهايات القرن،دار العودة،بيروت، ط1، 1980م ، ص 241وما بعدها.

(4)أعني بها: مقدمة للشعر العربي وزمن الشعر وفاتحة لنهايات القرن وسياسة الشعر والشعرية العربية وكلام البدايات والصوفية والسوريالية وسيرته الشعرية والثقافية (ها أنت أيها الوقت) والنظام والكلام والنص القرآني وآفاق الكتابة، التي شكلت مجتمعة شعرية أدونيس وشاعريته ومنهجه النقدي العام في آن معًا.

(5) انظر ندوة الآداب (المغامرة الفنية في شعرنا الحديث)،مجلة الآداب، العدد الرابع عشر، نيسان، 1966م،ص15و16

(6) نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي ،منشورات نزار قباني،بيروت،ط5، 2000م، ص 7

(7) محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، دار التنوير ،بيروت،(د.ت)، ص 19

(8) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، التقليدية ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1، 1989م ، 1: 57

(9) انظر شكري عياد : اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي ، مطبعة انترناشونال ، القاهرة، ط1، 1988م ، (المقدمة) ص 5

(10)البنيوية(Structuralism)في اللغة تعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما.وهي الطريقة التي تتضامن بها الأجزاء؛لتكون كلاً ما سواء كان جسمًا حيًا أو معدنيًا أو قولاً لغويًا.وفي الاصطلاح منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافة العامة وفي النص الأدبي.ويعتمد تعريفها في الأصل على مقابلتها بالجزئية الذرية التي تعزل العناصر وتعتبر تجمعها مجرد تراكب وتراكم ؛ فالبنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم؛مما يجعل من

الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة.وأما السيميولوجيا (Semiology) فتتداخل في المفهوم مع البنيوية،فهما تنتميان إلى حقل علمي واحد.انظر ميجان الرويلي ورفيقه:دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت،ط2000،2م،ص 106_107.وصلاح فضل:نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة،1998م،ص 120_121و133.وانظر عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر،النادي الأدبي الثقافي،جدة ،ط5، 1985م،ص 50_70،وانظر كمال أبو ديب:جدلية الخفاء والتجلي،دراسات بنيوية في الشعر،دار العلم للملايين،بيروت،ط1984،3م، 7 _ 16

(11)عبد الله الغذامي:مقابلة حول الحداثة في الشعر المعاصر،بإضمامة كتاب جهاد فاضل:أسئلة النقد،الدار العربية للكتاب،بيروت،(د.ت)،ص 209 انظر أدونيس:مقدمة للشعر العربي،دار الفكر،بيروت،ط5 ،1986م، ص 131

(12) انظر كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ،دراسة حول الإطار الاجتماعي_ الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية،ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف ،دار الفكر،بيروت،ط2، 1986م ، ص23_31

(13) عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل،دار الآداب،بيروت،ط1، 1985م، ص15

(14) انظر أدونيس : الثابت والمتحول، صدمة الحداثة ،دار العودة،ط2، 1979م ، 10:3

(15)صدر العدد الأول من مجلتهم عام 1957م.وكان أدونيس منتميًا إلى الحزب القومي الاجتماعي السوري.راجع (ها أنت أيها الوقت)ص35

(16)لم يكن هذا الحزب يؤمن بالقومية العربية،بل كان يناهض دعاتها.

(17) أدونيس: الثابت والمتحول،صدمة الحداثة 10:3و11، وانظر أيضاً لأدونيس: الشعرية العربية،دار الآداب،بيروت،ط2، 1989م ،ص79_81

(18) أدونيس في مقابلة مع برنامج (المبدعون)،قناة أبو ظبي الفضائية، الخميس ، 2002/9/26م ،الساعة التاسعة مساءً .

(19) مصطفى بدوي: مختارات من الشعر العربي الحديث،دار النهار، بيروت، 1969م ، المقدمة ص(ن)

(20) انظر أدونيس(دعوته لنقد الحداثة)في كتابه فاتحة لنهايات القرن ص 340.ومحمد بنيس في كتابه حداثة السؤال ص 131وما بعدها .

(21) أدونيس في مقابلة مع قناة أبو ظبي الفضائية (المبدعون) ،الخميس، 2002/10/26م ،الساعة التاسعة مساءً .

(22)محمد شاهين:إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992م، ص7_48ويوسف حلاوي : المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر ،دار العلم للملايين،بيروت،ط1، 1997م، ص9_42

(23) انظر عبد العزيز المقالح:أزمة القصيدة العربية،مشروع تساؤل،ص20_21وما بعدها وانظر له أيضًا من البيت إلى القصيدة ص230

(24) انظر زكي نجيب محمود :المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري،دار الشروق،ط3، 1981م، ص 18،وانظر عبد المجيد بوقربة:الحداثة والتراث، الحداثة بوصفها إعادة تأسيس جديد للتراث،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،(د.ت)،ص 33

(25)يوسف الخال:الحداثة في الشعر،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،(د.ت)،ص 13

(26)أدونيس:مقدمة للشعر العربي ص 122و123

(27) كمال أبو ديب: "الحداثة،السلطة،النص" مجلة فصول،المجلد الرابع،الجزء الأول،العدد الثالث،إبريل،1984م،ص 37

(28) محيي الدين إسماعيل: الفكر والمعاصرة ،دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد،ط1، 1989م، ص261 وما بعدها، وانظر مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلين: حركة الحداثة، (1890_1930) الجزء الأول،ترجمة عيسى سمعان،وزارة الثقافة،دمشق، ط2، 1981م، 1: 36_39

(29) أدونيس: الثابت والمتحول،صدمة الحداثة 3: 9_10(30)المرجع نفسه،صدمة الحداثة 3 : 10 (31) المرجع نفسه صدمة الحداثة 3: 11

(32) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن دار العودة،بيروت ،ط1، 1980م ، ص 320_321 (33)

(33)أدونيس: المصدر نفسه ص 322

(34) انظر سلمان الواسطي:"جدل الحداثة في الشعر" بإضمامة الشعر ومتغيرات المرحلة وزارة الثقافة والإعلام العراقية،1986،ص40_ 48 (حداثات لا حداثة واحدة) فثمة حداثات عديدة مر بها تاريخنا الفكري والأدبي؛الإسلام وقرآنه العظيم والحداثتان الأموية والعباسية.

(35) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص 338

(36) من مثل :ديوان الشعر العربي(ثلاثة أجزاء) ومختارات ديوان النهضة ومختاراته من شعر السياب ومختاراته من شعر يوسف الخال .

(37) مادة (ح د ث) في لسان العرب لابن منظور وفي القاموس المحيط للفيروز أبادي وفي المعجم الوسيط لمجمع اللغة العربية المصري

(38) انظر فاضل تامر: مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد،ط1، 1987م،ص170_174، وانظر سلمان الواسطي:"جدل الحداثة في الشعر" ص 60_49

(39) المرجع نفسه ص176

(40) انظر الشعرية العربية،ص86،إذ يقول:"أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب..."وانظر ها أنت أيها الوقت،ص 22و28، إذ يشير إلى تعلمه للفرنسية وإتقانه لها وترجمته نصوصًا شعرية لجمهرة من مشاهير الشعراء الفرنسيين ، من مثل : بودلير ورامبو وسان جون بيرس وتأثره الكبير بالناقدة الفرنسية سوزان برنار في تنظيره لما يسمى بقصيدة النثر.

(41) خالدة سعيد :(الملامح الفكرية للحداثة)، مجلة فصول،المجلد الرابع،الجزء الأول،العدد الثالث،إبريل،1984م،ص 26

(42)انظر(بيانات الحداثة)لدى يوسف الخال:الحداثة في الشعر ص 79_84 وأدونيس:فاتحة لنهايات القرن ص313_340 ومحمد بنيس: حداثة السؤال ص 9_45وانظر سامي مهدي :أفق الحداثة وحداثة النمط،دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً،وزارة الثقافة والإعلام،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،(د.ط)،1988م،ص 177

(43) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن ص 314_415،وانظر لأدونيس:النص القرآني وآفاق الكتابة،دار الآداب،بيروت،1993م ، ص 105_107

(44)كاظم جهاد:أدونيس منتحلاً،أفريقيا الشرق،الدار البيضاء،1990م،(في الانتحال الفكري)ص 27_52 و(في الانتحال الشعري) ص 53_ 87

(45) يوسف حلاوي:المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر،ص 7.ومحمد شاهين:إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب ص 7_12

(46) سعيد بنسعيد: الأيديولوجيا والحداثة،قراءات في الفكر العربي المعاصر،المركزالثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء،ط1، 1987م ،ص 11_12

(47) فتحي التريكي ورشيدة التريكي: فلسفة الحداثة،مركز الإنماء العربي،بيروت،1992م، ص 25

(48) أدونيس:سياسة الشعر ،دار الآداب،بيروت،ط1985،1م ص 65 (49) فتحي التريكي ورشيدة التريكي: فلسفة الحداثة ،ص 41

(50) انظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ص 14_ 17و35_ 37. وبالرغم من اعترافها بأنها فوجئت بقصائد حرة ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ عام 1932م . إلا أنها ترفض أن تكون الريادة لغيرها . لذلك تضع شروطًا أربعة لكي تعد قصيدة أو قصائد هي التي تمثل بداية الحركة الجديدة.وهي:وعي الشاعر باستحداثه الأسلوب الوزني الجديد.وأن يقدم قصيدته مصحوبة بدعوة الشعراء إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة. وأن تستثير دعوته صدى في أوساط النقاد والقراء.وأن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فورًا باستعمال اللون الجديد.

*جاء هذا المصطلح من الحرية التي تمنحها الأوزان الحرة والقافية الحرة للشاعر،فلا حدود تضايقه.وهو مصطلح غيردقيق بالنظر إلى شروطه.

(51) انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ،دار العلم للملايين ،بيروت،ط8 ،1992م، ص 10

(52) انظر المصدر نفسه 18_ 28 وص 69_137 عالجت في هذه الصفحات بحور الشعر الحر وتشكيلاته على أساس العروض الخليلي .

(53) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، 1992م، ص 69

(54) المصدر نفسه ص 7 وما بعدها .ويشار إلى أن كمال أبو ديب قد طرح بديلاً جذريًا لعروض الخليل يقوم على "فرضية النبر"، انظر ،في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص 43_101 (55) المصدر نفسه ص 233_262 حيث بحثت "هيكل القصيدة"

(56) انظر المصدر نفسه ص 21و59 وانظر سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى،وزارة الثقافة والإعلام،دار الشؤون الثقافية،بغداد،ط2، 1989م، ص 60 وما بعدها (57) المصدر نفسه ص 155 (58) المصدر نفسه ص 157

(59) انظر المصدر نفسه ص 159_161 (60) المصدر نفسه ص 216 (61) المصدر نفسه ص 217 (62) المصدر نفسه ص 218

(63) انظر مجلة شعر اللبنانية،العدد الرابع عشر ،ربيع 1960م ،ص 75_83 (64)
أدونيس:سياسة الشعر ص 22_24 (65) المصدر نفسه ص 25
(66) المصدر نفسه ص 220_222 (67) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص 223
(68)المصدر نفسه ص تقول122"أصبح الشعراء المحدثون اليوم ينظمون قصائد طويلة كل أشطرها مدورة،أولنقل إنها تتألف من شطر واحد طويل "
(69)المصدر نفسه ص117_118(70)انظر المصدر نفسه:سايكلوجية الشعر ص 80_98 (71) المصدر نفسه ص 83(72)انظر المصدر نفسه ص 98
(73) المصدر نفسه ص 62، وهذا يتناقض تمامًا مع موقفها من القافية في مقدمة ديوانها شظايا ورماد، انظر ديوانها 2: 18_20
(74) المصدر نفسه ص 64_79
(75) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الثقافة، بيروت، 1966م، ص 28(76) المرجع نفسه ص 28_29
(77)المرجع نفسه ص 40(78)المرجع نفسه ص 79 و 108_ 112(79) انظر المرجع نفسه ص 93 وص 101 و 102(80)المرجع نفسه ص 103
(81)المرجع نفسه ص 114_123(82)الحداثة في الشعر،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت)ص 10(83)المصدر نفسه ص 7(84)المصدرنفسه ص 7 (85)المصدر نفسه ص 9و10
(86) المصدر نفسه ص 11_12 (87) المصدر نفسه ص 33 وما بعدها (88) انظر المصدر نفسه ص 34_46 و50_ 53
(89) المصدر نفسه ص 46 وما بعدها
(90) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ،مكتبة الخانجي،دار الفكر،ط2، 1971م ،ص 5_ 10 وانظر الحداثة في الشعر ص 55
(91) انظر المرجع نفسه ص 13و39و45و67 (92) انظر المرجع نفسه ص 20_29و31و32
(93) المرجع نفسه ص 91_105
(94) المرجع نفسه ص 142و156(95) المرجع نفسه ص 200_229(96) المرجع نفسه ص 88_70

(97) المرجع نفسه ص 100_110،والحداثة في الشعر ص60، وانظر كمال خير بك حركة الحداثة في الشعر العربي ص305_309

(98) الحداثة في الشعر ص 80_81(99) المصدر نفسه ص 81و82(100) انظر أدونيس:ديوان الشعر العربي 1: 2 و2: ص (ط) و3:ص (ط)

(101) أدونيس:مقدمة للشعر العربي ص13_33 وانظر بحثنا "أدونيس ناقدًا حداثيًا للتراث الشعري، ديوان الشعربي نموذجًا"،مجلة جامعة بيت لحم، العدد 2002،21م.

(102)أدونيس:مقدمة للشعر العربي ص 37_64(103)المصدر نفسه ص 69_76(104)المصدر نفسه ص 77_97(105)المصدر نفسه 99_143

(106) المصدر نفسه ص 11_12 (107) المصدر نفسه ص 99 (108) المصدر نفسه ص 100

(109) المصدر نفسه ص 102

(110)انظر بحثنا "جدلية العلاقة بين كتابات المحدثين الشعرية والتراث ،أطروحة دكتوراة، مخطوط، جامعة عين شمس،مصر ،2004م، ص 60_63.

(111)أدونيس:مقدمة للشعر العربي ص 107(112) المصدر نفسه ص 107(113)انظر المصدر نفسه ص 108_ 118 (114) المصدر نفسه ص 124

(115) المصدر نفسه ص 127_128(116) المصدر نفسه ص 128_130

(117)أدونيس:مقدمة للشعر العربي المصدر نفسه ص 131_133

(118)انظر كمال خير بك:حركة الحداثة في الشعر 23_63(119)انظر المرجع نفسه ص 123_171(120)انظر المرجع نفسه ص 205_ 210

(121) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين ؟ ص 22_30

(122) إحسان عباس:اتجاهات الشعر العربي المعاصر،دار الشروق،عمان_الأردن،ط2، 1992م ،ص 13(123) المرجع نفسه ص 12(124) المرجع نفسه (المقدمة)،ص 6_9

(125) صلاح فضل :أساليب الشعرية المعاصرة ،دار قباء للطباعة والنشر،والتوزيع،القاهرة،1998م، 46_ 49

(126) يرى أدونيس أن الشعر العربي في بدايات التحول تجسد في ثلاث صور: الصورة الأولى:تقليدية سلفية.ويمثلها شعراء النهضة.والصورة الثانية: ثورية تجديدية في الشكل والمضمون معًا.ويمثلها جبران خليل جبران،فمعه بدأت الحداثة.والصورة الثالثة : متأرجحة بين رومنطيقية الكآبة والغضب والعنف

من جهة.ويمثلها فوزي المعلوف وآخرون.ورومنطيقية التألق الشكلي التجميلي من جهة ثانية. ويمثلها إلياس أبو شبكة. انظر مقدمة للشعر العربي ص 77 _89 .

(127) أدونيس: أحمد شوقي،قصائد مختارة بالاشتراك مع خالدة سعيد،دار العلم للملايين،1982م ص 5، وانظر لأدونيس: سياسة الشعر ص89

(128)المصدر نفسه،ص 89(129)الشوقيات،دار الفكر،بيروت،(د،ت)2:27_28(130)المصدر نفسه،2: 80_83(131)المصدر نفسه، 1: 92_97

(132) أدونيس:أحمد شوقي،قصائد مختارة ص7.ويتوافق محمد بنيس في موقفه من شوقي مع أدونيس،انظر له حداثة السؤال،ص 91_ 111

(133) المرجع نفسه ص 7 ،وانظر لأدونيس سياسة الشعر،دار الآداب،بيروت، ط1، 1985م، ص 89 _ 105

(134)أدونيس:جميل صدقي الزهاوي،قصائد مختارة،بالاشتراك مع خالدة ،دار العلم للملايين، 1983م، ص5 وانظر أدونيس:سياسة الشعر،ص 137

(135) أدونيس : يوسف الخال، قصائد مختارة،دار مجلة شعر،بيروت،ط1، 1967م، ص 9 وراجع لأدونيس: سياسة الشعر ،ص 29

(136) أدونيس : سياسة الشعر ،ص 49 (137) المصدر نفسه ، ص65 (138) أدونيس :سياسة الشعر ، ص80(139) المصدر نفسه ص 122_123

(140) المصدر نفسه ص 125(141) المصدر نفسه ، ص 173 (142) المصدر نفسه، ص 109

(143) انظر قراءته نصوصًا من الشعر الجاهلي في كلام البدايات؛شعرية الجسد،وشعرية الرفض، وشعرية العنف،وشعرية الرسالةص41_115

(144) انظر محمد زكي العشماوي:الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ،دار النهضة العربية،بيروت،1983م،ص 23_39،وانظر طه وادي:شعر شوقي الغنائي والمسرحي،دار المعارف،القاهرة،ط3 ،1985م، ص 146

(145) كمال أبو ديب:جدلية الخفاء والتجلي،دراسات بنيوية في الشعر ،دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م،ص 8(146) المرجع نفسه ص 7

(147) المرجع نفسه ص 11

(148) انظر عبد الناصر العجيمي: "المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري:البنيوية نموذجًا"، مجلة فصول، اتجاهات النقد العربي الحديث،المجلد التاسع،العددان الثالث والرابع،فبراير 1991م،ص 118_109

(149) انظر رفعت سلام: " إعادة بناء الشعر العربي الحديث: قراءة نقدية في الأسئلة والإجابات"، مجلة فصول المصرية؛الشعر العربي المعاصر، المجلد الخامس عشر، الجزء الأول، العدد الثاني ، صيف 1996م، ص271_285

(150) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ، التقليدية ،دار توبقال ،للنشر،الدار البيضاء ،ط1، 1989م ، 1: 66_67

(151) المرجع نفسه 1: 67 (152) المرجع نفسه 1: 66_67 (153)المرجع نفسه 1: 38(154) المرجع نفسه 1: 56 (155) المرجع نفسه 1: 56

(156) المرجع نفسه 1: 56 (157) المرجع نفسه الرومانسية 2: 8(158) المرجع نفسه ،الشعر المعاصر 3: 23(159) المرجع نفسه ، 3: 23

(160) المرجع نفسه 3: 24 (الهامش)

(161) أدونيس: في مقابلة مع برنامج (مبدعون) ،قناة أبو ظبي الفضائية ، الخميس ،2002/9/26م، الساعة التاسعة مساء .