شكر و عرفان

قال الله تعالى : (الحمد لِلَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ وَلَهُ الْحَمْدُ فِي
الآخِرَةِ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرُ)

في البداية نتوجّه بالحمد والشكر إلى المولى عزّ وجل الذي منحنا القدرة والإرادة لإنجاز هذا البحث.

كما أتقدّم بأسمى المعاني والشكر والتقدير إلى أستاذنا الفاضل
"عمار بن لقريشي "
الذي حظيت بإشرافه وذلك بفضل توجيهاته الفعّالة التي أمدّني بها.

فله مني أصدق العرفان والشكر.

وأتقدّم بأكاليل من أهازيج الشكر والعرفان تنشدها خفقات قلبي وتجمعها باقة من التكريم
والتقدير لكل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها

والشكر موصول إلى طاقم مكتبة البيان الذين ساعدونا في طباعة هذا البحث
إسماعيل ، حميدة ، خليفة

وإلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد ولو بالكلمة الطيّبة .

أحمد

أحمد سابحي

لم يشهد موضوع سجالات وجدليات نقدية مثلما شهدها موضوع الحداثة خاصة نقديّا، إذ كان لتلك التجاذبات عميق الأثر على الأدب وقضاياه إبداعا و نقدا، والمتأمّل لمسار النقد العربي يتكشّف له ذلك من خلال الكتابة والإنتاج النقدي للنقّاد العرب، كلّ يطرح فكره ويحاول إيجاد مقاربة نظرية وإجرائية لهذا المبحث الذي أصبح رافدا من روافد النقد الحديث، ولعلّ أبرز قطر ساهم في الأطروحات والدّراسات النقديّة هو المغرب الأقصى بفضل الممارسات النقدية المتنوّعة، مما خلق تيّارا من النقّاد وكان من بينهم **محمد بنيس** الذي ساهم في إثراء الخطاب النقدي المغربي والعربي وكتابه "**حداثة السؤال**" يعتبر أفقا حاول من خلاله النّاقد أن يؤسّس فكرا نقديّا عربيا.

- فكيف كانت تجلّيات الآراء النقديّة لمحمد بنيس في كتابه "**حداثة السؤال**" ؟
- وما محلّ الحداثة الشعرية في المغرب من خلال الكتاب ؟
- وهل كان للنّاقد آراء مخالفة لمرجعية النقد العربي الحديث ؟

ولأنّ موضوع الحداثة أرّق الفكر العربي بشموليته والخطاب النقدي جزءا منه، كان للموضوع أهمّية من حيث طروقه لجوانب حاولنا من خلالها ملامسة الحقيقة وإثراء هذا المجال الذي يحتاج إلى مزيد من الدّراسة والتعمّق.

وقد كان دافعنا في إنجاز هذا البحث منقسم إلى جزئين:

- دوافع ذاتية متمثّلة في:
  - إعجابنا بطرح الناقد **محمد بنيس** لقضايا الحداثة.
  - الرّابط الذي يجمعنا مع هذا الفكر النقدي إقليميا وتاريخيا.
- ودوافع موضوعية متمثّلة في:
  - إبراز القضايا النقدية التي طرحت في الكتاب.
  - توضيح رؤية **محمد بنيس** للحداثة الشعرية.

وكون الحداثة مفهوم أخذ أبعادا معرفية مختلفة غذّتها مشارب واتجاهات اتكأت على خلفيات فكرية وإيديولوجية أبان عنها الخطاب النقدي، ولذلك كان علينا أن نرسم أهداف البحث كالأتي:

- إثبات عدم مركزية الخطاب النقدي وتجسّده في القطبية المشرقية.
- الكشف عن مقوّمات الخطاب النقدي من خلال بناء المفاهيم واستقلالية الفكر.
- خلق ندّية معرفية وتحقيق موازنة بين المغاربة و المشارقة.
- رسم حدود الأنا النّاقدة والخروج من عصاب التبعية والاستهلاك.

ولتناول موضوع البحث اعتمدنا النهج الوصفي التحليلي غالبا، لمناسبته لموضوع الدراسة من حيث طبيعتها.

فحتّم علينا ذلك إتباع خطّة قسمنا من خلالها موضوع البحث إلى مدخل وفصلين:

- مدخل: رصدنا فيه بدايات الحداثة الشعرية في المغرب فكان عتبة للولوج إلى موضوع الدّراسة.
- الفصل الأول: وضمّناه القضايا النقدية في كتاب "**حداثة السؤال**" للناقد محمد بنيس، مع تحليلها.
- الفصل الثاني: وضّحنا فيه عناصر الحداثة الشعرية لدى قطبين من أقطاب الحداثة الشعرية في العالم العربي أحدهما من المشرق والثاني من المغرب هما أدونيس وبنيس.

وكأيّ بحث من هذا النوع لابد من صعوبات تعيق سبيله، ومن الصعوبات التي واجهتني في هذا العمل:

- ضيق الوقت المخصّص لإنجاز البحث.
- ندرة إن لم نقل انعدام الدراسات المقامة حول الناقد **محمد بنيس** وكتابه "**حداثة السؤال**".

وعلى الرغم من هذه الصعوبات فقد استعنّا بمصادر ومراجع أهمّها: (حداثة السؤال ، والشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ج**3** وج**4**) لمحمد بنيس، و(الثابت والمتحوّل ج**3**، زمن الشعر) لأدونيس ، وكتاب (الحداثة في الشعر العربي) لسعيد بن زرقة.

وخلصنا إلى خاتمة كانت خلاصة ما أقرّه بنيس لقيام حداثة شعرية عربية حقيقية.

راجين من الله التوفيق والسداد في عملنا هذا

1- حقيقة الكتابة الشعرية في المغرب :

1-1- شعر الشهادة :

كان الشعر المغربي خارج دائرة الإبداع والابتكار، " **أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترق الجاهز المغلق المستبدّ**"[1]، ولهذا أهمله القرّاء ولم يعد مستغلّا إلّا في حدود الدّراسات التاريخية والأبحاث وغيرها.

كما أنّ هذه الأشعار لم تغيّر من حياة البشر ومصير الإنسان لأنّها لم تعرف المغامرة والكشف والتحدّي لكلّ ما هو مجهول ومحظور " **لا حنين ولا كشف ولا مغامرة، ركام من البلادة والعفن، صكوك الإدانة هذه هي وظيفته، محق، تكريس ونفاية**"[2].

وفي الفترة الممتدّة بين العشرينيات إلى غاية السبعينيات، عرف الشعر المغربي تحوّلا في وظيفته، إذ أصبح ينشد الحرّية والوطنية مع بداية حركة التحرّر الوطنية (الانبعاث في الشعر المغربي)، وفرض هذا التحوّل الأوضاع المأساوية التي عاشها المغرب أثناء مسيرته الدامية نحو التحرّر، ولم يكن تحوّلا إراديّا، إلّا أنّ هذا الشعر الوطني يعدّ "**مكسبا شعبيا**"[3] قبل كلّ شيء.

"**واستمرّت الشهادة كوظيفة أساس لشعر التحرّر بعد 1956** "[4]، وازداد التعلّق بشعر الشهادة طيلة الستينيات وتعمّقت وظيفته بالنسبة للطبقة البرجوازية.

لم يعرف الشعر المغربي تأسيسا لمفهوم الشعر ووظيفته بعد شعر الشهادة، وبالتالي العودة إلى التقاليد الشعرية القديمة، وللخروج من هذا المأزق حاول الشعراء محاكاة " **الحركات الشعرية العربية في المشرق من الانبعاث إلى المعاصرة** "[5].

---

(1) محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص: 11.

(2) المرجع نفسه: ص: 12.

(3) المرجع نفسه: ص: 13.

(4) المرجع نفسه: ص: 13.

(5) المرجع نفسه: ص: 14.

مع منتصف السبعينيات شهد الشعر المغربي الحديث، انسحابا لشعراء الخمسينيات، وظهور فئة شبابية جديدة تكتب في مختلف المواضيع، وهذا الوضع بقي يكرّر نفسه لغياب تقاليد شعرية راسخة، "**أم أصبح الشعر لعبة مجانية يمارسها الأطفال والمراهقون؟**"[1].

وسؤال الانقطاع عن الممارسة الشعرية في حقيقته هو سؤال محيّر يستدعي البحث في أبعاده التاريخية، ذلك أنّه في القديم كان بتأثير ديني، والآن أصبح تحت تأثير سياسي ولهذا سينطلق البحث على العصر الحديث لاكتشاف العلاقة التي تربط بين السياسي والشعري، في تلك الفترة ونعني بها (العشرينيات إلى غاية السبعينيات)، كانت السياسية هي المتحكّمة في المبادرة الشعرية سواء بتقبّلها أو إلغاءها أو نشرها أو إحراقها. حسب ترجمة هذه الأشعار للحقيقة السياسية، وغدا العمل الشعري " **تابعا لا مبدعا أسيرا لا متحرّرا** "[2] .

فالعمل الشعري ليس جوابا لسؤال سياسي، بل هو جواب لسؤال شعري بطرفيه الاجتماعي والتاريخي، "**فلا يمكن أن نساهم في التحرّر الاجتماعي والتقدّم التاريخي ... إن لم نكفّ عن اعتبار أحد الطرفين، الإبداع والحديث السياسي تابعا للآخر**"[3] فالشعر إن لم يتحرّر ويؤسّس له جذورا تتعلّق به بقي في بؤرة المتخلّف والمهمل .

وتلك الحقيقة عبّرت عن شعر متخاذل لجيلها، وآن الأوان أن يتبنّى المغرب سؤال الحداثة والكشف والمغايرة، "**و إذا كانت الكتابة تعتمد أساسا على جدلية النص والممارسة التنظيرية، فإنّها من ناحية أخرى مؤشّر لرؤية مغايرة، تجهد الطليعة الشعرية العربية لبلورتها** "[4] .

ويجب أن تكون الكتابة تغييرا للوضع الاجتماعي، السياسي، التاريخي، وأن تحدّد علاقتها بتلك الأوضاع في مجال أوسع.

---

[1] المرجع السابق: ص: 14.

[2] المرجع نفسه: ص: 15.

[3] المرجع نفسه: ص: 16.

[4] المرجع نفسه: ص: 17.

1-2- أسس الكتابة الشعرية :

تلك النصوص الضئيلة التي نشرت في الصحف بعيدة عن الحقيقة وعن الذات والمجتمع، وتغيير "**مسار الشعر معناه أن يبنين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار** "[1].

- "**القاعدة الأولى: لا بداية ولا نهاية للمغامرة**"[2].

النص ينمو ويتطوّر عبر إلتواءات وتعرّجات، وهذا النموّ الشّامل مشروط بشقّيه، الواعي الذي نعني به المعقولية والتجربة، واللاواعي ويتمثّل في الحلم والخيال، وكلّ إبداع لا ينتهي إلّا ليبدأ من جديد، والنص دائما ينمو ضمن ثلاثية التاريخ والمجتمع والذات، وهذا النمو والتحوّل " **ليس نتيجة عفوية أو مجرّد ردّ فعل ولكنّه مشروط بقوانين نذكرها ولا ندركها**"[3].

- "**القاعدة الثانية: النقد أساس الإبداع**"[4].

النقد هو أساس الكتابة، لأنّ النقد يحطّم السائد والتام والقناعة، ولذا كان علينا أن نفهم ثقافة النقد ونتقبّلها وأول ما علينا نقده هو المتعاليات بتسلّطها وتحكّمها في الإنسان في كلّ زمان ومكان، لأنّها ترى في هذا الأخير ضعفا وليس له قدرة على تغيير مصيره.

و"**يهدف النقد إلى تفكيك المفاهيم والقيّم والتصوّرات داخل الشعر وخارجه، انطلاقا من التحليل العلمي للوقائع والمعطيات، والعودة بالإنسان إلى بعده الواقعي، ماحيّا كلّ المتعاليات التي تسلب منه قدرته على الفعل وتنسب لذاتها كتابة مصير الكون على جباهنا العارية. ثم يصبح النقد فاصلا بين زمنين، زمن الاستسلام وزمن القرار الإنساني، وهما بداهة متعارضان في العمق**"[5].

---

(1) المرجع السابق: ص: 17.

(2) المرجع نفسه: ص: 18.

(3) المرجع نفسه: ص: 18.

(4) المرجع نفسه: ص: 19.

(5) المرجع نفسه: ص: 20.

والمقصود بنقد المتعاليات ليس فقط القديمة بل المحدثة أيضا، لأنّنا نرى إلى التقنية الأوروبية بانبهار وإعجاب، ونقبل تسييدها على شعرنا، وعليه فإن إرادتنا لتحطيم هذه المتعاليات هي المدخل الأساسي لكتابة شعرية حرّة من قيود هذه المتعاليات .

- "**القاعدة الثالثة: لا كتابة خارج التجربة والممارسة**" [1].

فأساس الكتابة أن تكون نابعة من تجربة داخلية أو خارجية، لأنّها حينئذ ستفرغ من محتواها إذا كانت قصيدة الذاكرة، " **فالسلفية حين ترتكن إلى الذاكرة وتطمئنّ إليها تقوم بإلغاء الحواس والزمن**"[2]، كون الحقيقة موجودة من قبل ولا يفعل الشاعر غير استحضارها في غياب الحواس والزمن.

أو قصيدة الحلم والتي تمثّلها خير تمثيل الحركة السريالية في أوروبا، حيث كانت حركة انبعاث لتحرير الشعر "**من أوهام العقلانية ومثاليتها**"[3]، لكن الكتابة ما لم تكن نابعة عن تجربة وممارسة فهي ليست إبداعا ولكنّنا لا نستطيع إلغاء الحلم تماما في العملية الإبداعية.

- " **القاعدة الرابعة: لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متّجهة نحو التحرّر**"[4].

لا معنى لنقد يخشى نقد المتعاليات، نقد فوضوي غير بنّاء، ولا معنى لكتابة عاجزة عن تغيير الواقع الإنساني والتفاعل معه. "**لسنا مقموعين سياسيا واجتماعيا وثقافيا فقط، ولكنّنا مقموعين في مخيّلتنا وجسدنا أيضا**"[5].

نصل إلى الحرّية عندما تتغيّر رؤيتنا للعالم والإنسان، وهذا التحرّر يكون شاملا يمسّ التجربة والمخيّلة والحساسية حتى نتوصّل لكتابة متحرّرة داخل النص وخارجه.

---

[1] المرجع السابق: ص: 20.

[2] المرجع نفسه: ص: 20.

[3] المرجع نفسه: ص: 21.

[4] المرجع نفسه: ص: 21.

[5] المرجع نفسه: ص: 21.

1-3- بنية اللغة الشعرية :

الشعر صناعة، وإضافة إلى ذلك هو تجربة أنطولوجية – اجتماعية. المقصود بالصناعة؛ كونه نسق من العلامات اللغوية التي تتغيّر دلالتها بتغيّر علاقاتها.

انتقلت الكتابة من البديهة والارتجال والوضوح إلى مستوى البنيتين النحوية والدلالية"، **ومع الأندلسيين والمغاربة انضافت بلاغة المكان** "[1].

وتقعيد اللغة تتحكّم فيه معطيات تمنعها من الخروج عن المألوف " **لا ماضي لها ولا مستقبل** "[2] كما لم نلحظ أيّ تغيير أو تجاوز للمألوف إلّا في الكتابة الصوفية التي استطاعت خرق تلك القواعد الصارمة على اللغة (بنينة الأنساق وقوانين الرّبط الصوري بين الأشياء والأسماء)، ورغم هذه الخاصية في الشعر الصوفي إلّا أنّ اللغة لم تنل حقّها من الدّراسة والاهتمام. "**واللغة أعقد من التصوّر المتداول فهي ما يركب النص زمانا ومكانا ونحوا وبلاغة**"[3].

1-3-1- بنية الزمان:

المقصود بالزمان الشعري منظومة الدواخل أو بالأحرى هو النّفس " **بكلّ تواتراته وانبساطاته**"[4] فهو مزيج من نّسق الذات والمجتمع ولعبة الكتابة.

والتنقّل أثناء الكتابة بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية والوحدات الدلالية، يكون وفق إيقاع النفس من انسياب وعنفوان، في تشكّل وتآلف بين هذه الوحدات، وتشكّل ما يعرف بزمن الكتابة، دون أن تكون هناك نمطيّة أو تكرار لدمج تلك الوحدات كما كان عليه الشعر القديم، ولا يضبط هذا الزمان إلا إيقاع الوعي واللاوعي معا.

" **إنّ الزمان في الكتابة مضاد لحتمية البداية والنهاية، تقدّم له حرّية تكسير توحّد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو متاه مغامرتها آنا، ويلعب بها التقطّع**

---

[1] المرجع السابق: ص: 23.

[2] المرجع نفسه: ص: 23.

[3] المرجع نفسه: ص: 24.

[4] المرجع نفسه: ص: 24.

أو المحو آنا آخر"[1]، ولهذا كانت كتابة الشعر اختراقا لكلّ جاهز، بل هي تحاكي النفس وتمنح لكلّ من " **الموت والحياة دلالة مغايرة** "[2].

1-3-2- بنية المكان :

والمقصود بها الكتابة، ذلك أنّ اللغة بصفتها منطوق تمثّل الزمان، وبالنسبة لبنية المكان فلم تجد ذلك الاحتفاء والاهتمام الذي عرفته البنية الزمانية، لأنّ النقّاد المعاصرين اهتمّوا بالإيقاع، وكذلك العرب القدماء راعوا البنية الزمانية دون المكانية، كون شعرهم كان كلاما غير مدون، ولم ينتبهوا إلى هذه البنية إلّا مع ظهور الكتابة. "**إنّ الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنينة مغايرة**"[3]، لهذا كان الخط متلازما مع الفراغ وتكمن مهارة الكاتب في إتقان التحكّم بهذه اللعبة، وجعل الكلام له معنى بوجود الفراغ وأن نتجاوز فكرة الخط مجرّد حامل للمعاني، " **بل هو نسق مغاير يخترق اللغة، يعيد تكوينها وتأسيسها**"[4]

وكلّ كتابة هي بحث جديد عن بلاغة مغايرة، وبالتالي تحديث قوانين النص، ومنه فإنّ الكتابة تتحرّر من الانغلاق واستبدادية اليمين و" **أصولية الشرق ومآلية الغرب** "[5]، ليأخذ كلّ اتجاه وينقل " **النص من المعنى إلى ما بعد المعنى**"[6]، ولا يخضع لأيّ سلطة وتعاد فيه فيه بنينة الأشياء، داعيا خلال هذا إلى التحرّر الكامل.

وللخط المغربي خصوصية في الوطن العربي ومحاولة نسيانه وإهماله " **بحجّة تكريس وحدة الخط العربي، ووحدة الذوق، ووحدة الحساسية** "[7]، كانت أكبر خطأ، لأنّ التنوّع الفردي هو الذي يكرّس وحدة المجموع.

---

(1) المرجع السابق: ص: 24.

(2) المرجع نفسه: ص: 24.

(3) المرجع نفسه: ص: 25.

(4) المرجع نفسه: ص: 26.

(5) المرجع نفسه: ص: 26.

(6) المرجع نفسه: ص: 26.

(7) المرجع نفسه: ص: 27.

ولهذا التنوّع أساسان الأول سياسي كون تاريخه مرتبط بالسلطة، والثاني جغرافي كونه يمتدّ من الأندلس إلى غاية مصر، وبعض البلاد الإفريقية وبهذا اكتسب من خلال هذه الشساعة تنوّعه " **في تقنياته حتى لكأنّه مسافات من الموسيقى والغناء ... لقد عرف الخط العربي ومنه المغربي كيف يدمّر المعنى، ويبني لنفسه نسقا متمنّعا على الخضوع لسلطة المتعاليات** "[1].

ومن الناحية النحوية فإنّ " **النص نسج مقعد لأدلّة متحركة ضمن علائق ترابطية وتوارديّة**"[2] وهذا يعني أنّ النص يبنى بطريقة لها قوانينها الخاصة والتي تخالف قوانين اللغة العامة عن طريق ربط الدلائل .

والصراع الدائم بين قوانين النحو وقوانين الإيقاع، أو ما يسمّى بالنفس ينتهي بانتصار الإيقاع الذي يحدّد تموضع الدلالات حسب رؤية المبدع للعالم، وهذا التكوين يسمح للقارئ بإعادة تشكيل النص من جديد من خلال قراءته " **فيما يعيد النص تكوين جسده، رؤيته للعالم**"[3].

1-4- الذات المبدعة:

هي العنصر الذي يتحكّم في اللغة، وهي العنصر الذي أهملناه لمدة طويلة، خوفا من رفضها من قبل السياسي والواقع المستبدّ في نصوصنا، فقمنا بمنعها من اختلاق الواقع متشبّثين بالواضح البسيط، حتى ظهرت الرومانسية، وبالرغم من أنهّا كانت " **قاصرة على إدراك أواليّات العالم المعاصر، غير أنّها كانت أقوى مدمّر لسلطة الإقطاع العاتيّة** "[4]، فلا عمل يمكن أن يخدم التحرّر الإنساني، بينما نلغي الذات ونهملها في غيابات المتعاليات.

وإذا استسلمت الذات للجاهز المغلق فهي قد جنت على نفسها، لأنّ الكتابة تجربة وممارسة وليست صيغ مكرّرة وقوالب جاهزة، " **لا يمكن أن نحرّر الفعل والتخييل في ظلّ**

---

(1) المرجع السابق: ص: 27.

(2) المرجع نفسه: ص: 28.

(3) المرجع نفسه: ص: 29.

(4) المرجع نفسه: ص: 31.

قمع الذات، لا يمكن أن نفتتح حوارا مع المستقبل ونحن رهائن للماضي والحاضر، لا يمكن لفاعلية الإبداع أن تتفجّر ونحن مطمئنون لحيادية الذات"[1].

1-5- علاقة المجتمع بالكتابة :

لم يعرف المجتمع العربي الحرية مطلقا سواء في عهد الاستعمار أو في وقتنا المعاصر، وعاش حياة الاستبداد والاستعباد الاستعماري، ثم السياسي مما حصره هذا ضمن حدود تمنع الإبداع والابتكار، ولهذا فإنّ الشعر المغربي لم يكن متقدّما أكثر من شعر الشهادة.

إنّ الأدب يحتوي كلّ المجتمع بظروفه وواقعه وطبقاته، وهو موحّد لهذا المجتمع بكلّ اختلافاته وتناقضاته، ومن هنا تظهر علاقة الكتابة بالمجتمع وقيمه، وهي علاقة أكيدة فالعمل الأدبي يخلق من بطن المجتمع.

على أنّ الشعر المغربي المعاصر "**يقرأ المجتمع في جموده لا في صيرورته من خلال رؤية وثنيّة مانوية ميتافيزيقية**"[2]، هذا لأنّه لا يزال تحت سيطرة المتعاليات، " **هذه الرؤية هي أول ما يجب تدميره بالنص وفي النص، لأنّ الكتابة عشق شهواني مفتوح للحياة، تمنح للغة إمكانية التجدّد، وللذات حق متعتها الفيزيولوجية والبيولوجية، وللمجتمع فسحة ابتكار علائقه وقيّمه التحرّرية**"[3].

فالكتابة نقد للثوابت الأخلاقية والسياسية والفكرية، لأنّها تكرّس التحوّل لا الخنوع والاستسلام، وهذا "**الوعي النقدي لا يمكن أن يكون شاملا إلّا إذا اخترقت به الكتابة متعاليات الغرب أيضا... وفي مقدمتها تألية التقنية الغربية**"[4]، بسبب اجتياحها المجتمع العربي، صحيح أنّنا لا ننكر استفادتنا من النقد الغربي، لكن هذا لا يعني أن نلغي خصوصيّتنا في اللغة والذات والمجتمع.

---

(1) المرجع السابق: ص: 32.

(2) المرجع نفسه: ص: 33.

(3) المرجع نفسه: ص: 34.

(4) المرجع نفسه: ص: 34.

1- 6- تحولات البنية الثقافية في المغرب :

"**الكتابة رؤية وحساسية مغايرتين**"[1]، هذا يعني أنّ الكتابة الشعرية تأتي متفرّدة متميّزة عن كلّ سابق وموروث وسائد، ذلك أنّها تعيد بناء الذات والمجتمع واللغة من خلال التأسيس والمواجهة الفعليين اللذين لا ينفصلان أثناء الكتابة، وإقامة العلائق بينها وبين الفرد والمجموع والقيم والأصول والماضي والحاضر والمستقبل والسائد " **كوعي شعري**"[2]، حتى يكون للقارئ دور في إعادة كتابة النص.

جاء هذا البيان لإلغاء الحدود والقوانين التي تعترض الكتابة، جاء لتوسيع مجال الرؤية والتعبير عن الذات والمجتمع واللغة بوعي أكبر عند جيل الشباب، ولتكون كتاباتهم أكثر جرأة وتحرّرا.

تعدّ "**بنية الثقافة المكتوبة بالعربية في المغرب الحديث**"[3]، من أهم القضايا التي دار حولها النّقاش والحوار حول جذورها وأسباب تحوّلاتها وأدواتها، ومن ثمّ تعدّدت قراءتها.

والخطابات التعميمية التي تتكلّم عن الواقع المتخلّف العربي ما هي إلّا خطابات متكرّرة " **تستهدي بقانون الواحديّة، تنمّط العالم العربي وتمركزه في لحظة ما، ومكان ما يلغيّان تدفّق اللحظات وتباعد الأمكنة فتختزل الإنسان العربي وبالتالي أسئلته وأجوبته، إلى سؤال وجواب لا ثاني لهما**"[4].

وهذه الخطابات تضلّ المتلقي خصوصا أنّها تنظر إلى المغرب العربي من خلال نظرة المشرق، ومن ثم تعميم تلك النتائج والأحكام المتعلّقة بالمشرق على الواقع المغربي.

والخطاب من أساسياته أن يكون قائما على مرتكزات تحليلية ترتبط بأسس نظرية، تدقّق في الجزئي لتصل إلى الكلّي، فالخطيبي يرى أنّ المغرب " **ليس مستعصيّا فحصه على المشارقة وحدهم، ولكن على المغاربة أنفسهم، هؤلاء الذين عادة ما يقدّمون خطابا**

---

(1) المرجع السابق: ص: 35.

(2) المرجع نفسه: ص: 35.

(3) المرجع نفسه: ص: 43.

(4) المرجع نفسه: ص: 44.

يختزل مسألة المغرب في جملة من النقاط المستعادة التي تعتمد الذاكرة بدل الاستقصاء، يستسلم للرواية بدل الدراية "[1]، والمشكلة أنّ هذا الخطاب التقليدي ينتجه حتى التقدميّين.

وكانت أول مبادرة للخروج من الخطاب التعميمي بفضل نخبة من المفكرين المغاربة، أمثال: عبد الله العري، وعبد الكبير الخطيبي، ومحمد عابد الجابري، الذين أخرجوا الخطاب المغربي من عموميته، وبحثوا في العلاقات الجدلية القائمة بين الواقع الثقافي والواقع السياسي –الاجتماعي، وبالتالي تعدّدت وتنوّعت الأسئلة والمقاربات، وكان لعبد الله العروي دور هام في دحض الفكر العربي التقليدي كخطوة أولى لنقد هذا الوضع الفكري. يقول العروي: " **ومن النقاط التي قرّرتها مرارا والتي تناقش بعنف، القول أنّ مهمّة المثقّفين العرب الآن ليست بالدرجة الأولى في الاستيلاء على السلطة، وإنّما السيطرة على المجال الثقافي**"[2].

ويدعو خاصة إلى ممارسة النقد الأيديولوجي في المغرب والعرب ككلّ، واهتمّ عبد الكريم الخطيبي بالنقد المزدوج " **المنصبّ على تفكيك المفهومات المتعالية والميتافيزيقية في كلّ من الثقافتين العربية والغربية معا، معتمدا على الاختلاف** "[3]، وأبرز أعماله المجسّدة لهذه المفاهيم الطبقية "**الاسم العربي الجريح**"[4].

وظهرت نقدية محمد عابد الجابري للفلسفة العربية، "**موظّفا مفهومات البنية والقطيعة الابستمولوجية، والإشكالية، والصراع الطبقي**"[5]، والدّراسات السابقة لهؤلاء المفكّرين فتحت الأبواب أمام أسئلة تتعلّق بالواقع الاجتماعي المعاصر سواء على الصعيد المغربي أو على الصعيد العربي، ومن ثمّ ظهر على الساحة الثقافية مفكّرين ومبدعين في

---

[1] المرجع السابق: ص: 45.

[2] المرجع نفسه :ص: 46 – وينظر: عبد العروي: العرب والفكر التاريخي، ص: 35.

[3] المرجع نفسه: ص: 47 – وينظر: عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979م، ص: 10.

[4] المرجع نفسه: ص: 47.

[5] المرجع السابق: ص: 47.

مرحلة السبعينيات "**فمنحت هذه التوجّهات مغرب السبعينيات جدلية الصراع الثقافي والسياسي، وانفتح النتاج الثقافي على مدى لا يغمض جفنه**"[1]، والانتقال من الثقافة الشفوية إلى الإنتاج الثقافي المكتوب يعدّ بداية لتأسيس بنية ثقافية مغاربية مغايرة باللغة العربية، ستكون لها نتائج معتبرة.

ومن أهم الأفكار والمفاهيم الثقافية في تاريخ المغرب الحديث، نذكر بعض المحطّات ذات الأبعاد الاجتماعية والسياسية وهي كما يلي :

1- الدعوة السلفية في الثلاثينيات.

2- العودة للالتزام في الستينيات.

3- الدعوة للنقد الإيديولوجي وتبنّي الأسئلة في السبعينيات.

وتميّزت المرحلتين الأوليّتين بالثقافة الشفويّة، والمرحلة الثالثة بالثقافة المكتوبة، وهذا لا يعني أنّ المرحلتين الأوليتين لم تعرفا الكتابة الأدبية والفكرية، لكنّهما تميّزتا بالشفوية كون "**الدعوة السلفية انطلقت من مجالس التدريس في القرويّين على يد أبي شعيب الدكالي ومحمد بلعربي العلوي، وبنية التدريس في هذه المجالس شفوية** "[2]، وبالتالي أصبح الاهتمام منصبّا على " **الممارسة الطرقيّة للدّين**"[3]، التي انتهجها السلفيون

وفي مرحلة الدعوة للالتزام كان الاهتمام منصبّا على الجانب العملي في المجال السياسي دون الاهتمام بالمجال الثقافي أو الأدبي أو الفكري، وفي المرحلة الأخيرة أي مرحلة النقد الأيديولوجي تحوّل النتاج الثقافي الشفوي إلى نتاج ثقافي مكتوب، "**وهنا تثيرنا بعض الأسئلة: ألا يمكن تطوير الصراع الأيديولوجي والبحث المعرفي دون تسييد الإنتاج المكتوب ؟ هل الصراع الأيديولوجي والبحث المعرفي على الصعيد العربي هما نفسهما في**

---

[1] المرجع نفسه: ص: 47.

[2] المرجع نفسه: ص: 48.

[3] المرجع نفسه: ص: 49.

المغرب ؟ هل الصراع الأيديولوجي والبحث المعرفي في المجال الفكري هو نفسه في المجال الأدبي في المغرب؟"[1].

ويتداخل التاريخ الثقافي والتاريخ السياسي في المغرب، مما نتج عنه "**جملة من الأعطاب ذات الجذور التقليدية المتوارثة والسائدة في آن**"[2]، عند تحليل هذين التاريخين، ومن هنا نستشفّ أنّ المغرب عرف تاريخين أحدهما سياسي والآخر ثقافي وهذا الأخير ينقسم بدوره إلى بنيات تاريخية متفاوتة من حيث التقدّم والتأخّر، وعدم التجانس " **من حيث قوانينها وتواريخها**"[3]، ولهذا تعدّ البنية الثقافية الشفوية أكثر تجذّرا من البنية الثقافية المكتوبة، إلّا أنّ"**حجم التراث المغربي المكتوب غير معروف بما فيه الكفاية لإصدار حكم نهائي**"[4]، ولا توجد أيضا دراسات تفصيليّة للموروث الثقافي المكتوب العربي كاليمن والبحرين والجزائر وليبيا...، ولم يكن من المستطاع إقامة دراسات مقارنة لمعرفة الأسباب والنتائج، ومن ثم إمكانية التغيير، إلّا أنّ هناك باحثين أثبتوا أنّ هناك كتبا لمؤلّفين مغاربة قبل الإسلام، من هؤلاء أندري جوليان في كتابه" **تاريخ إفريقيا الشمالية**"، يذكر فيه أسماء مؤلّفين مغاربة كتبوا باللاتينية من بينهم: أبليوس (م **125**) ودوناتوس (ت **335**)، والقديس أغسطينوس (م **364**) وكرثوليانوس (م **240**) وفوروس (القرن الأول) [5]، وفي مرحلة الإسلام فهناك عدّة أسماء منها: القاضي عياض عبد الواحد المراكشي، الشاعر أبو العباس الجراوي، أبو محمد القاسم السجلماسي، ابن البقاء العددي، وفي العصر الحديث أصبح التأليف غزيرا، وظهرت أسماء كثيرة منها: ابن الموقت، الناصري، علّال الفاسي، عبد الله كنون، محمد داود، ومع كلّ هذه الأسماء فإنّه " **لا يسمح لنا بإثبات بنية الثقافة المكتوبة كسنّة وتقليد**

---

(1) المرجع السابق: ص: 49.

(2) المرجع نفسه: ص: 50.

(3) المرجع نفسه: ص50.

(4) المرجع نفسه: ص: 50.

(5) المرجع نفسه: ص: 51 – وينظر: شارل أندريا جوليان: تاريخ إفريقيا الشمالية، تع: محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969م.

"[1]، وليس كلّ ما كتب قد قرأ وفهم، عرف المغرب العربي المطبعة منذ منتصف الثمانينيات (الجزائر **1845م**، تونس **1860**، المغرب **1865م**). إلّا أنّ عدد المؤلّفات التي طبعت كانت محدودة جدا، " **ولم تستطع الصحافة تغيير الوضعية وترسيخ تقليد وسنّة الكتابة، فأولى الصحافة المغربية ارتبطت بأوروبيين من اسبانيا وفرنسا أو بمشارقة من لبنان، وما كان ينشره المغاربة من مقالات وأشعار ونصوص أدبية نثرية بالعربية، في الصحافة المتواجدة في المغرب أو خارجه كالسعادة المغربية والشهاب الجزائرية، والمقتطف المصرية قليل جدا**"[2] كانت علاقة المشرق بالمغرب علاقة جزئية، ولطالما عرف المغرب تهميشا واحتقارا من نظيره المشرقي إلى غاية الثمانينيات"**ولم نسمع من المشارقة غير تكريم المغاربة لهم**"[3]، وربما يعود سبب هذا التهميش إلى أنّ مصر كانت " **أكبر محطّة ثقافية، تليها لبنان ثم سوريا، ثم العراق وهذا الترتيب ليس تاريخي، وإنّما هو ترتيب يخضع للفاعلية الثقافية**" إلّا أنّ لبنان " **يظل مجمع الثقافة العربية** "[4].

صحيح أنّ الهيمنة الثقافية كانت في البداية مصرية، ويعود ذلك لإعادة بناءها للدولة قبل المشرق، إلّا أنّه بعد الستينيات أي في بداية السبعينيات كان للبنان الفضل " **في تجميع وإعادة توزيع الثقافة العربية**"[5]ويبدو أنّ انتشار المؤلّفات المصرية واتساع عدد قرّائها كان بسبب امتلاك هاتين الدولتين (مصر، لبنان) "**سلطة الدعاية من مجالات النشر، وقنوات التوزيع**"[6]، دون الأقطار العربية الأخرى، ولذا يعدّ المغرب الثقافي هامشا بالنسبة للمشرق الذي يعدّ المركز الثقافي، إلّا أنّ هذا لا يعني أنّ الثقافة المغربية لم تعرف التنوّع والتعدّد، "**و لم تكن الكتابة يوما من الأيام تملكا شعبيا، ولا كانت بنية الثقافة المكتوبة ثابتة ولا**

---

[1] المرجع السابق: ص: 51.

[2] المرجع نفسه: ص: 52.

[3] المرجع نفسه: ص: ص54.

[4] المرجع نفسه: ص: 54.

[5] المرجع نفسه: ص: 54.

[6] المرجع السابق: ص: 54.

مستقرّة"[1]، ولا نجد سببا لتهميش الثقافة المغربية إلّا كون معظمها شفوية غير مكتوبة، وليس السبب في البعد الجغرافي أو الاستعمار، "**واعتبر المغرب متخلّفا لأن قيّم الكتابة هي الأساس، وهذا ما عانته كلّ الأقطار العربية التي لا تنتج كتابة**"[2]، والتاريخ الثقافي المغربي يؤكّد على وجود بنيتين هما " **بنية الإنتاج الفكري وبنية الإنتاج الأدبي والبنية الأولى أقوى حضورا من الإنتاج الأدبي وأكثر تماسكا رغم هشاشتها**"[3].

كانت الكتابة لدى المغاربة لعبة تمتّع للحظات عابرة، دون أن يكون لها استمرار تاريخي "**وتقليد حياتي واختيار تعبيري** "[4]، يشترط في الإنتاج الثقافي أن يتوفّر على ركنين هامين هما؛ الكاتب (المنتج للنص) والقارئ (المنتج له أو معيد الإنتاج)، ولذا كان من الأهمية أن " **نقترب من الكاتب، نقتحم صمته ومشاغله وهمومه السرية**"[5]، وهنا نتحدّث عن الكاتب الذي واجه ظروف "**غياب بنية الإنتاج المكتوب**"، وليس الكاتب المنحدر من السلالة الأرستقراطية من القرن التاسع عشر.

1-7-قراءة في الشعر المغربي الحديث:

تعود جذور الشعر المغربي إلى الشعر الجاهلي الذي عرف به أصحاب البدو (الصحراء). صحيح أنّ اللغة العربية حافظت على أصوليّتها في الشعر العربي الحديث، لكن لا ننسى أنّ الشعر المغربي تأثّر بعوامل منعته من الإندماج تماما في الشعرية العربية منها: البعد الجغرافي، والظروف الاجتماعية والسياسية المتباينة.

وفي أواسط العشرينيات عرف الشاعر المغربي أنّ الشعر التقليدي لم يعد يساير الحياة الاجتماعية الجديدة، واكتشف أنّ الشعر التقليدي ما هو إلّا " **قوالب عروضية وتراكيب لغوية فارغة من كلّ تجربة إنسانية لها صيحة الإبداع، ومسافة الحرية** " ولهذا اتّجه

---

(1) المرجع نفسه: ص: 54.

(2) المرجع نفسه: ص: 55.

(3) المرجع نفسه: ص: 56.

(4) المرجع نفسه: ص: 56.

(5) المرجع نفسه: ص: 57.

الشاعر للبحث عن لغة تواكب " **النهضة الشعرية العربية في المشرق**"، وأن يكون لهذه اللغة دور في التعبير الصادق عن ما هو كائن وموجود خصوصا في "**بداية استقرار السيطرة الاستعمارية على المغرب، واستسلام الخطابي سنة 1925م**" وبالتالي كان لهذه الشبيبة حبّ الإطلاع على شعر المشرق إلى جانب التمسك بالفعل التحرّري، ومن هؤلاء: علّال الفاسي الذي يعدّ زعيم الحركة الوطنية بالمغرب فبالإضافة إلى نشاطه المسلّح كان أيضا "**أحد أفراد كوكبة شعرية**"[1]، عمل على إحياء القصيدة التقليدية والتغنّي بالبطولة، وأيضا مختار السنوسي وعبد الله كنون ومحمد بن إبراهيم كرموز شعريّة برزت في هذه الفترة، تلك الفترة كانت بحاجة لشعر مملوء بالبوح والإنشاد والمباشرة، ومع الحرب العالمية الثانية كان التوجّه رومانسيا، مع بداية ضعيفة وخجلة تحاول توسيع خطوّاتها للالتحاق بنهضة المشرق التي كانت مصر نموذجها العربي، إضافة إلى التشبّث بمعالم الحرية رغم كلّ الضغوط الاستعمارية والتقاليد الشعرية.

وبحلول الأربعينيات ظهر جيل الشعراء الجديد تحت ظروف سيئة تمثّلت في عدم الحصول على الاستقلال، ومن هؤلاء الشعراء؛ عبد المجيد بن جلون، وعبد الكريم بن ثابت ومحمد الحلوي، عبد القادر حسن إضافة إلى محمد الصباغ وعبد القادر المقدم ومحمد السرغيني، وكان توجّههم الوحيد رومانسي، فتغنّى هؤلاء بالطبيعة والوطن والحبيبة، وكان لهم صدى واسع المدى، حيث نشرت أعمالهم في الصحف والمجلات في كلّ من تطوان والعرائش والرباط.

وفي السنوات الأولى من الاستقلال (بعد **1956م**)، انصبّ التّفكير حول العدول عن القصيدة التقليدية والرومانسية، والاستفادة من التحوّلات التي تشهدها الساحة الشعرية العربية، ومن الشعر الغربي خاصة شعر أمريكا وأوروبا وروسيا، ومن ثم جاءت الدعوة إلى الشعر الحرّ، وكسر القيود التقليدية من عروض وقافية، والتجديد في الشعر بما يتوافق والواقع السياسي – الاجتماعي، اتّسع بظهور نماذجه في أواسط الستينيات مع أحمد المجاطي،

---

[1] المرجع السابق: ص: 66.

ومحمد السرغيني، ومحمد الخمار، ومحمد الميموني، وأحمد الجوماري، وعبد الكريم الطبال، الـذين تمكّنـوا مـن "**ترسـيخ قصـيدة مغربيـة نلمـس فيهـا جـرأة التجريـب واقتحام الحدود، وافتتاح غرابة اللغة**"[1]، وجاءت فترة السبعينات معلنة تحدّي الجيل الجديد في إمكانية العثور على خصوصية القصيدة المغربية، وهذا لا يتمّ إلّا بخلق أشكال جديدة في إطار "**بحث مستمر ودائم، والانفلات من حدود القصيدة التقليدية**"، ونعني بهذا تفجير الطاقات الشعرية بطرائق جديدة، والسؤال هنا هو: " **كيف يترك الشعر المغربي خارج الشعر العربـي ؟** "[2]، لـو لـم تعـاني القصـيدة المغربيـة مـن التقليـد والنمطيـة مثلهـا مثـل القصـيدة المشرقية لقطعنا صلتها بالتراث الشعري العربي، ومن مظاهر ومعيقات التقليد "**خشية الخروج على القواعد والتصوّرات التقليدية، وانقطاع الكتّاب عن الكتابة وهم في توهّج الشباب وتبعية الشعري للسياسي وتجنّب الصراع النظري حول الشعر، ووظيفته ومساره، ومستقبله**"[3]، ولما كانت جذور التجديد تنبت في المشرق، فإنّها ستنتقل حتما إلى المغرب الذي لم ينفكّ عن الكتابة على منوال القصيدة التقليدية، حتى قام المشرق بهذا الفعل.

أما جيل السبعينيات الذي كتب القصية باللغة الفرنسية استطاع أن يتجاوز بها كلّ الحدود ليصل بها إلى الجهات الأربع، وانتقل من دوره كمقلّد إلى مبدع، ويرجع هذا إلى رفع المستوى الثقافي لدى هذا الجيل والاتّصال المباشر بين شعراء المغرب، كما حدث بين شعراء المشرق، (أدونيس، محمود درويش، البياتي)، ولم تعدّ الكتابة تخصّ الوطنية فحسب بل أصبح لها أفق أوسع، ألا وهو الإنسانية .

كانت تقاليد إلقاء الشعر المغربي تحتم على الشاعر إلقاءها في مجالس مهمّة أمام الملوك والوزراء، ومع ظهور الحركة الوطنية أخذ موقعا آخر، وهو "**المحافل والمهرجانات السياسية والأدبية**" على الطريقة القديمة أي " **الإنشاد**"[4]، وتغيّر الحال في العصر الحديث

---

(1) المرجع السابق: ص: 67.

(2) المرجع نفسه: ص: 68.

(3) المرجع نفسه: ص: 68.

(4) المرجع السابق: ص: 69.

ولم يعد بإمكان الشاعر الاتّصال بالجماهير لندرة هذه المهرجانات، كما أنّه لم تطبع الدواوين إلّا حديثا سنة **1936م**، حيث طبع ديوان محمد مكوار سنة**1937م** ويصل عدد دواوين المغرب الآن إلى **120** ديوان فقط[1]، وطباعة هاته الدواوين كانت على حساب الشعراء، ولم تعرف دور النشر والتوزيع أهمية الكتب المغربية إلّا في السنوات الأخيرة، وفي مجلّات محدودة، وما كان على الشاعر المغربي إلّا الهروب إلى دمشق أو بيروت أو بغداد لطبع أعمالهم .

يتقاطع الشعر المغربي مع الشعر المشرقي في كون كلاهما انتقل من مرحلة الإنشاد إلى مرحلة الكتابة ولعلّ المغرب تتبّع المشرق في هذا، لكن لم يكن للمشرق أيّة مزيّة في تحديث الشعر، لأنّ تحديث الشعر كان معتمدا بالدرجة الأولى على الآراء والأفكار الغربية، وكان الفرق الوحيد بين المغرب والمشرق، هو أنّ المغرب لم يتمكّن من تخطّي الكتابة باللغة العاميّة (الدارجة المغربية).

استطاع الشاعر المغربي أن يعطي للفعل الشعري بعدا تاريخيا واجتماعيا، بعدما كان مجرّد ألاعيب لغوية جوفاء تخلو من أيّ تجربة إنسانية في القرن الثاني عشر والثالث عشر، خصوصا بعد " **دعوة سارتر للالتزام إلّا بعد 1956م في المغرب**"[2]، ومن هنا برزت حتمية العمل على مستوى البناء النصي، وكان على المغربي الاختيار بين الموقف السياسي والفعل الشعري " **كفعل للشمول يكون الصراع الاجتماعي متضمّنا داخل (قبيلة الكلمات)**" [3]، "**إنّ الشعر المغربي بحاجة لقراءة عاشقة**"[4]، تفكّ عنه حصار سلطة النقد والثقافة العامة اللتان تعملان على تراجعه، وتمنعه من أيّة محاولة للغوص في التجربة الإنسانية، وهذا لم يمنع من محاولات للانفجار والخرق تمثّلها بنيس مع صديقيه عبد الله راجع، وأحمد بلبداوي في بعض التجارب النصية لأنّ " **الشعر العظيم لا يولد في كلّ لحظة، والشاعر لا يمارس بطولة أو شهادة، وحيدا يصاحب ليل القصيدة، يسير بين الأعشاب الوحشية، والكواكب**

---

[1] المرجع نفسه: ص: 69.

[2] المرجع نفسه: ص: 70.

[3] المرجع السابق: ص: 70.

[4] المرجع نفسه: ص: 71.

السرّية، والحجارة السعيدة، فلربّما يعثر يوما على ضوء ينفجر فجأة من أنحاء ماء أو تراب "[1].

2- الحداثة الشعرية العربية :

ترجع الدراسات التاريخية بداية الحداثة إلى نهاية الأربعينات، لكن الحداثة عرفناها مع جبران حين كسر النموذج التقليدي السائد منذ نهاية القرن التاسع عشر، لأنّ جبران " **حفر لأثر يشتغل في كلّ نص شعري عربي حديث بالموافقة أو الإنكار، ذلك أنّ جبران جعل من الشعر فعلا شموليّا يلغي الحدود بين الشعر والنثر، بين الشعر والسرد، بين الخيال والفكر، بين الغنائي والملحمي** " مات جبران في **1931**م، بعدما كتب أروع عمل له باللغة الإنجليزية تحت إسم (النبي) [2].

يرى بنيس أنّ الحداثة تتأتّى في "**صيغة مختبر**"[3]، يحتضن الآثار الشعرية القديمة العربية، والثورة الشعرية في أوروبا، هناك من انبهر بالنموذج الأوروبي وصاغ النص الشعري العربي على ضوءه، وهناك من أخذه كمعيار لتصنيف السلالات الشعرية العربية القديمة، وبالمقابل هناك من انحاز للطرف الآخر(الشعر التقليدي) ويعتبر الخروج على أصوله إخلال بالشعر العربي، وحطّ من مكانته الرفيعة، وإنّما علينا الإطّلاع على هذا الموروث من شعر جاهلي وعبّاسي وأندلسي، وصوفي، والتعمّق في دراسته[4].

2-1-دلالة النص الغائب في شعر أحمد شوقي :

وقعت عدّة خصومات وخلافات حول أشعار شوقي، فهناك من يؤيّد دورها في قيام النهضة الشعرية العربية، وهناك من يجدها مجرد تقليد للماضي، وها هو بنيس يخرج بثلاث

---

[1] المرجع نفسه: ص: 71.

[2] المرجع نفسه: ص: 75.

[3] المرجع نفسه: ص: 76.

[4] المرجع السابق: ص: 77.

قواعد استنبطها من قصيدة شوقي سمّاها "**قواعد لعبة السلطة الأخلاقية**"[1]، من خلال البيت الذي يقول فيه شوقي :

قم للمعلّم وفه التبجيلا كاد المعلّم أن يكون رسولا

القاعدة الأولى :

يتقارب المعلّم والرسول في تعليم الحقيقة للناس، ويتباعدان في درجة الحقيقة ومصدرها، وهما محدّدان بحاجز الخطاب الديني .

القاعدة الثانية:

إيفاء التبجيل من طرف المتعلّم للمعلّم، فالأول جاهل والثاني عالم وعمليّة إيفاء التبجيل دلالة على الاعتراف بالأبوّة المقدّسة .

القاعدة الثالثة :

الأمر بطاعة المتعلّم للمعلّم، وهذا أمر صادر من مكان مجهول وبصوت مجهول صاحبه، كأنّه آت من مصدر فوق إنساني متعال على المجتمع والتاريخ، وهنا قد يقصد شوقي بالمعلّم نفسه، وإذا كان بالفعل معلّما فلماذا ثار عليه جماعة الديوان وانتقده طه حسين، كما أنّه " **يفتقد سلطة البداية**"[2]، على عكس بعض القدماء والمحدثين، إذن شوقي هو المعلّم الأول أو الثاني بعد محمود سامي البارودي في مدرسة الإحياء، وهنا تقع الخصومة، فأصحاب السلفية يرون في إحياء التراث كما هو، والحفاظ على قدسيّته من التحريف أو التبديد أمّا أصحاب دعوة التجديد كطه حسين ومدرسة الديوان فيتّجهون اتّجاها معاكسا تماما، ولكي نتحقّق من كون شوقي معلّما للشعراء المحدثين نتوقّف عند قصيدته التي كتبها في انتصار الأتراك على اليونان، والتي يقول في مطلعها[3]:

الله أكبر كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدّد خالد العرب

---

[1] المرجع نفسه: ص: 80.

[2] المرجع نفسه: ص: 81.

[3] المرجع السابق: ص: 82.

وهنا تتباين الآراء حول شعر شوقي من حيث :

2-1-1- الذوق الشعري العام :

يقول طه حسين: " **كنّا جماعة منّا العمامة، ومنّا الطربوش، منّا المصري، ومنّا السوري، منّا المسلم ومنّا غير المسلم، وكنّا جميعا مرتاحين إلى انتصار الترك متشوقين إلى ما يسجّل هذا الانتصار ويشيد به وتناول شاب منّا الصحيفة، فأنشد القصيدة في شيء من الحماسة غريب، وفي شيء من الإتقان في الصوت وإخراج الحروف، وتقطيع الوزن، وقذف القافية، كما تقذف الحجارة، فرضينا وأعجبنا، وتحمّس بعضنا فصفّق، وافترقنا على أنّها قصيدة رائعة** "[1].

2-1-2- تأثير هذا الذّوق على مواقف النقّاد :

يقول طه حسين أيضا :" **ثم التقينا(مع هيكل) في مجلس من هذه المجالس التي أخلو يها إليه وحدنا فنتحدّث في حرية وينتهي بنا الحديث في كثير من الأحيان إلى ما يكره كثير من الناس، فأعدنا قراءة القصيدة، وحينئذ لاحظت أنت ولاحظت أنا، أنّ إعجابنا لم يكن إلا ظاهرة اجتماعية، وأنّ بين الذّوق العام وذوقنا الخاص تناقضا غير قليل هذه المرّة** "[2].

ومن هنا يتّضح جليّا أنّ الذّوق العام كان يشجّع، ويمجّد هذا النوع من الشعر، أمّا النقّاد أمثال طه حسين فقد كان لهم من الوعي ما يكفي لمعرفة أنّ هذه القصائد ساذجة وبها الكثير من الخطابة، يقول طه حسين "... **فضحكنا وأغرقنا في الضحك والسخرية من هذه الصّور العتيقة البالية، تتّخذ لتصوير الحياة الجديدة الحاضرة**"[3]، ومن هنا نستشّف أنّ الذوق العام أثر على الذّوق النقدي لمدّة من الزمن.

وما خرج به النقّاد فيما بعد هو أنّ قصيدة أحمد شوقي نسجت على منوال قصيدة أبي تمّام التي يمدح بها المعتصم، وبالتالي تصبح قصيدة أبي تمام هي (النص الغائب) لقصيدة

---

[1] المرجع نفسه: ص: 83 – وينظر: طه حسين: حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1958م، ص: 36.

[2] المرجع نفسه: ص: 83.

[3] المرجع السابق: ص: 83 – وينظر: طه حسين: حافظ وشوقي، ص: 37.

شوقي، والحقيقة أنّ أيّ نص من النصوص يتشكّل من مجموع النصوص الغائبة " **فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها**"[1]، ونقصد بهذه النصوص ما يسمّى (النص الغائب).

وتكمن مزيّة الكاتب في تحويل وتغيير مسار هذه النصوص عن طريق الكتابة و" **مستوى تأمّل الكتابة لذاتها**"[2]، وهذه النصوص قد تكون سابقة أو متزامنة مع هذا النص، ولهذه الكتابة قوانين ثلاثة هي؛ الاجترار، الامتصاص والحوار، كما تحتاج إلى "**مستويات لوائح الكلام**"[3]، أو ما يعرف " **بمجموعة النوى المركزية والهامشية، وهي الدليل والمتتالية وما بعد المتتالية**"، وبتغيير مواقع هذه النّوى يتغيّر السياق، وأيضا دلالة النّوى، ويكتسي النص حركية دائمة [4]، وحتى نتوصّل إلى قوانين الهجرة بين النصين (المهاجر والمهاجر إليه)، علينا أن نستخرج العناصر المشتركة بينهما.

ومن الواضح أنّ قصيدة شوقي امتلكت خصائص إيقاعية تشبه تلك الخصائص التي وجدت في شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة، ونعني بذلك بحر البسيط الذي كان يستعمل بنسبة **15.27%** من استعمال البحور الأخرى في ذلك الوقت، كما هو ملاحظ في معظم قصائد أبي تمّام، لكن هذا لا يعني هجرة نص أبي تمّام إلى شوقي تماما فالإيقاع يعتبر نواة هامشية وبالتالي "**خضع نص أبي تمّام وغيره لإعادة الكتابة في قصيدة شوقي، بمعنى أنّه خضع للتبدّل والتحوّل، تبعا لقانون قراءة شوقي للنص الغائب ونوعية الوعي المتحكّمة في القراءة** "[5].

ومن نقاط الاختلاف بين نص شوقي ونص أبي تمّام نجد :

---

(1) المرجع نفسه: ص: 84.

(2) المرجع نفسه: ص: 85.

(3) المرجع نفسه: ص: 85 – وينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط1، دار العودة، بيروت، 1979م، ص: 253.

(4) المرجع نفسه: ص: 85.

(5) المرجع السابق: ص: 87.

- **البنية السطحية :**

- قصيدة أبي تمّام بها **71** بيتا، بينما قصيدة شوقي بها **88** بيتا .

- استعمل شوقي **50%** من قوافي قصيدة أبي تمّام، مثل: الكتب، الشهب، الرحب الخشب، الهرب الغضب، ... ويختلف ترتيبها في قصيدة شوقي .

- قصيدة أبي تمّام تلزم سلسلة واحدة، بينما قصيدة شوقي تتجاوزها إلى سلسلتين وهذا من خصائص الشعر الحديث[1].

- **البنية العميقة :**

- **الإختلاف في الموضوع التاريخي:** قصيدة أبي تمّام تتحدّث حول معركة عمورية، وقصيدة شوقي حول انتصار مصطفى باشا كمال، وتختلفان أيضا في الزمان والمكان الأمر الذي يجمعهما هو: الانتصار

- تختلف عناصر بنية القصيدتين عددا ونوعا، والأهمّ هو تركيبة هذه العناصر، حيث تظهر هذه العناصر متكاملة ومنسجمة ومتنامية في قصيدة أبي تمّام بينما هي متنافرة ومتراكمة في قصيدة شوقي.

ومن هنا نعرف أنّ قصيدة أبي تمّام عرفت تغييرات وتحوّلات أثناء هجرتها إلى قصيدة أحمد شوقي، وأهمّ هذه التبدّلات هي:

- **تنافر الأبيات:**

يتحكّم البيت الأول في تركيب القصيدة كنسق وتحويل وتركيب وإيقاع، وهذا ما يغيب في قصيدة شوقي حيث "**تتراكم الأبيات وتمتدّ وتسيل حتى يبدو التنافر واضحا**"[2]، ذلك لأنّ البيت الأول من القصيدة يقوم على (العجب) بينما في قصيدة أبي تمّام نشهد التحليل والتركيب والتجانس في قوله :

---

[1] المرجع نفسه: ص: 88 – وينظر: شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1953م، ص: 59-60.

[2] المرجع السابق: ص: 90.

السيف أصدق إنباء من الكتب في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب

يقول طه حسين "**كنت أرى أنّ من الظلم أن يقاس هذا الشعر (شعر شوقي) الذي لا يدلّ على شيء إلى بيت كهذا فيه الشكّ واليقين معا، وفيه المبالغة والاقتصاد معا، وفيه اللفظ الرّصين يدلّ على المعنى الجيّد**"[1].

- **اعتماد الخطابة :**

يصف أبو تمّام معركة عمّورية وصفا بليغا، وهو لا يعتمد نقل التاريخ أي أنّ النص لا يعتمد المحور العمودي فقط بل يتقاطع مع المحور الأفقي، وبهذا يمارس أبو تمّام الحرب داخل النص كما هي خارجه، فهذا العنف والتمزيق والهدم في قصيدة أبي تمام نقل شعري غير مباشر لواقع موضوعي يتقاطع مع حالاته الجسدية في علائقها الواعية واللاواعية بجسد اللغة، إنّه خرق اللغة والذات والمجتمع، بينما قصيدة شوقي لا تتعدّى المدح والوصف الخارجي للمعركة والتأريخ لها "**واستشهاده بنص غائب كمصدر للأدبية والشعرية في النص**"[2] فتغيب جدليّة التركيب الداخلي من نسق وسياق مع التركيب الخارجي (المرئي). بين شوقي وأبي تمّام مسافة الوعي الشعري لا سبيل إلى إخفائها.

- **محاكاة النص الغائب:**

"**إن أبي تمّام منتج ومعيد للإنتاج، وليس مستهلكا، كما هو الحال عند شوقي**"[3]، الكتابة عند أبي تمّام معاناة وإعادة إنتاج بينما عند شوقي استهلاك وخطابة وكلام .

الهجرة عند شوقي تتحكّم فيها السكونيّة، فهو يأخذ المظهر الخارجي دون أن يصل إلى لبّ القصيدة من نسق وسياق فهو يكتب وفق "قانون الاجترار" بمعنى أنّ شوقي لم يقدر على استيعاب النص الغائب، "**وتلك هي علاقة العجز والقصور لا علاقة الفعل والتخطّي**"[4]،

---

[1] المرجع نفسه: ص: 90 – وينظر: طه حسين: حافظ وشوقي، ص: 41.

[2] المرجع نفسه: ص: 91.

[3] المرجع السابق: ص: 92.

[4] المرجع نفسه: ص: 92.

وهذه الرؤية تشمل السلفيين ككلّ الذين يعدّون أنفسهم حافظون ومحيون للتراث ولا يعلمون أنّهم هم من أطفأوا وهجه، وهي رؤية خارجية للشعر.

يقول طه حسين عن القصيدتين:" **ثم أخذنا ننتقل في القصيدتين من بيت إلى بيت حتى انتهينا إلى أنّ ذوقنا القديم على تحرّجه لا يستطيع أن يستسيغ قصيدة شوقي، بعد أن أبى ذوقنا الحديث أن يستسيغها وكانت خلاصة رأيك ورأيي أنّ هذه القصيدة إنّما هي أشبه بالتمرين المدرسي يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية التي تلقى إليهم فيوفقون في الصورة ويخطئون الموضوع** "[1].

2-2- هجرة النص في شعر صلاح عبد الصبور :

"**عدت إلى أصداء المتن الشعري لصلاح في الشعر المغربي المعاصر الذي أسمّيه بـ (هجرة النص)**" [2]، تأسس مفهوم (هجرة النص) عند بنيس انطلاقا من مفهوم إجرائي يدعى (النص الغائب) والذي اكتشفه من خلال "**ممارسته قراءة مستوى أساسي للخارج الداخلي الخاص بالشعر المغربي المعاصر**"[3]، وأيضا قصيدة أدونيس "**مراكش فاس والفضاء ينسج التأويل**"[4]، يهدف مفهوم (هجرة النص) إلى الإجابة عن السؤال المهمّ ألا وهو لماذا يهاجر النص الشعري المشرقي إلى المغرب، ولا يهاجر النص الشعري المغربي إلى المشرق؟[5]، ولا يتأتّى لنا الجواب على هذا السؤال إلّا إذا أخذنا بعين الاعتبار الوضع التاريخي للشعر المغربي المكتوب بالفصحى والانفعال ليس هو الطريقة المثلى للدفاع على أهمية النص المغربي والأجدر بنا أن نسلك الطريق المعرفي لإعادة قراءة التاريخ الأدبي والثقافي المغربي بعدّة طرق، وحتى يكون للنص فاعلية عليه أن يعيد إنتاج ذاته ولا يتأتّى ذلك إلّا بفعل القراءة لأنّه إذا أهمل من قبل القارئ أعلن وفاته، وحتى يكون مقروءا "**عليه أن يهاجر بين أنظمة**

---

[1] المرجع نفسه: ص: 93 – وينظر: طه حسين: حافظ وشوقي، ص: 44.

[2] المرجع نفسه: ص: 95.

[3] المرجع نفسه: ص: 95- وينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: 255.

[4] المرجع السابق: ص: 95.

[5] المرجع نفسه: ص: 96.

هي من طبيعة دليل إنتاجه (دليل لغوي موسيقي مرسوم...) باتّجاه تحقيق سلطته"[1]، وهناك من النصوص من تهاجر إلى دلائل تخالف طبيعتها، كالهجرة بين الموسيقى والرسم... فيتغيّر كلّ ما كان ثابتا في النص، ولأنّه لا يوجد قانون عام يحكم هذه الهجرة فسنذكر سماته فقط:

1- إذا كان النص يجيب على سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية وفي مكان محدّد أو أمكنة متعدّدة.

2- إذا كان النص يجيب على سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطّرة، أو غير مؤطّرة زمانا ومكانا.

3- إذا كان النص يجيب على سؤال تاريخي أو حضاري .

4- إذا كان النص يجيب على سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر.

وستوضّح هذه السمات "**كيف يهاجر نص ليصل نص آخر؟ متى يمكنه أن يتحرّك في هجرته دون مقاومة النصوص الأخرى المضادّة له؟ ما زمن هذه الهجرة؟ هل يمكن تحديد مساحتها؟حتى يقترب الأدب أكثر من العلمية**"[2]، وهجرة النص لا تكون كبنية نصية لوحدة وإنّما تكون هجرته وفق بنيته الاجتماعية والتاريخية "**ومن ثمّ يتضمّن النص سلطته أو لا يتضمّنها، بمعنى أنّه يتوفّر أو لا يتوفّر على إرادة الفعل والتفاعل**"[3] وحتى يكون مفهوم الهجرة أكثر وضوحا علينا أن نشمل بالفهم "**الفعل والتفاعل في القارئ والنصوص الأخرى ومعها**"[4].

2-2-1- تأثير نصوص صلاح عبد الصبور على القارئ المغربي :

في منتصف الستينيات كان يجتمع بنيس مع أصدقائه بدار الشباب بالبطحاء في فاس لقراءة النصوص الشعرية بحثا عمّا "**يمكن أن يفجر السمات الغامضة لحساسيّتنا التي بدأنا نشعر**

---

[1] المرجع نفسه: ص: 97.

[2] المرجع نفسه: ص: 97.

[3] المرجع السابق: ص: 98.

[4] المرجع نفسه: ص: 98-99.

بها عبر دورتنا الدموية"[1]، ذلك أنّ الشعر الذي عرفوه قبلا لم يصبح له تأثير أو معنى للحياة المعاصرة، حتى وصلت دواوين الشعر المعاصر لشعراء المشرق إلى سوق المدينة منها دواوين صلاح عبد الصبور (أحلام الفارس القديم، الناس في بلادي، أقول لكم) ومنها عرف بنيس وأصحابه أنّ كلّ معارضة لهذا الشعر هي افتراء، وخطأ في حقّه "**هتفنا: هذا جوابنا! هتفنا أيضا: هذه حقيقتنا**"[2]، وهذه بعض أبيات قصيدة (أحبك) من ديوان (أقول لكم) لصلاح عبد الصبور يقول فيها :

لا لا تنطق الكلمة .

دعها بجوف الصدر منبهمة.

دعها مغمغمة على الحلق.

دعها ممزقة على الشدق.

دعها مقطّعة الأوصال مرمية.

لا تجمع الكلمة .

دعها رمادية.

فاللون في الكلمات ضيّعنا .

دعها غمامية[3].

فكان لصلاح دفق شعري غريب يقتحم الفكر دون استئذان، ولعلّ أهمّ ما تميّز به شعره أنّه كان فاعلا ومتفاعلا في النفس :

1-لغته النصية(نحويا، إيقاعيا، بلاغيا).

2-رؤيته للإنسان والعالم .

3-تدميره للتقليد الشعري الرومانسي، لغة ورؤية[1].

---

[1] المرجع نفسه: ص: 99.

[2] المرجع نفسه: ص: 99.

[3] المرجع السابق: ص: 100 – وينظر: صلاح عبد الصبور: أحبك، ديوان أقول لكم، ط2، دار الآداب، بيروت، 1965م، ص 63.

فاستطاع صلاح أن يرسم منحى مغايرا للشعر الحداثي، "**لهذه العناصر ضمن تبنينها داخل النص، سلطتها وهي التي برّرت هجرة النص إلينا كقراء، سلطة النص كنص في علائقه الجدلية بالجواب على سؤالنا المبهم مرّة، والجلي مرّة أخرى**"[2]، جمع شعره بين الواقع والخيال وكان ميّالا للمحسوس والملموس بشكل مكثف كان يلامس حياتنا التي نعيشها، يتيح لنا إمكانية قراءة اللغة والمجتمع والذات، وأكثر من تأثّر بهم صلاح في شعره (إليوت) ولم يكن في هذا وحده بل معظم الشعراء المعاصرين العرب، وكان لشعر صلاح أجوبة على كلّ أسئلة ذلك الجيل، لأنّه كان أقرب إلى النفس وربّما يكون السبب في "**القرب الذي كان موجودا بكثافة بين مصر والمغرب لغويا، باعتبار أنّ التحوّل الثقافي عموما وليد شرعيّ للتحوّلات الثقافية اللغوية في مصر الحديثة**"[3].

وكما جمع شعر صلاح بنيس وأصحابه ووحّدهم (كجماعة شعرية) كان أيضا البياتي، وحاوي، والسياب.

2-2-2- خصوصية النص الشعري لصلاح عبد الصبور:

من النصوص التي كانت أكثر فعلا على قرّائها من جيل التسعينات؛ قصائد الشاعر عبد الصبور، كونه تحرّر من الأنماط السائدة، و"**شرع في اعتماد رؤية مغايرة للنص وبالنص**"[4]، فلاقت قصائده صداها في المجتمع الشرقي والمغربي على حدّ السواء، والملاحظ في بعض النصوص المغربية هجرة نصوص صلاح عبد الصبور إليها، التي رسخت في لا وعي هؤلاء الكتّاب، ووصلت هذه الهجرة إلى نصوص علّال الفاسي، ولم يعرف كلّ الشعراء المعاصرين في المغرب أهمية نصوص عبد الصبور إلّا أقلية منهم من أمثال: عبد الكريم الطبال محمد الميموني، وأحمد الجوماري، وعبد الرفيع الجوهري.

---

[1] المرجع نفسه: ص: 100.

[2] المرجع نفسه: ص: 101.

[3] المرجع نفسه: ص: 101.

[4] المرجع السابق: ص: 102.

" **ها هو ذا نص صلاح عبد الصبور يعيد إنتاج ذاته في المتن الشعري المعاصر في المغرب، بعد أن أجاب على سؤال اجتماعي شعري ليس في مصر فقط، ولكن في المغرب أيضا في زمان محدّد هو الستينيات**"[1].

و لهذه الهجرة قوانينها وصفاتها، فهي ليست عبثية وتمثّل هذه الهجرة بثلاث نصوص مغربية:

النص الأول: لأحمد الجوماري، قصيدته بعنوان (حكاية صديق قديم)

أذكره من ندبة سوداء، كانت كالوسام

على جبينه تضيء !

تذهلني رؤيتها، كانت تهز خافقي

فيولد الربيع في عيني، يومض البريق

و في دمي يعربد الحريق [2]

النص الثاني: لعبد الكريم الطبّال، قصيدته بعنوان (مولاتي)

مولاتي! يا بحرية العينين، وشمسية الشفتين

يا تاج الأشياء

و يا معبودة كل الأطفال

مولاتي: أرسلت إليك كتابا في العشق فعاد

قالوا إنّ جمالك مجهول [3]

النص الثالث: لمحمد الميموني، قصيدته بعنوان (حكاية من جزيرة الدخان)

يا إخوتي ... أتيت من جزيرة الدخان

---

[1] المرجع نفسه: ص: 103.

[2] المرجع نفسه: ص: 103 – وينظر: أحمد الجوماري: أشعار في الحب والموت، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1970م، ص: 13.

[3] المرجع السابق: ص: 105– وينظر: عبد الكريم طبال: الأشياء المنكسرة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1974م، ص: 135.

منسوفة رؤايا

صفر اليدين لكن ملء جعبتي حكايا

مرآتي التي حملت أصبحت مرايا [1]

نعرف أنّ اللغة، ليست دلالات معجمية فحسب بل هي دلالات معجمية مرتبطة ببعضها البعض وفق علائق تركيبية تمنحها المعنى المراد، وبتغيّر هذه العلائق يتغيّر المعنى. إضافة إلى توزيع الإيقاع أو ما يعرف بالزمان وبياض الورقة أي المكان.

و إن كان يشترك صلاح عبد الصبور مع الشعراء المعاصرين في المعجم، إلّا أنّ لصلاح نظرته الخاصة للحياة وفهمه الخاص بالثقافة الشعبية، ووعيه الخاص بالموروث الديني والصوفي، وقراءته الخاصة للشعر الأوروبي (إليوت ولوركا)، تتميّز بلاغة عبد الصبور بالدقّة والكشف في توظيف المعجم والملاحظ أنّ هناك بعض البنيات الجزئية التي هاجرت إلى النصوص المغربية "**منها اعتماد الحكاية واختزالها في آن، وتملّك المحسوس والملموس، إلى جانب تمازجها بالتخييل، واطمئنان للبنيات النحوية الأساسية، واتسّاع البعد المعرفي (الشعر العربي القديم، الشعر العربي الحديث، الفلسفة، التصوف، الثقافة الشعبية، التاريخ.....)**" [2].

وهاجر في البنية الإيقاعية الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية والقافية المتزاوجة والمتناوبة إضافة لتحطيم وحدة الروي، وفي الأوزان التفعليتين التامّة والنّاقصة، وبحري الرجز والمتدارك ولا يخلو الأمر من التغيير وتحويل نص عبد الصبور إلى نص غائب في بنيات النص الشعري المعاصر.

---

[1] المرجع نفسه: ص: 105- وينظر: محمد الميموني: آخر أعوام العقم، دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1974م، ص: 7.

[2] المرجع السابق: ص: 106.

"**هجرة صلاح إلى المغرب (وغيره من الأقطار العربية) وجدت مسوّغها ومبرّر مرورها، في الجواب على الأسئلة التي كانت تطرحها فئة اجتماعية (ممثلة في شعرائها وقرّائها)، فشكّل بذلك خطّا من خطوط جسدنا وأسهم بفاعلية في تبدّل حساسيتنا**"[1].

وأسماء أخرى كثيرة أمثال البياتي، السياب، وخليل حاوي، وأدونيس استطاعوا أن يحرّروا فكر ذلك الجيل من الخضوع والتقليد.

3- أسئلة الحداثة :

"**منذ ما يقارب القرنين ونحن نسأل عن الحداثة، نبحث عنها، نحنّ إليها، أو نغلق دونها الأبواب نحاكم المرتدّين بجريمة الانتماء إليها، وتتحوّل الحداثة في منظورنا العام إلى أفق آخر نبتغيه أو يهدّدنا نصالحه أو يدمّرنا مرّة نرى إلى هذا الجسد الغريب في كلّيته، ومرّة نسرق منه أدوات حمايتنا. والكلّ متورّط في الحداثة، معها أو ضدّها يختارها كبديل لموروث الشرق أو جدارا حديديا يترك الشرق يتيما، لا شرق له ولا غرب**"[2]، والأكيد أنّ مفهوم الحداثة غربي، ولا نعني بالحداثة حداثة الأدب أو الشعر فحسب، وإنّما يرمي إلى الحداثة في كلّيتها، فالغرب تخطّى الحداثة، وهو اليوم يعيش بدايات ما بعد الحداثة، ونحن مازلنا نقيس ونفصّل الحداثة الغربية على ميادينا، لأنّها النّموذج بالنسبة إلينا، متناسين أنّ الحداثة لها بيئتها الاجتماعية– التاريخية والمعرفية الخاصة بها لنشوئها ونموّها في ذاك الوسط، ، فالحداثة " **نمط حياة وتصوّر مجتمع وثقافة تقنيّة تكتسح الإنسان والطبيعة وهي غير قابلة للتجزئة لأنّها هي الترابط بين الاجتماع والاقتصاد والسياسة والتقنية والفكر والإبداع...**" [3].

وأوّل ما يجب أخذه نصب أعيننا للخروج من رداء الحداثة الأوروبية هو "**السؤال أو التساؤل**"، وأن لا نكون مسجونين داخل دائرة الموجود والقبول بالعقلية السلفية. أي أنّ

---

[1] المرجع نفسه: ص: 107.

[2] المرجع نفسه: ص: 109.

[3] المرجع السابق: ص: 109.

المعرفة تأتي بالفعل لا بالانفعال "**فليس السؤال إرادة، بل هو إرادة ومعرفة في آن**"[1]، والسؤال الأهمّ "**ما هي الحداثة الشعرية العربية ؟**" من الذي يحدّد قانونها ويضبط معاييرها، هنا يأتي الصراع والتفاعل والتأثر... [2]، وسندرج ثلاث تعريفات للحداثة منذ عصر البارودي إلى الآن وهي :

المفهوم الأول:

ويخصّ الفترة التي تمتدّ من عصر البارودي إلى اليوم، أو ما يسمى بشعر "النهضة" وهذا التعريف تاريخي لا يتطرّق للتحوّلات والانكسارات التي عرفتها الحداثة الشعرية في مسيرتها [3].

المفهوم الثاني:

"**يؤالف بين الحداثة كظاهرة تاريخية وبين جملة من الخصائص النصية التي شملت عناصر وبنية الشعر العربي مع مجيء الشعر المعاصر وهذا التعريف يركّز على الامتداد التاريخي وعلى عنصر الرؤية كمكوّن من مكوّنات النص الحديث**"[4].

المفهوم الثالث:

تأرجح التحديد الاصطلاحي للحداثة بين القدماء والمحدثين :

يضع الحداثة في إطار الشعر الأوروبي، وتتداخل التعريفات الثلاث في تحديد مصطلح الحداثة تارة تحت إسم (الشعر الحديث)، وتارة في (الشعر المعاصر)، و(شعر الحداثة) في مرحلة لاحقة هي السبعينيات[5]، فتأخذ الطابع الخارجي، أو الفني، أو حتى

---

(1) المرجع نفسه: ص: 110.

(2) المرجع نفسه: ص: 110.

(3) المرجع نفسه: ص: 111.

(4) المرجع نفسه: ص: 111.

(5) المرجع السابق: ص: 111.

اعتبارها (كاحتمال للكتابة) ويظهر لنا جليّا تداخل مصطلحي (الحديث والمعاصر) منذ مرحلة سلامة موسى وطه حسين.

يقول سلامة موسى:"**هذا الكتاب هو عرض ونقد للأدب الإنجليزي في السنين الأربعين الماضية**"[1]، وحصره لمصطلح الحديث في الزمن يوضح القص.

أما طه حسين فهو يجمع بين (المعاصر) و(الحديث) في موضوعه (الأدب العربي بين أمسه وغده) إذ يقول:"**وربّما كان من اصطناع الدقّة والحذر أن أسجّل منذ الآن أنّي لا أتنبّأ بشيء لأنّي لا أملك الوسائل التي تتيح لي هذا التنبّؤ، وإنّما أحاول أن أنظر إلى أدبنا العربي المعاصر نظرة عامة أتتبّع فيها بعض حقائق تطوّره في العصور الماضية وأتوسّم فيها بعض الممكنات لتطوّره في الأيام المستقبلة**"[2].

ثم يقول: "**على أنّ هناك تطورا لأدبنا الحديث أعظم خطرا وأبعد أثرا من كلّ ما قدمت، وهو الذي سيوجّه الأدب في المستقبل القريب إلى غاياته التي لا يستطيع عنها تحوّلا أو انصرافا فيما أعتقد** "[3].

هذا التداخل سبق مرحلة الستينيات والسبعينيات في الأدب والشعر، وظهر في معظم الدراسات آنذاك (عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث)، و(اتجاهات الشعر العربي المعاصر) لإحسان عباس.

و الإشكالية لا تكمن في تحديد مصطلح عربي يقابل المصطلح الأوروبي، "**ولكّنها تتجذّر فيما هو أعمق حيث يظلّ الفرق قائما بين إنتاج المصطلح في محيط دلالي وانتقاله إلى محيط دلالي آخر**"[4].

---

[1] المرجع نفسه: ص: 111- وينظر: سلامة موسى: الأدب الإنجليزي الحديث، ط2، المطبعة العصرية، القاهرة 1984م، ص: 3.

[2] المرجع نفسه: ص: 112 – وينظر: طه حسين: ألوان، دار المعارف، مصر، 1958م، ص: 10.

[3] المرجع نفسه: ص: 112- وينظر: طه حسين: ألوان، ص: 29.

[4] المرجع السابق: ص: 112.

تخلو مقدمات دواوين البارودي وشوقي وحافظ من ذلك التحديث والتجديد على خلاف جيران وخليل مطران، يقول جبران في رسالة له لماري هاسكل: "**لم تكن الطّرق القديمة تعبّر عن أشيائي الجديدة، وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبّر عنها، ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة بل إنّ إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة وأشكال التأليف كلّها كانت جديدة، كان علي أن أجد أشكالا جديدة لأراء جديدة**"[1]، والتحديث عند جبران حدّده بمصطلح (الجديد)، أمّا عند خليل فقد حدّده بمصطلح (المعاصر).

ويقول: "**قال بعض المتعنّتين الجامدين: إنّ هذا شعر عصري، وهمّوا بالابتسام، فيا هؤلاء، نعم هذا شعر عصري، وفخره أنّه عصري وله على سابق الشعر مزيّة زمانه على سالف الدهر...** "[2].

ولم يظهر تحديد لمصطلح الحداثة إلّا في الخمسينيات أي فترة ظهور وذيوع الشعر الحرّ ثم الشعر المعاصر، وأسهم في هذا التحديد يوسف الخال، وأدونيس"**هو الشاعر العربي الحديث الذي رافق بضوء المعرفة والحساسية اتّجاهات مساءلة الحداثة الشعرية، عبر استقصاء نادر، في كلّ من الثقافتين العربية والغربية، وهو يعيد قراءة الشعر العربي، مبدّلا قراءة مسافات الإبداع الشعري، كاشفا عن أسرار الشعري فيما هو (غير شعري)، وعن التدمير في الانحطاط، وعن الخطابة في (الثورية)، في الوقت نفسه وهو يخترق الشعر الغربي، واصلا بين غرب يبحث عن شرقه، وغرب يهدم غربه، مفيدا من ثقافته الموسوعية ورؤيته الكونية، يقوده لهب الحرية، وتأسيسية الإبداع**"[3].

وما نستنتجه أنّ هناك قطيعة في الأخير بين شعراء النهضة (شوقي والبارودي)وبين شعراء التحديث فشعراء النهضة "**متمسّكون بعودة (أبدية) للموروث الشعري**"، لكن الواقع

---

(1) المرجع نفسه: ص: 113 – وينظر: توفيق صايغ: أضواء جديدة على جبران، ط1، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، 1966م.

(2) المرجع نفسه: ص: 113– وينظر: خليل مطران: الديوان الشعري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967م.

(3) المرجع السابق: ص:114.

يختلف تماما، فبعد كلّ هذه (الانحدارات والنكسات) كان على شعراء التحديث التنظير والممارسة لتحديث الشعر.

وربما كان اعتقاد البارودي أنّ التحديث يكون في الاقتصاد والسياسة والاجتماع أكثر من الشعر الذي يرى فيه ضرورة الاحتفاظ بمطلقيته وأبديته[1].

الحداثة حركة تحررية :

عانى المجتمع العربي من الثورات والانتدابات الأوروبية (انهزام الثورة العرابية ثورة **1919م** الاستعمار في شمال إفريقيا...)، ولأنّ التاريخي يتقاطع مع الإجتماعي مثلما كان المجتمع العربي عاجزا عن التحرّر من الاستعمار والاستبداد الغربي، كان أيضا عاجزا عن التحرّر من قيود القصيدة التقليدية، وهذا "يدلّنا على أنّ الحداثة الشعرية العربية، وهي تخضع لقوانين جدلية النص الباطنية، تتفاعل أيضا مع حركة التحرّر العربي، إن لم تكن حرية التجديد مشروطة بانبثاق هذه الحركة الاجتماعية التاريخية ذاتها بينما الحداثة الغربية تتقاطع مع الاجتماعي والتاريخي والمعرفي (مثل علاقة الشعر الرمزي "لملارميه" بموسيقى "فاجنر"...)[2].

"**نحن جميعا متورّطون في الحداثة، وقد أصبحت أثرا من أثار جسدنا**"، كلّنا نصبو إلى الحداثة سواء رغباتنا أو نزوعنا أو مظاهرنا، والحداثة في الحقيقة حداثات: حداثة الصناعة، حداثة الأزياء، حداثة الشعر، وكلّها تنطلق من مكان واحد وهو الغرب الذي أنتج حداثاته عن طريق الفكر والإبداع والتقنية[3].

منذ ما يقارب القرنين ونحن نتساءل: "لماذا الحداثة؟ هل الحداثة جبر أم اختيار؟ كيف نكون على حدود الحداثة داخلها وخارجها في آن؟"[4]، اتّهمنا الشعر بالتقليدية، وأنّه يكرّس النّمطية، لكن المواقف التي كانت تطالب بالمحافظة على الأساليب القديمة، تراجعت وانتهى

---

(1) المرجع نفسه: ص: 115.

(2) المرجع نفسه: ص: 115.

(3) المرجع السابق: ص: 116.

(4) المرجع نفسه: ص: 117.

عهدها، ومع ذلك لا نلحظ أي فعل للتغيير والتجديد، وهو "**يرتدّ إلى نقطته الميتة التي تتبرأ من لهب الفعل الشعري قديما وحديثا، أي أنّه التموقع خارج كل بعد وأفق**"[1].

4- تشكّل الوعي النقدي(مشرقا ومغربا) :

واللحظة الأولى للتصدّع والانطلاق بدأت مع رومانسية جبران ومطران ومدرسة الديوان، يقول العقاد والمازني "**وأوجز ما نصف به عملنا – إن أفلحنا فيه – أنّه إقامة مدّ بين عهدين لم يبق ما يسوّغ اتصالهما والاختلاط بينهما...** "[2].

واللحظة الثانية فتبدأ مع الشعر المعاصر، أي في بداية الخمسينيات في العراق وسوريا ولبنان"**والإحساس بالتصدّع فيها أوسع وأشمل**"[3]، ونعني بها ظهور حركات التحرّر والانقلابات في الوطن العربي. وأهمّ حدث قيام دولة إسرائيل.

يقول أدونيس: "**لابدّ للشاعر العربي المعاصر في ضوء ما قدمنا، من أن يتخطّى قيّم الثبات في تراثه الثقافي، على الجملة لكي يقدر أن يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها، وكما هو طبيعي أن لا يرى في تراثه الشعري قيّما نهائية، كذلك طبيعي أن ينظر إلى تراثه الحضاري من هذه الزاوية. هكذا يصبح التراث العربي شعرا وثقافة، جزءا من الحضارة الإنسانية، ولا معنى لهذا التراث إلّا بقدر ما يندرج في هذه الحضارة، وبقدر ما هو إنساني وبقدر ما هو يقوم على الحرية والبحث، ولا يلتمس الشاعر العربي المعاصر ينابيعه في تراثه وحده، وإنّما يلتمسها في هذا الكلّ الحضاري الشّامل**"[4]، ومن هنا تأكّدت المسلّمات التالية بخصوص اللحظة الأولى:

1- ضرورة الخروج على قواعد الشعر العربي القديم .

2- اعتماد الشعر الغربي (الكوني) كمعيار للشعر والشاعرية.

---

(1) المرجع نفسه: ص: 117.

(2) المرجع نفسه: ص: 118- وينظر: العقاد: الديوان في النقد، ط3، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص: 4.

(3) المرجع نفسه: ص: 118.

(4) المرجع السابق: ص: 119 – وينظر: أدونيس: زمن الشعر، ط1، دار العودة، بيروت، 1972م، ص: 49-50.

3- إعادة قراءة الشعر العربي، قديمه وحديثة في ضوء روح العصر.

لكن هذه المسلمات لم تعد كافية في اللحظة الثانية فالوضع تغيّر والتاريخ أيضا، وأصبح من الضرورة إعادة النظر في الفعل الشعري بكل المستويات: "الإيقاع، اللغة، الرؤيا، الواقع، الثورة"[1].

وتزامنت مع هذه اللحظتين أسئلة تتّبعت مراحل الشعر محاولة الإجابة عنها تحت صيغة (السؤال-النقد).

اللحظة الأولى :

1- نقد العقاد لشوقي يقول: "**فاعلم أيها الشاعر العظيم، أنّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدّدها، ويحصي أشكالها وألوانها، وأنّ ليست مزيّة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنّما مزيّته أن يقول ما هو يكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به**"[2].

2- وأيضا ينقد الشابي الشعر العربي القديم، وهو يوجه هذا الكلام للمقلّدين في عصره فيقول: "**لقد علمتم من كلماتنا السابقة، أنّ كلّ ما أنتجه النص العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة، ليس له من الخيال الشعري حظّ ولا نصيب، وأنّ الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق، وإنّما همها أن تنصرف إلى الشّكل، والوضع، واللون والقالب، أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخائلها، فهي لا تتحدّث عن الطبيعة إلّا بألوانها وأشكالها، ولا يهمّها من المرأة، إلاّ الجسد البادي ...**" [3].

اللحظة الثانية :

---

[1] المرجع نفسه: ص:119.

[2] المرجع نفسه: ص:120- وينظر: العقاد: الديوان في النقد، ص: 20.

[3] المرجع السابق: ص: 120 – وينظر: أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1983م، ص: 121.

1- و فيها نقد يوسف الخال للشعر الرومانسي بلبنان: " **إنّ الشعر اللبناني الحاضر شعر عربي تقليدي، وهو شعر متخلّف عن هذا، إنّه في كلتا الحالتين شعر غير حديث، إنّ هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي، فعمود الشعر هو هو، ووحدة البيت لا القصيدة هي هي، الوزن والقافية لم يجر عليهما أيّ تعديل الأغراض الشعرية القديمة، بالرّغم من بعض المحاولات المسرحية والقصص والملحمة، ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنّظر إلى الأشياء أو الخبرة الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهمّ ما برحت تصدر عن عقلية إجترارية (عتيقة)** "[1].

2- أمّا أدونيس فينقد الشعر العربي القديم والحديث خلال مراحله، يقول:" **يمكننا أن نتتبّع المنحى الذي سلكه شكل القصيدة العربية، خلال تطوّرها ويمكن أن نرى تغيّرا ما في الشّكل، إلّا أنّ هذا التغيّر بقيّ سطحيّا لم يلامس كيان القصيدة العربية، فبقيّت جوهريا، كما كانت بدون تغيّر**"[2]، وبهذا نصل إلى أنّ أسئلة القصيدة العربية في تعاقب مراحلها من المرحلة الجاهلية إلى عصرنا هذا لا تنفذ، وما توصلنا إليه أنّ كلّ من هؤلاء النقّاد والشعراء في نقدهم هذا يتكامل السؤال مع الجواب، وما يميّز اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية هو الانفجار النقدي الذي عرفه الشعر العربي بخصوص الممارسة الشعرية المعاصرة، ومثال ذلك :

أ- تراجع نازك الملائكة على ملازمة كتابة الشعر الحرّ، وهي بهذا كبحت جماح المغامرة وكسرت المعيار. وفي **1959م** كتبت حول الشعر المعاصر تقول:"**وإنّه ليهمّنا إلى أنّ حركة الشعر الحرّ بصورتها الحقّة الصافية ليست دعوة لنبذ الأبحر الشطرية نبذا تامّا ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحلّ محلّها، وإنّما كان كلّ ما ترمي إليه، أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم، وتستعين به على بعض موضوعات**

---

[1] المرجع نفسه: ص: 120 – وينظر: كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الفكر، بيروت، 1986م، ص: 67.

[2] المرجع نفسه: ص: 121 – وينظر: أدونيس: زمن الشعر، ص: 15.

العصر المعقدة، ولا أظنّه يخفى على المتابعين أنّ بعض الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحرّ... ثم إنّنا على يقين من أنّ كثيرا من المغالين في استعمال الشعر الحرّ سيرتدّون في السنين القادمة إلى الاعتدال والإتّزان، ويعودون إلى الأوزان الشطرية فيكتبون بها بعض شعرهم"[1].

ب- استقال أدونيس من مجلّة "شعر" في **1963** ليؤسّس مجلّة "مواقف" سنة **1968** موضّحا الخلاف في المقال التالي:

يقول أدونيس: "**أدّى عملنا سوية في مجلّة"شعر"، يوسف الخال وأنا، بالتّعاون مع الأصدقاء الآخرين الذين كوّنوا هيئة تحريرها، القريبة العاملة والبعيدة المتعاطفة، أدّى عملنا إلى ترسيخ مناخ التجديد، نظريا وفنيا بحيث أصبحت خارج الشعر، كل محاولة لتحديد الشعر كما كان يحدّده النظريون القدامى، وفي أواخر عملنا المشترك أخذ يتضّح لي أنّ هذا الذي حقّقناه وهو مهمّ جدّا لا يكفي، خصوصا أنّ معظم هؤلاء العاملين وقفوا عند حدود تغيير الطريقة الموروثة واكتفوا بهذا التغيير. وقد أكّدت التجربة أنّ البقاء في حدود تغيير الطريقة يندرج في النهاية ضمن إطار الثقافة الموروثة ويصبح نوعا من التلاؤم والتكيّف، وهذا ما حدث لمجلّة "شعر"، لذلك لم أستغرب من الذين استمرّوا قائمين عليها بعد أن تخلّيت عنها، أن يجهلوا أعمق التجارب الشعرية أو أن يسيئوا فهمها، حتى أنّ المجلّة أخذت تنكر ما بدأته وأخذ التغير الذي أحدثته حركتها في البداية يظهر كأنّه تغيّر في الدرجة لا في النوع، ومن هنا كان موتها، كما قلت مرة ضرورة ذاتية في المقام الأول، وذلك من أجل الاحتفاظ بما بدأته والإبقاء عليه ناصعا، نقيّا حيا ما نحاول اليوم، في (مواقف)، يتجاوز ما بدأته في (شعر) ويكمّله في آن، فلم تعد المسألة أن نغيّر في الدرجة أو في الطريقة، بل أصبحت المسألة هي أن تغيّر في النوع**

[1] المرجع السابق: ص: 122- وينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962م ص:47.

أي في المعنى. لم تعد المسألة اليوم، مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة، كنت في شعر أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنّني في (مواقف) أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة"[1]

ويصل الانفجار النقدي إلى المغرب في (بيان الكتابة) لمحمد بنيس، ليعلن الشعر المغربي أنّه جزء لا يتجّزأ من الشعر المعاصر في المشرق وله كيانه وخصوصيته أيضا.

يقول بنيس: "**إنّ مفهوم الكتابة معارض أساسا للشعر المعاصر كرؤية للعالم لها بنية السقوط والانتظار، هذا الشعر هو الذي يواجه هنا كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها، وليس البيان فرضا ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين إلى الارتباط بالقلق وتبنّي السؤال، لقد حان الوقت للتأمّل في ما تمّ إنجازه على بساطته، خاصة إذا كنّا نبتعد عن السقوط في التجريب المجّاني. وعن اعتبار الخلل شيئا عابرا أو تقليدا ملتصقا بجلودنا كاللعنة الدائمة، إنّها الكتابة، ليست التسمية بدعة منتحلة، إنّها بالتأكيد شبح، على مستوى اللاوعي بالنسبة لمن يجهلونها، فهم يقومون بتصعيد خطاب سياسي لكبتها، وتكريس لما يعتقد أنّه الأصل وإذا كانت الكتابة تعتمد أساسا على جدلية النص والممارسة التنظيرية فإنّها من ناحية أخرى، مؤشر لرؤية مغايرة تجهد الطليعة العربية لبلورتها، لم تجتمع في لجنة سرّية أو علنية لوضع قوانينها المسبقة، ولكن كلّا منّا كان يحسّ، ثم يدرك أنّه يتجّه نحو الآخر ويكمّله.**

إنّ الكتابة بهذا المعنى ليست منعزلة في المغرب، تخشى الانفتاح على الآخرين إنّها مشروع جماعي نتوحّد فيه، نعيد النظر في الجمالي، الاجتماعي-التاريخي السياسي، ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة أيضا، لابد للكتابة في المغرب من مغادرة الإطار الضيق، وتسافر بعيدا بخصوصيتها، علاقتها وفرقها"[2].

---

[1] المرجع السابق: ص: 123 – ينظر: أدونيس: تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف، ع: 15، لبنان، ص: 3-4.

[2] المرجع السابق: ص: 123– وينظر: محمد بنيس: بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، ع: 19، السنة الخامسة المغرب، 1981م

ص: 39.

ويتّضح من هذا أنّ الوعي النقدي الذي اتّسع وازداد مشرقا ومغربا، وأدرك النقاد والشعراء ضرورة القيام بهذه الخطوة لتأسيس مشروع حداثي يتجاوز كل تقليد، وهاهو محمود درويش يصرخ "أنقذونا من هذا الشعر" في مجلّة الكرمل عام 1982 يقول: "**إنّ ما نقرؤه منذ سنين بتدفّقه الكمّي ليس شعرا إلى حد يجعل واحدا مثلي متورّطا في الشعر منذ ربع قرن مضطرّا لإعلان ضيقه بالشعر، وأكثر منذ ذلك يمقته، يزدريه ولا يفهمه إنّ العقاب الذي نتعرض له يوميا، من جرّاء هذا اللعب الطائش بالشعر، يدفعنا، أحيانا إلى قبول التهمة الموجهة إلى الشعر العربي الحديث، ولكن هل يكفي أن يتبرّأ كلّ شاعر بطريقته الخاصة لينجو من الاتّهام العام؟ ماذا يفيد التبرؤ مما ليس يشبهك إلى درجة تشبهك، وهل جرّب أحد أن يرى أعضاءه في أجساد الآخرون، دون أن يتحمّل المسؤولية عن سهولة تفكيك جسده؟ على الشعراء والنقاد إذا ما وجدوا، أن يدخلوا في عملية حساب النفس العسير فهذه هي فترة النقد الذاتي، إذا كيف يتسنّى لهذا العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث، ويغرّبها عن وجدان الناس إلى درجة تحوّلت فيها إلى سخرية؟ إنّ تجريدية هذا الشعر قد اتّسعت بشكل فضفاض، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعرا على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة، والغموض، وقتل الأحلام، والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعرا**"[1].

يتبيّن لنا أنّ هذا التصدّع بدأ مع الرومانسية، لأنّ حركة النهضة لم يطرأ عليها أي تصدّع، لأنّها قنعت بالتقليد واجترار النمطيّة السلفية، وبالنظر إلى موقف نازك الملائكة من الشعر المعاصر يضعنا في حالة من التردّد، كونها تقيس الشعر المعاصر على الشعر الحرّ وتستعمل نفس المعيار، مما يؤكّد لنا أنّها تميل إلى التقليد. إلّا أنّنا لا ننكر أهمية كون نازك لها من المؤهلات والإمكانيات التي تبرز ممارستها الشعرية والنقدية والمواقف والآراء المتناولة كلها صادرة عن شعراء، دون أن نعثر على نقاد مسّهم الإحساس بالتصدّع ما عدا

[1] المرجع نفسه: ص: 124- وينظر :محمود درويش: أنقذونا من هذا الشعر، مجلة الكرمل، ع: 6، لبنان، 1982م.

قلّة قليلة منهم: كمال أبو ديب، خالدة سعيد، وإلياس خوري، "**بل لربّما كان إلياس خوري هو الإحساس ذاته بهذا التصّدع**"[1].

و حتى يتأسّس في ثقافتنا العربية ما يسمّى بـ (بنية السؤال–النقد)، ضبط بنيس هذا التأسيس بثلاث قوانين هي:

القانون الأول:

"**الذي يقعّد لبنية السؤال– النقد، وهو تلازم لا يتفرّد به العالم العربي، بل هو عام إنساني، والتاريخ الحديث للحروب، والأوضاع السياسية عامة في أوروبا وغيرها، يمدّنا باتّساع هذا القانون**"[2].

القانون الثاني:

"**هو أنّ الجواب الشعري يعود باستمرار لآنية الوضع المعرفي في الغرب، عودة متأخّرة في أغلب الحالات وأحادية البعد ترى إلى المعرفة العربية ومنها المعرفة الشعرية، في جزئيتها، وهذا ما يطبع هذه العودة بالنفعية الفورية، ويعرّض الحداثة الشعرية العربية في الانفجار النقدي، لإسقاط أزمة المعرفة الغربية عليها لا من داخل هذه المعرفة بل من خارجها فقط**"[3].

القانون الثالث:

"**طرح أزمة الحداثة أو جوابها في العالم العربي يبدأ دوما من إلغاء التاريخ الأدبي في فترة محدّدة أو يشمل العطاء العربي بكامله، ولربما كان هذا القانون من خصائص البنية الذهنية العربية التي تعتمد المحو والهدم كأساس لكل بداية، وهذا مناف لكلّ معرفة ممكنة**"[4].

5– واقع الثقافة اللبنانية :

---

(1) المرجع السابق: ص: 126.

(2) المرجع نفسه: ص: 128.

(3) المرجع نفسه: ص: 128.

(4) المرجع السابق: ص: 128.

يبدو أنّ الحديث عن الثقافة في لبنان موضوع شائك ومعقّد خصوصا ما عاناه المجتمع أُثناء الحرب الأهلية في لبنان. ولذا كان الحذر ضروريا للخوض في هذا الموضوع، حتى يكون الطرح "**بعيدا عن كل تبشيرية أو سلطوية عادة ما أصبح حديثنا أسيرها**"[1].

اختلط الدم الفلسطيني مع الدم اللبناني ورفع شعار الأخوة بين الشعبين وتوحّد تاريخاهما، وكان التفاعل الاجتماعي، الثقافي، الديني، لسنوات طوال. وهنا كشف المثقف عن مدى وطنيته حين نزل إلى الشارع وتخلّى عن الكتابة والقراءة في ساعة الحسم ضدّ العدو الصهيوني، "**التقى اللبنانيون والفلسطينيون في بؤرة واحدة موحّدة، دفاعا عن عروبة لبنان، ومشروعية الكفاح الفلسطيني المسلح ضدّ الغزاة**"[2] لنبذ الإمبريالية، وفكّ السيطرة الصهيونية، وارتبط المثقّف اللبناني بعلائق مع المثقّف الفلسطيني.

لكن هذا لا يعني أنّه لم يكن من المثقّفين من هرب والتجأ إلى الغرب ليحتمي بحماه "**زعموا من قبل أنّهم أمل التحديث والخروج من التخلّف، أرعبونا بالغرب الاستعماري وما كانوا في نتاجهم وشعاراتهم غير وسطاء لهذا الغرب، لذا فهم يعيشون به وله، أمّا الأهمّ فقد عجز أن يخدع الشعب مرة ثانية**". [3]

لطالما كانت لبنان ملجأ المثقّفين على اختلاف أنظمتهم لأنّها بلد منتج للثقافة، وبهذا فإنّ للبنان تاريخ ثقافي متجذّر في العمق "**ذات التوجّه العلماني الديمقراطي التحرّري**"، والثقافة اللبنانية جزء لا يتجزّأ من الثقافة العربية، والشعب أدرك "**أنّ حديث المثقّفين يؤازر حديث السلطة، يعضد أدوات قمعها أكانت نفسية أم ثقافية أم جسدية**".[4]

وكتاباتهم تبدو في الظاهر مؤيّدة للشعب وحرّيته، وفي عمقها لا تؤيّد إلّا السلطة وتعزّز سيطرتها، مما أدّى ذلك إلى تباعد وتباين بين الشعب والمثقّفين، "**وكأنّنا نعيش قرونا وسطى**

---

[1] المرجع نفسه: ص: 133.

[2] المرجع نفسه: ص: 134.

[3] المرجع نفسه: ص:135.

[4] المرجع السابق: ص:136.

من نوع آخر، فباسم الشعب نمنح السلطة شرعية القهر، وباسمه نصمت على التغريب والمحقّ".[1]

و بمرور السنين ظلّ الحديث عن الثقافة مبهما غامضا، وإذا كنّا نبحث عن تجربة جديدة ومغامرة ثقافية حقيقية، كان الأولى أن نقلق ونتساءل ونخرج عن القناعة السائدة. ويصبح السؤال المطروح هو "**لماذا نجد الحديث عن الثقافة الوطنية الديمقراطية موضوعا ما يزال الواقع يفرضه لا في لبنان فحسب، ولكن في عموم العالم العربي؟**".[2]

الوضع الثقافي متداخل مع الوضع السياسي، فما نشاهده من تراجع ثقافي أيديولوجي يتبعه بالضرورة تراجع سياسي "**ومع الصعود الناصري، أصبحت الثقافة في خدمة التحليل السياسي دون مراعاة مجالات العلاقة والفرق بينهما، ودون إعطاء الثقافة مهمّة التغيير الثقافي الذي يمسّ أسس الفكر اللاهوتي المستبدّ بوعينا ولا وعينا**"[3]. فلم تصلح لا الوحدة السياسية، ولا الوحدة الأيديولوجية، ولم تحقّق لنا يوما الديمقراطية سواء السياسية أو الثقافية بمعنى أنّنا بقينا تحت رحمة السلطة.

و المطلب الثقافي في لبنان نفسه المطلب في الوطن العربي، وعزلها يعني تقسيم للوطن العربي، ولبنان جزء منه، وكلّها تجتمع على الهدف نفسه وهو التحرّر. "**وحدة غائبة، ديمقراطية مؤجّلة أو مغتالة، تفتّت ممنهج، ومعمّم تلك أبعاد واقعنا، لذلك نطلب ونعمل من أجل هذا القليل الكثير، نطلب ونسير نحو الثقافة الوطنية، ونترك الحلم أبعد بما هو أبعد منها لمن يستأنسون بالتخيّل أو للأجيال القادمة، مطلب الثقافة الوطنية الديمقراطية هو مفتتح التأسيس والمواجهة، يفرضه واقعنا الاجتماعي الثقافي**".[4]

وهدف الفاشية أن تبقى ثقافة لبنان وثقافة العرب ككلّ مرتبطة بالطابع اللاهوتي، وأن يبقى التصنيف الاجتماعي كما فرضه الاستعمار، يدّعون التحرّر وهم يفرضون التخلّف، لكن

---

[1] المرجع نفسه: ص:136.

[2] المرجع نفسه: ص:136.

[3] المرجع نفسه: ص:137.

[4] المرجع السابق: ص:138.

الثقافة الجديدة عليها أن تخرج باتجاه طلب الجماهير المندّدة بالحرّية، وهذا لا يتمّ "إلّا إذا مازجت بين التوجيه والممارسة وقعّدت شرائطها وفق الوقائع الذاتية والموضوعية".

وحتى يكون لنا مشروع ثقافي ديمقراطي، فإنّه يتوجّب علينا مواجهة كلّ سلطة وقمع وتقليد. وأن تكون المواجهة والتحدّي شعارنا وأن يكون للمثقّفين صوتهم الخاص المؤيّد للشعوب لا للسلطة.

6- تأثير العالم الغربي على الثقافة العربية:

يبدو في عصرنا الحديث أنّ الدول العربية تفضّل أن تلجأ للهامش دون المركز في جميع النواحي سواء الاجتماعية أو الاقتصادية أو التاريخية أو المعرفية ....الخ، وهذا التوجّه حدّدته لنا الثقافة التقليدية السائدة وبالتالي "**الانطواء والانعزال والهروب من الفعل والتّفاعل**".[1]

تأخذ السلطة دور المركز، بينما الأفراد والجماعات فتكتفي بدور الهامش، وتمارس هذه السلطة ضغوطاتها وأدواتها الاستبدادية على الأفراد، إلّا أنّ هؤلاء يعملون على التغيير والتحديث على مستوى اللغة والأدب والذوق والوعي، ومن هؤلاء رفاعة الطهطاوي، طه حسين، جبران، الشابي، نجيب محفوظ، أدونيس، العروي...، فكان تأثيرهم جدّ واضح على الثقافة الحديثة. [2]

وإذا عمّقنا الرؤيا نجد أنّ هذه المؤسّسات السلطوية هي الهامش لأنّ لا قدرة لها على التنظير أو التأطير أو الممارسة، تعمل من أجل الحفاظ على وجود ها دون أن يكون لها دور تاريخي. والسلطة كقوة رادعة ومانعة تصادر كلّ فعل خلّاق ينشأ عن الفئة الاجتماعية، إذن"**بأيّ حجّة يمكن الاعتقاد بعد هذا أنّ الانتماء إلى المركز، كمؤسّسة ضاغطة ومتكلّسة، هو الاختيار الصحيح في زمن الرّداءات؟**".[3]

---

[1] المرجع نفسه: ص:146.

[2] المرجع السابق: ص:147.

[3] المرجع نفسه: ص:148.

بدأت الهيمنة السياسية بالتراجع في عصرنا الحديث والسبب يعود في ذلك إلى عدم محاكاتها للواقع، لأنّها بنيّت على مفهومات وتصوّرات وهمية هدفها الوحيد السيطرة والسيادة. ومنه فإنّ العالم العربي يتحتّم عليه إعادة بناء نفسه وفي كلّ المستويات والمجالات.

ولعلّ الأزمة الظاهرة والحقيقية، هي "ظاهرة التغريب" سواء الدول التي اتّبعت النّظام الرأسمالي، أو الدّول المنحازة للنظام الاشتراكي، وهذه النّظم والأفكار مفروضة علينا من الغرب. فالغرب الذي يستعمرنا ويستعبدنا هو نفسه من يفرض علينا الاندماج فيه بشروطه هو "**ولم يكن باستطاعة الغرب أن يكون لنا سيدّا لو لم نختر أن نكون عبيدا**".[1]

كلّ يوم يمرّ يصبح فيه التحرّر أمرا صعبا ويكاد يكون مستحيلا، ولذا أصبح من الضروري تغيير العتبة"**بتبنّي عتبة أخرى، أسمّيها عتبة المواجهة**"[2]، حتى يصبح العالم العربي فاعلا وليس منفعلا. وعندها يكون لنا اختيار شرقنا واختيار غربنا وبالتالي بناء حرّيتنا.

لم يكن للمثقّفين دور فعّال إذ لم يتخطّ عملهم إنتاج الخطب الدينية أو السياسية قبل عصر النهضة. وهناك حالة خرجت من هذه الدائرة، وهي تلك التي مثّلها طه حسين، الذي انتهل من الثقافة الغربية خصوصا النقدية، فجاء كتابه (في الشعر الجاهلي) الذي تجلّت فيه قواعد تلك الثقافة، وما لبث أن اكتشف أنّ لثقافتنا تقاليد مغايرة لقواعد وقنوات الثقافة الفرنسية، وهذا ما جسّده كتابه (الأيّام) ثم كتابه (على هامش السيرة).[3]

وهناك من المثقّفين التقدميّين من التجأ إلى المؤسّسات المضادّة، وبدل أن تكون ملجأ حرّيتهم أصبح هؤلاء أتباعا، وامتدادا لسلطتها لأنّها تدمّر كلّ مبادرة نقدية، إلّا أنّ بعضهم تراجع عنها وانضمّ للسلطة المركزية ولو كان ظاهريا.

---

[1] المرجع نفسه: ص:151.

[2] المرجع نفسه: ص:151.

[3] المرجع السابق: ص:154.

"**ولم تتبدّل الأرضية المعرفية التقليدية التي تسيّج العالم العربي، هل ندم المثقّفون العرب على مغادرة وضعيتهم التقليدية؟..... هل انتهى مشروعنا الثقافي النقدي؟.... ولكن الموانع تعلن عن طرق أخرى، كن قلقا شكورا، ولا تسكن غير رحلتك الوحيدة**".[1]

إنّ الخطابات الوطنية، والخطابات المتضمّنة لأدوات البلاغة قصد تمجيد السّلالات أو الآلات، كلّها كانت ترسيخا لانحطاط العالم العربي، ولا تمتّ بصلة لما يسمّى بالحداثة. فكيف يتشكّل لدينا وعي نقدي وسط كلّ هذه المتعاليات، أكانت متعاليات تقليدية أو تقنية وسط هذا الحصار؟.

كانت حملة نابليون الشرارة الأولى للنهضة العربية، حيث تمازجت الثقافة العربية بالثقافة الغربية، ومن هنا بدأت الحداثة العربية، حسب رأي كثير من الباحثين والنقاد والأدباء. إلّا أنّ العلاقة التي تربط الثقافة العربية بالثقافة الغربية لها جذور أقدم من عصر النهضة، وهي علاقة العرب باليونان عن طريق الترجمة والتفسير والتأويل.

والعلاقة الحديثة جاءت مغايرة عن القديمة كونها جاءت عن طريق المدافع بالرغم من محاولة نابليون تحميل هذه الحملة بدلالات دينية وتبشيرية، "**فلغة المدافع هي وحدها التي يلقنّها لنا الغرب كلّما سعينا لاختيار علاقتنا بالماضي والحاضر والمستقبل، والمدافع الحقيقية تجد بجانبها على الدوام مدافع رمزية تدمّر اختيارنا الثقافي بصرامة تدمير اختيارنا الاجتماعي، التاريخي**".[2]

بعد كلّ هذا نقول أنّ حملة نابليون ساعدت على إخراجنا من التّقليد، أليس الأصحّ هو أنّ حملة نابليون لم تكن إلّا تدميرا للفكر والنقد والثقافة، وترسيخا للتّبعية أكانت تبعية للقديم أو تبعية للغرب الحديث، "**وفي كلا الحالتين استطاع الغرب أن يلغي حقّنا في الاختيار، فمتى أصبحت المدافع تحرّرا وخلقا؟!**".[3]

---

[1] المرجع نفسه: ص:156.

[2] المرجع السابق: ص:159.

[3] المرجع نفسه: ص:160.

ونتأكّد في كلّ مرّة أنّ الغرب هو الموجّه لنا والمسيطر علينا ولا يسمح لنا بالتحرّك إلّا في المساحة التي حدّدها لنا والصّراع الذي يعيشه العالم العربي هو امتداد للصّراع في العالم الغربي، لأنّ الغرب سكن جسدنا "بمعنى أنّ الصراع والتصادم يوسّع خريطته في الجسد العربي بفعل الغرب نفسه"، ومراد الغربي أنّ يحقّق تبعية العربي إلى ثقافته والتي بدورها منقسمة، وكلّ أساليبه أكانت سياسية أو اقتصادية تصبّ في نفس الوعاء، "**لذلك يتطلّب نقدنا للحاضر المستبدّ تفكيكا لحالة (النهضة العربية) كلحظة بروز التقليد لا التحديث**".[1]

- مشروع الدعم الثقافي الفلسطيني (البحث عن الهوية الضائعة):

الهدف من التطرّق لفلسطين ليس القضية الفلسطينية بعينها وإنّما نخصّ بالدّراسة الوضع الثقافي، والبحث "في علاقة الثقافة العربية وممارسات المثقّفين بالقضية الفلسطينية".

لذا عنيت الثقافة العربية بهذا الموضوع بشكل واسع، وكان هذا الاهتمام والانشغال بالقضية الفلسطينية يعود لكونها "**تجسيدا فعليا ومركزيا لمشروع الهيمنة الامبريالية على العالم العربي**"[2]، ونستطيع أن نقسّم المثقّفين إلى فئتين حسب ممارستهم في الدّعم الثقافي للقضية الفلسطينية هما:

1- خارج الإنتاج الثقافي: مهامّها

- العمل السياسي: وقوف معظم المثقّفين من مختلف الدول العربية إلى جانب القضية الفلسطينية "**من خلال التنظيمات السياسية والنقابية**".[3]
- الدعم المادي: وله عدّة طرق
- الدعم القتالي: هناك العديد من المثقّفين العرب الذين وقفوا إلى جانب الفلسطينين منذ البداية في الأعمال العسكرية والقتالية.

---

[1] المرجع نفسه: ص:161.

[2] المرجع نفسه: ص:166.

[3] المرجع السابق: ص:167.

- الدعم الدعائي: يهدف لتوضيح صورة ومعطيات القضية الفلسطينية للجماهير العربية من خلال "**التنظيمات الثقافية العربية والجمعيات**".[1]

2- من خلال الإنتاج الثقافي:

- الإنتاج الإبداعي: ويتمثل في الكتابات والإبداعات الشعرية والقصصية والمسرحية والروائية والسينمائية والتشكيلية منذ بداية القضية.
- العمل الصحافي: "**أثبت فاعليته، ويشمل الخبر، والصورة، والتعليق، والتحليل، والمقابلات**".[2]
- الدّراسات: وهي ضئيلة.
- الترجمة: وهي ضعيفة أيضا، "ولا شك أنّ الموقف السّلبي من أهمية الثّقافة في كسب الرّأي العالمي يحول دون اتّساع هذا العنصر وتطوّره".

وتعدّ الفئة الأولى أهمّ فئة، لأنّ لها حضورا أكبر وأبرز والقوانين التي تتحكّم في هذا الدعم الثقافي لكلا الفئتين هي:

1- الآنية: الحدث هو السبب والدّافع لظهور المبادرة الثقافية وبمجرّد انتهاءه تنتهي المبادرة بدورها، "**كأنّ القضية الفلسطينية توجد في يوم معلوم، وتنتهي في يوم معلوم أيضا**".[3]

2- الجزئية: ويعني الفصل بين "ما هو وطني وعربي وفلسطيني".

3- الانفعال والخطابة: ونعني به تعميم الخطاب وبالتالي تعتيم الرؤية وعدم وضوحها.

4- أسبقية السياسي على الثقافي: دائما للخطاب السياسي الأولوية على الخطاب الثقافي في العالم العربي لأسباب تتعلّق بالبنية الأيديولوجية للعالم العربي.

5- التناقض بين الكلمة والفعل: هذا الفعل بارز دوما في القضايا السياسية العربية، أي الكلام دون التّفاعل مع تلك القضايا.

---

[1] المرجع نفسه: ص:167.

[2] المرجع نفسه: ص:167.

[3] المرجع السابق: ص:168.

والشيء البارز هو العمل الثقافي، فلا نكاد نجد مثقّفا لم يسهم في دعم القضية بطريقة أو بأخرى كلّ حسب هدفه وحسب وعيه وموقفه لكن السؤال البارز "ما هي فاعلية هذا الدعم فرديا وجماعيا؟ ما شرائطها؟"، إلّا أنّ هذا النّوع من هذا الدعم السياسي والدعائي لم يعد كافيا مع تطوّر الصّراع الفلسطيني- الصهيوني.

6- والمشروع الذي على المثقّفين العرب أن يتبنّوه هو دعم الثقافة الفلسطينية، وذلك بأن يتحّدوا في عملهم للمحافظة عليها "**والتعرّف عليها، والتّعريف بها وانتهاج قراءة متقدّمة للنّتاج الثقافي العربي الحديث، فكريا وإبداعيا**".[1]

وللثقافة الفلسطينية مستوى عالي أسهم في زيادة وعي الشعب وإيصال هذه القضية إلى الجماهير العربية؛ إلّا أنّ العمل العسكري هو من يفرض نفسه في هذه الآونة، ويهمّش بذلك العمل الثقافي.

7- ولا ننسى أنّ الظّروف التي مرّت بها فلسطين من "**سيطرة عثمانية إلى إنتداب بريطاني إلى الاستعمار الاستيطاني الإسرائيلي، لم يسمح للثّقافة الوطنية الفلسطينية بمباشرة التأمّل في خصائصها وتاريخها وحدودها إلّا بصعوبة، من خلال البحث في الوعي بالهوية والكيان الفلسطيني**".[2]

إلّا أنّ الثقافة الفلسطينية يبقى لها بريقها الخاص كونها تعترف بحرّية التّعبير إضافة إلى توافق الكلمة والفعل، مما جعلها فضاء مفضّلا للمثقّفين العرب، إضافة إلى توحيد الأعمال الجماعية وتفجير الطاقات الإبداعية، وكلّ هذا يحتاج إلى دعم ثقافي عربي في ظلّ الوضع الثقافي العربي المتردّي.

وإسرائيل هي أكبر معيق للمشروع الثقافي الفلسطيني إضافة إلى محاولتها توجيه الرأي العام العالمي لصالحها عن طريق "**استثمار وتطوير كلّ الممارسات الثقافية، واستنفار كلّ أنماط**

---

[1] المرجع نفسه: ص:170.

[2] المرجع السابق: ص:171.

الخطابات لترسيخ الوعي الخاطئ بأحقّيتها في استعمار فلسطين وإبادة الشعب الفلسطيني". [1]

8- لذا كان على المثقّفين العرب وغير العرب أن تكون لهم إبداعاتهم ومعارفهم الذاتية التي تسهم في نشر الوعي بالقضية الفلسطينية، وأن يكون لهم إحساس بالمسؤولية تجاه هذه القضية لإنجاح الدّعم الثقافي، وليتمّ هذا وجب عليهم التقيّد بالمهام التالية ويحدّدها بنيس كما يلي:

أ- تطوير الدعم الثقافي للثورة الفلسطينية، والعمل الثقافي الفلسطيني.

ب- بلورة واعتماد طرائق جديدة للعمل تراعي الإمكانيات الذاتية، والمبادرات الإيجابية، وغير المتعارضة مع قرارات منظمّة التحرير الفلسطينية، والحوار الجماعي وتكامل مجالات البحث والاختصاص والمرونة في التّكليف، والحرص على التنفيذ وانتهاج التخطيط واعتبار الأولويات، والرّبط الجدلي بين البسيط والمركب، والتكامل بين المرحلي والتاريخي.

ج- العمل على معرفة أدقّ وأعمق وأشمل بفلسطين، قضية وشعبا وتاريخا وثقافة بما يستلزم الرّبط بين هذا العمل والمتطلّبات النوعية والفاعلة لدعم الثورة الفلسطينية وطنيا وعربيا ودوليا. [2]

ووضع المثقّفين العرب تجاه القضية الفلسطينية يحدّد بثلاث انتماءات هي:

1- المثقّفين ينتمون للثورة إمّا بالفعل المسلّح ويرى فيه هؤلاء مخرجا ونصرة للقضية، وبالتالي إلغاء الفعل الثقافي .

2- وإمّا يكون دعمهم عن طريق الفعل السياسي والمادي، ويبقى هذا الدعم ضعيفا بالنّسبة للوضع الثوري.

3- وهناك من يرى أنّ لا طائل من عمله السياسي أو الثقافي أو المادي، مادامت الحكومات والسّلطات عاجزة عن ذلك، لكن؛"**كلّ ثورة متكاملة تعطي أهمية قصوى للعمل**

---

[1] المرجع نفسه: ص:172.

[2] المرجع السابق: ص:172.

الثقافي بما هو إبراز للهوية والكيان وتجذير للوعي النقدي، وتعميق المعرفة بشرائط الثورة والدعم المادي الجماهيري لها...، ولكّنها في الوقت نفسه تضبط هذا العمل الثقافي في حدود ما تراه إيجابيا لتوضيح رؤيتها ومسارها وتعبئة للوعي الممكن داخلها وخارجها".[1]

ولعلّ هذا المشروع تأخّر إلّا أنّه ضروري في خدمة العمل الثقافي للثورة الفلسطينية، وتفجير الطاقات الإبداعية العربية، ومن ثم تنفيذ المشاريع الثقافية الضخمة بين شعوب العالم بما يخدم مختلف المجالات والاختصاصات، "**فالأدب الفلسطيني المعاصر لم يندرج بعد، وبما فيه الكفاية، ضمن خطة إعلامية تعرّف به، وبالقضية المركزية التي يدافع عنها وهي وجود الشعب الفلسطيني وحقّه في تقرير مصيره".**[2]

ومن المهمّ رسم خطّة متكاملة حسب الإمكانيات المتوفّرة لدعم الخطّة الإعلامية، وتعريف الأدب الفلسطيني لمختلف البلدان خصوصا الغربية، والتعامل مع الأدب الفلسطيني في الوطن العربي لا يتجاوز حدّ التعاطف دون أن يتعمّق في أبعاده، لذا وجب عليه تطوير أدواته ليصبح أكثر فاعلية وترسيخا.

ظهر في العصر الحديث اهتمام واضح بالثقافة الوطنية، ومنه ظهرت مؤسّسات تعنى بالآداب الوطنية منها: الجامعات ومعاهد البحث العلمي، وهذا لم يتأتّى لفلسطين بسبب الاستعمار الإسرائيلي الاستيطاني الذي يمنع مثل هذا النّوع من المحاولات. وقد تمّت بعض الدّراسات التي تخصّ الأدب الفلسطيني المعاصر، وبسبب عدم الرّبط والاتصال بالباحثين اتّسمت هذه المحاولة بالبساطة كونها تخضع للتعاطف دون أن يكون هناك استقصاء أو علمية، إضافة إلى تعميم نتائج الدّراسات لما له من خطورة.

أول ما يجب مراعاته في هذه الدّراسات هو التصوّر بحيث يكون شمولي لا جزئي، والتعامل مع القضية الفلسطينية على أنّها قضية وطنية وقومية معا، والتقيّد بشروط البحث

---

[1] المرجع نفسه: ص:174.

[2] المرجع نفسه: ص:177.

العلمي، وأن يكون هذا البحث تحت إسم "**كتاب الأدب الفلسطيني المعاصر**"[1] ويقسّم الكتاب كما يلي:

1- تاريخ الأدب الفلسطيني المعاصر: يتضمّن هذا الجزء الاتّجاهات التي ينتظم فيها هذا الأدب – تسلسله التاريخي – عناصر تكوينية خارجة عن الحقل الأدبي – تاريخ الأدب بغية تعريف هذا الأدب من خلال معلومات أولية وضرورية.

2- أجناس الأدب الفلسطيني المعاصر: يضمّ عدد الأجناس في هذا الأدب – المكوّنات النصية –التداخلات النصية.

3- منتخبات من الأدب الفلسطيني المعاصر: به أربعة أجزاء هي الشعر، القصة القصيرة، الأغنية الشعبية، القصص الشعبية.

4- توثيق الأدب الفلسطيني المعاصر:

- أعلام الأدب الفلسطيني المعاصر: التعريف بالأدباء الفلسطينيين تعريفا شاملا، بالإضافة إلى أعمالهم الأدبية.
- الدّراسات الخاصة بالأدب الفلسطيني المعاصر: رصد الأبحاث الأكاديمية المنشورة وغير المنشورة، والمعلومات، والأبحاث في المجلّات والصحف في جميع مناطق العالم وجميع اللغات.
- دراسات تتناول الأدب الفلسطيني المعاصر ضمن آداب وطنية أخرى:

لمعرفة مدى التداخل بين هذا الأدب وغيره من الآداب عربية أو غربية ومعرفة القضايا والظواهر المشتركة.

ويبقى هذا مجرّد اقتراح من أجل إيصال الأدب الفلسطيني إلى جمهور القرّاء بصفة شاملة وعلمية وممنهجة. [2]

---

[1] المرجع السابق: ص:179.

[2] المرجع السابق: ص: 180، 181.

7- جوهر الحداثة العربية :

أخذت مسألة الحداثة حيّزا واسعا من الانشغال العربي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، ومن النقاد والأدباء من يرجع ظهور هذا المصطلح إلى شعر البارودي وشوقي، ومنهم من يرى أنّه ظهر مع التغيّرات التي طرأت على الشعر العربي في الخمسينيات وآخرون يرجعونه إلى مجرّد مشروع غير مكتمل.

استنجدت النخبة العربية بالحداثة لتكون لها مفرّا من الاستعباد والقهر والتبعية، لتلتحق بالتطوّر الحضاري، لكن التبعية رسخت أكثر فأكثر وتراكمت الهزائم، إضافة إلى حصر طاقات الشباب وحرّياتهم وإبداعهم. والأدب في العالم العربي يعتبر القوة الدافعة للتّغيير من حالة الاستسلام والخضوع إلى حالة الإبداع والتحرّر، على عكس الدول الأوروبية التي تجده مجرّد سلعة استهلاكية، "**لذلك تنشأ الحداثة أساسا من السؤال لا من التسليم أو الاستسلام، سؤال الجسد واللغة والواقع، إنّه سؤال يورّط القناعة ويدمّر البعد الواحد. وهو في الوقت نفسه يؤسّس لمعرفة أخرى مغايرة، على أن يكون التغيير شاملا للغة والمجتمع والجسد**". ؛"**فالحداثة ذات بعد معرفي وهي إلى جانب ذلك ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، والبعد المعرفي للحداثة معناه الخروج من الأرضية المعرفية التقليدية، المعتمدة أساسا على الرؤية اللاهوتية، إلى أرضية معرفية مغايرة، تعتمد المحسوس، والمتعدّد، والممكن أي أنّها تعتمد التحوّل، وإلغاء الواحد الأسمى، والحرّية**".[1]

ولهذا فإنّ الحداثة تفترض رؤية مغايرة للعالم والموجودات والعلائق الموجودة بينها، ولهذا تخلّى الشعر الحداثي عن المعايير التقليدية من وزن وقافية، واتّخذ لغة مغايرة "**لغة تدمر معيار الذاكرة وترحل في خلجان الجسد**"[2]

---

[1] المرجع السابق: ص:186.

[2] المرجع نفسه: ص:187 .

والحداثة تلغي الحقيقة، وتأخذ من المعرفة والتغيير أساسا لها، وهي في معناها التساؤل والبحث الدائم عن الحقائق، لأنّها غير ثابتة أو مطلقة، ولا تظهرها كما حصل في الشعر التقليدي الذي لم يخرج من حيّز الخطابة.

ومن يرى أنّ الحداثة العربية ما هي إلّا إتباع للحداثة الأوروبية وأنّها تمثّل النموذج بالنسبة لنا، فهو مخطئ "فالآثار المحفورة على جسدنا لا يمكن استنطاقها انطلاقا من وهم التقنية وحدها"، والحداثة في الوطن العربي ترمي إلى إيجاد صيغة حوار بين المشرق والمغرب بهدف تخطي الماضي، وإعادة مناقشة ما كان يعتبر من المسلمات حتى تخرج من المفاهيم المغلقة والمتداولة إلى مفاهيم مفتوحة ومغايرة. [1]

8- الثقافة الجديدة مجلّة (توسيع أفق الحوار بين المشرق والمغرب):

لم يكن للنّشاط الثقافي أهمية في المغرب، حيث لم يتطرّق للمواضيع الاجتماعية-التاريخية الهامة، ولم يتنوّع في طرح المواضيع، وخاصة وأنّ السياسة كان لها الدّور الكبير في التحكّم في هذا النشاط كمّا ونوعا.

إلّا أنّ الوضع تغيّر، وأصبح للخطاب الثقافي دور فاعل من خلال انتشار الكتب والمجلّات، التي أوحت بانطلاق وتحرّر الفكر والإبداع في المغرب "وارتباط الثقافة العضوي، لا الذّيلي بالسياسة، كممارسة لاختيارات تحرّرية، آمن الشعب وكافح من أجلها".

الثقافة الجديدة عبارة عن مجلّة نقدية صدرت في نهاية **1974**، تتبنّى هذه المجلّة النقد في مجال الأدب والفنون لتموضعها في الحقل الثقافي "**بغاية تقريب المسافة بين الأوضاع**

[1] المرجع نفسه: ص:187.

الاجتماعية-التاريخية، ومختلف أنماط الرؤيات والأدوات والأجهزة المفاهمية التي تبتغي معرفة هذه الأوضاع وتغييرها".[1]

ولدخول مرحلة جديدة ومغايرة في مسيرة التحديث، جاء السؤال معلنا عن بوادر هذه المرحلة، السؤال الرافض لكلّ قناعة وكلّ حقيقة راسخة ثبّطت الفعل النقدي من التقدّم.

في بداية السبعينيات لم تكن مجلّة "الثقافة الجديدة" تامّة النّضج، لأنّ جماعة المجلّة لم تكن قادرة على طرح القضايا الكبرى، كتلك التي تتعلّق بحداثة الثقافة العربية والأنظمة المعرفية في أوروبا وحتى حدود الثقافة المغربية.

دام نشاط المجلّة لمدّة تسع سنوات، أصدرت خلالها ثلاثون عددا وتوقّفت في 1984، "**بعد أن عملت هذه المجلّة على بناء مسكن نظري وإبداعي، تأوي إليه كتابات قادمة من كلّ الجهات، لتتحاور بينها**"[2]، وهذه المجلّة تبنّت مبدأين نظريين في مسيرتها، هما:

8-1- تعدّد الأزمنة الثقافية في الزمن الواحد:

سبقت مرحلة السبعينيات تراكمات ثقافية اتّسمت بالتخلّف، وكان من الصّعوبة استيعاب وتحليل هذا الكمّ الهائل، وفي الوقت نفسه فتحت هذه المجلّة أبوابها لكلّ إبداع ومحاولة واجتهاد فكري، كما قاربت الحوار بين المشرق والمغرب، بعدما كان منقطعا بينهما بسبب الاستعمار، ومناقشة القضايا المغربية التي هي جزء من الثقافة العربية لاسترجاع الزمن الضائع، ومن هنا تعرّف المشرق على ثقافة المغرب وتقاربت الاتّجاهات والآراء بين الكتّاب، وأصبحوا أكثر إيمانا بتعدّد الثقافات ولم يكن التّواصل عربيا فقط، بل تعدّاه إلى فرنسا والولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية، وخصّص جزء من المجلّة "**لعرض وترجمة ونقد تيارات معرفية وأدبية حديثة غير عربية**".[3]

---

[1] المرجع السابق: ص:195.

[2] المرجع نفسه: ص:196.

[3] المرجع السابق: ص:197.

8-2- عدم تبعية الثقافي للسياسي:

إذا كان للسياسة الدور الأكبر في دحض الثقافة من الحقل المعرفي وعرقلة مسيرته الإنتاجية، ولا يمكن لثقافة أن توسّع حيّزها إلّا إذا لغت فكرة مطلقية السياسة، واعترفت بتعدّد الحقائق. ومن هنا برزت (الفنون التشكيلية المغربية) و(النقد الأدبي) و(السينما العربية والإفريقية) و(الكتابة) و(السلفية والخطاب السلفي) و(الوضع الراهن للفكر الفلسفي في العالم العربي) و(القصّة القصيرة في أمريكا اللاتينية) و(المسألة الثقافية في المغرب).

وازداد انتشار هذه المجلّة في العالم العربي كلّه سنة تلو الأخرى، من ألفي **(2000)** نسخة في العدد الأول إلى ثمانية ألاف **(8000)** نسخة في العدد الاثنين والعشرين. [1]

9- عوائق تعدّدية الخطاب الثقافي بالمغرب:

أصبح للفعل الثقافي حضورا في فترة الستينيات والسبعينيات لدى الأفراد والهيئات والمؤسّسات السياسية، وأصبح أكثر تقبّلا وإقبالا، فيما كان يعدّ "ترفا" في وقت مضى ليس له أيّ تأثير في مصير الإنسانية، وأصبح الاعتراف بالحالة الثقافية بالمغرب جماعية.

وها هو المشروع الثقافي ينطلق ويتأسّس على ثلاث قواعد هامة هي: التصوّر والمبادرة والإرادة، وبالتالي هي "**فرصة تتحاور فيها الرؤيات والفاعليات بعيدا عن الأحكام المسبقة**"[2] حتى يتحرّر الباحث والمبدع من تلك القيود.

صحيح أنّ المبادرة الثقافية تخلّصت من سيطرة المؤسّسات الرسمية، إلّا أنّها علقت مع سيطرة غير مباشرة تتمثّل في المؤسّسات المضادّة، وما زاد هذه الأخيرة توسّعا وهيمنة هو التفكّك الذي يعاني منه العالم العربي، والنزاعات الداخلية التي أصبحت تحول دون التقدّم، وبالتالي العودة إلى النموذج التقليدي من جديد.

---

[1] المرجع نفسه: ص:198.

[2] المرجع السابق: ص:202.

وأصبحت قراءة الثقافة المغربية أكثر تعميمية، ولا تكترث "**لآثار الأبعاد التاريخية واللغوية والاجتماعية على الجسد المغربي**"، و"**نحن معرضون لمحو ممنهج لتحديث ثقافة وتحديث أمّة باسم تبعية الثقافي للسياسي أو باسم الانفتاح على لغة التقنية**".[1]

10- الكتابة الشعرية مشروع لم يتأسّس بعد في المغرب:

من منطلق التحليل النفسي للشعر، فهو عبارة عن حالة مرضية. حيث ذهبت المدرسة الكلاسيكية إلى إرجاع هذه الحالة المرضية للكاتب، أمّا علم النفس الحديث (جاك لاكون) فهو يردّ هذه الحالة المرضية للمكتوب، ولا نعني المرض بمفهومه التقليدي، وإنّما نعني به "انحراف عن اللغة المألوفة والعادية"، والتحليل الحديث أقرب إلى الصواب، لأنّ ليس كلّ مريض كاتب. [2]

لهذا المرض يعني الانحراف وتدمير كلّ سلطة استبدادية تعيق العملية الإبداعية، مثل الكتابة في المدرسة (البديعية)، والكتابة الصوفية، والكتابة الأندلسية المغربية، شريطة أن لا ننفصل على مورثنا الشعري، ونأخذ به لا تقليدا وإنّما "**أساسا لكلّ رؤية مغايرة**".[3]

هذا المرض هو الذي ينتشر في اللغة وباللغة وينتقل من الذات إلى المجتمع عبر قناة اللغة، "في ظلّ قوانين واعية ولا واعية، معلومة ومجهولة، حاضرة وقادمة".

والإبداع هو أساس الحداثة الشعرية، والعنصر الذي يتدخّل وبقوة في العصر الحديث هو الغرب، الذي كان غائبا في القديم، الآن نحن محاصرون بالغرب تاريخيا واجتماعيا وبالتالي شعريا وهو موجود كتحدّ، وإذا كنّا سنندفع ونبتهل للتّحديث الشعري الغربي فهذا يعني أنّنا نلغي ماضينا ونقطع صلتنا بالتراث الشعري.

إلّا أنّ السرّ في حداثة الشعر لا يوجد لا في الغرب ولا في الشرق وإنّما في إمكانية دمج الغرب مع الشرق، "حيث تأتلف مع هذا الموروث وتختلف معه في آن".[4]

---

[1] المرجع نفسه: ص:204.

[2] المرجع نفسه: ص:207.- وينظر:أحمد فرحات:حوار مع بنيس، مجلة الكفاح العربي، ع199، بيروت، 1982.

[3] المرجع نفسه: ص:206.

[4] المرجع السابق، ص:207.

I- الحداثة الشعرية عند أدونيس:

1- مفهومها:

الحداثة فنّيا هي: "**تساؤل جذري يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتّعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كلّه الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون** "[1].

فالحداثة في هذه المستويات تلتقي في التعبير والبحث عن الجديد المبتكر في أنّها ممارسة جادة، وبعبارة مختصرة الحداثة هنا "**تساؤل حول الممكن واحتجاج على السّائد**"[2].

والحداثة هنا صراع بين الرّكون أو الثّبات وبين التحوّل والاستمرارية والتغيير كما تغيّر التنصّل والخروج من ربقة الجاهز والتمرّد على قيود الماضي، لتأسيس مستقبل لم يأت، فالحداثة عند **أدونيس** من وظائفها إخراج القارئ من الاستلاب، وذلك لأنّه يعيش ضمن مفاهيم ليست من صنعه، وليست نابعة من طبيعة ظروفه ومشاكل زمانه، فهنا تبدأ الحداثة دورها في إخراج وانتشال هذه النماذج من التكلّس والجمود وأن تدخلها إلى التاريخ بعد أن كانت تعيش خارج التاريخ.

فالدعوة إلى التحرّر من الماضي ظاهرة هامة وهاجس **أدونيس** النقدي وهذه الدّعوة لم تبق عنده حبسية الإطار النظري بل تعدّته إلى الممارسة وإلى إنتاج شعري جديد، يوازي نظريته الحداثية التي من خصائصها الموقف والرّؤية الجديدان، والمعاناة الصادقة الذاتية واستشراف المستقبل[3].

ومن الملاحظ على **أدونيس** ربطه مفهوم الحداثة بالرّؤية وبطريقة التّعبير ... لأنّ الذي يدعو في نظرة للحفاظ على أشكال الشعر القديم، وعلى بعث رؤاه ونسخ طرق تعبيره

---

(1) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980م، ص 320.

(2) المرجع نفسه: ص: 321.

(3) سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجا)، ط1، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 2004، ص: 147-148.

الخاصّة بشعراء تلك الفترة هو ضدّ الحداثة، لأنّ الحداثة لا تقوم لها قائمة إذا لم تكن بنيتها الحركية متجدّدة قابلة للتغيّر، ومتفاعلة مع الجديد لذا فكلّ من يرفض الحداثة الشعرية الحقيقة، بحجّة أو بأخرى "... **يتضمّن إذن الرّغبة في المحافظة على القيم القديمة للغة الشعرية، سواء ظلّت محافظته على الفصل بين المحتوي والشّكل، أو مزجت بينهما، بنمطية توهم بالتغيير أي نمطية زائفة**"[1].

الحداثة بالمعنى السّابق مغايرة للقديم (التراث)، ولا يعنى هذا حسب **أدونيس** أنّها ضدّ التّراث أو تنفيه.. بل كلّ ما في الأمر أنّ الحداثة لها زمنها وتاريخها الخاصّ ولها خصوصيّتها... الحداثة هنا تساير التاريخ كما تعمل ضدّه في نفس الوقت، فهي تساير التاريخ؛ بمعنى احترام موقعها من التّسلسل الزمني، وهي ضدّ التاريخ لأنّ الإبداع الشعري الحقيقي اختراق للزمن وتجاوز للحدود وقفزا على التاريخ[2].

وتأكيدا على الازدواجية (التراث – الحداثة) يقول **أدونيس** : "**هكذا تنبثق الحداثة العربية من قديم هي في الوقت نفسه في تعارض معه، فأن تكون شاعرا عربيا حديثا هو أن تتلألأ كأنّك لهب خارج من نار القديم وكأنّك في الوقت نفسه شيء آخر يغاير القديم مغايرة تامّة**"[3].

فالتضادّ بين الحداثة والتّراث مسألة مفتعلة لأنّ الإبداع الشعري لا ينفي الإبداع الشعري... فالحداثة إمكانية مفتوحة وتجربة دائمة في الخلف، وهي ليست مجرّد شكل وإنّما هي رؤيا مغايرة وطريقة تعبير مغايرة.

2- ماهية الشعر عند أدونيس:

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج3، (صدمة الحداثة)، دار العودة،ب بيروت، لبنان، 1983م، ص: 251.

[2] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 150.

[3] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 327.

إنّ الشعر في نظر **أدونيس** فضاء مفتوح يخترق السائد، ويتمرّد على أشكال السّلف، لذلك هو لا يعترف بأنّ هناك "**وجود بذاته نسمّيه الشعر، ونستمدّ منه المقاييس والقيم الشعرية الثّابتة المطلقة ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدّد الشعر ماهية وشكلا تحديد ثابتا ومطلقا، الموجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة..**" [(1)].

فالوفاء للسّلف لا يتأتّي من تكرار نماذجهم الإبداعية، بل يأتي من الخلق الجديد لأنّ "**القصيدة حدث أو مجيء، والشعر تأسيس باللغة والرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، إنّه كشف... وكلّ إبداع تجاوز، لهذا كان الشعر تخطيّا يدفع إلى التخطّي**"[(2)].

فالنواة الأولى لتحديد ماهية الشعر عند **أدونيس**، تستوجب التحرّر من سلطة الماضي الشعري لإنتاج الجديد والمغاير الفنّي، الذي يصبح فيما بعد إضافة لإبداع أسلافنا، هذا الجديد يمتدّ في تاريخ إبداعنا؛ في حين يكرّس التقليد ظاهرة التراكم، ويشارك في انحسار وتضييق مجال الإبداع عبر تاريخنا.

فالجديد الحداثي هو امتداد للسّلسلة الطويلة من إبداعات السلف وهو في نفس الوقت انفصال "..**كنصّ عن تاريخية الموروث الشعري- النقدي- ويعنى هذا الانفصال أنّ القصيدة لا تحيل إلى معلوم شائع أو موروث، شأن القصيدة التقليدية، وإنّما تحيل إلى مجهول حاضر أو محتمل..** "[(3)].

تحديد الشعر عند **أدونيس** عملية زئبقية لا تخضع لمقاييس جاهزة ؛ لأنّ الشعر في ذاته تجاوز مستمرّ للمقاييس، وتأسيس جديد لمشاريع جديدة متجدّدة. لذا فتعريف الشعر -حسب **أدونيس**- يحتاج إلى مقابلته بمقاييس مكتوبة، والقيام بعملية مطابقة ومقابلة النص

---

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975م، ص: 107-108.

(2) سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص : 162- وينظر: أدونيس: تجربة الشعرية، مجلة الآداب اللبنانية، ع:3، ص: 14، 1966م، ص: 196.

(3) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 339.

الشعري بالمقاييس النّقدية هذا الفعل هو استحضار لنقد قديم وتطبيقه على نص شعري جديد، لإثبات شعريته من عدمها، يرفضه **أدونيس** بشدّة، ويعتبر أسلوبا يشلّ حركة الإبداع. وطريقة معوّقة للاجتهاد في إنتاج الجديد، الخارج عن المقاييس الموجودة سلفا[1].

3- الخصائص الفنية للشعر الحداثي عند أدونيس:

إنّ التحديد النهائي للشعر غير ممكن، وما تناسل تعريفاته عبر الأزمنة إلّا دليل على عدم استقرار الشعر عن تعريف واحد، لكن هذا لا يعنى عدم وجود خصائص جوهرية عامّة تبقى أساسية في مقاربة الشعر، لقد ثبّت **أدونيس** هذه الخصائص في معظم كتاباته النقدية، ونوضّحها كالآتي :

1- الشعر الحداثي الجديد غابة من التخييل والإيحاءات، يتجاوز الزمن، وهذا ما يحفظ له حرارته وإبداعه وعالميته فـ "**الشعر الحقيقي، لا يستنفد**"[2].

2- الشعر الحداثي الجديد مغاير للقديم، متّصل ومنفصل، متّصل في التاريخ ومنفصل في إضافته الجديدة وهذه الإضافة تظهر في "**أمرين مترابطين، شيء جديد يقال، وطريقة قول جديدة**"[3].

3- وهو لحظة كونية ومقاربة للعلم العميق، وتعبير عن كون النفس الإنسانية؛ لذا فهو غنيّ بالمعارف وبالثقافة. ويصحّ تسميته بشعر المعرفة، الذي يقابل شعر الانطباع، فالقصيدة الحداثية الجديدة "**تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا-وزنا، بثّا وحوارا غناء وملحمة وقصّة، والتي تتعانق فيها بالتالي حدوس الفلسفة والعلوم والدّين**" [4].

---

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 167.

[2] المرجع نفسه: ص: 168- ينظر أدونيس: زمن الشعر، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983م، ص: 72.

[3] أدونيس: تجربة الشعرية، ص: 3.

[4] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 117.

4- من خصائصه كذلك تجازوه لمقولة (الشعر مرآة عاكسة لواقع ما)، **فأدونيس** لا يشترط على الشاعر الحداثي أن يكون كذلك، لأنّ لهذا الشعر الجديد واقعيته الخاصة، والشاعر الحقّ من"**يتناول من مظاهر العصر أكثرها ثباتا وديمومة – المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل- ذلك أنّ الشعر العظيم يتّجه نحو المستقبل**"[1].

الشاعر الحقيقي هو الذي يدعو إلى أن "**تتجاوز السّطح، لنغوص في الأشياء وراء ظواهرها حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته وبكارته وطاقته على التجدّد**"[2].

5- تخلّي الشعر الحداثي عن الخطابة وعن أسلوب المباشرة في التّعبير، وابتعد عن النّعوت والأوصاف التقليدية التزينية، لأنّ الشعر الحداثي بدأ يستوعب بدائل جديدة للصّيغ البلاغية القديمة الجاهزة، و"**استعاض عنها بالصّور التركيبية : الصورة-الرّمز، أو الصّورة – الشيء**"[3].

6- من الظّواهر التي أصبحت مرتبطة وملاصقة للشعر الحداثي، تلك الرؤية الخارقة العميقة، التي تتجاوز ولا تتوقّف عند صغائر الأمور والتي تضيف لقارئها شيئا، "..**فلا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلاّ إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم**"[4].

كما ينفي **أدونيس** صفة العظمة عن الشعر الذي يهتمّ بالرؤية المشوهة الجزئية، ويركّز على الحدث التّافه الذي يقتل القصيدة، ويحيلها إلى ماض مات ف"**الشعر-الأغنية، الشعر-الوقائع الصغيرة، الشعر-الوصف، نقيض للشعر بمعناه الجديد من حيث إنّه لا يقوم على كلّية التجربة الإنسانية** "[5].

7- من سماته أيضا الثورة الدائمة على الأشكال. والعمل الدّؤوب للتّشكيك في صلاحية الأشكال القديمة. واحتجاج مستمرّ ضدّ البنى الثّابتة المتجذّرة، فالمفهوم الحداثي للشعر هو

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص: 11.

(2) المرجع نفسه: ص: 12.

(3) المرجع نفسه: ص: 13.

(4) المرجع نفسه: ص: 11.

(5) المرجع نفسه: ص: 12.

الذي "**يؤسّس فهما مغايرا، وحساسية مغايرة، ومبادئ كتابية مغايرة... وهكذا يكون الشعر عضويا؛ أي جزءا من بنية التاريخ، وجزءا من صيرورته. كلّ شعر آخر لا يكون عضويا؛ أي منفصلا عن الصيرورة التاريخية، يكون كيفيّا، مجّانيا هامشيا**"[1].

فالمغايرة تتمثّل في أنّ الشاعر يخلق أشياءه الجديدة، ويضع علاقات مبتكرة بين الكلمة والكلمة؛ بين الكلمة والشيء، بين الكلمة والإنسان، فالشاعر الذي يريد أن يكتب النموذج الشعري الجديد، هو الذي يعمل على زحزحة وعلى خلخلة الصّورة القديمة للإبداع؛ لخلق قيم فنّية جديدة[2].

8- الشاعر الحداثي لم يعد يسير وفق النظام، أو يساير الواقع، أو ينظم المعقول، بل تشبّه بالسّاحر الذي يحيل اللامعقول إلى معقول.. ويحيل العادي إلى شيء مدهش خلّاب، فالشعر الحداثي "...**تحرّر كامل، وكشف خارق. يرفض الوضع الرّاهن ويحيا في التّخييل وعالم المخيّلة، في الغيب والبحث عنه. في العجيب والمدهش، وفي الإشراق**"[3].

9- القصيدة الحداثية الجديدة-عند **أدونيس**- أصبحت بؤرة تتجمّع فيها كلّ الأفكار المتناقضة، لم تعد تتشكّل من خيط واحد متناسق ولم تصبح الرؤية فيها منطقية معقولة، كما تحرّرت من "..**السرد والتعليم والأخلاق والسياسة والثّقافة والتفسير والتحليل والمذهب، ما لم يكن كونيا**"[4].

وهذه الخاصّية عملية تبريرية، لإصباغ الشّرعية على كثير من شعره، الذي يشمل هذه الصفات المتداخلة والمتناقضة، فإذا كان شعراء الغرب يسيرون وفق هذا الخط المتذبذب: فلهم الحقّ في ذلك، لأنّ حضارتهم المتناقضة هي التي جنت عليهم.. أمّا أن نشترط نحن على شعرائنا حتى يكونوا محدثين، أن يبلغوا درجة رقّة الصوفية وإلحاد (نيتشه)،

---

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 249.

[2] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 170.

[3] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 30-31.

[4] المرجع نفسه: ص: 29.

هذا لعمري هوى يعمل **أدونيس** على تكريسه، لإضفاء صفة الانتماء إلى الحداثة !! وهذا ما يفرغ القصيدة من دلالتها لتصبح صورة شكلانية!! [1].

10- الفصل بين الشكل والمضمون كانت عملية مقبولة في تراثنا، إلى أن جاءت القصيدة الحداثية التي رفضت هذا الفصل، لم تعد تقبل هذا التفكيك لأجزائها، باعتبار أنّ القصيدة كلّ متكامل ووحدة مترابطة فـ "**شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا، هذا الحضور لا يقيم بشكل تجريدي، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جملية إلّا في حياة القصيدة في حضورها كوحدة وكلّ ذلك أنّ النّظر إلى الشّكل بحدّ ذاته أو إلى المضمون بحدّ ذاته يقوّض القصيدة، إذ يعرّيها من الشكل، فإنّ علم جمال الشكل بحدّ ذاته يعدمها؛ إذ يردّها إلى هيكل فارغ.. فالشّكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري..**"[2].

11- ومن المسائل الهامّة التي ارتبطت بالشعر الحداثي، ظاهرة الوضوح والغموض، والتي أخذت من تنظيرات **أدونيس** الكثير، لأنّه يرفض بشدّة ظاهرة البساطة في الشعر، لأنّ الشعر العظيم في نظره موجّه إلى نخبة مثقّفة، ولا يعنى هذا أنّ **أدونيس** يشجّع على كتابة القصيدة المبهمة؛ بل هو يقصد الشعر الغامض الماسي الذي يسحر، لذا يقول : "**الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر، كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا**"[3].

فالقصيدة الحداثية تستدعي من قارئها وقفة تأمّلية عميقة للوصول إلى قلبها وفكّ دلالتها، لأنّها أصبحت حقلا من المعارف والتجارب، وهكذا تصبح القصيدة البسيطة مرادفة لضحالة ثقافة الشّاعر، أمّا القصيدة الحداثية الغامضة الماسية التي تغري بشهوة القراءة، تجسيد حيّ لعمق ثقافة قائلها[4].

---

[1] سعد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 171.

[2] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 111.

[3] المرجع نفسه: ص: 124.

[4] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 173.

12- تركّز القصيدة الجديدة على سحر الكلمة، فانتقاء الكلمات المحمّلة والمشحونة بالصّوت والدلالة من وسط فضاء هائل من الكلمات، عملية مهمّة لدى الشاعر المحدث، في بناء الشّكل الجديد، كما لم يعد يهتمّ بالقافية كعنصر وحيد وكاف لإشباع القصيدة موسيقيا، فالشعر خلق بدائل أخرى فيها إمكانات موسيقية ثريّة لذا "**فالتّعبير الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية. والقافية جزء من هذه الخصائص لا كلّها، وهي إذن، ليست من خصائص الشعر بالضرورة، إنّ الشّكل الشعري الجديد هو بمعنى ما، عودة إلى الكلمة العربية إلى سحرها الأصلي، وإيقاعها، وغناها الموسيقي والصوتي. القريض قواعد ومقاييس كانت جميلة أو ضرورية في حينها ونحن نتجاوز القريض إلى الأساس الذي انبثق عنه، أعني الكلمة العربية وإيقاعها**"[1].

13- القصيدة الحداثية مكوّنة من عالم متنافر متشابك، ومن خصائصها "..**حذف التّسلسل المنطقي وأدوات التشبيه، وعرض الصّور مهما كانت عبثية، كأنّها بداهة مضيئة، والانفعال المعّقد المرهف، وتداخل الصّور والمشاعر والرموز، وتجاورها، والمزج فيما بينها، وهذا كلّه يباغت بصيرة القارئ ويذهله... ومن مظاهر هذا التّنافر، اضطرار الشاعر أن يحمّل الكلمات معاني لا تحملها، أو لم تتعوّد أن تحملها، أي الانشقاق بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه** "[2].

14- الوزن في نظر **أدونيس** – ليس الأساس في بناء الشعر فدعوته الشعراء المحدثين إلى البحث عن مصادر موسيقية أخرى دليل على ذلك.

فالباحث في أثر **أدونيس** النقدي يكتشف تذبذبه تجاه هذه القضية الفنّية، فأحيانا يقرّ بشرعية الوزن في بناء الشعر، وفي أغلب الأحياء يجرّده من ميزته في تشكيل الشعر فمن

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 14-15.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ص: 20-21.

خصائص القصيدة الحداثية الجديدة إمكانية الإستغناء عن الوزن كعنصر أساسي في القصيدة، لأنّ الموسيقى عند **أدونيس** قد تأتي بطرق أخرى **(الكلمة، الجملة، الرؤية)** [1].

فنجده يقول : "**إنّ تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر، إنّه تحديد للنّظم لا للشعر، فليس كلّ كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كلّ نثر خاليا بالضرورة من الشعر**"[2].

15- التّجريب المستمرّ للأشكال من خصائص القصيدة الحداثية الجديدة، فالقصيدة اليوم تحرّر دائم من التحديد، واختراق مستمرّ للتعريف، فالتجريبية ضرورية لرفع مستوى الإبداع، وهي المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرّة أو التي أصبحت قوالب وأنماط وابتكار طرق جديدة فالشعر التجريبي في نظر **أدونيس** علامة على الحياة والحركة في التاريخ الشعري، وهو رمز على الجدّة والابتكار والإبداع، بل الشعر الجريء والثّوري عنده هو الشعر التجريبي[3].

وذلك : "**أولا، ليس متابعة ولا انسجاما ولا ائتلاف؛ وإنّما هو على العكس اختلاف. وهو ثانيا بحث مستمرّ عن نظام آخر للكتابة الشعرية، وهو ثالثا تحرّك دائم في أفق الإبداع : لا منهجية مسبقة؛ بل مفاجآت مستمرّة، وهو رابعا ليس تراكما... بل بداية دائمة... وهو أخيرا تحرّك دائم في أفق إنساني ثوري، من أجل عالم أفضل، وحياة إنسانية أرقى**" [4].

16- من التّهم التي ألصقت بالشعر الحداثي، إيغاله في الذاتية، وافتقاده للموضوعية، وهذا السّبب أسهم في خلق وتوسيع الفجوة بين الشاعر والقارئ، والقصيدة الحديثة عند **أدونيس** لا تؤمن بهذه الثنائية والانشطارية في التّحليل والتقييم، لأنّ القصيدة جسم كامل كلّي، لا يقبل

---

[1] ينظر: سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 175-176.

[2] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 177.

[3] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 177.

[4] أدونيس: زمن الشعر، ص: 289.

التجزئة والتفكيك فالشكل والمضمون يسيران جنبا إلى جنب ولا يقبلان الفكاك، كما أنّ الذاتية ليست عيبا في ذاتها ولا الموضوعية قيمة في نفسها؛ بل الإبداع هو المهمّ[1].

فأدونيس يقول بهذا الصّدد : "**... مسألة الإبداع الشعري ليست جوهريا، مسألة ذاتية أو موضوعية، وإنّما هي مسألة رؤية وكشف. إذ ليس في الإبداع الشعري انفصال بين الذّات والموضوع على غرار ما تراه الفلسفة والعلم، وإنّما هنا وحدة بدئية بينهما، نابعة من الوحدة، بدئيا في الشعر، بين الكلمة والشيء، اللغة والعالم، ومن لا ذات له لا موضوع له. ومن لا ذات له تاريخ له... الذاتية تعني إمكان مواجهة الواقع لتغييره وتجاوزه** "[2].

---

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 177.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ص: 288.

II- الحداثة الشعرية عند محمد بنيس:

1- ماهية الشعر الحديث عند محمد بنيس:

من الظّواهر الفنّية التي يصعب تسييجها أو حتى مقاربتها، ظاهرة الشعر، هذه الظّاهرة التي تحمل ذرّة انفجار في كلّ تعريف وممّا زاد الأمر صعوبة وميوعة اختبار الشاعر للحداثة، فكان من الصّعوبة بمكان مطاردة الشعر الحديث، ولقد وعى **محمد بنيس** صعوبة هذه المجازفة في قوله : "**هناك التباسات متراصّة في تعريف الشعر العربي الحديث، ولعلّ اتّساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي... هو ما يفضي بأيّ تعريف إلى مأزقه السّريع** " [1].

إنّ اتّساع مفهوم الشعر هو ما جعل الأدباء، شعراء ونقاد يلهثون وراءه لإحاطته بتعريف، إلّا أنّ ميوعة هذه الظّاهرة وتجدّدها الدّائم، ونبضها بالحياة الخلاّقة على مرّ العصور هو ما جعل التعريفات تتأزّم، وتبرهن على قصورها، فيف للنهائي أن يحدّد اللّانهائي؟ [2].

2- مفهومه للحداثة في علاقتها بالشعر عند بنيس:

يرى **محمد بنيس** أنّه على اتّساع رقعة الشعر فإنّ مصطلح الحداثة قد زاده رحابة، إذ أنّ مصطلح الحداثة "**يظلّ مسافرا يعضد أو يدمّر عبر شرائط التحقّق والاحتمالات**". فالحداثة تتّخذ صورة المسالم الذي يدّعي المصالحة مع التراث، والسّير جنبا إلى جنب، وما ذلك إلّا حيلة من حيل الحداثة للانتشار في جسد التّقليد وتفتيته وإصابته بالوهن، وتتّخذ أحيانا أخرى صورة المهاجم الذي يوجّه سهامه مباشرة صوب قلب التراث[3].

---

[1] محمد بنيس: الشعر العربي بنياته وإبدالاته، ج1، (التقليدية)، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1989م، ص: 25.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2009

[3] المرجع نفسه: ص: 380 /ينظر محمد بنيس: حداثة السؤال، ص: 117.

بيد أنّ الحداثة البنّيسية تختلف عن الحداثة العربية والحداثة الغربية معا، إذ تأخذ بهما ثم تفجّرهما لتخرج بالفرضية الإبداعية في الشعر، ومن اللّافت للانتباه أن نشير هنا إلى أنّ **بنيس** كان من المهمومين بالتّأسيس لمقولة الحداثة الشعرية، وهي عنده ترتبط بالتطوّر والتّجاوز والتغيير، والشعر العربي القديم والحديث والمعاصر لا يتضمّن هذه المبادئ الثلاثة فحسب، والقصيدة حينما تتحوّل من شكل إلى شكل فإنّها تريد تحقيق شيء يسمّيه **محمد بنيس (الإبدال)** وهو غاية في الانقطاع المعرفي،إذا الحداثة البنّيسية هي حداثة الانفتاح قائمة على منطق التطوّر والتجاوز والتغيير[1].

ولعلّ قيام الحداثة البنيسية على هذه الثلاثية، أمر جعله يبحث عن كتابات وطرائق جديدة تتجاوز كتاباته نفسها، إنّه البحث عن طرائق جديدة للكتابة لم يكن تصوّرها جاهزا في ذهنه أو في ممارسته؛ هذا السّبب الذي استفزّه وأغراه بالدّراسة وتحليل ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ليتوصّل من خلال دراسة الكائن إلى إنشاد الممكن، وهذا السّعي الدّائب وراء الجديد يفتح أفق النص الشعري الشيء الذي لم تستطع الشعرية العربية التقليدية حمل دلالاته، وهنا وجب عليها النظر في ذاتها ولأنّها تبنّت الحداثة، فهي تغيّر المسار نحو شعرية مفتوحة وهذا ما يؤكّده **محمد بنيس** ولن يتمّ هذا"**من غير إبدال لمكان القراءة بما هو يسكت عنه ولا يفكّر فيه وينساه ويكبته فضلا عمّا يقول ويصرّح به**" [2].

إنّ القراءة التقليدية تبقي النص الشعري في مكانة المقدّس باعتباره النّموذج المتكامل للجوانب جميعها، لا يجب التّطاول عليه وإلّا فمآله التمرّد والإقصاء، و**بنيس** يصرّ على إعادة البناء منذ انطلاقه، وإنزال الشعر التقليدي من مكان المتعاليات وتناولها بالدّراسة والتحليل؛ لأنّه لم يتعرّض للاستنطاق وكبت بقصرية المعنى الواحد التي يقرها القدامى، ورغم

---

[1] المرجع السابق: ص 381.

[2] المرجع نفسه: ص : 381 وينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنايته وإبدالاته، ج1، ص 7.

ذلك فالمعنى يتغيّر من نصّ لآخر"**ويتحقّق في البناء النّصي عبر الدلالية التي تخصّ النّص كنص مفرد به وفيه**" [1].

ويقودنا **محمد بنيس** إلى مسالة أعمق وأدقّ في استعمال معان معينة في نص شعري، هي بالضّرورة لا تنطبق على المعاني نفسها في نص آخر فالدّلائلية تسيّج المعاني وتحول دون إعادتها في موضع آخر؛ أي أنّ الدلائلية النصية تسم النصيّة بميسمها[2].

- الإختلاف :

باقتراح **محمد بنيس** لفرضية الإبدال ينفى كلّا من الأصل والأساس، وبالتالي يلغي فكرة الواحد التي تنتفي مع مفهوم الإبدال، ليحلّ محلّها الاختلاف، وهذا ناتج عن تبنّيه منذ البداية للزّمنية الكبرى التي أتاحت له إعادة قراءة الشعر العربي الحديث فانبنى من خلال هذه القراءة على لا نهائية الوحدة، لا وحدة اللّانهائيات ويتكون حينئذ"**بنيات الشعر العربي الحديث مجسّدة للاختلافات النصية هي مجسّدة في اختلافات تاريخها وذواتها الكتابية**"[3].

- تمايز قبل التفاضل:

تحفظ كلّ بنية تمايزها من خلال اختلافها، التمايز الذي يعمل على تقويض حكم القيمة وهدمه، فهما متعارضان منذ الأساس "**وإنكار التفاضل، معناه إلغاء أن يكون الشعر الرّومانسي العربي متجاوزا للشعر التقليدي، أو الشعر المعاصر للشعر الرّومانسي العربي**" [4].

ويؤكّد **محمد بنيس** في مفهوم الاختلافات، والتمايز على درجة انخراط الذّات الكاتبة في كتاباتها التي تسمح لها بالتمايز عن الذّوات الأخرى.

- الحلزوني قبل الدائرة :

---

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاته، ج1، (التقليدية)، ص : 59.

[2] بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص: 382.

[3] المرجع نفسه: ص:38، وينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج4 (مساءلة الحداثة)، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص: 75 .

[4] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج4، ص: 75.

يقلب **محمد بنيس** رؤية التاريخ العاملة على التدوير أي الانغلاق، وقد جاءت الحداثة لترسيخها أكثر من خلال الحقيقة والغائية، وبها يصبح التاريخ يمثّل دائرة تعمل على التجدّد من خلال دورتها حول نفسها. هذا ما نجده مكرّسا في فرضيات الانتقال التطوّرية، إلّا أنّه"ينهدم بالتّعارض الموجود بين الإبدال من جهة والتقدّم والتطوّر والتجاوز من جهة ثانية، لأنّه مؤسّس على النّقصان والتعدّد واللّاأصل ذلك هو شكل الحلزون الذي تظلّ دائرته منفتحة على الدّوام) [1].

- الإفراغ قبل الملء :

وهنا يتفرّد **محمد بنيس** عن غيره من الحداثيين في مفهومه للتّجديد، فهم يرون في التّجديد شحنا للغة بعد فراغها نتيجة كثرة استخداماتها التي أصابتها بالصّدأ، والواقع أنّ النّقاط السّالفة تعمل على إفراغ اللغة من معانيها المعبّأة بها لا شحنها فما دام الشعر الحداثي يسعى إلى التّعامل مع اللغة تعاملا يضمن له بقاء إمضاءاته في هرم الشعر حيّة نابضة على الدّوام، فإنّه في هذه الحالة يعمل على إفراغ اللغة لا شحنها، ذلك لأنّ اللغة مشحونة بالاستخدامات السّابقة، والاستعمال الجديد إنّما يهدف إلى إفراغها، وتبدو قدرة الذّات الكاتبة في مدى تحقيقها لهذا الإفراغ الذي يخلق لها تمايزها، وبالتّالي اختلافها "**والاختلاف في هذه الحالة بين المتون الثلاثة للشعر العربي الحديث يكمن في درجة الانخراط في الكتابة ودرجة الإفراغ أيضا**"[2].

- اللغة الشعرية :

لقد تحدّث **محمد بنيس** عن اللغة الشعرية، وهي تصوّره لم تكن بحاجة إلى انتظار ثورة دي سوسير أو تشومسكي : "**اللغة الشعرية سؤال لا جواب، سؤال يرى إلى أنّ تعدّد**

---

[1] بشير تاورريت :الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص: 383، وينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج4، ص: 75.

[2] المرجع نفسه: ص: 383.

الممارسات النصية اللانهائية مشروطة بالنص المقدّس، القرآن، والحديث، والشعر الجاهلي"[1]، فشعرية اللغة الشعرية تكمن في تعدّد الممارسات الكتابية حتى وإن كانت ثمّة كتابات عبّر عنها أسلافنا فلا بدّ من أن تكون طرائق تعبيرنا – عن الموضوعات المعبّر عنها– بطريقة مغايرة، وهنا تكمن براعة اللغة، لأنّ المبدع يعلّم اللغة فنّ القول الجميل، بل يعوّدها أن تقول ما لم تقله في السّابق فهذا التفردّ في القول هو الذي يمنح اللغة الشعرية شعريتها. يضاف إلى طريقة التعبير مجمل الإيحاءات التي تبوح بها الكلمات أثناء عرضها عرضا جديدا[2].

– الموسيقى وهندسة الإيقاع:

الشعر هو الكلام الموزون المقفى، بهذه القاعدة فرّق العرب القدامى بين الشعر والنثر، أي أنّ الشعر يتميّز بالوزن والقافية، ولهذا فإنّ أغلب تعريفات القدامى للشعر مقترنة بأحد هذين العنصرين أو بهما معا، ومع بزوغ فجر العصر الحديث أصبحت الرّغبة في كسر هذه القاعدة غير محتشمة، إذ لم يعد الوزن متزامنا مع المعنى، فإيقاع النص الإبداعي ينطلق من داخله لا من خارجه، وعلى هذا الأساس أعاد **محمد بنيس** بناء شعرية عربية مفتوحة تستعيد قوى الإيقاع في النص لأنّ اللغة والذّات متورّطتان معا في الإيقاع[3].

وقد ركّز **بنيس** على وظيفتين :

1– الوظيفة البنائية: وهي ميزة الخطاب على غيره من الخطابات الأخرى، إذا يميّز النص الإبداعي به وفيه "**وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكنّ هذا البناء متحرّك كما هو منفرد**".

---

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، (الشعر المعاصر)، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص: 78.

[2] بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص: 384.

[3] المرجع نفسه: ص: 384.

2- الوظيفة الدلالية: وهي ملازمة للأولى ونتيجة لها، فبناء الخطاب هو بناء لدلاليته إذ أنّ المعنى يدخل مع النص في سفره الحرّ، والمعنى مثله مثل الذات الكاتبة والإيقاع كلّ هذه الظّواهر هي ظواهر تاريخانيه.

إنّ هاتين الوظيفتين تركّزان على التصوّر العام للنص الشعري هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهما تبنيان العلاقة بين كلّ من العروض والإيقاع من ناحية وبين الإيقاع والدلالية التي تعمل على إنتاجها من ناحية ثانية، وبذلك يمكننا التفريق بين التصوّر الشعري والتصوّر الدلالي[1].

هذا وقد أفسح **محمد بنيس** المجال للإيقاع ليشمل تحت لوائه العروض، وأول ما يلفت نظر **محمد بنيس** هي الوقفة، التي لم تحظ باهتمام النقاد العرب القدامى رغم مالها من تأثير واضح حيث كان عنصر الوقفة وما يزال عاملا أساسيا في بناء بيت القصيدة المعاصرة، وللوقفة علاقة بالغة الأهمية بالمكان النصّي الذي انتهجه الشعراء المعاصرين كما لها فعالية مع علامات الترقيم [2].

وقد قسّم **محمد بنيس** الوقفة إلى أربعة أنواع :

1- الوقفة التامّة: وهو الوقفة التي لا تدخل أيّ حيرة للقارئ، وقفة يجد فيها الوزن والمركّب والدلالة تامّة في البيت، وهاته الوقفة أولى النماذج التي ارتقت سلّم الهدم لتليها بعد ذلك الوزنية.

2- الوقفة الوزنية: وهي الوقفة التي تجعل البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه، لأنّ تركيبته ودلالته قد قطعت وما هو إلّا تامّ وزنيا، وهنا النّوع أشبه بالتضمين الذي رفضه الشعراء القدامى.

---

[1] المرجع السابق: ص: 384.

[2] المرجع نفسه: ص: 385، وينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، ص: 111.

3- الوقفة المركّبية والدّلالية: وهي بعكس السّابقة، إذ نجد المعنى تامّا في البيت أي لا حاجة لها لبيت آخر، بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة هنا وقد تربط الأبيات ببعضها فتعمل على تدويرها.

4- وقفة البياض: وهي الوقفة التي وصلتها عمليات الهدم المتواصلة للقوانين التقليدية، فتتحوّل الوقفة إلى فسحة الكتابة، بحيث يصبح للبياض كلامه الذي يقوله ووقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السّمعي في بناء إيقاع النص. وبهذه الوقفات أصبح للمكان النصي كلامه الذي يقوله وتفاعله الذي يساعد على بناء القصيدة وتصاعد حرّيتها[1].

وقد تطرّق **محمد بنيس** للوزن أيضا، باعتباره من الموروث الخليلي الذي بقي مسيطرا على الشعر المعاصر فتناول :

1- الوحدة الوزنية :وهي تعتمد على كسر قيود الأوزان الخليلية التي تحد منّ الانفعال الشعري، وتغييرها بنظام التفعيلة، إذ تفسح المجال للشاعر للتحرّك في رقعة واسعة بل إنّ هذه التفعيلة تمّ إخضاعها إلى قانونيين أساسيين:

أ- **التفعلية التامّة:** وهي التي تحتفظ بجسدها كاملا في الأشطر، إذ لا تقسم التفعلية بين شطر آخر يليه ويتفاعل هذا القانون الأول للتفعلية مع القانونين الأول والثاني للوقفة من حيث تمام الوقفة الوزنية فيها[2].

ب- **التفعلية النّاقصة:** وهي بعكس الأولى، أي أنّها تتوزّع بين شطرين في آخر الشطر الذي يليه، وهذا ما اصطلحت عليه **نازك الملائكة** بالتدوير، في حين أن **أدونيس** يقترح كتابة أخرى تصرّ على إبقاء التفعلية منشطرة غير تامّة، لا تعثر على بقيتها[3].

---

(1) المرجع السابق: ص: 384.

(2) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، ص: 124.

(3) المرجع السابق: ص: 124.

وعلاوة على هذين النوعيين اللذين يدخلان تحت جناح الوحدة الوزنية، فإنّ **محمد بنيس** قد تناول ثانيا من الوزن وهو :

2- **التشكيلة الوزنية** : وهذا النوع من الوزن يردّ إلى تلك البحور المهجورة أمثال الهزج، المتدارك، الرجز، كونها تكرّر نفس التفعلية، والشاعر المعاصر يهدف في خروجه على الأطر التقليدية إلى الاعتماد على التفعلية ومثل تلك البحور تسعفه في تمرّده، ولذلك فإنّ الشعراء المعاصرين قد ألغوا أغلب الأوزان التي نظم عليها القدامى وهجروها.

وهذا وقد تطرّق **محمد بنيس** إلى القافية، حيث حصر أنواعها في قافية متوالية ومتناوبة ويقصد بها توالي القافية وتناوبها (أ أ، ب ب، ج ج..)هذا عن القافية المتوالية والقافية المتناوبة، أمّا النّوع الأخر فهي القافية المتواطئة، ويقصد بها **بنيس** القافية التي تبقى في حاجة إلى القافية التي تليها، قد عدّ مثل هذا النّوع عيبا في الشعر القديم وهو ما يسمى **بالإيطاء** وما نلحظه عموما عن قضية الإيقاع هو أنّ **محمد بنيس** قد بنى كلّ تنظيراته سواء منها النقدية أو الشعرية على أساس الإيقاع الذي جعل له حيّزا كبيرا في حداثته، وألحّ على **الماء** العنصر المنسي في القراءات الحديثة، هذا العنصر الذي ينقذ القصيدة من جفافها[1].

وهكذا يتّضح لنا أنّ **محمد بنيس** قد عمل جاهدا على التأسيس لشعرية جديدة تتّسم بالانفتاح والتطوّر والتغيير، وهي كلّها آليات يتحقّق بموجبها ما يسميه **بنيس** بـ :**الإبدال** إنّها شعرية حداثية تقوم على الإختلاف والتمايز أو التغاير رافضة حيّزها الزماني أو المكاني من أن يتحوّل إلى مدّ حلزوني دائري. واللغة في هذه الشعرية تبنى على منطق التعدّي في الممارسات النصية، بل هي لغة التناسل الدلالي، والإيقاع فيها ملتحم بمعنى النص ويبطل من أن يكون شكلا موسيقيا خال من المعنى.

---

[1] بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص: 386-387.

بدأت ممهّدات الحداثة ومقدّماتها في المغرب العربي مع دعوات التجديد في الثقافة والفكر والأدب، وقد برزت تلك الدعوات– بشكل أوضح– منذ سنة **1956م** مطالبة بتحديث القضايا الفكرية والاجتماعية والأدبية والسياسية، ثائرة على القديم بأشكاله ومضامينه، متأثرة في ذالك بالاتجاهات التي ظهرت في أمريكا وأوروبا وروسيا، مفيدة من الحركات الثورية في المشرق العربي، وقد مثل هذه الدعوات مجموعة من الأدباء والنقاد من بلاد المغرب أمثال :احمد المجاطي، ومحمد السرغيني، ومحمد الخمّار، ومحمد الميموني، وأحمد الجوماري، وعبد الكريم الطبّال وغيرهم كثير [1].

يرى **محمد بنيس** بأن " **المعرفة الشعرية لدى هذه المجموعة مكنتهم رغم تفاوتها من ترسيخ قصيدة مغربية، نلمس فيها جرأة التجريب، واقتحام الحدود،وافتتاح غرابة اللغة، أي الشروع في ضرورة إعلان الانتماء للحداثة الشعرية وهذا من بين ما ولد انفصالا نسبيا بين الشاعر والقارئ،على أن هذا الانفصال الضروري هو الذي سمح بممارسة حق رؤية شعرية مغايرة في الحدود**"[2].

أما البداية الحقيقية للحداثة الشعرية هناك، فإنها تؤرخ بنهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين حيث "شرع ثلّة من المفكّرين المغاربة في تحديد وبحث أسئلة مغايرة لأسئلة الغرب، فظهرت أعمال عبد الله العروي وعبد الكبير الخطيبي ومحمد عابد الجابري، وفي الوقت نفسه أخذت بعض الطروحات الثقافية التي تعيد قراءة الواقع الثقافي في علاقته الجدلية المنشبكة مع الواقع السياسي – الاجتماعي تعبر عن تواجدها ولا شك أن تميز هذه المرحلة بالأسئلة وبتعدد المقاربات سمح للثقافة الوطنية بالخروج من مرحلة القبول والرضا والشروع في مغادرة الخطاب التعميمي.

---

[1] ينظر: محمد بنيس : حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988، ص : 60.

[2] المرجع نفسه، ص: 67-68.

وقد تم الاهتمام بالممارسة الثقافية وفق وضوح نظري يستهدف لدى عبد الله العروي نقد الفكر التقليدي السائد كمقدمة لنقد الوضع الفكري العربي: دفعا بالصراع الإيديولوجي نحو ضرورية واستمرارية وتجذّر الحضور [1].

وعبد الله العروي من أبرز الحداثيين المغاربة، يحدّد منهجه ومهمّته مع أمثاله فيقول: "**ومن النقاط التي قررتها مرارا، والتي تناقش بعنف، القول إنّ مهمّة المثقّفين العرب الآن ليست بالدرجة الأولى في الاستيلاء على السّلطة، وإنّما في السّيطرة على المجال الثقافي، الذي أهمل منذ عقود، وترك بين أيدي السلفيّين، وانّ أضمن سبيل لإخفاق السياسي هو إهمال المعركة الإيديولوجية...،الواقع أنّ إهمال المعركة الإيديولوجية جعلها اليوم على رأس جدول الأعمال،لأنّها أصبحت من العوائق الرئيسية لنضوج الثورة، بل لاتّخاذ موقف ناجح ومعقول في مسائل حيوية بالنسبة للأمة العربية، لا توجد منافاة بين العمل السياسي والعمل الإيديولوجي خوفا من العزلة والانهزام، ومن النتائج المؤسفة لإهمال النقد الإيديولوجي استدراج المحافظين والسلفيين دعاة الثورة إلى سياسة التسرّع والارتجال**" [2].

وما ذكره العروي هو ما نهجه الحداثيّون في الدول العربية، إذ توجّهوا نحو القبض على زمام الأمور السياسة والثقافية والتعليمية والإعلامية، وعن طريقها تغلغلوا في المجتمعات وكسبوا طائفة من الأتباع، فمن سياستهم التدرّج في العمل على الرغم من رؤيتهم الثورية. وفي السبعينيات انتشرت الحداثة في المغرب العربي، يقول **محمد بنيس** بهذا الصدد:"**وتكون السبعينيات فترة اتّساع وتنوّع التجارب الشعرية، وهي الأبعد مغامرة، تكاثر عدد الشعراء الشباب، وانطلق البحث عن خصوصية القصيدة المغربية ضمن القصيدة العربية بذائقة نقدية مرّة، وباحتضان دم وحيد مرة أخرى، هنا نلتقي بجيل يحتمي بالرفض، والألق، والمهاوي السحيقة، لكأنّ فترة السبعينيات تحوّلت إلى نار مقدّسة توقدها الشبيبة**

---

[1] المرجع السابق: ص: 46

[2] عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، ط1، دار الحقيقة، بيروت، لبنان،1973،ص: 35.

في أعضاء الكلمات، فتتأتّى القصيدة بحثا مستمرا عن أشكال لا مستقرّ لها، وها نحن الآن نستطيع إدراك الأثر الذي حفرته قصيدة السبعينيات في جسد الشعر المغربي الحديث بعنف المساءلة وانتهاج طرائق غير مألوفة في التصوّرات الشعرية السائدة. لهذا الجيل انتمي، وإحساسنا بالانضغاط بين التقليد الشعري العربي، وعدم التمكن من حرية اختراق الحلم الشعري هو ما وحّد لغة التدمير فينا "[1].

كما أنّ بقيّة دول المغرب العربي، كالجزائر وتونس لم تسلم من تيّار الحداثة، وهذا ما بيّنه **محمد بنيس** بقوله:"**ولا شك أنّ الشعر المغربي الحديث يلتقي في هذا الوضع مع شعر بلدان المغرب العربي، وما يمكن تسميته بالمحيط الشعري العربي، حيث ما وجد في مشرق العالم العربي أو مغربه، وهو وضع تشترطه عوامل ثقافية –لغوية، كما تشترطه عوامل اجتماعية–تاريخية، لم ينج منه إلّا شعراء نادرون، وفي طليعتهم الشاعر التونسي الكبير أبو القاسم الشابي**"[2].

ثم تحدث عن بعض عوامل انتشار الحداثة الشعرية هناك قائلا :" **إن ما أصبح عليه الوضع الشعري في مغرب السبعينيات يكاد يكون قلبا لهذا القانون، لما لعبه الشعر المغربي باللغة الفرنسية، والتفاعل الخصيب بين جيل السبعينيات والشعر الإنساني في جهات العالم الأربع، عن طريق اللغة الفرنسية خصوصا وللمستوى الثقافي المتقدّم لهذا الجيل الذي حصل على مستوى علمي أرقى، ولاتّساع وعمّق الاتّصال المباشر بين شعراء الشرق كأدونيس، ومحمود درويش، وسعدي يوسف، وعبد الوهاب البياتي، وشعراء المغرب في الفترة ذاتها، هذه العوامل من بين العوامل المنشبكة التي أعطت للقصيدة فضاء حريتها، ومن ثمّ كفت التجربة الشعرية لدي، كما لدى أصدقائي عن أن تكون محصورة في وطنية عمياء تخشى أفقها الإنساني "[3].**

---

[1] محمد بنيس : حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص :68.

[2] المرجع نفسه: ص: 69.

[3] المرجع نفسه: ص: 69.

ويؤكد **بنيس** ذالك في موضع آخر بقوله:"**الالتقاء الثقافي والفكري الذي كان قائما بين المغرب والمشرق كان بطيئا جدا، ولا سيما في عهد الحماية الفرنسية والاسبانية... فمثلا بدر شاكر السياب لا أعتقد أنّه عرف معرفة حقيقية إلّا بعد الستينيات، وحتى المجلّات المتخصّصة في الشعر الحر، بالنّسبة للمشرق لم تؤسّس إلّا بعد الخمسينيات، وفي المقدّمة مجلّة الآداب، وأعتقد أن هذه المجلّة هي الرسول لهذا الشعر من المشرق إلى المغرب، دخلت المغرب في الستينيات ولكنّها لم تستطع أن تستقطب حولها من تستقطب من الشعراء، وأن تبلغ فكرتها إلى هنا إلّا بعد الستينيات**"[1]، وكذلك أفادت الحداثة في المغرب من الاتّجاهات الحداثية والفلسفية الغربية مباشرة، عن طريق الترجمة والهجرة ونحوها، كما أشار إلى ذالك محمد برادة [2].

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979م ص: 415.

[2] ينظر: محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1979م، ص: 9-14.

مدخل

بدايات الحداثة الشعرية في المغرب

الفصل الأول

القضايا النقدية في كتاب "حداثة السؤال" لمحمد بنيس

1. حقيقة الكتابة الشعرية في المغرب.
2. الحداثة الشعرية العربية.
3. أسئلة الحداثة.
4. واقع الثقافة اللبنانية.
5. تشكيل الوعي النقدي مشرقا ومغربا.
6. تأثير العالم الغربي على الثقافة العربية.
7. جوهر الحداثة العربية.
8. "الثقافة الجديدة"مجلة توسيع أفق الحوار بين المشرق والمغرب.
9. عوائق تعددية الخطاب الثقافي بالمغرب.

10. الكتابة الشعرية مشروع لم يتأسس بعد في المغرب.

الفصل الثاني

الحداثة الشعرية بين أدونيس ومحمد بنيس

1. الحداثة الشعرية عند أدونيس:

2. الحداثة الشعرية عند محمد بنيس:

مقدمة

فهرس

الموضوعات

الخاتمة

قائمة

المصادر

والمراجع

ملخص

ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدراسة الناقد المغربي **محمد بنيس** وتنظيرا ته للحداثة الشعرية خاصة في كتابه "**حداثة السؤال**".

فمحمد بنيس يقرأ راهن الحداثة من مركز المساءلة المشروطة بالفعل المعرفي ،لا بالانفعال الذاتي، على اعتبار أن السؤال ليس إرادة وحسب،وإنما هو إرادة ومعرفة في آن واحد.ومن ثم تستدرج الحداثة بغوايات السؤال الذي ينبش في تفاصيل الكائن، وانتشار مضاد في لغة الممكن.

لذا نجده يموضع الحداثة في صيرورتها التاريخية ضمن مراحل ثلاث هي:

الأولى: حداثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي إلى حد الآن، والحداثة هنا ظاهرة تاريخية.

الثانية: حداثة تؤلف بين الظاهرة التاريخية، وبين جملة من الخصائص النصية.

الثالثة: حداثة تستند أساسا إلى الحداثة في الشعر الأوربي، واعتبار ما أنتج منذ شعر النهضة إلى الآن، بعيدا عن أن يستوعب الحداثة أو يستنطقها في الممارستين التنظيرية والنصية.

كما ينظر **بنيس** إلى الشعر العربي الحديث، تنظيرا وممارسة، من خلال خطين متقاطعين، خط البداية

والتأسيس، وخط المحو والهدم،كل منهما يحاصر الآخر.

ويشخص نقطة التحول نحو الحداثة ببداية الإحساس بهذا التصدع الذي نتج عن طروحات الرومانسية. أما اللحظة الثانية فتنبثق مع الشعر المعاصر نهاية الخمسينيات، وهي اللحظة الكونية التي يتأصل فيها الشعر العربي في اختيار العالم الحديث، ومن هذا التصدع تأسست الحداثة بفعل السؤال وأزمة الواقع، لتقوم على التجربة الكيانية، التي هي إعادة المعنى إلى الأشياء والعالم.

فهو يرى أن هذه الرؤية الكونية أكدت على مسلمات ثلاث هي امتداد للخطى الأولى من الحداثة الرومانسية:

أ- الخروج عن الشعر العربي القديم ضرورة، وهو موقف لا مفكر فيه لدى القدماء على عكس ما حصل في الحقول المعرفية الأخرى.

ب- اعتماد الشعر العربي،الشعر الغربي (الكوني) معيارا للشعر والشاعرية.

ج- اعتماد قراءة الشعر العربي قديمه وحديثه، في ضوء معطى روح العصر.

ويقترح **محمد بنيس** محاولة قراءة من مكان آخر للحداثة الشعرية العربية وأزمتها، تخرج عن الانفجار النقدي الذي طبع المحاولات التأسيسية في قراءة التصدع وبنيته وأشكاله التعبيرية، وعليه نقول إن الحداثة العربية في الواقع كانت رغبة ملحة لذات مشروخة، لهذا جاءت من بعيد ومن الواقع الخصوصي، لتجرح الواحد، وتخرج من السؤال، وتصبح حقيقة ماثلة، رغم تموضعها في مجال- مازال- مشدودا إلى التقليدي، وفي راهن مسكون بالثبات والإتباع، وتصبح الحداثة في ظل هذا المعيش الاسم العربي الجريح.

Résumé

Cette étude porte sur le critique marocain Mohamed BENIS et ses théorisations de l'évolution poétique notamment dans son ouvrage « l'évolution du questionnement ».

Mohamed BENIS considère l'évolution par le biais du questionnement qui dépend de l'acte cognitif et non pas de l'émotion intuitive, en admettant que le questionnement n'est pas seulement la volonté mais il est, à la fois, la volonté et la connaissance. L'évolution est tributaire de l'apport du questionnement par lequel, on vise à comprendre l'être dans ses différentes dimensions et à construire la signification dans ce qui est possible.

Pou autant, il met l'évolution dans son parcours historique selon trois étapes :

- la première : évolution dans sa dimension historique depuis EL-BAROUDI jusqu'à ce jours.

- la deuxième : évolution qui relie le phénomène historique à un ensemble de caractéristiques textuelles.

- la troisième : évolution qui s'appuie essentiellement sur l'évolution de la poésie européenne et sur tout ce qui a été produit depuis la poésie de la croissance jusqu'à maintenant. C'est donc loin de chercher à la comprendre et à l'interpréter dans les pratiques de théorisation et les textuelles.

Le critique marocain Mohamed BENIS traite de la poésie arabe contemporaine en termes de théorisation et de pratique à travers deux lignes qui se chevauchent : la ligne de départ et de construction et celle de l'effacement et de la destruction : chacune d'elles circonscrit l'autre.

Mohamed BENIS trouve après diagnostique que le tournant vers l'évolution était le résultat d'un sentiment de déchirement venant des propositions romantiques. Le deuxième moment résulte de la poésie contemporaine en fin des années 50. C'est le moment universel où la poésie arabe tâche de choisir le monde moderne. L'évolution est fondée sur le questionnement et la crise de la réalité comme étant résultat de ce déchirement pour s'appuyer sur l'expérience de l'être qui redonne le sens aux objets et au monde.

Il voit en cette vision universelle une affirmation de trois évidences qui sont en réalité le prolongement des premières étapes de l'évolution romantique :

- la sortie de la poésie arabe traditionnelle est une nécessité. C'est une attitude dont les anciens n'en ont pas pensée contrairement à ce qui s'est produit dans les autres disciplines.

- faire de la poésie arabe et occidentale (universelle) un critère pour la poésie et la poétisation.

- faire la lecture de la poésie arabe aussi bien dans sa version traditionnelle que dans sa version contemporaine dans le cadre de la dynamique de l'époque moderne.

Mohamed BENIS propose de faire la lecture de l'évolution poétique arabe et de sa crise sous un autre aspect et en dehors de la vive critique que connaissaient les essais constitutifs pour comprendre le déchirement, sa structure et ses formes expressives. Pour autant, nous dirons que l'évolution arabe était, en réalité, une envie d'un être déchiré c'est pourquoi elle est venue de loin et du fait vécu. Elle entame l'actuel et se forme du questionnement pour devenir une réalité existante en dépit de son positionnement qui est encore attaché au traditionnel et à une situation qui combine l'origine et la dépendance. Elle est, dans tout cela, le nom arabe blessé.

فهرس الموضوعات

مقدمة:	
مدخل: بدايات الحداثة الشعرية في المغرب.	
الفصل الأول: القضايا النقدية في كتاب"حداثة السؤال" لمحمد بنيس.	
1- حقيقة الكتابة الشعرية في المغرب.	**09**
2- الحداثة الشعرية العربية.	**26**
3- أسئلة الحداثة.	**38**
4- تشكيل الوعي النقدي مشرقا ومغربا.	**43**
5- واقع الثقافة اللبنانية	**50**
6- تأثير العالم الغربي على الثقافة العربية.	**52**
7- جوهر الحداثة العربية.	**61**
8- "الثقافة الجديدة"مجلة توسيع أفق الحوار بين المشرق والمغرب.	**63**
9- عوائق تعددية الخطاب الثقافي بالمغرب.	**64**
10- الكتابة الشعرية مشروع لم يتأسس بعد في المغرب.	**65**
الفصل الثاني: الحداثة الشعرية بين أدونيس ومحمد بنيس.	
I- الحداثة الشعرية عند أدونيس:	**68**
1. مفهومها.	**68**
2. ماهية الشعر عند أدونيس.	**70**
3. الخصائص الفنية للشعر الحداثي عند أدونيس.	**71**
II- الحداثة الشعرية عند محمد بنيس:	**78**
1. ماهية الشعر الحديث عند بنيس.	**78**

2. مفهوم الحداثة في علاقتها بالشعر عند بنيس.	**78**
الخاتمة	**88**
قائمة المصادر والمراجع.	
فهرس الموضوعات.	
ملخص الدراسة.	

قائمة المصادر والمراجع :

1- محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، **ط2**، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، **1988** .

2- أبو القاسم الشابي:الخيال الشعري عند العرب، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس **1983.**

3- أحمد الجوماري:أشعار في الحب والموت، دط، دار النشر المغربية، الدار البيضاء المغرب، **1970.**

4- أحمد فرحات:حوار مع محمد بنيس، مجلة الكفاح العربي، **ع199**، لبنان، **1982.**

5- أدونيس:تجربتي الشعرية، مجلة الآداب اللبنانية، **ع3**، **السنة4**، لبنان، **1966.**

6- أدونيس:زمن الشعر، **ط1**، دار العودة، بيروت، لبنان، **1972.**

7- أدونيس:مقدمة للشعر العربي، **ط2**، دار العودة، بيروت، لبنان، **1975.**

8- أدونيس:فاتحة لنهايات القرن(بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، **ط1**، دار العودة بيروت، لبنان، **1980.**

9-أدونيس:الثابت والمتحول(بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، **ج3**(صدمة الحداثة) **ط4**، دار العودة، بيروت، لبنان، **1983.**

10- أدونيس:تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف، **ع15**، لبنان.

11- بشير تاوريريت:الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، **2009.**

12- توفيق صايغ: أضواء جديدة على جبران، **ط1**، الدار الشرقية للطباعة والنشر بيروت **1966.**

13- خليل مطران:الديوان الشعري، دط، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، **1967.**

14- طه حسين:ألوان، **ط1**، دار المعارف، مصر، **1958.**

15- طه حسين:حافظ وشوقي، دط، مكتبة الخانجي، القاهرة، **1958.**

16- كمال خير بك:الحداثة في الشعر العربي المعاصر، **ط2**، دار الفكر، بيروت، لبنان، **1986.**

17- محمد الميموني:آخر أعوام العقم، **ط1**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، **1974.**

18- محمد برادة:محمد مندور وتنظير النقد العربي، **ط1**، دار الآداب، بيروت، لبنان، **1979.**

19- محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، **ط1**، دار العودة، بيروت، لبنان، **1979.**

20- محمد بنيس:بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، **ع19**، **السنة5**، المغرب، **1981.**

21- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، **ج1**(التقليدية)، **ط1**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، **1989.**

22- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، **ج3**(الشعر المعاصر)، **ط1**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، **1991.**

23- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، **ج4**، (مساءلة الحداثة)، **ط1** دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، **1991.**

24- محمود درويش:أنقذونا من هذا الشعر، مجلة الكرمل، **ع6**، لبنان، **1982.**

25- مشري بن خليفة:القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، **ط1**، منشورات الاختلاف، **2006.**

26- نازك الملائكة:قضايا الشعر المعاصر، دط، دار الآداب، بيروت، لبنان، **1962.**

27- صلاح عبد الصبور :ديوانه:أقول لكم، **ط2**، دار الآداب، بيروت، لبنان، **1965.**

28- عبد الكبير الخطيبي:النقد المزدوج، **ط1**، دار العودة، لبنان، **1979.**

29- عبد الكريم الطبال:الأشياء المنكسرة، دط، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، **1974.**

30- عبد الله العروي:العرب والفكر التاريخي، **ط1**، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، **1973.**

31- العقاد والمازني:الديوان في النقد والأدب، **ط3**، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

32- سلامة موسى:الأدب الانجليزي الحديث، **ط2**، المطبعة العصرية، القاهرة، مصر، **1984.**

33- سعيد بن زرقة:الحداثة في الشعر العربي(أدونيس نموذجا)، **ط1**، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، **2004.**

34- شارل أندري جوليان:تاريخ إفريقيا الشمالية، تع:محمد مزالي والبشير بن سلامة، دط، الدار التونسية للنشر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، **1969**.

35- شوقي ضيف:شوقي شاعر العصر الحديث، **ط1**، دار المعارف، القاهرة، مصر، **1953**.

نخلص أخيرا إلى أنّ الحداثة الشعرية عند **محمد بنيس**، لا تعني الانفصال عن الموروث الشعري العربي بل هي تأكيد لتلك العلاقة، فهو يدعو إلى تجديد الرؤية الشعرية وفق منظور حداثي تكون الكتابة فيه نابعة من خلجات النفس الإنسانية، يتحكّم بها الوعي واللاوعي معا.

هاته الكتابة متحرّرة من قيود المتعاليات خاصة التبعية للسياسي، منتجة لذاتها بعيدا عن استعارة التقنية الغربية، لأنّ الكتابة عند **بنيس** هي مغامرة وتحدّ للمجهول، ولا تخضع لأيّ سلطة مهما كانت.

في حين يظلّ الشعر العربي، ومنه المغربي- كما يرى **بنيس**- متخاذلا إلّا قلّة منه، يرضخ للاستسلام والخنوع وكلّ محاولة جريئة تقابل بالصدّ والطّمس من قبل السياسي.

ويطرح **بنيس** حلولا للخروج من المأزق الشعري، يرى فيها نقطة الانطلاق لتأسيس شعري صحيح منها:

- نحت وتأصيل حداثة عربية تستوعب خصوصيتها الثقافية.
- إلغاء فكرة مطلقيّة السياسية المهمّشة للثقافي.
- ارتباط العمل الثقافي بالعمل السياسي، بشكل تكاملي لا إتباعي.
- رفض الحقيقة الواحدة السائدة، المترسّخة في الفعل النقدي والشعري.
- التزام الكتابة الإبداعية لأنّها تحرّر الأمم من الاستسلام والخضوع الفكري.
- تنفيذ المشاريع الثقافية الكبرى، ومنها المشروع الثقافي الفلسطيني.
- تأسيس وعي نقدي عربي، يرحّب بأفكار الآخر ولا يقلّدها أو يصدّها.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الآراء النقدية

عند محمد بنيس

من خلال كتابه: **حداثة السؤال**

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع: أدب عربي حديث

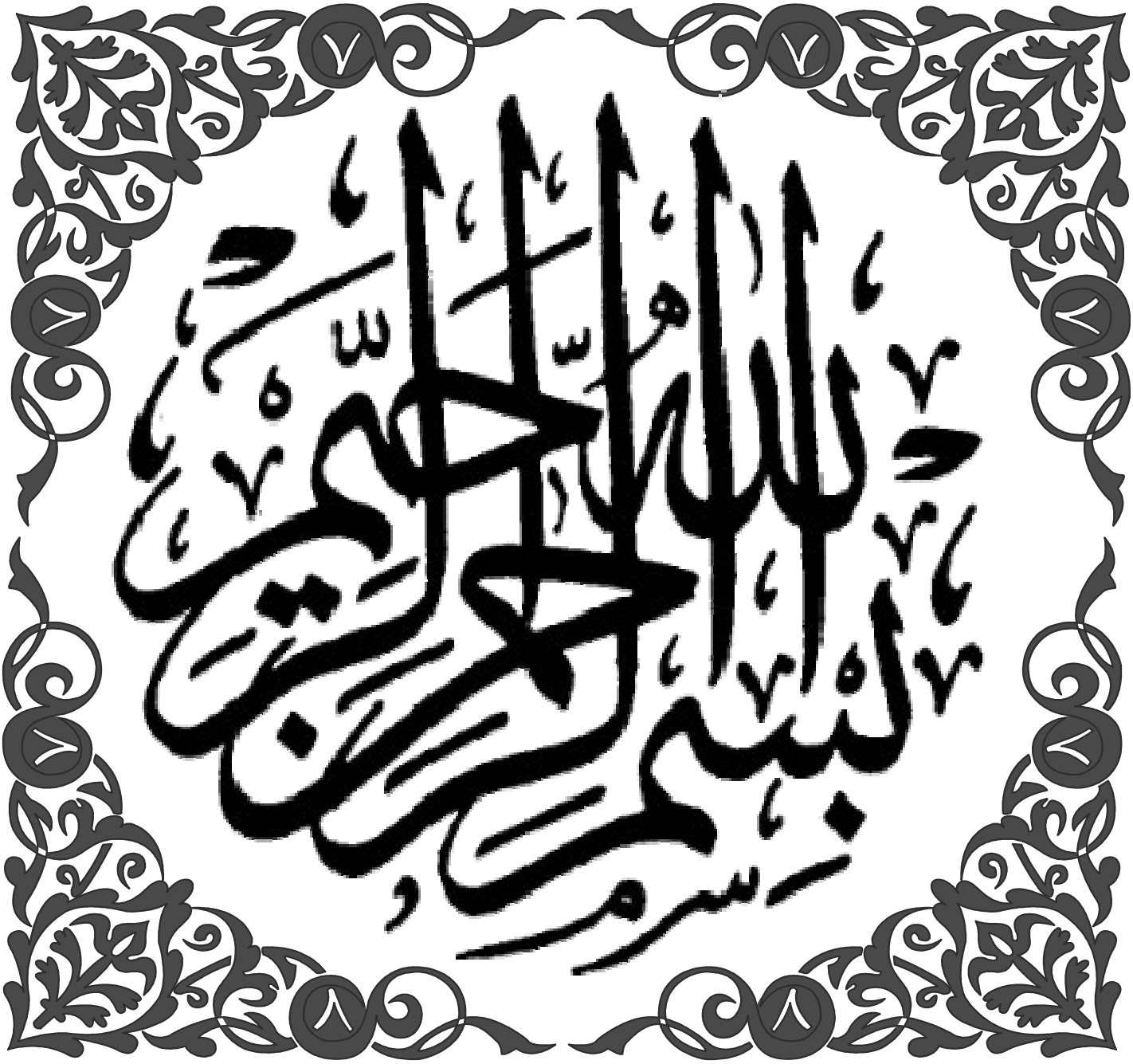
تخصص: نقد أدبي

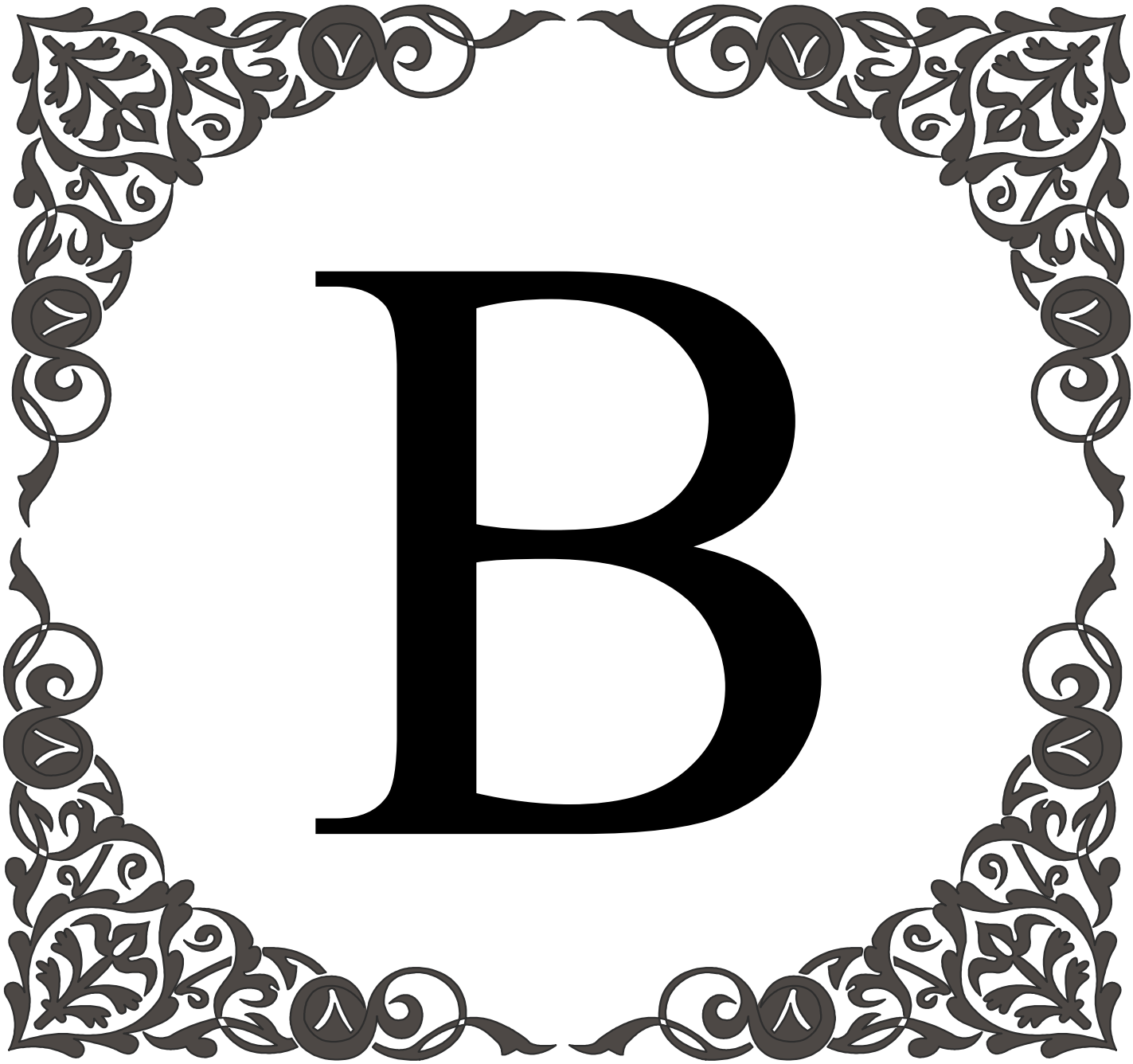
إعداد الطالب:

إشراف الأستاذ:

- سايحي أحمد
د/ بن لقريشي عمار

السنة الجامعية: **2013/2012**


بسم الله الرحمن الرحيم


B

الإهداء

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار .. إلى من علّمني العطاء بدون انتظار .. إلى من أحمل اسمه بكلّ افتخار .. أرجو من الله أن يمدّ ك بالصحّة وطول العمر

يا نجما أهتدي بها اليوم وغدا وإلى الأبد..

والدي العزيز (بن علية)

إلى ملاكي في الحياة .. إلى معنى الحب والحنان والتفاني..

إلى بسمة الحياة وسر الوجود

إلى من كان دعائها سرّ نجاحي وحنانها بلسم جراحي

إلى **أمي الحبيبة (سعيدة)**

إلى من بها أكبر وعليها أعتمد .. إلى شمعة متّقدة تنير ظلمة حياتي.

إلى من بوجودها أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها..

إلى من عرفت معها معنى الحياة **(جـ....)**

إلى إخوتي : **محمد، يوسف، عمر(شفاه الله)**

إلى أخواتي: **فاطنة، فاطمة الزهراء، حليمة**

وابنتي أختي: **بسمة ومريم**

إلى الكتكوتة **رانيا**...وإلى الأميرتين الصغيرتين:**صفا ومروة**

إلى عمّال المكتبة البلدية **بامجدل** خاصة **العريس**

... وإلى **كلّ** من عرف أحمد سايحي **(5)** من قريب أو من بعيد

ومن نسيّهم قلمي عذرا فقلبي لن ينساكم

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي

أبو تميم