وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مُحَمَّد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: DL/05/17

# تجليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي مطلع الألفية الثالثة

## – مقاربة تأويلية –

أطروحة مقدمة لنيل شهادة: دكتوراه علوم

شعبة : الأدب العربي تخصص: الأدب العربي

إعداد الطالب: محمد جلابي

أمام لجنة المناقشة:

| الرقم | الاسم واللقب | الرتبة العلمية | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 1 | | | | رئيسا |
| 2 | عمار بن لقريشي | | جامعة المسيلة | مشرفا ومقررا |
| 3 | نجاح أوكالي | | جامعة المسيلة | مشرفا مساعدا |
| 4 | | | | ممتحنا |
| 5 | | | | ممتحنا |
| 6 | | | | ممتحنا |

السنة الجامعية: 2024-2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

# مقدمة

## مقدمة

شهد مطلع الألفية الثالثة تحولات سياسية جذرية في الوطن العربي أسهمت في إعادة تشكيل الهياكل الاجتماعية والثقافية والسياسية انطلاقا من الرؤى والمفاهيم الجديدة، مما انعكس بشكل كبير على الخطاب الشعري المعاصر، كانت معظم الأنظمة العربية مطلع القرن الحادي والعشرين تتسم بوجود تكتلات سياسية وثقافية تنسجم مع أجندة السلطة الحاكمة، ومع ذلك، أفضت الثورات الشعبية والاحتجاجات الاجتماعية إلى انهيار هذه التكتلات، خاصة بعد ما يُعرف بـ"الربيع العربي"، لم يعد المثقف أو الشاعر مجرد صدى لصوت السلطة، بل أصبح أكثر ميلًا للتعبير عن التوترات الاجتماعية والانكسارات الجماعية، لقد فقدت المؤسسات الثقافية الرسمية تأثيرها السابق، مما أتاح مساحة لخطابات شعرية جديدة تخرج عن المألوف وتنتقد الاستبداد السياسي والفساد.

انعكست الأزمات السياسية والاجتماعية على الهوية العربية التي باتت تواجه تهديدات من الداخل، حيث تصدرت الهويات الصغرى (العرقية، الدينية، والمذهبية) المشهد الثقافي والسياسي، هذا الانقسام ألقى بظلاله على الشعر العربي الذي أصبح يعبر عن سرديات محلية أو فئوية تتحدى الخطابات القومية التقليدية، فظهرت نصوص تحتفي بالهويات المهمشة وتسلط الضوء على صراعاتها مع السلطة المركزية، مما أكسب الخطاب الشعري طابعًا تفكيكيًا.

كما شهدت هذه الحقبة تراجعًا واضحًا للخطابات الكبرى التي سادت في منتصف القرن العشرين، مثل الوحدة العربية، والقومية، والحرية، وحلّ محل هذه المفاهيم خطاب التشظي واليأس، حيث عبّر الشعراء عن حالة الإحباط الجماعي في مواجهة الحروب الأهلية، الاحتلالات، والأنظمة القمعية، أصبحت القصيدة الحديثة تميل إلى النزعة الفردية واليومية، معبرة عن هواجس الشاعر الذاتية في مواجهة عالم متصدع وغير مستقر.

أدى انهيار السلطة المركزية في كثير من الدول العربية إلى بروز الأطراف والهامش بوصفها مساحات للتمرد والتجديد، إذ لم تعد العاصمة أو المؤسسات الثقافية الرسمية هي المهيمنة على المشهد الشعري، بل ظهرت أصوات من المناطق المهمشة تسعى إلى إعادة صياغة العلاقة بين المثقف والسلطة، هذه الأصوات رفضت الخطابات السائدة التي دافعت عنها النخب المثقفة التقليدية، وبدلاً من ذلك قدمت سرديات بديلة تسعى إلى فضح الظلم والتفاوت الاجتماعي.

في هذا البحث، نستعرض هذه التحولات من خلال أربع نقاط أساسية تتناول انهيار التكتلات السياسية، تصدع الهوية العربية، تراجع الخطابات الكبرى، وانتقال القوة من المركز إلى الهامش، قبل أن نقدم نظرة تحليلية لواقع الخطاب الشعري في سياق هذه التحولات، من خلال رصد تمثلات الحدث الثوري في الخطاب الشعري الذي أفرزته التحولات السياسية، وسنحاول الإجابة عن التساؤلات الآتية:

**طرح الإشكالية:**

- ما هي منطلقات الحداثة الشعرية؟ وهل كانت مشحونة بشحنات إيديولوجية أم أنها كانت متحررة من كل ما من شأنه أن يجعلها خاضعة لنسق من المعايير والقيم سواء السياسية أو الدينية؟
- كيف كانت نظرة الشعراء لهذه التحولات؟ وكيف أسسوا من خلالها رؤيتهم الشعرية؟
- هل تمكن الشعراء من تحويل المواقف الثورية في الشارع إلى ثورة في الشعر تعكس رؤية مختلفة وصياغة جديدة لما كان سائدا؟ أم أن هذه التحولات كانت حدثا مفاجئا ومباغتا لم يتح للمبدعين فرصة بلورة رؤية شعرية حديثة؟ وما موقف المرأة الشاعرة من هذا الحراك الشعري وهل ساهمت في تحديثه؟

من هذه المنطلقات رسمنا خطة بحثية وحاولنا الالتزام بها طيلة مشوارنا حيث عقدنا **فصلين**

**الأول**: تناولنا المفاهيم النظرية للحداثة وتطور المصطلح عبر العصور في الفلسفة الغربية، وكذا السمات الأساسية للحداثة، ومنه الحداثة الشعرية عند الغرب.

كما تناولنا فيه السياق السياسي والمحيط الثقافي والاجتماعي وأثرهما في الخطاب الشعري المعاصر، وكذا التبادلات الثقافية والتأثير المتبادل بين الشعر العربي المعاصر والأدب العالمي.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لمستويات التحليل الفني والوظيفي في الشعر العربي المعاصر، تناولنا فيه التحديث على مستوى التشكيل اللغوي والصور الفنية والموسيقية، بعدها الوظيفة الحضارية للشعر المعاصر وكذا التزام الشاعر المعاصر وتفاعله مع قضايا أمته السياسية والاجتماعية.

لنختتم هذا المشوار بخاتمة جامعة لكل ما تم استخلاصه من هذا البحث.

من أبرز الدراسات السابقة التي كان لها التأثير البالغ في هذا البحث، حيث اتخذناه سندا وعونا نذكر:

تجليات الحداثة في الشعر الجزائري 1990-2010 خديجة كروش أطروحة دكتوراه علوم نوقشت سنة 2017-2018 بجامعة باتنة.

من بين الأسباب والدوافع المحفزة لخوض هذه المغامرة البحثية تعد ذاتية، على اعتبار أن هه الرسالة حلقة مكملة لمجموعة من الحلقات السابقة في مرحلتي الليسانس والماجستير، حيث كان الشغل الشاغل لكل منها هو البحث في وظيفة الأدب شعره ونثره.

لعل أبرز الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث هي صعوبة الحصول على الدواوين الشعرية، فلم نتمكن من الحصول عليها لذا اضطررنا إلى الاستعانة بالصفحات الإليكترونية ومقاطع الفيديو، معتمدين على المنهج التحليلي التأويلي.

في الختام لا يسعني إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل للبروفيسور عمار بن لقريشي الذي رافقني في هذا المشوار ولم يبخل بوقته وجهده ونصائحه الثمينة وآرائه السديدة في إنجاز هذا العمل، كما أتوجه بالشكر الجزيل لكل من أمدني بالنصح والمعونة خصوصا الأستاذة أوكال نجاح.

# الفصل الأول:

# الأسس والمفاهيم النظرية

**المبحث الأول: نظريات الحداثة وتطورها**

**المبحث الثاني: الحداثة في الشعر وعلاقتها بالسياق المعاصر**

**المبحث الثالث: الخطاب الشعري مطلع الألفية الثالثة**

**المبحث الرابع: تأثير المحيط الثقافي والاجتماعي في الخطاب الشعري المعاصر**

**المبحث الأول: نظريات الحداثة وتطورها**

**1. التطور الدلالي لمصطلح الحداثة عند الغرب:**

يعتبر مصطلح الحداثة من أكثر المصطلحات تداولا وأوسعها انتشارا، فقد أصبحت هذه اللفظة لازمة يرددها المثقف المعاصر في جميع المحافل والمناسبات لتكون سمة من سمات التطور والرقي الحضاري، وأن عدم ترديدها دليل على التخلف والجهل والرجعية، ومن هنا يأتي التساؤل ملحا حول مفهوم الحداثة: ماذا نعني بالحداثة؟ ومن هنا اتخذ هذا المصطلح مكانتة في حقل المفاهيم ذات الغموض الكبير والالتباس المربك، شأنه شأن بقية المصطلحات ذات التداول الواسع، ليس عند الدارسين العرب فحسب، بل نجد هذا الارتباك في الدراسات الغربية كذلك، تلك البيئة التي نشأ وترعرع فيها، فما هي دلالات هذا المصطلح؟ وهل ولدت تلك الدلالات مكتملة أم أنها تشكلت عبر الزمن؟

إن المتأمل للجدل الحاصل في تحديد مفهوم الحداثة يبدأ من صعوبة ضبط البدايات الأولى للمصطلح، فنجد المفكر الأمريكي ريتشارد رورتي Rorty Richard الذي يعد من أبرز رواد العلمانية الإلحادية ومعه الكثير من الفرنسيين الذي يرون أن البداية كانت مع ديكارت، في حين تشير بعض الأبحاث إلى أن هذا المصطلح ظهر في عصر النهضة في أوروبا عند شاتوبرايان وأن بودلير هو الذي أعطاه مفهوما خاصا يتعلق بالجانب الجمالي من خلال ربطه بالشعر والفن، بينما يرى بعض الدارسين ومن بينهم هابرماس وجوس أن المصطلح يعود إلى الحقب الوثنية وأن الكلمة استخدمت للمرة الأولى في القرن الخامس ميلادي للتمييز بين عصرين أولهما العصر الروماني الوثني وثانيهما الحاضر المسيحي، أما ألان توران فقد أكد أن المفهوم المتداول لمصطلح الحداثة ليس مفهوما جاهزا، ولم يتولد دفعة واحدة، إنما هو مجموعة من التراكمات التي تميزت بالتعدد والاختلاف أحيانا [1]، والكثير من المغالطات الحادة التي أفرزت غموضا ساير مختلف مراحل نمو المصطلح عبر تاريخه الطويل

ولعل في هذا الجدل ما يغري الباحث إلى خوض غمار مغامرة بحثية في تاريخ المصطلح وتطوره الدلالي، ومن هنا فإننا نرى علينا واجبا معالجة مجموعة النقاط في محاولة الكشف عن مفهوم مصطلح الحداثة وهي:

تحديد البدايات أو (الجينات) الأولى التي يتم من خلالها صياغة تطور الحداثة، ويبدو أنه من خلال الدراسات السابقة، كلما فُتحت بداية على أنها المنطلق التأسيسي للحداثة اتضح أنها منفتحة بدورها على بدايات أخرى وإحالات موغلة في القدم، يتعذر معه الإمساك بتاريخ محدد للمصطلح وللمفهوم عموما، لهذا يكون الاكتفاء والاختيار الاعتباطي الإجرائي دون الوصول إلى الحقيقة الكاملة التي تكفل لنا الدقة في التعريف.

[1] توران: ألان، نقد الحداثة، 1992، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، ص 31.

تشير الدراسات إلى أن الحداثة ليست حداثة واحدة بل هي حداثات بحكم خصوصيات التجارب التاريخية لتصبح مشروعا مجتمعيا ينجز في حقبة تاريخية محددة، ولعل هذا التعدد هو أحد أهم الأسباب المانعة من تحديد مفهوم دقيق لمصطلح الحداثة، إذ تتنازعه حقول معرفية متنوعة كالأدب والفلسفة والسوسيولوجيا والاقتصاد والسياسة وغيرها، ومن المعروف في الدرس الإيبستيمولوجي أن المفاهيم ترتبط أنطولوجيا بالحقل المعرفي الذي تشتغل فيه، ولذلك فإن تنقلها من حقل إلى آخر لا بد أن يُحدِث فيها اختلالا أو تغييرا في بنيتها الدلالية حتى يصلح تبيئتها واحتضانها داخل الحقل الذي تنتقل إليه، وبما أن المصطلح أداة إجرائية فلا بد أن يتأقلم مع الحقل الوارد إليه، ومنه فإن الالتباس راجع إلى هذا التنوع في الحقول، ومن واجبنا في هذه الدراسة أن نتلمس الوضوح لمصطلح الحداثة ومقارنته بالمصطلحات المجاورة له سواء في اللغة العربية أو عند الغرب ( القدامة، التجديد، المعاصرة، العصرنة ،الحديث،،، ).

الخلفية الإيديولوجية في تحديد المفهوم، إذ يرى البعض أن محاولة تحديد تعريف للحداثة هو ممارسة لعنف معرفي تُمارَس فيه عملية الإقصاء حيث يتم الاحتفاظ بأشياء على حساب أخرى تحقيقا لهدف إيديولوجي معين، ذلك أن للحداثة حقولا دلالية يصب بعضها في بعض ولكل واحدة منها روافدها المعرفية التي تتشبع منها، وحين يتم انتقاء إحداها وتقديمها على أنها هي الرئيسية وهي التي تحدد أهمية الحداثة دون سواها فإن هذا الاختيار هو اختيار اعتباطي إجرائي مقيد، وليس اختيارا معرفيا متحررا من القيود الإيديولوجية.

إن العسر الذي يعترض الباحث يبرز منذ محاولته تحديد بدايات استخدام مصطلح الحداثة، وذلك راجع حسب بعض الدراسات إلى جملة من المؤشرات للدلالة على ميلادها، ولا يزول اللبس إلا بالتوغل في الجذور " ما قبل تاريخية " لمصطلح الحداثة الذي يعبر من حيث المبدأ عن فكرة أن العصر يشكل ذاته انطلاقا من الاختلاف الذي بداخله، وتجدده مقارنة بالماضي – الحاضر، إذا اعتمدنا على الاستخدام المتداول في التراث الأدبي للمصطلح، هذا التناقض يتزايد كلما تكرر فتتراكم معه المفاهيم الثاوية خلفه عبر العصور والأزمنة، ومعنى ذلك أنه ليس وليد عصرنا –كما يبدو– ولا هو خاص بزمن معين أو ميزة تميز عصرا دون غيره، يقول جوس ( Juss ) " **إذا ما ثبتنا لمصطلح الحداثة فترة فإنها ستكون ثورة 1848م، وهو ما سيجعل الظهور الجديد لهذا المصطلح يسم بروز وعي آخر للعالم**". ستبرز كلمة الحداثة لأول مرة سنة 1849م في كتاب ( Mémoires d'outre-tombe)[1] ليتخذها **بودلير** علامة على جمالية جديدة، أما في ألمانيا فإن كلمة وفكرة (Die moderne)

---

[2] ***مذكرات من وراء القبر*** هو العمل الرئيسي فرانسوا رينيه دي شاتوبريان، بدأت صياغة في 1809 تحت عنوان *مذكرات من حياتي*، وينتهي في 1841 تم نشر النسخة الأصلية من *مذكرات من خارج القبر*، العنوان النهائي للمشروع، في اثني عشر مجلدًا بين

أطلقها آ. **وولف** للدلالة على الموضة سنة 1887م خلال محاضرة ألقاها في الجمعية البولونية قدم فيها عشر أطروحات جديدة لـ "مبدأ الحداثة"، وكان ذلك بمثابة الإعلان التبشيري بعهد فني جديد" [1]، هكذا تروي معظم الدراسات بأن بدايات الحداثة كانت في القرن التاسع عشر، غير أن الحفر في الطبقات المتراكمة لمصطلح الحداثة ( modernité ) قد يوصلنا إلى جذوره الضاربة في القدم، ومع ذلك، تبقى سماته جلية في الاصطلاح الحديث، حيث يرى جوس ( JAUSS ) أن كلمة (Modernus) قد ظهرت لأول مرة في آخر عشرية من القرن الخامس للميلاد، وهي الفترة التي كان يتم فيها الانتقال من العصور الرومانية العتيقة( Antiquité ) إلى عالم المسيحية الجديد، فهي أقرب في الاستعمال إلى دلالة الآنية(Actualité)، فكلمة (Modernus) المشتقة من (Modo) لم يكن لها مبدئيا إلا معنى تقنيا وهو الذي يتضمنه أصلها، إذ لم يكن يعني حينذاك إلا " **في هذه اللحظة** "، وربما دلت على " **الآن، في الوقت الراهن**"، إن هذا هو الفرق الدقيق والحاسم الذي يبرر إنشاء هذا المصطلح، حيث يرى جوس أن لفظة Modernus هي الوحيدة، من بين المترادفات الدالة على الزمن، يمكن أن توظف لتحديد اللحظة الحالية في واقعها التاريخي، مع استبعاد جميع المعاني الأخرى(2).

كان ظهور Modernus في الفترة 494م-495م عبر الرسائل البابوية للتمييز بين المراسيم الجديدة (modonitiones modemas) التي اتخذتها المجامع الكنسية الرومانية وبين المراسيم القديمة ( antiquis regulis )، ولقد ظل هذا المصطلح إلى القرن التاسع للميلاد في تطور مستمر حتى شهد أوج انتشاره وشيوعه خلال عهد الملك شارلمان لتمييز الإمبراطورية العالمية الجديدة التي كانت تحت سيطرته عن العهود الرومانية القديمة.

بقي المصطلح في تطور لتدل كلمة ( Moderni) عند الفلاسفة والأدباء على الكِتاب والمؤلِّف المسيحيين دون سواهما، ثم صارت تطلق على الأديب الروماني (بوويس BOECE) تمييزا له عن غيره من الكتاب الوثنيين للعهود القديمة أي ما قبل المسيحية، بالإضافة إلى ابتعادها تدريجيا عن العصور الكلاسيكية حتى تخلصت منها نهائيا خلال القرن الثالث عشر، فلم يعد المصطلح يقتصر على التمييز بين الثنائية (قديم antiqui/حديث moderni)، إنما صار مصطلحا فاصلا بين مدرستين إحداهما تمثل الجيل الذي درس بباريس من سنة 1190م إلى 1220م، أما الحداثيون فهم أولئك الذين توالوا بعدهم وأدخلوا الفلسفة الجديدة الأرسطية في البرامج التعليمية،

---

عامي 1849 و 1850 بواسطة Penaud frères باريس)، بعد تسلسل في صحيفة .**La Presse** أراد شاتوبريان أن تنشر هذه المذكرات فقط بعد وفاته، ومن هنا جاء عنوانها.

(2) JAUSS: pour une esthetique de la réception, traduit l'allemand par Claude maillaud, Paris, p 158

(3) مبروك مهدي، سوسيولوجيا الحداثة: تحليل نقدي مقارن في مضامين الحداثة وممارساتها، رسالة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية جامعة تونس، 1996-1997، دار المنظومة 2018، ص 35

وقد استمر هذا التخلص من مفاهيم العصور الوثنية القديمة، حيث امتدت دلالة ( القديم antiqui ) لتشمل العهد الوسيط المسيحي الوفي للكنيسة والباباوات بعد أن كان في السابق مثالا للحداثة (moderni) [1].

كان تمرد الشبان منعطفا تاريخيا في تلك الحقبة، حيث ثاروا على التقاليد في المدرسة والسلطة، وكان من أبرز هؤلاء الكتاب الشباب ماثيو دو فوندوم Mathieu De Vendome، غوتيي دو شاتيون Gautier De Chatillon، غوتيي ماب Gautier Map، ماري دو فرونس Marie de France وغيرهم من جيل الشباب الذين كانوا يحسنون اللغة اللاتينية الفخمة، غير أنهم اعتمدوا على اللغة المبتذلة، مما جعلهم بكتاباتهم المتمردة يعارضون السلطة والكنيسة، فكانت ثورتهم إنجازا ثقافيا ونهضة لا تقلد القديم ولا تستعيده، فكان مصطلح ( modernitas) ترجمة لذلك الوعي بالحداثة، وعلى الرغم من أن هذه اللفظة ليست جديدة، بل إنها استخدمت قبل ذلك في القرن الحادي عشر في مراسلات بين Berthold vonde Reichenau والمجمع الكنسي وكانت تستخدم للتذكير ببعض التعليمات التي تناساها الناس، إلا أن غوتيي ماب Gautier Map أعاد بلورتها في كتابه ( D e nugis curialium) ( حكايات المحاكم )، فمن خلاله استطاع المؤلف بلغته الفصيحة ونقده اللاذع أن ينقل ملاحظاته وانطباعاته ورؤيته للعالم من حوله لنقد محكمة انجلترا، الأوامر الدينية، الأساطير السحرية وكل ما من شأنه أن يثير الحاشية، وقد بين أن ما يسميه( modernitas)أو(عصرنة) آنذاك، هي السنوات المائة الأخيرة، فهو يعطي الأولوية للوقت الحاضر ويفضله على العصور القديمة تماما مثلما يفضل الذهب على النحاس القديم، ووفق هذا المطلب فإنه يقلب التقسيم الكلاسيكي للزمن الذي يولي الأهمية للقديم ويزدري الحاضر ويهمشه، فالوعي بالزمن لا يجسده التقابل بين الحاضر والماضي بل في إدراك حدين فاصلين والتمييز بينهما: الأول هو نهاية العصور المثالية العتيقة، والثاني بداية الزمن الحاضر الذي يسعى إلى ترميم تلك العصور القديمة البعيدة ( Antiquitas)، لذلك فالحداثة أو العصرنة **هي تلك المرحلة الانتقالية الواقعة بين الزمنين، في اتجاه تصاعدي نحو مرحلة ثالثة تدرك مستقبلا من خلال إصلاح وإعادة صياغة وتقييم المسائل والأشياء** (2).

في الفترة ما بين 1515م و1525م قام أصحاب النزعة الإنسانية الذين يعتبرون أن الإنسان هو مقياس الأشياء، ويحرصون على حريته ورقيه، بإعادة التناقض بين الثنائية (قديم antiqui/حديث moderni) وتعميق الهوة بينهما من خلال إدانة الماضي والتراث السابق واتهامه (بالظلمة) و( الجهل المقدس المسيحي )، فآثروا العودة بالإنسان إلى رقيه من خلال الرجوع إلى النصوص اليونانية والرومانية القديمة التي تم إهمالها طيلة العصور الوسطى،

(2) المرجع نفسه، ص 36.

(1) المرجع نفسه، ص 38.

تلك النصوص التي يجب أن يعاد اكتشافها ففيها القدوة والمثالية المنشودة لتحقيق النهضة، وبهذا فإن الأبعد زمنيا هو الأقرب تفكيرا وذهنا، والأنسب لتجسيد الحداثة من وجهة نظر النزعة الإنسانية .

إن هذه النظرة للحداثة فتحت المجال لصراع عنيف في أوساط الطبقة المثقفة ذاتها التي كانت تشكل آنذاك النخبة الكلاسيكية الفرنسية (Le classicisme français)، حيث انقسمت إلى معسكرين: أحدهما مستميت في سبيل مناصرة القديم وإيمانهم بالقيم الخالدة والنماذج الموروثة عن القدماء، أما المعسكر الثاني فقد اعتنق مؤيدوه عقيدة التقدم والتطور التي بدأت تتبلور منذ ثورة كوبرنيك وديكارت، ضد العقلانية الأرسطية القديمة، كمؤشر لبداية عقلانية أكثر شمولية كانت هي الممهد لعصر التنوير والتحرر والتقدم.

**2. التحولات الفكرية الكبرى التي أفرزت مفهوم الحداثة (المستوى المعرفي والمستوى الفلسفي).**

لقد كانت الثورات السياسية البرجوازية في هولندا في مطلع القرن السابع عشر، وفي بريطانيا من 1641م _1688م، ثم الثورة الفرنسية الكبرى 1789م _ 1815م، والثورة الألمانية في منتصف القرن التاسع عشر، إعلانا عن ميلاد عصر النهضة والتنوير أو عصر الحداثة، ففيه انتقلت أوروبا الغربية من مجتمع يؤمن بقوى الطبيعة المحكوم بنظرية الحق الإلهي إلى مجتمع مدني يؤمن بالديمقراطية، هذه الحداثة المدفوعة بالرغبة العنيفة نحو التحرر، تتعدى حدود الكشف عن أسرار الطبيعة مثلما كان سائدا لدى الفلاسفة الطبيعيين القدماء، بل إن هدفها هو السيطرة على الطبيعة، وتنصيب الإنسان سيدا عليها بعد أن كان عبدا لها في العصور الوسطى، سلاحه في ذلك العقل الذي أصبح مصدرا للإيمان، ومنه فإن صراع الحداثة مع العصور الوسطى هو صراع العقل ضد الإيمان؛ وهكذا تم التزاوج لأول مرة في تاريخ الفكر البشري بين المعرفة والسلطة، هذا الارتباط بين المعرفة والسلطة سيؤدي إلى نتائج عملية تسير السلوك والوعي عند الإنسان الغربي، وذلك ابتداء من القرن السابع عشر حين ظهر أعلام العقلانية الأوروبية، وعلى رأسهم رينيه ديكارت وفرنسيس بيكون، اللذان يشتركان في مبدأ الرفض الكلي لتسخير الفلسفة خدمة للدين، وعدم الخضوع إلا لسلطان العقل حيث دعوا إلى ضرورة ربط العقل والحياة البشرية بالطبيعة والواقع .

أسس ديكارت فكرة الحداثة الفلسفية انطلاقا من الذات لمعرفة الخارج أو الطبيعة حتى نصل إلى الإيمان، فالعقل لا يحول دون تصديق الأمور الغيبية ولا يناقض الدين، إنما هو وسيلة للوصول إلى الاعتقاد والإيمان بها، ومن ثم أسس منهجه في البحث عن الحقيقة بناء على الشك النابع من الذات لا من الحواس الكاذبة التي لا تقدم الأشياء كما هي على حقيقتها، وما دام الأمر كذلك فإن على الإنسان أن يشك في كل شيء حوله حتى في وجوده هو، ثم يصل إلى المقولة الفلسفية المعروفة مبدأ الذاتية (الكوجيتو): "أنا أفكر إذن أنا موجود" كأساس للحقيقة وكقيمة مطلقة، رافضا الخضوع للإرث الإقطاعي الكنسي، لأن المهمة الأساسية للمعرفة هي ضمان رفاهية الإنسان وسعادته عبر سيطرته على الطبيعة وتسخير قواها لصالحه، فقد استفاد ديكارت من المستجدات التي شهدتها الفلسفة القديمة،

مقدما تصورا جديدا للوجود يعتمد على تمجيد العقل؛ على النقيض من ذلك، يرى فرانسيس بيكون أنه يجب الانطلاق من الخارج والطبيعة للوصول إلى الذات، لأن أساس المعرفة العلمية عنده يقوم على الملاحظة والتجربة لا على الأفكار والتأملات الذاتية، وعليه فمن الواجب احترام الجانب الحسي الذي يؤدي بالضرورة عبر عملية استقراء للظواهر الطبيعية، رافضا الأوهام التي كانت تحجب عن العقل الوصول إلى الحقيقة. لقد كانت ثورة هذين الفيلسوفين ثورة علمية كبرى وزلزالاً حقيقيا في الفكر الأوروبي الحديث كان من نتائجه الرئيسية " انتقال موضوع الفلسفة من العلاقة بين الله والعالَم، إلى العلاقة بين الإنسان والعالم وبين العقل والمادة، وهي في رأي عبد العزيز حمودة في المرايا المحدبة من أخطر الأفكار الفلسفية منذ العصر الذهبي للفلسفة في القرن التاسع عشر ميلادي، وما ترتب عن رحلة الشك من جدل، بدءا بمادية جون لوك ومثالية إيمانويل كانط، هو شك يشتركان فيه برغم التضاد المبدئي بين المدرستين، وقد أدت رحلة الشك هذه إلى ظهور ثنائية جديدة لم يعرفها الإنسان في عصور التوحيد بين ما هو فيزيقي وما هو ميتافيزيقي، بين الأشياء وأدوات التعبير عنها، والمقصود بها ثنائية ( الداخل والخارج )، أي القول بوجود عالم خارجي، يرى المنادون بحقيقته أنه مصدر المعرفة، وعالم داخلي يحتوي فقط على النموذج أو النماذج العليا للمعرفة الإنسانية، هذا الجدل بين عالم المادة وعالم المثل ليس جديدا في الفلسفة الغربية بل تمتد جذوره إلى فلسفة أرسطو وفلسفة المثل الأفلاطونية، وقد امتدت لقرون عديدة على الرغم من بساطة الحياة آنذاك، ولكنه تعمق وتشابكت خيوطه بمقتضى التطورِ العلمي المشهود وكثرةِ التناقضات بين إنجازات العلم والتكنولوجيا من جهة وبين القيم التقليدية التي تتطور بإيقاع أبطأ من التطور العلمي والتكنولوجي.[1]

من هنا بدأ مفهوم الحداثة يتشكل شيئا فشيئا في الفكر المعاصر عموما، حيث صار بالإمكان أن نميز بوضوح أنه يتمحور بشكل أساسي على الإنسان ذاته، من خلال محاولة تخليصه من التراث التاريخي ومن سيطرة القوى الخارجية التي كانت تتحكم فيه إبان الأزمنة القديمة، حين كانت الكنيسة تسعى جاهدة لتسيير حياة الإنسان السياسية والاجتماعية والثقافية وإخضاعها لرقابتها الصارمة، لتصل بذلك إلى الحدّ من حريته وقدرته على التفكير، ومصادرة كل قراراته وتقييد سلوكاته، ولم يتمكن من الانعتاق من قبضة السلطة الكهنوتية إلا مع بروز المنجزات العقلية التي أثبتها الثورة العلمية في بريطانيا وهولندا وفرنسا كدليل على جموح الحداثة ورفضها لكل أشكال التحكم المطلق، مما أدى إلى تشكيل وعي حداثي يتجاذبه تياران استطاع كل منهما أن يطرح نظرته ويؤسس موقفه ومفهومه للحداثة، رغم اشتراكهما في المنطلق التحرري، سعيا إلى تحقيق السعادة الفردية.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

ارتبط هذا الوعي الكثيف بالحداثة بحركة النهضة الفكرية والصناعية والأدبية خلال القرن الثامن عشر ميلادي بالتحديد، وهي الفترة التي عُرفت بهيمنة العقل والعلمانية والفردية والمدنية وحقوق الإنسان، لاسيما تلك المحاولات الفلسفية الجريئة لنسج العقل الدلالي للحداثة متمثلة في نظرة الفيلسوف الإنجليزي جون لوك الذي كانت له آثار واضحة في السياسة من خلال كتابه (الحكم المدني ) الذي يعد أساس الحكم في بريطانيا وأمريكا فيما بعد، وقد دافع فيه عن حرية الإنسان من خلال الرّدّ على المنادين بالسلطة الطبيعية للمَلك، ومحاولة دحضه لنظرية ( حق الملوك الإلهي) التي تعطي السلطة المطلقة للملك لأنه ممثل الله في الأرض، وكان قسطنطين الأول أول من اعتبر أن الملك هو ممثل الله في الأرض، وبعده روبيرت فيلمر الذي ألف كتابا بعنوان: ( البطريركية حق الملوك الإلهي)، مستندين في ذلك إلى النصوص الدينية الكنسية، التي تخضع النفوس للسلاطين الفائقة، ولا سلطان إلا ويستمد قوته من الله، وجبت خدمته وطاعته تعبيرا عن الصلاح، وإلا فإن كل من يقاوم هذا السلطان فإن روحه شريرة وسيتعرض لغضب الرب وانتقامه.

إن سلطة الأب، حسب معتقدهم الديني، إقرار من الله توارثها أبناء آدم من الله حتى وصلت إلى الملك، فالملوك هم خلفاء الله في الأرض يحكمون باسم الرب والتمرد عليهم خطيئة لا تغتفر، ويجب على الفرد أن يخضع لسلطة الجماعة وتقاليدهم، والحرية خرافة من منظورهم خرافة، والحكومة خرافة، والنيابات التي تمثل الشعب كلها خرافات.

تولى جون لوك الرد عليهم وعلى الأفلاطونيين الذين يرون أن الأفكار كلها مستمدة من الله من المثل العليا وليس من التجربة والخبرة الذاتية للإنسان، وهذا ما دفع به إلى التساؤل عن مصدر المعرفة الإنسانية ودور الخبرة والتجربة في تكوين العقل، ليصل في الأخير أن الأساس هو التجربة الحسية المستمدة من العالم الظاهري لا من الاستبطان الداخلي، فالعقل هو آخر محطة من محطات المعرفة، ومن ثم اتخذت هذه النظرية أساسا للفكر المادي الذي ينأى عن الميتافيزيقيا، واعتُبِر كتابُه (بحث في العقل الإنساني) بمثابة الإنجيل السيكولوجي لعصر الاستنارة في فرنسا.

من النظريات الرائدة في تحديد مفهوم الحداثة نظرية إيمانويل كانط وأعماله الفكرية الفذة، ففي إجابته عن سؤال طرحته عليه دورية ألمانية عام 1784م: **ما هو التنوير؟** حاول كانط أن يحدد طبيعة وماهية عصر التنوير بمقولته المشهورة: "**التنوير هو تحرير الإنسان من الوصاية التي يفرضها على نفسه** ..ثم يعرف تلك الوصاية بأنها "**عجزه عن استعمال قدرته على الفهم دون توجيه من غيره** [1]، فقد ناقض ديكارت من خلال دعوته إلى تحرير

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 5، 2007، ص 129.

الإنسان من الوصاية القائمة بداخله والتي من شأنها أن تعيق الفرد وتحدّ من قدراته على الإدراك، فكان كتابه( نقد العقل الخالص) ثورة فلسفية كبيرة على النظم الدينية، خلف زوبعة في كافة أرجاء أوربا، نظرا لما يحتويه من أفكار جريئة، دعا فيه إلى استخدام العقل وتحريره من كل القيود، ورفض الدين رفضا قاطعا، فالله ليس جوهرا كما –يقول كانط – بل مجرد علاقة أخلاقية باطنية، والأمر المطلق لا يفترض جوهرا يصدر أوامره من فوق ويتصور على أنها أوامر خارجية، إنما هي أوامر ونواه نابعة من الداخل، هي الواجبات الإنسانية، فالعقل له القدرة على الأمر بسلطة الشخص ذاته، لذلك كان شعاره التنويري : **أجرؤ على استخدام فهمك الخاص**، مؤكدا في كل أعماله أن شرط التنوير والحداثة هو الحرية، حرية العقل وحرية التفكير من سلطة المقدس ورجال الكهنوت والكنيسة وأصنام العقل كي يستطيع الإنسان أن يبني نهضته نحو الحضارة والحرية والمدنية والحداثة .

من هذا المنطلق، يرى بعض مؤرخي الفلسفة أن كانط هو فيلسوف الحداثة ومفكرها بامتياز، لا من خلال وعيه بمعنى وطبيعة عصر الأنوار فحسب، بل من خلال فلسفته ذاتها التي وضعت أساس كل الفكر الحديث بالتمييز بين أنشطة معرفية متباينة: العلم، الأخلاق والفن، في المقابل يرى هابرماس (Habermas) أن هيجل هو أول فيلسوف طور بوضوح مفهوم الحداثة، ولم يكتمل المفهوم الدقيق لها إلا مع بروز الوعي الهيجلي الذي أعطاها بعدا مفهوميا وإشكاليا، (يتصور هيجل أن ظهور العقل إنما تعلق بالتحول من فكر عهد الكنيسة وما تلاه من أزمنة حديثة، ومن ثم اقترن العقل دوما عند هيجل بمفهوم الحضور، فالعقل حاضر فيما وجده لا فيما تعالى عليه أو فيما تخلف عنه ) [1]، لقد كان يُنْظَرُ إلى العقل على أنه ملكة معرفية متعالية على التاريخ مفارقة له، فقد يظهر العقل في هذه الحضارة أو تلك، وقد يختفي تاركا وراءه رجع ذكراه، وقد يحضر في هذه الفلسفة أو غيرها، ثم لا تقوم له قائمة لفترة زمنية غير يسيرة، أما في عصر النهضة فقد خرجت الروح من غشاوتها إلى الطبيعة، ونمت في الإنسان رغبة في النظر إلى العالم من حوله، فالعقل هنا مهتم بالعالم بشكل كوني لأنه متيقن من حضوره متحققا في هذا العالم بخاصة، ولأنه واثق بأن حضور هذا العالم هو حضور عقلي، من هنا انكب على الطبيعة مستكشفا مجاهيلها، مستنطقا عجمتها مستفهما أنواع الأشياء وأجناسها وأشكالها، واضعا القوانين التي تسيرها، ليثبت سيادته عليها عن طريق العقل.

إذا كانت الفكرة السائدة أن العقل متعلق بالذات وأنه لا قوة له إلا في مجال تخصصه، ولا لمكنها أن تخرج عن سيطرته وإطاره إلى المجالات الأخرى، فإن هيجل يرى أن العقل من شأنه أن يسكن في ( قلب الوجود ) ذاته بقدر ما من شأنه أن يسكن في ( ذاتية الإنسان نفسه )، بل بإمكانه أن يسكن في هذه إذا لم يسكن في تلك،

[1] فلسفة الحداثة عند هيجل، ص 264.

يقول هيجل: ( بالنسبة إلى من ينظر إلى العالم نظرة عقلية، فإن العالم بدوره يتخذ أمامه طابعا عقليا، إنما شأن هذين الأمرين أن يحملا على التعالق المتبادل، فقد تحصل أن العقل توليف بين العالم والذات، فهو يوجد في الأشياء بقدر ما يوجد في الإنسان، أو لنقل أن ( الأشياء عقل ) مثلما هو (الإنسان عقل)، من هنا يمكن تعريف العقل بأنه التوحيد الأسمى بين الوعي بالموضوع والوعي بالذات، أي التوحيد بين العلم بالموضوع والعلم بالذات، فيحصل اليقين بالذات( الذاتية) بالقدر الذي يحصل معه اليقين بالعالم والوجود (الموضوعية )، فالعقل إذن هو تصالح بين الداخل (الذات) والخارج (العالم/الطبيعة) والائتلاف بينهما من غير اختلاف، وبذلك أمكننا إزالة غربة الذات عن الطبيعة وغربة الطبيعة عن الذات وأن بينهما أنس وألفة. بهذا يصبح العالم ذاتا والذات عالما، أي أن العقل عند هيجل إنما دلالته _من جهة_ الفعل الذي تحقق في التاريخ، _ ومن جهة ثانية _ التصالح مع العالم والألفة والاستئناس به.
من هنا يؤكد هيجل أنه يتعين على العقل أن يحكم العالم لأنه سيد العالم لكن هيجل يرى أن شأن العقل شأن ( تاريخي ) وذلك بمعنيين :

بما أن العقل هو أساس الوعي والمعرفة فكل ما هو عقلي هو واقعي وكل ما هو واقعي هو عقلي، وليس الواقع إلا انعكاسا لما ينتجه العقل، وبالتالي فإن تاريخ الكون والبشرية ما هو إلا تاريخ الفكر البشري على اعتبار أن الإنسان هو الكائن العاقل الوحيد، وانطلاقا من الجدلية الهيجلية فإن العقل قد حقق مساره وأنه نتيجة صيرورة وحصيلة تطور عبر التاريخ، فلا عقل انتصب في البدء كاملا مكتملا، وإنما شأنه أن يتحقق في التاريخ تحققا تدريجيا.

إذا كان الجدل هو عصب الفلسفة الهيجلية فإن التناقض هو عصب هذه الجدلية، لأن أصل كل حركة هو التناقض الذي يولد الحركة والتطور، ولا يكون التناقض إلا عند الشعور بالحرية، فلا يمكن أن نعين للعقل ميلادا يتحدد بمنشأ الحداثة نفسها، أي بالتحول من العصور الوسطى إلى.

إن استخدام هيجل لمفهوم الحداثة، كان في سياق تاريخي مشيرا إلى عصر: الأزمنة الجديدة أو الأزمنة الحديثة ويقابلها بالإنجليزية والفرنسية ألفاظ : Modern Times أو Temps Moderne وهي تدل على الأزمنة الثلاثة السابقة :اكتشاف ( العالم الجديد)، عصر النهضة، الإصلاح، هذه الأحداث التي جرت حوالي عام 1500 م كانت بمثابة العتبة التاريخية ما بين العصور الوسطى والأزمنة الحديثة، لقد كتب هيجل معبرا عن فكرة (روح العصر) حيث يصف الحاضر بالتلاشي بصفته زمن عبور يتلاشى سريعا ليفسح المجال أمام المستقبل: " **ليس من الصعب أن ندرك أن زمننا هو زمن ميلاد وزمن انتقال إلى عصر جديد، لقد انفصلت الروح عما كان عليه العالم حتى تلك اللحظة، عالم وجودها وتصورها، أنها على حافة إغراق كل هذا في الماضي، وهي تعمل على تصوره**

..."[1]، ليصل هيجل إلى التمييز بين زمنين أولهما زمن التقليد ويعني به الماضي باعتباره زمن كثيف يعمل على الحضور الماضوي؛ فالزمن الحداثي من منظور الفلسفة الهيجلية كثيف متسارع يرتكز على الحاضر والمستقبل الذي يصير بدوره حاضرا ومستقبل المستقبل، فهو مستمر لأنه يعمل على استمرارية الزمن وأبديته، تستحيل فيه الأشياء إلى رؤى مستقبلية لا تكتفي بالماضي ولا تقنع بالحاضر وبالتالي فإن زمن الحداثة يتميز بالاستمرارية والتطلع نحو المستقبل بما فيه من حركية وسيرورة وتجديد .

طور كارل ماركس( Karl Markese ) بعض آراء هيجل حيث يرى أن للقوى التاريخية حياة خاصة بها وأن قوة التاريخ تتحكم في مصير البشرية سواء أكانت واعية بذلك أم غير واعية، وقد ارتبط مفهوم الحداثة عند كارل ماركس بالوعي الطبقي وبالرأسمالية كنظام اقتصادي وبالبورجوازية كقوة بشرية تحديثية، فهو يرى أن سيطرة الطبقة البورجوازية على السلطة عملت على حصر النفوذ السلطوي داخل طبقة محددة تربطها مجموعة من العلاقات الإقطاعية والبطركية والعاطفية، ومنه تولد الصراع الطبقي بينها وبين الطبقة الكادحة، وعلى أنقاض هذا الصراع والاضطراب والقلق المستمر تأسست الحداثة، لأن التناقض والتعارض من أبرز المبادئ التي يقوم عليها الفكر الحداثي المعاصر، والفكر الماركسي على العموم أساسه الثورة على العالم القديم ذلك أن المادية التاريخية في التصور الماركسي ترى في التناقض القائم بين علاقات الإنتاج الكائنة وقوى الإنتاج الجديدة مصدرا للتحولات الاجتماعية .

من أبرز المفكرين الذين انهمكوا في تحليل ظاهرة الحداثة ودراسة نشأتها وتشكلها وسيطرتها على المجتمعات الصناعية المتقدمة، **ماكس فيبر**، لذلك فإن أي دراسة في موضوع الحداثة لا بد أن تعود إلى ما كتبه فيبر عنها من تنظيرات وأطروحات، والسؤال الذي كان يطرحه هو: لماذا ظهرت الحداثة العلمية والتكنولوجية والبيروقراطية في أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية تحديدا؟ بمعنى: لماذا تطورت العقلانية في هذه المناطق من العالم دون غيرها؟ وهو يرى أن الحداثة هي (عقلنة العالم) أي إمكانية دراسة هذا الوجود بشكل علمي موضوعي خاضع للعقل لا مجال فيه للغيبيات والميتافيزيقيا والخرافة، ومنه فإن الفرق بين المجتمعات الحداثية والمجتمعات التقليدية هي أن هذه الأخيرة تسيطر عليها الرؤى القديمة المبنية على الخرافات ولأساطير بينما جاءت الحداثة لـ (تفك السحر عن العالم)، أي الانتقال من مرحلة تفسير العالم بطريقة سحرية لاهوتية إلى مرحلة التفسير العقلاني، وهذا ما يؤدي بالضرورة إلى رفض كل مالا يمكن تفسيره بشكل سببي، ولا يمكن التقدم إلا بالتخلص من التفسيرات الغيبية ونبذ كل المؤثرين فيها كالساحر أو الكاهن أو العراف .

---

[1] يورغان هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ص 14.

يتضح لنا مما سبق أن الحداثة في عصر الأنوار قد تحولت إلى حالة فكرية وفلسفية تشمل جميع مناحي الحياة بتأكيدها على إرادة الإنسان المفكر الحر، وقطيعتها النهائية مع كل الأشكال الفكرية التقليدية السابقة، فهي تدعو إلى تحرير الإنسان من كل الضغوط الدينية التي خلفتها الكنيسة على العقل الأوروبي، وكل ما يتبع ذلك من ضغوط اجتماعية وسياسية واقتصادية، فلم تعد هنالك حداثة مفردة بل حداثات بنيت كلها على مساءلة المنظومة التقليدية وتوجيه سهام النقد بهدف إضعافها، فانتقد فلاسفة الأنوار عل المستوى السياسي الملكية المطلقة رافضين أن يكون الملك ظل اله في الأرض وطالبوا بالملكية المحدودة، وضرورة الفصل بين السلطات، كما نادى جون جاك روسو بإعطاء السلطة للشعب لأنه مصدر كل السلطات والدولة خادمة لمصالحه، أما على المستوى الديني فقد حاربوا التعصب واللاتسامح اللذان طبعا الحياة الدينية طيلة عقود طويلة من الزمن تحت تأثير الكنيسة الكاثوليكية التي ضيقت الخناق على حرية المعتقد، كما دعا فلاسفة الأنوار إلى ضرورة التخلص من البلادة الفكرية وتحرير العقل من خلال التحليل العلمي للظواهر العلمية بعيدا عن التفسير الميتافيزيقي.

### 3. السمات الأساسية للحداثة

لقد أثبتنا أن عصر التنوير هو عصر الشك في الماورائيات والمناداة بضرورة تحرير العقل من كل قيد أو سلطان خارجي يحد من استغلاله، انبثق عنها تغيير جذري لنظرة الإنسان إلى ذاته وإلى ما يحيط به في هذا العالم، داعيا إلى تغيير في طبيعة العلاقة مع هذه الموجودات، حيث نصب نفسه سيدا لها سخرها في خدمته باعتبارها مادة جامدة خرساء لا حول لها ولا قوة، ولا يمكن أن تشكل ضده أية خطورة يخشاها مثلما كان سائدا في العصور السابقة، إن ما يجعله مسيطرا على هذه القوى الطبيعية هو امتلاكه للعقل الذي تفتقر إليه هذه الموجودات، وبالتالي يصبح الإنسان مركزا لهذا الكون، متحررا من كل سلطة قد تعوقه أو تحد من حريته، وعلى إثرها تمكن من اكتشاف غياهب الكون وازداد يقينا بلا نهائيته مثلما ازداد إيمانا بقوة عقله ولا نهائيته، فالنظرة الحداثية تدعو إلى تحرير الفكر والخروج من العلاقات الارتباطية إلى تقوية الشعور بالنزعة الفردانية، لأن الذات تواقة إلى الانفصال بعد أن سئمت من الاتصال، فهي دوما بحاجة إلى التجديد والتطلع إلى المرغوب فيه غير المألوف، فلم تعد الطبيعة تخيف الإنسان، كما أنها لم تعد تثير إعجابه وانبهاره الجمالي بقدر ما تثير غريزته النفعية، فلم تعد الشمس قرصا جميلا يزين قبة السماء الزرقاء، بل هي مورد للطاقة الحرارية يجب أن تستغل بشكل عقلاني لأغراض نفعية تخدم مصلحة الإنسان وتسهل حياته، ولم يعد القمر الذي طالب ألهب خيال الشعراء والفنانين والرسامين بفتنته، بل أصبح كوكبا بديلا عن الأرض يحتمل استغلاله في العيش فيه، وهكذا زالت معظم الأسرار والألغاز التي طالما التفت حول العديد من المخلوقات لتتحول بفعل التطور العقلي إلى مجرد أدوات أو موارد يستغلها الإنسان ويطوعها لخدمته بعد أن اكتشف أدق تفاصيلها ومكوناتها.

إن امتلاك الإنسان للتقنية وتمكنه من السيطرة على الطبيعة، جعله يبحث عن أقانيم جديدة في أبعد حدود من هذا الكون، ناهيك عن تلك الأقانيم الموجودة على سطح الكرة الأرضية، وهو ما دفع به إلى انفتاح شهيته وتوسيع رغبته في السيطرة حتى على الأفراد من بني الإنسان سياسيا وعسكريا بواسطة منجزات التقدم التقني، فطور قدراته في القمع والاستبداد والسيطرة على الشعوب الفاقدة للتطور العقلي، معتبرا إياها جزءا من الكائنات غير العاقلة في هذه الطبيعة، التي يجب أن تستغل، وعليه، فإن التطور الهائل والمهول الذي شهدته القرون الأخيرة بقدر ما حررت الإنسان من قوى الطبيعة، وخلصته من العديد من الحتميات والإكراهات التي كانت تكبله، لكنها في الوقت ذاته ضاعفت من خضوعه، وأمدت الإنسان بوسائل الهيمنة والسيطرة على الإنسان، والتحكم فيه وتوجيه تفكيره وعواطفه، كما أحدثت هذه الثورة هوة سحيقة بين الشعوب التي تمتلك التقنية ولديها الحق كاملا في ممارسة قوتها ضد تلك الشعوب التابعة والخاضعة لها سياسيا واقتصاديا وثقافيا.

إن هذا الانتشار المذهل لاستخدام مفهوم الحداثة في مختلف مناحي الحياة يجمعها رابط مشترك ويبنى على أساس اعتبار الإنسان الكائن السالب ' حقيقة الإنسان الفعل ' فالإنسان لا يوجد من غير( فعل) وما من فعل إلا وهو إما سالب أو خفي، والسلب لا يستمر ولا بد للإنسان المتناهي أن يتوقف يوما، وهو لا يتوقف إلا إذا تحقق الرضا، ورضاه لا يتوقف على رغباته، فما تاريخ الإنسان إلا رغائب التي تطلب بالفعل وهو ما يسعى الإنسان إلى تحقيقه طيلة تاريخه، وأسمى رغباته التي يرغب في تحقيقها هي: العقلانية، الحرية، الذاتية وعلى هذا الأساس فأن الإنسان الحداثي هو الكائن : الفرد، العاقل، الحر.

للحداثة إذن ثلاث مقولات رئيسية هي:

**العقلانية:** وكل ما يدور في فلك هذا المفهوم من مفردات كالعقل والفكر والتفكير والتمثل والمنطق، ذلك أن شعار الحداثة كان في البدء: لتكن لديك الشجاعة على إعمال عقلك، وبهذا المبدأ عرفت الحداثة وإليه نسبت، فلا وجود لشيء إلا في حدود العقل وبدليل عقلي يسوغ وجوده، وكل هذه الموجودات يجب أن تخضع لقوانين عقلية وإلا فهي خارج نطاق الوجود ولا ينبغي الإيمان والاعتقاد بوجودها، وهذا ما سمح للحداثيين بفتح الباب مشرعا لمناقشة قضايا تاريخية فلسفية من قبيل فكرة التقدم وتفسير التاريخ على أنه مسار خطي تقدمي دائم، وتنادي بالعلمية أي الابتعاد عن الخرافة والوهم واعتبار الدين والتراث قابلا للتحليل والدراسة والنقد بعدما كان مقدسا.

لقد أدرك منظرو الحداثة أن العقل هو مناط التحول من فكر العهد الكنسي في العصور الوسطى إلى فكر النهضة الذي يعتبر تمهيدا للأزمنة الحديثة، ومفتتحا لعهد الحداثة بعد أن استعاد الإنسان ثقته بنفسه وفكره بما هو فكره هو وإدراكه، كما استعاد الثقة في الطبيعة الحسية الخارجة عنه وفي نفسه، ووجد الأهمية كلها والمتعة في اكتشاف الفنون والطبيعة، وأبلى البلاء الحسن في إدراك أشياء العالم، ولقد أصبح واعيا بإرادته وقدرته على إنجاز مراده، كما

وجد غاية المتعة في أرضه وتربته وانشغالاته، والشخص العقلاني هو: " الذي يؤكد قدرات الإنسان العقلية، تأكيدا خاصا، ولديه إيمان غير عادي بقيمة العقل والمحاجة العقلية وأهميتها"(1)، فالعقلانية ممارسة تستخدم الغائية تجاه موضوعها، تعطي معنى البحث في موجبات الأشياء، إذ لا يوجد شيء في العالم غير عقلي لأنه مسوغ بعلة وبنحو من التنظيم السببي والغائي، ويرتبط بتفسير عقلي من حيث أسبابه ونتائجه، فالعقل هو الصفة الوحيدة للإنسان الذي يشترك فيه الجنس البشري كله، وأحد أهم شروط الانتماء لهذا الجنس، وبه يتم تنظيم الحياة، يقول ماكس فيبر: إن تنظيم المجتمع في ملاكات وأطر قد غدا أمرا منتشرا انتشارا واسعا، غير أن الملكية القائمة على أساس ذلك، أي بالمعنى الغربي للكلمة، لم تكن معروفة إلا في حضارتنا، فوق ذلك إن البرلمانات المؤلفة من ممثلي الشعب المنتخبين دوريا، وحكومات السياسيين، رؤساء الأحزاب، الوزراء المسؤولين أمام البرلمان،.. كل ذلك يخص الغرب وحده، وعلى العموم فإن الدولة بصفتها مؤسسة سياسية لها دستور مكتوب ولها قانون قائم عقلانيا، وإدارة موجهة على أساس قواعد وقوانين، ولها موظفين ذوو كفاءة، ليست معروفة على هذه الصورة إلا في الغرب"، أو ما يطلق عليه فيبر بفك السحر عن العالم وعن الإنسان، وبالتالي انتقال الفكر الإنساني في علاقته مع الطبيعة من كونه خاضعا متلقيا متأملا، منبهرا بما فيها، متعجبا تجاه ظواهرها، إلى كونه منقبا في تفاصيلها وباحثا عن أسرارها وتفسيرات لكل تساؤلاته العقلية حولها، فهو حين ينظر إلى الطبيعة يرى ذاته على صفحة مرآة الطبيعة.

**الذاتية:** وما تحلق حولها من مفاهيم الأنا والفردانية لأن الحداثة هي إيلاء الأولوية للذات والانتصار لها والنظر إلى العالم بمنظورها وانطلاقا منها، في مقابل ذوبان الأنا في الآخر، وبذلك استعاد الإنسان ثقته بنفسه وفكره وعقله، فتحرر من التقليد الأعمى لسلطة "رجل الدين" أو سلطة "الملك" أو سلطة " القوم والجماعة"، فقد صار بإمكان الإنسان الحداثي أن يفكر بضمير " الأنا"، هذه الأنا التي كانت في السابق رهينة منغمسة ومغيبة ضمن سلطان الوعي الجماعي لضمير الـ " نحن ".

يتأسس معنى الذاتية إذن بأنه موقف الإنسان الفردي النابع من ذاته في تقييمه للعالم الخارجي والعلاقة به، فقد سمحت الحداثة للذات بفك أغلال الوهم فكريا وفعليا، وتحرير الإنسان من جدلية العبد والسيد، واستبدال مفعوم الرعية بمفهوم المواطنة، ومن ثم التحرر من القصور والاتكالية. لقد كان هذا المبدأ نتيجة للإصلاح الذي طال المؤسسة الدينية في الغرب كبداية لتصالح الإنسان مع الذات، وذلك ما أقرت به الكنيسة البروتيستانتية حيث اعتبرت أن الحق والأخلاق قائمين على أرض الحاضر انطلاقا من ذات الإنسان لا من أوامر الله، وزيادة على ذلك، يرى هابرماس " أن الأحداث التاريخية المفتاحية التي فرضت مبدأ الذاتية هي : الإصلاح، والأنوار، والثورة الفرنسية"،

(1) محمد الشيخ، رهانات الحداثة، دار الهادي، بيروت، ط ،2007، ص 80.

فقد استطاعت الأنوار أن تحقق القطيعة المعرفية مع كل ما هو فوق العقل أو ما فوق الطبيعة، بل وكل التفسيرات الخرافية لعلاقة الذات بالموضوع الخارجي، وأما الثورة الفرنسية فقد كانت منعطفا سياسيا أنتج حقوق الإنسان من أجل القضاء على كل أشكال الهيمنة التي كانت تفرضها السلطات الدينية والملكيات المطلقة، وذلك ما أسس لفلسفة الحداثة في العموم، وقد تحققت ذاتية الإنسان في قطيعته مع الأطر التي كانت تعتبر فوق إرادته، وتعتبره مسيرا لا مخيرا، قطيعة مع الدين بالمعنى التقليدي الذي ساد في لاهوتية العصور الوسطى، لتصبح الذات في العصور الحديثة ذاتا مستقلة مركزية وحريتها وفعاليتها على جميع المستويات حتى أصبحت الحياة الدينية والسياسية والاجتماعية وكذا العلم والأخلاق والفن تبدو جميعا تجسيدا لمبدأ الذاتية (1)، وعلى هذا الأساس، ومن تمركز الحداثة حول الذات تكرست هيمنة العقل الذي أصبح أداة للمراقبة والضبط الفكري، والتبرير الإيديولوجي، ولذلك فإن هذا المبدأ هو أهم محددات الأشكال الثقافية الحديثة.

**الحرية**: وما حام حولها كالتحرر والانعتاق والاستقلال والإرادة حيث أن الحداثيين عرفوا بهذه المفاهيم المتمردة والثورية والمتجاوزة لكل ما هو قديم باعتباره قيدا من القيود المانعة من التقدم والتحرر، ومثلما ننظر إلى الطبيعة بمنظور عقلي ومن الداخل فكذلك عمد الحداثيون إلى جعل الإرادة البشرية هي المنطلق والمركز، لديه حرية التشريع لنفسه بعقله من غير حاجة إلى اللجوء إلى سند خارجي مهما كان نوعه أو كنهه، فالإنسان هو الكائن الوحيد الذي يمكنه أن يشرع لنفسه بنفسه.

وكما نلاحظ فإن هذه المفاهيم الثلاثة المؤسسة للحداثة، وعليها مدار الفكر الحديث بأكمله، ليست معزولة عن بعضها البعض بل كل مفهوم ينبثق عن سابقه ويؤدي إلى لاحقه دونما انفصال أو انقطاع، مما يولد حركة متفاعلة ومتداخلة، ارتبطت بظواهر وموضوعات أساسية أهمها: المرأة/ المدينة/ الفردانية، باعتبار الحداثة ظاهرة حضارية؛ الإنسان الحديث، وجد في حالة قلق دائم، وأن ما يربط المدنية الكبيرة بالحداثة هو الفردانية المعاصرة، وهي عبارة عن مطالبة بالحرية الشخصية التي أصبحت قيمة عليا وليس مجرد وسيلة.

### 4. مفهوم الحداثة من خلال منتقديها:

إن الإيديولوجية الحداثية التي سادت في الفكر الغربي، من داخل مملكة العقل تؤكد قبل كل شيء موت الذات، حين اعتبرت أن اللجوء إلى الله والإحالة إلى النفس هي موروثات من الفكر التقليدي ينبغي تدميرها، هذه النظرة العدائية العنيفة ضد الذات وضد النزعة الإنسانية تنطلق من أن فكرة الإنسان بالأساس مرتبطة بفكرة النفس الرافضة لفكرة وجود الله، وأن استبعاد كل وحي وكل مبدأ أخلاقي يخلق فراغا يتم ملأه بفكرة المجتمع ( أي فكرة

(1) محمد الشيخ، رهانات الحداثة، ص 83.

النفعية الجماعية )، يتحول من خلالها الإنسان إلى مجرد مواطن، ويتحول معه البر والخير كمعطى أخلاقي ليصبح تضامنا اجتماعيا، والضمير يتحول إلى احترام للقوانين، ويحل رجال القانون والإداريون محل الأنبياء ورجال الدين، يقول ألان توران: **"إن ما يميز الفكر الغربي في أقوى لحظات تماهيه مع الحداثة هو إرادة الانتقال من الدور المحدود لعملية العقلنة إلى فكرة المجتمع العقلاني الأكثر شمولا، الذي لا يقوم العقل فيه بتوجيه النشاط العلمي والتقني فحسب، ولكنه أيضا يوجه حكم البشر وإدارة الأشياء"[1]** ؛ وبالتالي فإن اختزال مفهوم الحداثة على مبدأ العقلنة هو دعوة إلى العودة والانحدار نحو النظام الشمولي الذي رفضته الحداثة ذاتها منذ البداية، إذ من غير المعقول أن تنادي الحداثة بالتحرر، وهي تسعى إلى تكبيله داخل النظم والقوانين الجماعية، فأي معنى للحرية إذا كانت لا توصل الأفراد إلى السلطة؟ وأي معنى للحرية إذا كانت لا تحقق لهم أهم عنصر يسعون إلى تحقيقه وهو السعادة؟ وأي معنى للحرية إذا كانت الحداثة وسيلة لسيطرة وهيمنة طبقة على أخرى أو هيمنة جنس على آخر لأنه يتمتع بالاستغلال الجيد لمنتجات النشاط العقلي العلمية والتكنولوجية والإدارية؟

يسعى نقاد الحداثة إلى تخليصها من التراث التاريخي الذي اختزلها في (العقلنة) ويُدخل إليها فكرة الذات الشخصية وتحقيق الذات، " فالحداثة لا تقوم على مبدأ وحيد ولا على مجرد تحطيم العقبات التي تقف في وجه سيادة العقل، إنما هي نتيجة للحوار بين العقل والذات، فبدون العقل تنغمس الذات في هوس هويتها، وبدون الذات يصير العقل أداة للقوة، فهل يمكن لوجهي الحداثة الذين تقاتلا أو تجاهل أحدهما الآخر أن يخاطب كلا منهما الآخر؟ [2] إن هذا التساؤل يحمل مفهوما جديدا للحداثة يحمل في طياته البحث عن إمكانية الجمع بين المادة والروح، بين الشكل والمضمون، أي بين الأدوات والمعاني الثاوية بداخلها، وبنظرة أشمل بين هذه الآلات الصناعية التي خلّقها العقل البشري وبين أهداف الإنسان وغاياته من غير إقصاء أحدهما.

أما الفيلسوف الألماني هيدغر فلديه رؤية خاصة للحداثة، متميزة عن سابقاتها انطلاقا من محاولة استكشاف ماهيتها الفلسفية بعيدا عن التحليلات السوسيولوجية أو الاقتصادية الظرفية، إنما من خلال ربطها بالقوانين الميتافيزيقية، والدعوة إلى الحد من سلطة العقل ومنتجاته المتمثلة في الوسائل التقنية المعاصرة، التي باتت قوة مسيطرة على مصير الإنسان، إن التقنية الغربية المعاصرة تفصح عن ذاتها كإرادة مسيطرة تمتطي الإنسان والعالم، وترهنهما معا في قبضتها الميتافيزيقية المتنفذة "، قد تبدو الأفكار التي يطرحها هيدغر ضد الحداثة، أو دعوة إلى الارتداد عنها والتخلي عن مظاهرها، بل هو تبيين لمخاطر التقنية والخوف من القضاء على كينونة الإنسان . لم يكن هيدغر الفيلسوف الوحيد الذي انتقد الحداثة من داخلها رغبة في تطويرها واستمرارها، بل نجد كذلك ألان توران في نقد

---

[2] ألان توران، نقد الحداثة: ص 29.

[3] ألان توران، نقد الحداثة: ص 25.

الحداثة،" **المفهوم التقليدي للحداثة الذي ساد أوروبا ثم انتقل إلى بقية العالم الغربي والمتغرب موضوعه الأساسي هو تماهي الفاعل الاجتماعي مع أعماله وإنتاجه، سواء بانتصار العقل العلمي والتكنيك أو بالإجابات التي يأتي بها المجتمع بصورة عقلانية لرغبات وحاجات الأفراد**" [1]، هذا الأمر كان يفتقده الفكر الديني الذي شل العقل لأنه يعتمد على الوحي، أي على قوى خارجة عن ذات الإنسان.

وبناء عليه فإن الوجود الإنساني من منظور العقلانيين مقترن بما ينجزه الإنسان، والحداثة **مرتبطة بالمنجزات العقلية وما يتوصل إليه العلم من ابتكارات واكتشافات وقدرة على تنظيم الحياة العامة داخل المجتمع(2)**، أي أن الإنسان يُعرف بأفعاله ومُنجزاته، وهي محور فكر الحداثة، التي تجعل الصلة وطيدة بين الإنتاج ذي الفاعلية الكبرى بفضل العلم والتكنولوجيا والإدارة من جهة، وبين تنظيم المجتمع بفعل القانون والمصلحة الشخصية الطموحة إلى التحرر من كل الضغوط الخارجية، كل ذلك قوامه العقل، الذي يعتبر حلقة الوصل بين الفعل الإنساني ونظام العالم.

ويرى "**هنري لوفيفر**" أن الحداثة مرتبطة بالأزمات التي تولدها، ومن ثم فالأزمة سمة من سمات الحداثة، فالتناقضات تعبث بها من كل جانب، ويذهب إلى أن هناك ثلاث أزمات ميزت مسيرة الحداثة طيلة القرنين الماضيين:

**الأولى:** برزت في أواخر القرن الثامن عشر؛ مع الثورة الفرنسية التي جسدت المثل الحديثة في مجال السياسة.

**الثانية:** ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر؛ حين تم الإعلان عن بداية انهيار مثل التقدم والعقلانية والليبرالية أمام تصاعد الجماهير والأهواء الجماعية.

**الثالثة:** تفجرت في أواخر الستينيات من القرن العشرين ومازالت علاقاتها وتعبيراتها لم تنته بعد، وتميزت بسقوط كثير من الإيديولوجيات الجماعية، وبانتصار الخاص على العام، وبالنقد الجذري للنزعة الإنسانية.

ف "جورج سميل" يرى أن حقيقة الحداثة لا تتمثل دائما في كونها تغيرا جذريا، ولكنها تدخل أحيانا في مساومات ثقافية وسياسية مع البنيات التقليدية، وبالتالي فالقطيعة التي تريد الحداثة دوما إحداثها تتنازل في كثير من تجارب العالم النامي لنوع من "دينامية الخلط" بين ما هو تقليدي وما هو حديث.

وما دامت الحداثة تشكل صدمة للموروث وللتقليد وللثابت، فإنها تدخل الاضطراب في الرؤى المطمئنة إلى استقرارها، وتعيد النظر في الفهم المشترك، لدرجة أنه أمام تدخلاتها لا يكف الفهم المشترك عن الإعلان عن عدم فهمه لما يجري حوله.

---

(2) ألان توران: ص 53.

(1) ألان توران: نقد الحداثة 54.

وهكذا برزت الحداثة في شكل إرادات للقوة تسعى إلى الهيمنة والتوسع والانتشار، وبحكم أن مناطق ما سمي بالعالم الثالث قد خضعت للسيطرة الاستعمارية للدول الغربية، بسبب كون هذه البلدان تتميز بنقل هائل للتقليد على أنماط السلوك، وطرق التفكير؛ فإن الحداثة مثلت صدمة حضارية خلخلت كيان الإنسان في هذه البلدان، وفيها عبرت الحداثة عن أكثر مظاهرها عنفا وشراسة.

غير أنه في غياب تطور سياسي وصناعي يغير العقلية التقليدية الموجهة لسلوك إنسان العالم الثالث، فإن ما برز في الحداثة هو مظاهرها التقنية الأكثر قابلية للتسويق، وليس عملية العقلنة الطويلة الأمد التي يفترضها المشروع العام للحداثة.

ولهذا السبب، برز في تاريخ الأفكار الغربية تيارات فلسفية تدعو إلى نقد الحداثة، وتفكيك عقلانيتها وإعادة النظر في قدرة العقل ومعاني الكلمات والأشياء. وقد نعتت هذه التيارات بأنها تمثل ما بعد الحداثة.

إن الحداثة، بالرغم من أنها استبعدت التصورات التقليدية من ساحة الفعل الثقافي والسياسي، فإن مشروعها لم يكتمل بعد، لذلك يرى "بول ريكور" أن الحداثة نفسها يمكن اعتبارها مشروعا غير مكتمل، بالإضافة إلى أن هذا المشروع نفسه يلتمس برهنة مانحة للمشروعية تتعلق بنمط الحقيقة التي تطالب بها الممارسة بصفة عامة والسياسية بصفة خاصة".

**المبحث الثاني: الحداثة في الشعر وعلاقتها بالسياق المعاصر**

**1. الحداثة الشعرية عند الشعراء والنقاد الغربيين:**

ناقشنا في المرحلة الأولى من هذا البحث مراحل التطور المفاهيمي لمصطلح الحداثة عبر العصور، مرورا بالاكتشافات في عصر النهضة، ووصولاً إلى مرحلة الحداثة العليا التي تنامي فيها الوعي بالحداثة، إذ أصبح مفهوما شاملا تربت في ظلاله فلسفات وإيديولوجيات مختلفة تسعى كلها إلى الثورة على القديم وعلى الأوضاع السائدة، وتهدف إلى التغيير، فكانت تلكم "الإشعاعات" الفلسفية بمثابة الأرضية التي انطلقت منها الحداثة في بلورة مفاهيمها الأولية لتمضي في رحلة البناء والتطوير، وفي هذا المقال سنتتبع المرحلة الثانية التي انتقلت فيها الحداثة إلى الفن والأدب، أو ما يسمى **بالحداثة الشعرية أو الجمالية**، هذا المصطلح الذي يشير إلى النهج الفني والثقافي الذي يتميز بتجريب أساليب وتقنيات جديدة في الفن، سواء أكان ذلك في الرسم، النحت، المعمار، الأدب، أو الموسيقى، يهدف الحداثيون إلى كسر القواعد التقليدية وتحدي التصورات القديمة للجمال، معتمدين على التجريب والإبداع الحر، حيث يتم تقديم أفكار جديدة ومبتكرة وتكسير الحواجز التقليدية للتعبير الفني، قد يتضمن ذلك استخدام ألوان غير تقليدية، أشكال هندسية مبتكرة، توظيف التكنولوجيا المتطورة، أو حتى التعبير عن الأفكار الاجتماعية والسياسية.

من بين الحركات الفنية الحداثية المشهورة تجد النحت العامودي، التعبيرية الهندية، التكعيبية، الدادائية، والسريالية، وغيرها كثير، تتسم كل هذه الحركات بإبراز التجريب والإبداع المستمر، وقد ساهمت بشكل كبير في تغيير النظرة للفن وتوسيع حدود التعبير الجمالي.

لقد بات من المتفق عليه لدى مؤرخي أدب الحداثة أن الشعراء والنقاد الغربيين: شارل بودلير، ورامبو، ومالارميه، هم الذين أسسوا مفهوم الحداثة في الشعر وقننوه في كتاباتهم النظرية، فقد تمرد بودلير على الواقع المر الذي عايشه، محاولا التحرر من الأعراف الاجتماعية، مجسدا الخطيئة في الكنيسة، وعندما عجز عن تغيير العالم الذي بدأت تأكله الرأسمالية، تحول إلى ذاته يخاطبها عن طريق مداعبة اللغة، حيث قام بخلخلة بنية القصيدة القديمة.

**شارل بودلير** (1821-1867) هو شاعر وفيلسوف فرنسي، يُعتبر واحدًا من أهم رموز الحركة الحديثة في الأدب، وأحد أبرز الشخصيات في الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر كان بودلير مبدعًا ومبتكِرًا في قصائده وأفكاره الفنية، معبرا عن روح الحداثة الجمالية من خلال استكشاف اللغة والصورة والعواطف بطرق متمردة، وتتميز الحداثة الجمالية في شعر بودلير بالعديد من السمات، بدءًا من الاستخدام المبتكر للغة وتشكيل الكلمات ووصفها بطرق غير تقليدية، يعتبر بودلير أحد رواد كتابة القصائد المدمجة والقصيرة، والتي تشتهر بتحقيق التوازن بين الصور

والمشاعر في قصائده، كما تتميز قصائده بالغموض والغرابة والاندفاع العاطفي، والمفاجآت والتناقضات لإيصال الرسالة وإثارة استفزاز القارئ، مازجا بين الواقع والخيال والرمزية في أعماله.

تناول بودلير في مؤلفه "أزهار الشر" (Les Fleurs du Mal) مفهوم الجمال والتجريد الفني بشكل مبتكر، حيث اعتبر الجمال شيئًا غامضًا وجذابًا، ينبغي أن يكون موجودًا في أعمال الفن والأدب، واهتم بالجوانب المظلمة والمنحدرة من الحياة، وهذا ما أدى إلى تطوير الشعر الحديث والتعبير عن الألم والمعاناة في أعماله، وبشكل عام فإن الحداثة الشعرية عند بودلير تكمن في استكشافه لعوالم اللاوعي والحدود المظلمة للتجربة الإنسانية، وقد ترك بصمة قوية في الشعر الحديث وما زالت قصائده محل دراسة واستلهام للعديد من الشعراء في العالم، ويمكن تلخيصها فيما يلي:

1. الغموض والروحانية: يعتمد بودلير في قصائده على الصور المشوشة واللغة المعقدة والغامضة، مما يجعل قراءة قصائده تجربة فنية مليئة بالتحدي.

2. التحليل العميق للمشاعر والعواطف: يعبّر بودلير في قصائده عن الحب والألم والموت والحزن بشكل عاطفي ومغاير، حيث ينقل تجاربه الشخصية بصورة مفعمة بالحس العميق.

3. تجاوز القواعد الشعرية التقليدية: يقوم بودلير بتحطيم القواعد التقليدية للشعر واستخدام تقنيات مبتكرة مثل التركيبات الهجائية الغريبة واستخدام اللغة بشكل لا تعترف به القواعد المتعارف عليها.

أما الشاعر والناقد الفرنسي **ستيفان مالارميه** (1842- 1898) الذي ينتمي إلى تيار الرمزية ويعد واحدًا من روادها، حيث كان يمثّل مع **آرثر رامبو** فصلاً مهماً من فصول الحداثة الشعرية، التي أسّسها قبلهما بودلير، فهو يعتبر الحداثة فترة زمنية وردة فعل على الاضطرابات والتغيرات السريعة في المجتمعات الأوروبية خلال تلك الفترة التي شهدت حالة من الانقلاب الثقافي، تغيرت فيها القيم والمعتقدات والتوجهات الاجتماعية بشكل جذري، مما أدى إلى التفكك والتشوه، حيث يشعر الفرد بالاغتراب والتجزئة وعدم الانتماء الكامل لمكان أو زمان محددين، هذا الشعور يرتبط أيضًا بالتكنولوجيا المتقدمة وتطور العلوم، مما أدى إلى تعقيد الحياة اليومية وتعميق الشرخ في العلاقات الإنسانية، يتعامل مالارميه مع الحداثة بصورة نقدية وانتقادية، ويشير إلى أهمية الاحتفاظ بالقيم التقليدية والروحانية في وجه التغيرات السريعة، ويروج لأهمية الوعي الذاتي والاستقرار الداخلي في مواجهة التحديات التي تطرحها الحداثة.

لقد حاول **مالارميه**، من خلال أعماله الأدبية، إلقاء الضوء على الأسئلة النفسية والانفصالية والوحدة والفراغ والتي تعتبر عوارضًا للتطورات الحديثة، على اعتبار أن مفهوم الحداثة يتمحور حول قيمة الجمال والتجريد عن العواطف والشعور والأحاسيس في الأدب، وأن الدور الحقيقي للأدب هو تصوير الجمال وليس التعبير عن العواطف

الشخصية، وعندما يتحدث عن الحداثة، فإنه يشير إلى أهمية التجريد والابتعاد عن التعبيرات التقليدية والأشكال الأدبية القديمة « ليس هناك نثر وإنما هناك الأبجدية ثم أبيات متراصة إلى حد ما: مسهبة إلى حد ما، فأنّى يوجد جهد في الأسلوب، يوجد نظم «، وتُعتبر روايته "أعشق الأزهار وأكره الألقاب" من أبرز أعماله التي تعكس فلسفتة الحداثية، صاغ فيه رؤيتة الفنية غير التقليدية والمفتوحة للتعبير والتفسير، بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن نلاحظ العديد من السمات التي تميز الحداثة في الأسلوب الأدبي لمالارميه، مثل التعبير الشخصي، والاهتمام بالمشاعر والانفعالات الداخلية للشخصيات، والتركيز على الجانب الروحي والرومانسي للإنسان .

ويعتبر "جان بودريار" أن الحداثة ليست نظرية، بقدر ما هي تصور له مجموعة من الخصائص والأبعاد منها:

**أولا: البعد التقني العلمي:** والذي تجلى في ذلك الازدهار الخارق للعلوم والتقنيات وللنمو العقلاني والمنهجي لوسائل الإنتاج، ولأساليب تسييرها وتنظيمها، وتشديد السيطرة على الطبيعة، لدرجة أصبح فيها الإنسان والطبيعة مجرد قوى إنتاجية مرتبطة بخطط الفعالية والمردودية القصوى.

**ثانيا: البعد السياسي:** حيث أصبحت الدولة تجسد نوعا من التعالي المجرد في صيغة دستور ووضع صوري للفرد، إضافة إلى العقلانية البيروقراطية والمصلحة المرتبطة بالوعي الفردي الخاص.

**ثالثا: البعد السيكولوجي:** ذلك أنه في مواجهة مبدأ الإجماع ذي المضامين السحرية أو الدينية للمجتمع التقليدي فإن العصر الحديث يتميز ببروز الفرد بوصفه كائنا له وعي مستقل لكن يجد نفسه محاصرا بنسيج وسائط التواصل، وبالتنظيمات والمؤسسات، مما يؤدي إلى استيلابه، وتجريده من هويته، وهذا ما نتج عنه صراعه الدائم مع نفسه. ولذلك أصبح يبحث عن تعويض نسق بأكمله كي يحقق ذاته من خلال الأشياء والعلامات.

وداخل هذا الإيقاع الزمني غير المحدد للحداثة، وبالرغم من أنها تدخل المستقبل في كل مشاريعها، فإنها تسعى دوما كما يقول "بودريار" إلى أن تبقى "معاصرة."

وإذا كان للحداثة مظهر تاريخي، فإنها ليست لها علاقة جدلية بالتاريخ؛ لأنها حديثة أكثر، وخاضعة لما هو راهن، ومن ثم فهي ليست تحويلا لكل القيم، بقدر ما تُشكل تدميرا للقيم القديمة دون تجاوزها، إنها ازدواجية كل القيم في شكل توفيقي معمم.

## 2. الحداثة الشعرية عند الأدباء والنقاد العرب المعاصرين:

### التداخل المفاهيمي للمصطلح عند العرب:

لقد أثار مفهوم الحداثة الكثير من ردود الأفعال المعارضة والرافضة حتى في الغرب نفسه الذي يعد المنتج له، فالمصطلح النقدي الحداثي هو نتاج لفلسفة غربية امتدت لقرون طويلة عبر تاريخا، ومع ذلك فإنه يشكل أزمة دائمة وقوية تتجدد حدتها في كل حين،" **الحداثة الغربية جاءت نتاج ثقافة غربية، والمصطلح النقدي الحداثي إفراز**

**للفلسفة الغربية خلال ثلاثمائة عام من تطورها، وعلى الرغم من ذلك فإن الحداثة في قلب التربة الغربية خلقت أعداءها والرافضين لها، ولم يكن المصطلح النقدي الجديد أوفر حظا، فهو يمثل أزمة متجددة لا تفقد قوة دفعها في لحظة من اللحظات، فما بالك بالنسخة العربية التي نقلت النتائج الأخيرة للفكر الغربي دون أن تكون لها مقدماتها المنطقية، واستخدمت مصطلحا نقديا يجمع بين غرابة النحت وغربة النقل إلى لغة جديدة"[1].**

تشير المعاجم العربية أن لفظة حداثة اشتقت من الجذر: حَدَثَ والحديث: نقيض القديم، والحُدُوث: نقيض القُدْمة، حَدَثَ الشيء يَحْدُثُ حُدُوثاً وحَدَاثةً وأَحْدَثَ في الأمر، ابتدع، ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها، وفي الحديث: **إياكم ومحدثات الأمور**[2]، ولا يضم حَدُثَ إلا مع قَدُمَ، كأنه إتباع[3]. ومنه فإن هذه المفردة تحمل دلالات المخالفة والمغايرة والتجديد والثورة على القديم وكسر قواعده، وهي كلها معان تقترب من المفهوم المتداول في الاصطلاح المعاصر.

**بين الحداثة والقدامة:**

الحداثة والقدامة من المفاهيم التي تُستخدم في الثقافة والأدب العربي للإشارة إلى الزمن والتطور الثقافي، وهما يمثلان نهجين مختلفين تجاه التاريخ والتطور الثقافي والفكري.

تشير الحداثة إلى التجديد والتطور في المفاهيم والأفكار والأساليب الثقافية والفنية، وتُمثل اهتمامًا بمواكبة التطورات الحديثة والابتكار والتجديد في مختلف المجالات، بما في ذلك الأدب والفن والعلوم، يسعى الأدباء والفنانون الذين يؤمنون بالحداثة إلى التجديد في الأساليب الإبداعية والتعبيرية، والتعامل مع قضايا وتحديات الوقت الحاضر.

وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد العرب القدامى لم يستخدموا مصطلح الحداثة بشكل صريح، إلا أن آرائهم ومفاهيمهم تشير إلى تطور الفكر والتجديد الذي يمكن ربطه بأفكار الحداثة، يمكن اعتبارهم سباقين في استكشاف الأفكار وتطويرها، مما يمكن تصويره على نحو معاصر كمساهمة في تشكيل بعض جوانب الحداثة في الثقافة والفكر العربي.

أما مصطلح "**القدامة**" فإنه يُشير إلى العمق التاريخي والثقافي والتقاليد القديمة في الثقافة العربية والإسلامية، ويُعبّر عن تقدير العرب للتراث والتاريخ، ويُظهر تواصل الأجيال عبر الزمن من خلال الحفاظ على القيم والتقاليد

---

(2) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك – عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، أفريل 1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 8.

(3) حديث العرباض بن سارية رضي الله عنه، وفيه قوله صلى الله عليه وسلم: ( وإياكم ومحدثات الأمور ؛ فإن كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة ) أخرجه أبو داود (4067)

(1) إبن منظور: لسان العرب، ص 131.

القديمة، والتمسك بالهوية الثقافية واللغوية، وتقدير الجذور التاريخية والأدبية للشعوب العربية، لذلك عكف الأدباء والفنانون الذين يؤمنون بالقدامة على الاستمرار في تسليط الضوء على التراث الثقافي والأدبي وتجديد فهمه وتقديمه بأساليب تناسب العصر الحاضر.

**الحداثة في النقد العربي القديم:**

إن الحداثة في الشعر حقيقة فكرية وفنية عرفتها عديد المجتمعات الإنسانية عبر تاريخها الممتد استجابة منها لضرورات التطور، والتجاوز ومغايرة المألوف، والسائد ومسايرة للحياة في تقلباتها عبر الزمن، وقد تكون هذه الضرورات داخلية نابعة من المجتمع نفسه، إذ تستدعي التطورات والتحولات الحاصلة فيه ذلك، وقد تطرأ عليه تحولات بفعل ضرورات ومؤثرات خارجية، إذ لا يوجد «**كيان ثقافي منفرد أو تحول تاريخي مطلق ››**[1].

وقد عرف الشعر العربي الحداثة إلا أن الإقبال عليها وعلى فعل التحديث وتحقيقها على أرض الواقع كان في بداياته سابقا عن التنظير لها ولمسائلها ولما تطرحه من قضايا وإشكاليات، وكما أسلفنا فإن مفهوم الحداثة لم يكن مصرحا به عند النقاد القدامى، بل جاء مبثوثا في ثنايا آرائهم النقدية ومناقشتهم لقضية الحداثة والقدامة في الشعر، وبالتالي يمكن استجلاء مفهوم المصطلح من خلال تتبع آرائهم النقدية، كما أن فهم الحداثة في النقد القديم لا يقتصر على هؤلاء فقط، إنما يشمل الشعراء وما خلفوه من أشعار أو في كتابات نثرية أو أقوال مأثورة عنهم، استطاعوا من خلالها أن يثبتوا موقفهم من التجديد في الشعر ميدانيا وسابقا للتنظير .

بدأت بوادر المغايرة وتجاوز المألوف تلوح في أفق الشعر العربي القديم منذ القرن الأول للهجرة، ثم أخذت تسري في مطلع القرن الثاني وتصطدم في عنف بعمود الشعر القديم ومنهجه وقوالبه الموروثة ومضامينه وموضوعاته[2].

ويرى جابر عصفور أنه من الصعب جدا تحديد الانطلاقة الأولى للتجديد في الشعر، « **يبدأ في الشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفا من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر››** [3] ، وقد كان التجديد ظاهرة عند قليل من الشعراء ثم أخذت تسري لتظهر عند أكبر عدد منهم وذلك بفعل جملة من الأسباب النفسية، والاجتماعية، والسياسية والفنية ..الخ، سمحت كلها بفتح المجال ليكون التغير الشعري ضرورة ملحة في القرن الرابع الهجري، وعلى الرغم من إدراك النقاد واللغويين وعامة الناس بأن التغير والتجدد سنة من سنن الحياة، إلا أن بعضهم نصب العداء للشعراء المجددين أو المحدثين، ولذلك اتهموا

---

(2) بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط،1985، ص15 .

(3) محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف،1963، ص15.

(1) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، قبرص، 1991، ص 107.

بالزندقة، فسجن البعض وقتل البعض الآخر، كما رمي غير واحد منهم بالشعوبية التي ترتبط بتصورات اجتماعية، تكونت بفعل دخول أجناس أخرى إلى المجتمع العربي آنذاك .على أن رفض الشعر المحدث كان ضمن سلسة طويلة من رفض لكل جديد، كالغناء والموسيقى والاعتزال والفلسفة، حفاظا على الموروث القديم من كل ما قد يصيبه من شوائب، وحفاظا الشعر الفصيح من خلال التشجيع على روايته وحفظه ومواصلة الكتابة وفق نموذج الشعر القديم الذي يعد مصدر الاحتجاج في اللغة، ومن ثمّ فما على الشاعر المحدث إلا أن ينهج طريق الشاعر القديم في كتابة القصيدة التي « **ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، ( ...) ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ( ...) فإذا علم أنه استوثق عن الإصغاء إليهن والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحل الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عند ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل .**»[1]

هكذا إذن رسم النقاد للشاعر المحدث نهجه، إذ وجب عليه وصف الديار التي نأى عنها وهو لم يفعل، واستيقاف الرفيق وقد يكون بلا رفيق، ووصف الهجير وقد تكون له ظلال وارفة تقيه حر الهجير، إلى غير ذلك مما يخلق تعارضا واضطرابا بين دواخل الشاعر وتعبيره الشعري. فإذا لم ينهج الشاعر هذا النهج السائد ينطبق عليه حينئذ قولهم: «**إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوما ويذوى ثم يرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبا** »[2].

إن الحداثة في الشعر من خلال الكتب البلاغية والنقدية العربية التراثية وردت في خضم الحديث عن قضية الشعر المحدث، أو شعر المولدين وشعر القدماء أو الفرق بين كليهما من حيث مكونات القصيدة، فقد ورد في رأي "الجاحظ "(159هـ/255 هـ) حول شعر العرب والمولدين على الخصوص قوله: « **والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها :أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى، ومن المولدة والنابتة وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه** »[3] كما يضيف: « **وقد رأيت**

---

[2] ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تح وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة، دط، دت، ص93.

[3] المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط،1 1415هـ-1995/م، ص 313.

[4] الجاحظ: الحيوان، تح وشرح عبد السلام محمد هارون، ج،3 شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط،1965، 2 ص 130.

**أناسا منهم يبهرجون أشعار المولّدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشّعر غير بصير بما يروي ولوكان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان»**[1] .

العرب الأقحاح حسب الجاحظ هم الفصحاء وهم أفضل من غيرهم، أما إذا عدنا إلى ابن طباطبا (322/...هـ) ورأيه في قضية الشعر المحدث فيرى أن الشعر المحدث أو شعر المولدين ليس جديدا كل الجدة، أو بدعا من عدم، إنه بناء على ما سلف مع التعديل والزيادة لمجاراة تطور الحياة في الشكل والمضمون، في المظهر والجوهر، يقول: «وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطّفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بأبداعها فسلمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها [2].

أما ابن قتيبة (213هـ/276 هـ) فإنه ينشغل بالحديث عن قضية الشعر المحدث في مقدمة كتابه "الشعر والشعراء" وهذا يدل على أهمية المسألة بالنسبة إليه وبلوغها مبلغا عظيما في عصره على مستوى النقد والأدب فيقول: « **فإنني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قليل في زمانه أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجية (...) فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه** »[3].

يتضح لنا النظرة الموضوعية والعلمية لمفهوم الشعر المحدث لدى ابن قتيبة، بصرف النظر عن قائله حديث أو قديم، عربي أو مولد وفي هذا تجاوز لإشكال من أكبر الإشكالات التي يعاني منها النقد الأدبي بما في ذلك الحديث.

مما سبق ومما أقره النقاد القدماء السابق ذكرهم حول الشعر المحدث نجد أن مصطلح الحداثة لم يرد عند هؤلاء بهذه الصيغة، إنما ورد بصيغ أخرى وهي، المحدث/المحدثين، المولد/المولدين وهي كلها صيغ مشتقة تدل على اسم المفعول، يدرك من خلالها أن الشعر هو الذي وقع عليه فعل التحديث، كما أنه لا فاصل بين الصيغتين من حيث استخدامه لدى هؤلاء النقاد، فهذه الصيغ توظف مترادفة، ولعل مرد ذلك إلى أنها جميعا تنم عن الشيء الجديد أو الطارئ على حياة العرب « فالحديث الجديد من الأشياء « والمولد « .. من الكلام إذا استحدثوه ولم يكن من

---

[2] نفسه، ص 130.

[3] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتح: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زروزر، دار الكتب العلمية، 2005، ص 14.

[4] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 93.

كلامهم فيما مضى وجاءنا بكتاب مولد أي مفتعل والمولد المحدث من كل شيء ومنه المولدون من الشعراء إنما سموا بذلك لحدوثهم [1]».

كما يضيف "جابر عصفور"- من خلال قراءته للتراث النقدي - صفة أخرى وهي البديع، ويرى بأنها ارتبطت بـ"أبي تمام الشاعر العباسي" (188هـ/231 هـ) الذي يجسد شعره ذروة تطور هذه الصفة، « **وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق، فتنطوي على المفارقة لأنها تشير إلى الأولوية في الوجود، والمخالفة للمعهود، كأن البديع من هذه الزاوية وصف لنتاج ( المحدثين)، من حيث أن كليهما وصف لنتاج يمثل ابتداعه وإحداثه خروجا على ما هو ثابت ومخالفة لما هو ( قديم )**»[2] .

فالمحدث إذن أو المولد أو البديع كلها ألفاظ لمسمى واحد وهو الشعر الجديد الذي يقف في مقابل القديم، كما أن هذه الألفاظ تعني الجدة، وهي بهذا لم تخرج عما ورد في المعاجم العربية، كما أن هؤلاء النقاد جعلوا مفهوم الشعر المحدث مقترنا بمعرفة القديم، وهذا أمر منطقي، إذ لا يمكن فهم معنى الجديد إلا من خلال معرفة ماهية القديم أو الثابت كما يصفه أدونيس، هذا الشعر القديم أو الثابت المرتبط بالقبيلة وما تفرضه من قيم خاصة، والمحدث وهو الخروج عن هذه القيم، وعلى هذا الأساس نجد أن النقاد حاولوا إيضاح المكونات الشعرية وخصائصها في الشعر القديم أو الشعر المحدث سواء على مستوى البنية الداخلية لنصوص الشعر المحدث وذلك بتبيان خصائصه الشعرية التي تمس الصورة، الوزن، اللغة ..أو المضامين الجديدة، والملاحظ كذلك أن الحداثة أو التغيير في الشعر المحدث لا يرتبط فيه بالشكل الشعري دون المضمون، فكلاهما في رأي هؤلاء النقاد، وهذا ما أفصح عنه "الجرجاني" ( 400 هـ /471 هـ) الذي يرى أن شعرية النص لا تأتي من الوزن والقافية بالضرورة، وإنما مما أسماه بطريقة النظم، أو النسق الذي تأخذه الكلمات في السياق كما أن هذا يدل كذلك على رفض اعتبار الشعر وسيلة فقط لحفظ اللغة وتعلمها، والمحافظة عليها من الوافدين الجدد على المجتمع العربي آنذاك الذين أصبحوا جزءا منه، فالشعر لم يعد مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضي أو قواعد اللغة، لقد أصبح له دوره المعرفي في توجيه الحاضر والكشف عن جوانبه المختلفة الاجتماعية والسياسية والفنية وكذا إشكالاته[4].

إضافة إلى ما سلف، نجد أن قضية الزمن، وبالأخص من خلال آراء النقاد، السابقين ترتبط بالشعر المحدث كثيرا، فالزمن آنذاك أدى إلى انقسام النقاد إلى فريقين « **الأول موقف النقاد والأدباء في اعتبار الزمن مسألة**

---

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، مادة ولد، ص575.

[3]

[4] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص103 .

[5] محمد عزام: الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 26 .

**نسبية لا تكفي وحدها في تحديد ملامح الحداثة، وعلى هذا قد يكون الشاعر قديما في الزمن، ولكن تناوله فنيا قد يجعله من المحدثين، والثاني موقف اللغويين والنحاة في اعتبار الزمن حدا فاصلا بين المحدث والقديم، مع ربطه بالظروف الحضارية التي اتصلت بهذا الزمن، وليس ذلك إلا إحكام الحدود التي يجب أن تحيط بلغة (الاحتجاج ) ››**[1]، وبهذا نجد أن مصطلح المحدث، المولد مصطلح أفرزته البيئة العربية الأدبية والنقدية من داخلها بفعل ظهور الشعر الجديد المعبر عن تجدد الحياة.

**الحداثة والمصطلحات المتاخمة لها:**

يقع مصطلح الحداثة في تماس شديد مع العديد من المصطلحات المتداولة، يصل أحيانا إلى حد التصادم والتعارض فيما بينها، كل ذلك ناتج عن الترجمة من اللغات الأجنبية بحكم أنها الموطن الأصلي للمفهوم المعاصر للحداثة، حيث يتم ترجمة MODERNISM وMODERNITY بمصطلحات مختلفة من قبيل: الحداثة، المعاصرة، الراهنية.

نجد الدكتور مصطفى هدارة MODERNISM مترجمة إلى الحداثة ويعرفها بكونها مذهب أدبي أو نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية فحسب، بل تدعو إلى التمرد على الواقع والانقلاب على القديم الموروث بكل جوانبه ومجالاته، بينما يترجم MODERNITY بالمعاصرة والعصرية التي تعني إحداث تغيير وتجديد في المفاهيم السائدة والمتراكمة عبر الأجيال نتيجة تغيير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن.[2] من جهة أخرى يقف كمال ديب في مقال له على مجلة فصول ليقترح ترجمة المصطلح MODERNISM بالحداثية لأنه حركة مميزة، بل مذهب أو مدرسة، أما MODERNITY فإنه يستخدمه استخداما عاما بوصفه إشارة إلى سمات حضارية معينة، والحداثة هي المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها.

أما في ترجمة معجم لالاند فإن لفظة MODERN تقابلها **حديث وعصري**، ويرتبط معناها بالزمن، حيث استعملت بكثرة منذ القرن العاشر، في المساجلات الفلسفية أو الدينية، ويكاد يستخدم بمعنى ضمني إما لُعَبِيّ (انفتاح وحرية فكرية، معرفة أحداث الوقائع المكتشفة وأحداث الأفكار المصاغة، غياب الكسل والرتابة)، وإما

---

(2) محمد عبد المطلب: الحداثة في اللغة والأدب، مجلة فصول، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 66 .

(3) رابطة الأدب الإسلامي العالمية: محمد مصطفى هدارة: بحوث ودراسات، مكتبة العبيكان، الرياض،2003، ص 68.

عَامي (خفة، انشغال بالدُّرْجة[1]، حب التغيير لأجل التغيير، مثل الاهتمام بالانطباعات الراهنة بلا حكم على الماضي وبلا تفكير فيه) [2].

ويشير إلى الاستعمالات الرئيسية لكلمة حديث، ويفرق بين حداثة صحيحة، تتوافق مع التشكيلات الفكرية الحقيقية، المتصاعدة والضرورية، وبين حداثة سطحية تقوم على تجاهل التراث، وحب كل ما هو جديد كيفما كان.

يؤكد جابر عصفور أن مصطلح الحداثة في الأدب العربي قد ظهر مؤخرًا منذ فترة قصيرة، حيث يحدد عمره بربع قرن تقريبًا. يرتبط هذا الظهور بشكل جذري بثورة القصيدة العربية المعاصرة وانفصالها عن التقاليد. قائلا:" إن الإلحاح على صيغة (الحداثة) لا يتجاوز ربع قرن تقريبا، فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها عن التقاليد، ويرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد يقابل مصطلحا أجنبيا Modernity أو Modernism ، يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية، لعلها أعنف الثورات في التاريخ الثقافي لأوروبا الحديثة " ومن ثم، قامت الدراسات العربية بتبني هذا المصطلح الدخيل واستخدامه لوصف التطور في الشعر العربي وثورته. ومع ذلك، يُلاحظ أن هناك بعض اللبس والارتباك بين مفهومي "الحداثة" و"الحداثية". هذا اللبس قد يكون سببًا في تجنب بعض النقاد لاستخدام مصطلح الحداثة عند الحديث عن تطور الشعر العربي، فنازك الملائكة، على سبيل المثال، كانت تدرك تمامًا التحديات النقدية التي يثيرها مصطلح الحداثة، بالإضافة إلى البيئة الثقافية الغربية التي نشأ فيها هذا المصطلح. لهذا السبب، قد تجنبت استخدامه لوصف واقع الشعر العربي، حيث يبدو أنه لا يعكس بشكل دقيق واقع البيئة العربية.

ويرى جابر عصفور أن مصطلح الحداثة شمولي مقارنة بالمصطلحات الأخرى التي تعبر عن تحول مكون من مكونات القصيدة كاللغة والإيقاع.. أو غير ذلك فنجد «مصطلحات من قبيل (الشعر الحر)، و(شعر التفعيلة )، و(الشعر الجديد)(الشعر المعاصر)، و( الشعر الحديث)، (الشعر المسترسل ) (الشعر المنطلق « ( ولا يتعلق الأمر بالتجديد في مكون من مكونات القصيدة، إنما كذلك بالوعي الشعري ومستواه، وآليات التغيير . كما يرى أن مصطلح الحداثة لا يبتعد كل البعد عن المصطلحات التراثية التي أطلقت على التغيير في الشعر الذي وقع في العصور السابقة، خاصة العصر العباسي فيقول» : وإذا عدنا إلى هذه السياقات لاحظنا دلالة مركزية، تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغايرة–محدث، محدثون، حديث، حداثة– وتنتظم المستويات المتباينة للاستخدام هذه الدلالة تشير إلى

---

(2) MODE يعرفها لالاند بأنها مجموعة الأعراف والتقاليد والآراء التي تسود آنيا في مجتمع والتي يتعلق بها تفوق مزعوم، يكون دوما موضع شك وارتياب.

(1) لالاند: أنزيه، موسوعة لالانند الفلسفية، المجلد الثاني، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، 2001، ص 822.

الابتداء، والخرق، والانتهاك، وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه « ... وعلى الرغم من أن الحداثة مصدر إلا أنها تنصرف إلى الفعل، لأن « الحداثة «قرينة «الإحداث » بالشعر في العصر".

بالمقابل، هناك من استخدم مصطلح الحداثة وبحث فيه، سواء من خلال جانب الشعر في محاولة للابتعاد عن التقاليد المألوفة، أو من خلال تحويل المفهوم من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية. يعود النقاد الذين اتخذوا هذا المفهوم بجدية إلى الأسس اللغوية والتراثية للعربية، حيث يتناولون مقابلة مصطلح الحداثة مع المصطلحات التراثية التي تصف التغيير في الشعر العربي. بالإضافة إلى ذلك، يلاحظون أن مصطلح الحداثة يعبر عن تحولات ليس فقط في العناصر الشعرية ولكن أيضًا في الوعي الشعري وآليات التغيير.

وإذا كان جابر عصفور قد ترك المصطلحين دونما تفسير فإننا نعثر عليهما كالآتي الحداثة modernity والحداثوية والحداثانية modernism لأن المصطلح الأول لا يتقيد باشتراطات مذهبية أو مفهومية في أدب أمة معينة، أما الثاني فإنه يدل على حركية أدبية ونقدية معينة لها سياقاتها التاريخية والمعرفية والفنية في الأدب الغربي، يجعل "عبد الله الغذامي" الحداثة ذلك التجديد الواعي الذي يصدر عن الشعر المدرك لهدف التجديد وغاياته وآلياته، ولا ينساق فقط خلف الشعارات التي تكتفي بالمناداة بالتجديد والتغيير.

يرى عبد العزيز حمودة أن التعريف الذي يتم تقديمه للحداثة تعريف فضفاض يبالغ في التعميم ولا يقدم جديدا، ويرى أن الحداثة ما هي إلا مفاهيم قديمة أعيد إلباسها وتقديمها في حلة جديدة، ويحتج في ذلك بالعديد من الأمثلة، حيث اعتبر أن الأعمال الكلاسيكية مثل أعمال شيكسبير يمكن اعتبارها حداثية، لأنها تستشرف المستقبل من خلال انتقاد البطل (الملك لير مثلا) للواقع، وهو يخاطب السماء مطالبا إياها بأن تكون أكثر عدلا في توزيع الثروات وغيرها من الأمثلة باعتبار أن الأدب والإبداع في كل صوره ومدارسه وتقسيماته هي نقد للواقع، ذلك أن الأدب محاكاة لما هو كائن أو موجود بل لما يحتمل أن يكون أو ما يجب أن يكون على حد تعريف أرسطو[1].

وفي إطار تناوله لمفهوم الحداثة العربية وتساؤله عن وجود نسخة عربية للحداثة، ويقوم بتحليل الطرق التي تم فيها تطبيق هذا المفهوم في الثقافة العربية المعاصرة، فيرى عبد العزيز حمودة أن المجتمع العربي الذي تعرض إلى التخلف الحضاري لفترة طويلة يجعل من الحداثة ضرورة للبقاء والتقدم، ولكن التحدي هو تحديد أي نوع من الحداثة يحتاج، إنه بحاجة إلى حداثة مختلفة، تلائم الثقافة العربية ولا تقتصر على النسخة المستوردة من الثقافة الغربية، لقد عشنا قرونا طويلة من التخلف الحضاري يجعل الحداثة ضرورة من ضرورات البقاء وليست ترفا فكريا.

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 18.

يتساءل عبد العزيز حمودة: هل لدينا حقيقة نسخة عربية للحداثة العربية؟

هذا التساؤل يجيب عنه بداهة التساؤل المطروح، أي أنه يعني صراحة أن الحداثة العربية إن وجدت فهي تقليد لا مراء فيه للحداثة الغربية التي بدأت منذ الربع الأخير من القرن 19 واستمرت إلى أواخر القرن العشرين، هذه الفترة قدمت الكثير للتراث الأدبي والفني في الغرب، تجلى ذلك في الرمزية أو التعبيرية أو الدادائية السريالية والعبثية وكل المذاهب التي انطلقت من موقف الرفض الحداثي لمعطيات الحضارة الغربية والأزمة التي أوصلت إليها الإنسان الحديث.

التجديد إذن أو الجدة جزء من الحداثة، إنه نتاجها ومنجزها الذي لا يرتبط بزمن، إلا أن الاثنين يشتركان في لا نهائيتهما ومغامرتهما في البحث عن التغير والتطور الذي يحدوه دوما انفتاح السؤال، ولا تقل المعاصرة أهمية عن الجدة أو التجديد في جعلها مرادفا للحداثة، فهل الحداثة هي نفسها المعاصرة؟ هل الشاعر الذي يعيش في هذا العصر هو شاعر حداثي بالضرورة ؟

إن العصرية أو المعاصرة تنم عن دلالة زمنية، إنها من مظاهر التحديث والتطور في مستويات الحياة المختلفة في اللحظة الراهنة. ولا شك أن روح العصر ومتطلباته وضرورة مواكبته تقتضي إدخال عناصر جديدة تتواءم مع الحياة الجديدة أو الحياة المعاصرة. والحق أن التمييز بين المصطلحين له ما يبرره إذ « يساعد على فض الوهم الشكل الذي يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين إلى الشطر الواحد شاعرا معاصرا، وفض الوهم المضموني الذي لا يؤكد التمييز داخل (الشعر الحر) نفسه بين شاعرة مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سعدي يوسف، وفض الوهم النظري الذي قد يشد الحداثة إلى لون جديد من المحاكاة، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته. «ومن ثمة يعود بالشاعر إلى التقليد بدل التجديد . كما قد يقع الشاعر في تعبيره الشعري في تقليد تجارب معاصرة له، بخلاف الحداثة التي تتجاوز إبداع تجارب تتميز بالفرادة والجدة .كما يصبح الشعر المعاصر معاصرا، حداثيا وفق معيار الزمن وليس وفق رؤيته للعالم ومكوناته. يقول أدونيس عن الزمن : قد نجد نصا حداثيا في القديم، وقد نجد نصا حديثا معاصرا وهو قديم، فتصنيف النصوص الشعرية انطلاقا من الزمن قديم/حديث يوقع في وهم الزمنية، فيتركز النظر على» اللحظة الزمنية لا على النص بذاته وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله وهي هنا تؤكد على السطح لا على العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقا، على النص القديم . كما أن استخدام المضمون الذي ينم عن منجزات العصر ليس بالضرورة من شعر الحداثة وهذا يصب في وهم الزمنية، فقد يتناول الشاعر القضايا الراهنة برؤية تقليدية، إذن حداثة المضمون في الموقف والعقلية والرؤيا وابتكار أساليب التعبير كما فعل "الزهاوي " "والرصافي"، "وشوقي"، تمثيلا لا حصرا، وكما يفعل اليوم بعض الشعراء، باسم بعض النظرات المذهبية الإيديولوجية، فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته، فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته .

الحداثة إذن غير المعاصرة، غير الزمنية، إذ لو كان الشاعر المعاصر أو الحديث حداثيا فان كل شاعر قديم ليس حداثيا، وبهذا تنتفي القيمة الجوهرية للشعر الحداثي، فكم من شاعر قديم عد شعره حداثيا وكم من شاعر معاصر أبدع قصائد قديم مضمونها وشكلها، فرق بين هذين الشاعرين، فرق بين « من يعيش في العصر مشدودا إلى عناصره الثابتة، غير منتم إلى العناصر المتحولة، ومن يعيش في العصر مشدودا إلى تحولاته، منتميا إلى حركته المتجاوزة « الحداثة إذن تضمن للنص الشعري وقوعه خارج الزمن باختلافها عن العصرية، وهذا لا ينفي اشتراكهما في وجود مظاهر الحياة المعاصرة في كليهما ولكن برؤية وآليات مختلفة. وتأسيسا على ما سبق نجد أن الجدة والمعاصرة لا تشكلان بديلا عن الحداثة وهو أمر يكاد يتفق فيه النقاد والدارسون، إن الحداثة في الشعر كذلك كثيرا ما ارتبط مدلولها بالقطيعة مع الماضي والهدم والثورة على التراث وكذلك النظم الشعرية التقليدية وبناء وتشكيل حساسية جديدة وقد تزامنت هذه الفكرة وانتعشت مع الثورات السياسية والاجتماعية العربية، إذ رافقت الثورة على القديم الشعري الثورة على سيادة الأجنبي وعلى سيادة الأوضاع والتقاليد البائدة الفاسدة، ولعل ما أذكى من ناحية الدعوة إلى اعتبار الحداثة قطيعة ما توصلت إليه المجتمعات الغربية من تطور ورقي بفعل الحداثة التي ترفض الماضي وتعلن معه القطيعة التامة.

من المصطلحات المرتبطة بالحداثة نجد الراهنية التي تشير إلى الحالة الحالية أو الوقت الحاضر بما في ذلك الأحداث والظروف والتطورات التي تحدث في الوقت الراهن.

يُستخدم مصطلح "الراهنية" للإشارة إلى القضايا والتحديات التي يواجهها المجتمع والعالم في الوقت الحاضر، يُرتبط مفهوم الراهنية بالواقع الحالي وتحديات العصر الحاضر والتطورات التي تحدث في مجالات مختلفة مثل الاقتصاد والسياسة والتكنولوجيا والثقافة.

**الحداثة في النقد العربي المعاصر:**

لقد مرت الأمة العربية والإسلامية بفترة من الزمن ضعف فيها أمرها وتمزقت كلمتها، فهي بذلك على غرار الأمم أخرى إستهوتهم تجربة الحداثة الغربية وما حققته من ازدهار وتطور وقوة على مختلف مناحي الحياة، إذ راح المفكرون العرب يحاولون النهوض بالأمة الإسلامية وتجاوز فترة الانحطاط، ويبدو أن البحث في نشأة الحداثة عند العرب وجذورها أوغل قدما من البحث عنه عند الغرب، فيرى النقاد أن الحداثة تعود إلى القرن السابع للهجرة حيث ترجع حيثيات الاتجاه الشعري الجديد عند شعراء عرب معروفين في العصر العباسي، ومن هؤلاء نذكر بشار بن برد، وابن هرمة، والعتابي، وأبو نواس، ومسلم بن الوليد، وأبو تمام، وابن المعتز والشريف الرضى وآخرون، وامتدت بعدها إلى طه حسين وجماعة الديوان وجماعة أبولو والمهجر، وذلك بعدما تأثروا بمشروع النهضة العربية الذي يؤرخ لها بحادث الاتصال بين الشرق والغرب عن طريق الاستعمار وبالذات في عهد محمد علي باشا في مصر في النصف

الأول من القرن التاسع عشر الميلادي بمصر، باعتبارها التجربة التي يمكن أن تؤسس الدولة العربية الحديثة وتحرك التقدم والتحديث في المجتمعات العربية .

ومع حلول عصر النهضة الأدبية تسللت الحداثة الغربية إلى تاريخ أدبنا العربي وفكرنا الفلسفي العقدي عبر الرحلات والنظم الاستعمارية والترجمات الأدبية رويدا رويدا، وقد وجدت الدعم والسند من دعاة التغيير والتجديد الفكري بداية من دعاة الإصلاح أمثال جمال الدين الأفغاني، محمد عبده، عبد الحميد بن باديس...، فكانت الثورات الفكرية التي قادها علماء الأمة العربية من مشرقها حتى مغربها بمثابة ثورة حقيقية لأجل التحرير الفكري والعقدي من جهة، والاستعماري من جهة ثانية، وجدت لها في فكرنا وأدبنا العربي تربة خصبة، إذ ترعرع فيها عديد من المفكرين يعدون من أهم رواد الحداثة عند العرب نذكر: علي أحمد سعيد الملقب أدونيس، يوسف الخال، عبد العزيز المقالح، محمد عابد الجابري، صلاح عبد الصبور، محمود الدرويش، نزار قباني، خليل خاوي، عبد الله الغدامي، غالي شكري، خالدة سعيد....

لقد تزاحمت العديد من العوامل وتدافعت من أجل الاقتناع بالحاجة إلى التجديد في الشعر العربي، والحاجة إلى مواكبة التغيرات العالمية، علها ترفع الغبن والتخلف الحضاري الذي منيت به الأمة العربية، وأمام هذا الشعور الحاد بالإحباط لدى النخبة الرافضة للواقع، وعجزها المطلق عن الحركة الفاعلة، حاول الحداثيون العرب منذ أوائل السبعينيات مباشرة، أي في السنوات التي تلت النكسة وسقوط الحلم العربي، تقديم نسخة عربية لحداثة تتعامل مع واقع الحضارة الغربية، وذلك بعد أن حاول المفكرون والمترجمون اللبنانيون، قبل ذلك بسنوات، لفت الأنظار للحداثة كمخرج مناسب لها من حالة الضياع التي عانى منها جيل الثورة والأجيال التالية، فلم ير دعاة الحداثة ما يعوق انتشارها كمذهب مخلص، ولكن التحدي هو تحديد أي نوع من الحداثة تحتاج؟ فالأمة العربية بحاجة إلى حداثة مختلفة، تلائم الثقافة العربية ولا تقتصر على النسخة المستوردة من الثقافة الغربية، بعد أن عانت الأمة العربية قرونا طويلة من التخلف الحضاري يجعل الحداثة ضرورة من ضرورات البقاء وليست ترفا فكريا.

من هنا كان السؤال الذي ناقشه عبد العزيز حمودة هو: أي حداثة نعني؟ هل نعني حداثة الشك الشامل، وغياب المركز المرجعي، واللعب الحر للعلامة، ولا نهائية الدلالة، ولا شيء ثابت، ولا شيء مقدس؟ والإجابة الواضحة التي يخلص إليها عبد العزيز حمودة هي أننا فعلا بحاجة إلى حداثة حقيقية تهز الجمود، وتدمر التخلف، وتحقق الاستنارة، ولكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن وليست نسخة شائهة من الحداثة الغربية[1]، فالملاحظ في فترة من الفترات التي مرت بها البلاد العربية أن مفهوم الحداثة أصبح ملازما للمثقفين العرب يرددونه أينما حلوا أو ارتحلوا،

[1] نفسه، ص 9.

معتبرين أن عدم ترديده نوع من التخلف والجهل الثقافي والردة الحضارية، وبموجبه ينقسم الأفراد إلى " حداثيين" و" رجعيين جهلة"، مما شكل ضغطا اجتماعيا على المثقفين، ساهم بشكل مباشر في النشر القصري لمفهوم الثقافة الغربية بلا وعي، هذا الوجه من الاستلاب الحضاري أدى إلى تغيير الإدراك مع الزمن لدى الشعراء المحدثين، حيث أخذوا يشككون في القوالب التقليدية ويعيدون التساؤل فيما يعتبر من المسلمات، وهذه الدعوة إلى التغيير أدت إلى تجديد إبداعي يتناسب مع التحولات الثقافية والاجتماعية.

إن وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعني وعيا بمسؤوليته إزاء وضع تاريخي للحاضر والتراث الأدبي وللماضي، ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء " المحدثين " على أساس أنها حالة وعي متغير، يبدأ بالشك فيما هو قائم ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغيير حادث في علاقات المجتمع الأدبية للماضي وتفيد من الكشوفات الفكرية للحاضر[1].

لذا فإن الحداثة – حسب عبد العزيز حمودة – لم تطرح في الثقافة العربية المعاصرة إلا ضمن إشكالية خاصة بها داخل مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية، فهي لم تكن صورة عن الحداثة الغربية بل كانت محاولة لصياغة الحداثة، فجاءت الحداثة العربية حداثة نهضوية، لأنها أطرت التكسر الثقافي الاجتماعي – السياسي في محاولة لتجاوز هذا التكسر بالذهاب إلى الأمام، فالحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، كبديل عن الشرعية التاريخية للماضي الذي فقدها المجتمع العربي في عالم وحدته الرأسمالية بالقوة، وهيمن عليه الغرب الرافض بشكل مطلق لكل تعامل واستحضار للذاكرة إلا بوصفها فولكلورا، أو على أنها دليل على التخلف في مقابل التطور والتحضر والتفوق الذي يعطي للغرب السلطة المطلقة في إيقاف التدمير الذاتي بالمحافظة عليها ومن ثم امتلاكه لشرعية بناء المستقبل المتحضر والمتطور.

هذه النظرة تؤكد أن للحداثة العربية خصائص تميزها عن الحداثة الغربية ترتبط في مجملها بالواقع الثقافي العربي ذي الخصوصية التاريخية:

**الوجه الأول**: فقدان الماضي الثقافي شرعيته في إطار الفكر الثقافي والاجتماعي– السياسي.

**الوجه الثاني**: البحث عن شرعية جديدة قوية للمستقبل العربي تحت مظلة الرأسمالية العالمية، لتكون الحداثة بهذا رفضا للواقع وخيارا وحيدا لا مناص منه لإثبات الذات وضمان العيش بأمان في المستقبل.

لقد تبنت الحداثة العربية مفهوم الحداثة الغربية وقامت بتطبيقه على واقع الحضارة العربية، على الرغم من أنها قد تكون محاولة تقليد وليست نسخة أصيلة، فحداثة العرب حداثة ارتبطت بالحياة الراهنة، فكانت استجابة لها،

[1] نفسه، ص 16.

وهو ما قضي بموتها في مهدها، لأنها لم تنشأ نتيجة فكر معين أو فلسفة، بل كانت تجديدا اقتضاه عدم جدوى الوسائل التقليدية، لذا فحداثتنا اليوم بالنسبة للحداثة الغربية هي حداثة تلقيناها من مجموعة من القيم التي يمثلها المجتمع الغربي عن طريق الذين عاشوا مع الحداثيين والثوريين والمفكرين الغربيين، وترجموا ما عندهم وطبقوه على واقعهم ونادوا بتحديث الأفكار والمبادئ، وبتغيير العقائد والشرائح كما فعل الغربيون.

**أدونيس:**

لقد اهتم "أدونيس" بالحداثة لكن لم يكن يوظفها بهذا الاصطلاح في أولى كتبه النقدية وقد ظهر أول استعمال للمصطلح لديه عند «كتابته لنص نقدي جمع فيه بين الدقة وحسن التدليل وقوة الإقناع وهذا المقال النقدي نشره سنة 1959 في مجلة شعر تحت عنوان (محاولة في تعريف الشعر الحديث) وأعاد نشره في كتابه النقدي (زمن الشعر)، فهذا المقال قام على المغايرة للنصوص النقدية القديمة، وقد كان قبل هذا التوظيف لمصطلح الحداثة يستخدم مصطلح الشعر الجديد ولكنه سرعان ما تحول عن ذلك إلى هذا المصطلح وبدا من أكثر المهتمين من المنتمين لجماعة شعر، الأكثر اضطلاعا بين أقرانه بهموم الحداثة ،ثم – فيما بعد – الأوضح تعبيرا عن مفهومها أو عن خطوطه العريضة، ليس فيما كتبه من شعر وحسب، بل فيما كتبه أيضا من دراسات ومقالات تتعلق بموضوع الحداثة في الشعر وكل ما يتمحور حوله.

إن محاولة الاقتراب من مفهوم الحداثة في الشعر باعتباره الإرث الأكثر قِدَما للحضارة العربية الإسلامية من بين جميع الفنون التي عرفتها وتعرفها اليوم، ليس مفهوما نهائيا، فالنهائية في المفهوم لا وجود لها، بل إن تقديم مفهوم ثابت، نهائي عبر الزمن للأشياء يؤدي حتما إلى موتها، كما أنه من الضروري تعرضه للمساءلة الدائمة، هكذا يرى" أدونيس" المفاهيم بالنسبة له في تجدد دائم وتواصل واستمرار يقول: « ينبغي التأسيس لمرحلة جديدة نقد الحداثة، فالحداثة انتقال نحو سمة، رؤية ما حساسية ما، تشكيل ما، ليست الغاية في حد ذاتها، ولذاتها قيمة بالضرورة الأساسي هو الإبداع من أجل مزيد من الإضاءة من الكشف عن الإنسان والعالم . « إن محاولة البحث عن مفهوم الحداثة لدى "أدونيس" وهو من أكثر المهتمين بها لا يوقف الباحث في مؤلفاته ودواوينه على مفهوم محدد معين إذ نجد تعاريف، ومفاهيم مختلفة عبر مؤلفاته النقدية، لكن لا شك أنها تشترك جميعا في كونها ترتبط برؤية معينة تجاه هذا المصطلح، فمفهوم الحداثة لديه يرتبط بالزمان والمكان، والشعب أو المجتمع الذي وردت فيه فهي » لا تبحث كمفهوم مطلق، فالحداثة هي دائما حداثة شعر، معين في شعب معين في أوضاع تاريخية معينة. « فعلا إن الحداثة ليست مفهوما مطلقا يمكن أن تستخدمه كافة الشعوب والأجناس مفرغا من مرجعياته الفكرية وملابساته التاريخية وبهذا المفهوم يمكن الوصول إلى عدة حداثات، كل شعب له حداثته فالغرب عرف حداثته الشاملة عبر كافة

المستويات والتي كانت تغذيها الدعوة إلى القطيعة وتبني العقلانية، والشعوب العربية عرفت الحداثة ولكن الحداثة الشعرية لا الحداثة الاقتصادية والعلمية والاجتماعية ... وغيرها من المجالات.

لكن قد يتساءل المرء حول التقدم المادي المشاهد في بعض البلدان العربية.؟ لعل هذا التطور والتقدم هو شراء إن صح التعبير للحداثة، لا إنتاج لها، واستقدام لمنجزاتها، وما هي إلا حداثة شكلية لا تكرس إلا الزيف والتبعية، كما أن استقدام هذه المنجزات لم ينشأ بإلحاح المجتمع بالدرجة الأولى، إنما هي حداثة مفروضة عليه وهذه الحداثة ينعتها "أدونيس" بالحداثة التلفيقية الأزيائية وتتمثل على الصعيد الحياتي –العملي في استيراد المصنوعات الحديثة من كّل نوع، وتتمثّل، على الصعيد الشعري، والفكري بعامة، في اقتباس أشكال من التعبير ترتبط بلغات مختلفة، بخصوصيتها وعبقريتها جوهريا، عن خصوصية اللغة العربية، ويضيف "أدونيس" على الحداثة في الشعر الحداثة الفنية وهي جزء من الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية – الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. ويقصد بالحداثة الثورية بروز حركات وأفكار جديدة تأمل في التغيير النظام والبنية التقليدية واستبدالها بأخرى جديدة، وتعني الحداثة العلمية التحولات والتغيرات المتواصلة، والمستمرة في المعرفة العلمية عن طريق البحث الدائم في طرائق المعرفة بالتجريب، والكشف، والتساؤل وهذا ما يحتاج إلى مجهودات العقل، وذلك للسيطرة على الطبيعة وإخضاعها لإرادة ورغبات وأحلام الإنسان وعبقريتها.

أما الحداثة الفنية فيبدو أنها لا تقتصر من خلال التسمية على الأدب وحسب، إنما تشمل الفنون المختلفة، ولا نظن أن هذا الاصطلاح برئ، وبالأخص أن "أدونيس "مطلع على الحداثة الشعرية الغربية التي بدأت في المجال الفني في بيت الفنون التشكيلية مع" بودلير "إلا أن "أدونيس" يخص بالحداثة الفنية الكتابة الأدبية وبالأخص الشعرية، والتي تعد بالنسبة إليه «تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون، " الحداثة إذن ترتبط بالتساؤل أولا وقبل كل شيء، فالتساؤل هو المحرك الفعلي لها، وهو يجعل الشاعر يعيد ترتيب الأشياء في الكون، فتكتسي لبوسا جديدا، وتظهر على غير عادتها، فتنتعش حياة الإنسان لأن الآلية والتقليد يقتلانها وهذا ما يصطلح عليه "أدونيس "بالتنميط وهو «..إعادة إنتاج العلاقات نفسها : علاقة نظرة الشاعر بالعالم والأشياء وعلاقة لغته بها، وبنية تعبيره الخاصة التي تعطي لهذه العلاقات تشكيلا خاصا « كما أن هذا التساؤل ليس تساؤلا سطحيا، إنه عميق جذري يتعلق بأكثر الأشياء حساسية : اللغة، والمجتمع، والذات ... التساؤل إذن جزء من الحداثة يؤدي إلى مغامرة التجريب والكشف، تجريب أشكال جديدة في الكتابة الأدبية، ولكن هذا التجريب لا يتأتى بيسر وسهولة بقدر ما يخضع للجهد والمعاناة والقدرة الإبداعية للشاعر، والمحاولات المتكررة للتغيير وعلى الرغم من اعتبار "أدونيس" الحداثة ثورة جذرية شاملة تمس مختلف المجالات الحياتية، فإنه يرى

أن الحداثة الفنية في الوطن العربي متقدمة عن باقي المجالات وأن «الإبداع لا يخضع لقانون التبادل بين البنية الفوقية والبنية التحتية « وأنها تقترب من الوقوف في المكان نفسه الذي تحتله الشعرية الغربية، وأنه فعلا هناك تبادل بين مجالات الحياة، وتأثرها ببعضها البعض، لكن هذا لا ينفي تقدم الشعر على المجالات الأخرى . غير أن بعض النقاد يعتبر أن الحداثة يجب أن تكون شاملة، متبادلة بين كافة المجالات، وأن هناك علاقة بين التغيير الكائن في أدوات الإنتاج والتغيرات الإبداعية في المعرفة والفنون، ويصل الأمر إلى حد أن تكون «.. لحظة الحداثة قرينة لحظة التحديث. قد لا تتطابق اللحظتان تماما ولكن ما بينهما من علاقة متعددة الأبعاد تجعل من انبثاق إحدى اللحظتين علة، أو بشارة (..)على انبثاق الثانية«. وقد يتقدم فعلا الشعري على المجالات الأخرى ولكن هذا الأمر يجعل الشاعر سجين الاغتراب ويجعله يشعر بالمفارقة بين نص متقدم متطور، وواقع متخلف ويبدو أن "أدونيس "ينطلق من رؤيته هذه من الواقع العربي، بينما ينطلق غيره من المنطق أو العقل أو من واقع الحضارة الغربية.

إن مفهوم الحداثة لديه أو لدى غيره من النقاد لا يكاد يخرج عن النظر إليها أو مناقشة كل ما يتعلق بها من منظور الثنائيات كالحداثة /المعاصرة، أو الحداثة/التراث...، أو غير ذلك ... محاولة منهم تمييزها عن غيرها من المصطلحات التي قد تكون جزءا منها أو مرافقة لها، ومع ذلك يقع اللبس بينها وبين مفهوم الحداثة، وقد يكون هذا السبب هو الذي دفع غير واحد من النقاد إلى تجنب مصطلح الحداثة في إشارتهم لتطور الشعر العربي، ومن هؤلاء "نازك الملائكة" إذ «كانت على وعي تام بما يثيره هذا المصطلح من إشكالات نقدية فضلا عن المناخ الأجنبي الذي نشأ فيه، واكتسب من خلاله ظلالا نقدية هي أبعد ما تكون عن واقع البيئة العربية. « وفي المقابل هناك من استخدمه وانطلق باحثا فيه تارة من خلال الجانب الشعري للقصيدة في محاولات خروجها عن السائد والمألوف، وتارة أخرى من خلال واقع المفهوم في انتقاله من الثقافة الغربية إلى العربية.

فمحاولة مقاربة الحداثة من الناحية اللغوية يعود بالناقد إلى المرجعية العربية اللغوية التي ترتبط بوضع مصطلح الحداثة مقابل القدامة أو المحدث مقابلا للقديم ومن ناحية الاصطلاح إلى التسمية الغربية، والتي ترتبط بمرجعيات تاريخية، فكرية وفلسفية.

**المبحث الثالث: الخطاب الشعري المعاصر مطلع الألفية الثالثة**

## 1. مفهوم الخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر:

مما لا شك فيه أن هذا المبحث لن يقدم إحاطة وافية بماهية الشعر ولا بحقيقته، نظرا للكم الهائل من الأبحاث التي تقدمت بها الحضارات القديمة والدراسات الحديثة، فقد تناوله اليونان من مختلف جوانبه، وما له من علائق بالواقع والفلسفة والأخلاق وغيرها، كما كان مفهوم الشعر من أهم مباحث الفلاسفة المسلمين والنقاد العرب، إذ يعد من المكونات الأصلية للثقافة الإنسانية عموما، والعربية تحديدا، وربما كان في اشتقاق الكلمة اللغوي دلالة نفسية على تصور معين لدى العرب للشعر والشاعر مقارنة بدلالتها في اللغات الأخرى، فكلمة "Poetry" في اللغات الأوروبية تشتق من الأصل اليوناني القديم " POETICA" المأخوذة بدورها من الفعل POEIN ومعناه "يعمل" أو "يصنع" أو "يخلق"، فكان الشعر على هذا الأصل خلقا وإبداعا وصناعة[1]، فالشاعر صانع، ولذلك نجدهم يقرنون الشعر بالصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى[2].

أمَّا في اللغة العربية فنجدها تدل على المعرفة والعلم والإدراك، فقد ورد في المعاجم العربية أن الشعر هو العلم، يُقال: شَعَرَ به شِعْرا وشُعُورا أي عَلِمَ به، وفَطِنَ له، وأدركه، والفطنة تتعلق بالأمور الدقيقة[3]، يقولون: ليت شعري أي ليتني علمت، ويقولون: أَشْعَرَهُ بالأمر أيْ أعلمه، واستشعر فلان الخوف إذا أضمره، وفي لسان العرب:" **الشعر منظوم القول، غلب عليه الوزن والقافية وإنْ كان كل شعر علما، من حيث غلب الفقه على الشرع وغلب العود على المندل والنجم على الثريا** ..."[4].

هذه الدلالات المتصلة بالعلم والمعرفة عن طريق الحدس نلمسها في تفسير الزمخشري للآية الكريمة :﴿**يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ** ﴾**(البقرة آية 08)**: " الشعور هو عِلْمُ الشَّيْء عِلْمَ حِسّ من الشعار، ومشاعر الإنسان حواسه، فهؤلاء تمادوا في غفلتهم كالذي لا حس له، ولا يدركون أجلّ المعلومات، هذه المقاربة الدلالية بين الشعر والمعرفة، تفسر لنا اعتقاد العرب أن الشاعر إنما يتلقى المعرفة عن طريق الإلهام، وهو يختلف عن الكاهن رغم اشتراكهما في صفة الاستبصار.

---

(2) عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، ص 124.

(3) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف المصرية، ص 13.

(4) الفيروز آبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تح: مكتبة تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط 8، 2008، ص 416.

(1) ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1968، ص 410.

استمدت أغلب التوجهات النقدية، سواء الغربية أو العربية، نظرتها لمفهوم الشعر من خلال ما فهموه من اليونان، خصوصا من أفلاطون وأرسطو، إذْ يبني الأول فلسفته في تحديد مفهوم الشعر مستندا إلى النظرية العملية، أي الوظيفة التي يستطيع الشاعر القيام بها في جمهوريته الفاضلة، ومن هذا المنطلق فإنه يُنزل الشعراء في المرتبة السادسة مع الرسامين مقارنة بالفلاسفة الذين يصنفهم في أعلى الرتب لأنهم يتميزون بالعقل، فالإلهام الإلهي يوقظ الأرواح الطاهرة ويسمو بها للوصول إلى معرفة الصور الثابتة ( المثل العليا)، ثم إلى الجمال المحض، أي إلى الله، أما النحاتون والرسامون فإنهم يقومون بمحاكاة طبيعة الأشياء فيعكسون خيالاتها أو مظاهرها حسيا فقط محاولين الاقتراب من درجة الكمال، بينما لا يقوم الشعراء سوى بوصفها ومحاكاة طبيعتها باستخدام الحروف والكلمات، ومن النادر أن تقترب اللغة من حقيقة الأشياء، لذلك فإن أفلاطون لا يعير الشعر والشعراء أهمية داخل جمهوريته.

يخالفه في نظرتة للشعر تلميذه أرسطو، حين اعتبره محاكاةً للطبيعة ولأفعال النّاس الخيّرة والشّريرة، ممّا يساعدُ على فهمها وإصلاح ما تعجز الطبيعة عن إتمامه، أو الكشف عمّا ينقصها، **فالشعر ليس محاكاة لما وقع فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، وأجوده ما أمكنه مشاركة أشخاصهم في مشاعرهم والتكيف مع أحوالهم**[1]، فعلى أساس المحاكاة ربط أرسطو بين الجوانب الفنية للأجناس الشّعرية وبين رسالة الشّعر الاجتماعية والخلقية.

هذه الفلسفة ألهمت العديد من الفلاسفة والنقاد العرب في تكوين تصوراتهم لمفهوم الشعر، أبرزهم الفارابي الذي يرى أن الشعر أرقى درجات الإبداع لأنه ناتج عن فطرة الإنسان الميالة إلى النظام من خلال الأوزان والأنغام التي تبعث في النفس البشرية الراحة والاطمئنان، وبما أن غاية الإنسان القصوى هي تحقيق السعادة، فلا سبيل إليها سوى في مواطن الجمال وحقائق الأشياء، وما تحدثه من أفكار نابعة من تصورات الإنسان ونظرته للأشياء، يترجمها في الواقع سلوكاته الانفعالية بالرفض أو بالقبول، يقول:" **ويعرض لنا عند استماعنا للأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا يُخيَّل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف منه فنتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خُيّل لنا فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفكاره تخيلاته**"[2].

وغير بعيد عن هذا التصور، نجد ابن رشد يحصر مفهوم الشعر في التخييل، قائلا: " الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة"[3] وكذلك ابن سينا في قوله:" الشعر كلام مخيل"[4]، ويشرح ذلك بقوله: " والمخيل هو الكلام

---

[2] هلال: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، 1983، ص 50.

[3] مصطفى ناصف، نظرية المعنى، دار الأندلس، ط2، 1981، ص 70.

[4] ينظر: يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2012، ص 25 .

[5] المرجع نفسه، ص 25.

الذي تذعن له فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل انفعالا نفسيا غير فكري سواء كان القول مصدقا أو غير مصدق "[1]، ومنه يستمد الشعر سلطانه وقوته في التأثير على السامع.

بالإضافة إلى آراء الفلاسفة، تقدم النقاد العرب بآرائهم حول ماهية الشعر، فتعددت مذاهبهم ومحاولاتهم في ضبط مفهومه، منهم من تحيز للشكل على حساب المضمون كالجاحظ الذي يرى أن " **الشعر يقوم على الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير** "[2]، وهذه المواصفات التي يشترطها الجاحظ لا يجدها إلا عند العرب لأنهم يقولون الشعر عن طبع وسجية بغير مكابدة ولا معاناة، وقريب من هذا المفهوم نجد قدامة بن جعفر الذي أراد في كتابه نقد الشعر أن يحد الشعر بحد يميزه عن غيره فعرفه بأنه : " **قول موزون مقفى يدل على معنى** "[3]، أما ابن طباطبا الذي وصف الشعر بأنه علم في كتابه عيار الشعر، فيشترط فيه صحة الطبع وسلامة الذوق : " **الشعر _أسعدك الله _ كلام منظوم بانَ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجته الأسماع وفسد عن الذوق**" . ومن طبيعته الغلو والمبالغة في تناول المعاني، ومنه فإن الشعر هو إعطاء صورة جميلة للمعاني، وإن " **من أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يُعلِم السامعَ له إلى أي معنى يساق القول قبل استتمامه وقبل توسط العبارة** "[4].

## 2. الوظيفة التواصلية للشعر:

مهما يكن من اختلاف في وجهات النظر حول معايير جودة الشعر، فإن التراث النقدي العربي يكاد يُجمع على الاهتمام بالشاعر والمتلقي على حد سواء، إذ الغرض من الكلام بما في ذلك الخطاب الشعري، إنما هو إيصال غرض المتكلم ومقصوده إلى السامع، مما يجعله في صميم العملية التواصلية، ذلك أن: " **كل عمل شعري يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متصل بالقيم**"[5]، تكمن خصوصيتها في كونها فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والمألوف وتميزت بخاصية التحدي القائم بين منجز الرسالة والمتلقي، فالأول يسعى جاهدا في البحث عن اللغة التي تنقل أفكاره وأحاسيسه، لأنه يرى أن اللغة العادية لا يمكنها أن ترسم أبعاد تجربته ولا يسعها أن تجسد أحلامه ورؤاه العميقة إلا إذا تجاوزت حدودها الدلالية الموضوعية

---

[2] المرجع السابق، ص 25.

[3] الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان – القاهرة 1323 هـ، ج3، ص41.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، ط1، 1995.

[5] المصدر نفسه، ص 72.

[6] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007، ص 232.

وأبعادها المألوفة، وليس هناك من سلطان عليه فيما يقول أو يتخيل، هذه الحرية هي أساس الإبداع الشعري الذي " **يهز السامع ويحركه فيتحول إلى فتنة تسحر السامع وتسلبه لبه** "[1]، متخذا من الرمز والتلميح والإيماء والإشارة أهم وسائله وأدواته في التنقل بين المعاني المتعددة المحتملة بشكل موجز "**ولا يستطيع ذلك إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر**" بتعبير ابن رشيق [2]، وربما كان سلطانهم على اللغة مصدر فخر واعتزاز للشعراء وأحد أهم بواعث التعالي على النحاة واللغويين والنقاد الذين يسعون إلى فرض قواعدهم وقوانينهم على لغة التواصل.

علينا إذن أن نميز بين قطبين للغة: لغة الخطاب الشفاف ولغة الخطاب الكثيف، فالخطاب الشفاف هو الذي يكشف عن دلالته ولكنه غير مدرك بذاته، وفائدته الوحيدة هي "التفاهم"، في المقابل نجد الخطاب الكثيف المغطى بعدد كبير من الرسوم والصور التي لا تكشف عما وراءها، فهو لغة لا تحيل إلى أية حقيقة وهي مكتفية بذاتها وكل المنطوقات اللسانية تسبح في فضاء هذين القطبين، تظهر وظيفة البلاغة في خلق الوعي لدينا بوجود الخطاب، واللغة التي لا تستسيغ شيئا ما لا وجود له لأنها مطموسة في وظيفة الاتصال [3].

إن الخروج الدائم عن قوانين البناء المنطقي للغة التواصل يفاجئ المتلقي بما لم ينتظره أو يتوقعه وبما لم يألفه من الصور والأخيلة والمعاني، يدفعانه إلى تطوير آلياته من أجل تأويلها وفك شفراتها، ونجاحُ العملية الشعرية برمتها قائم على ما يحدثه التخييل من استثارة لذائقة المتلقي وسلوكه الفكري والمعرفي. وهذا ما ركز عليه حازم القرطاجني الذي ألح على ضرورة اجتماع الذوق الصحيح والمعرفة العميقة بأصول صناعة الشعر، لأن النفس قد " **تستجيد الغث وتستغث الجيد من الكلام ما لم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن**"[4]، فلا بد للناقد أن يتسلح فوق أسلحة العلم بالذوق والحساسية والذكاء على النحو الذي يراه عبد القاهر الجرجاني: " **إنك إذا قرأت ما قاله، وجدت جله أو كله رمزا ووحيا، وكناية وتعريضا، وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفي، حتى كأن بَسْلاً حراما أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها، وحتى كأن الإفصاح بها حرام، وذكرها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ**"[5].

---

[2] الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تح محمد رشيد رضا، دار المعرفة لبنان، ص 317.

[3] ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن :العمدة في محاسن الشعر وآدابه، القاهرة، 1934، ص 302.

[4] تودوروف، تزيفيتان: نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي: المنظمة العربية للترجمة، ص 120.

[5] القرطاجني أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح ابن الخوجة (محمد الحبيب) الدار العربية للكتاب، تونس، 2008، ص 261.

[1] الجرجاني: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، موفيم للنشر، الجزائر، ص 455.

لقد أدت هذه التفاعلات بين المبدع والمتلقي إلى تطوير اللغة الشعرية _ العربية خصوصا_ جراء البحث الدؤوب عن الجديد الممتع، كما دفعت بالنقد نحو تطوير آلياته مسايرة للحركية الإبداعية، مستعينا بما توصل إليه الغرب من مناهجَ علميةٍ صارمةٍ في تحليل النص الأدبي، غير أنها من جانب آخر بالغت في التعقيد والغموض؛ لاسيما في واقعنا الراهن الذي يشهد استخداما مبالغا فيه للرموز والأساطير القديمة البعيدة والتراكيب الملتوية، بدعوى الحداثة والتنويع الفكري والثقافي والحضاري، مما أحدث إعراضا متزايدا عن تلقي الشعر خاصة والنص الإبداعي عموما، ومنه نتج ما نراه من فَشَل العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي.

### 3. اللغة الرمزية وإشكالات التواصل:

لم تعد الكتابة الإبداعية بالمفهوم المعاصر لها تعبيرا عن خبرة جمالية أو تأثرات بالقراءة لدى المبدع العربي فحسب، بل أضحت نوعا من المعرفة، تتأسس على علاقاته بماضيه، وفكرته عن مستقبله، ورؤيته له في إطار أشمل، أي أنه من منظور فلسفي محض **نتاج لصلات المبدع بالسلطة في مختلف مستوياتها ومحاورها السياسية والدينية والثقافية**[1]، وأُولى هذه السُّلط التي قد تتصدى للنص الإبداعي هي سلطة النص الديني الذي تتمفصل حوله الحضارة العربية والإسلامية في جميع تجلياتها ومقولاتها الكبرى، تليها سلطة النص التراثي ببنائه وإيقاعه وصوره النمطية المتوارثة، وبعدهما تأتي سلطة الممكن والممنوع أو المباح والمحظور من جانب المجتمع والعرف.

لقد وجد الشاعر المعاصر نفسه محاصرا بهذه السلطات بمستوياتها، وبإحباطات واقعه، مقابل رهاناته وطموحه في تغيير العالم من حوله ورغبته في تحسين الظروف، كل تلك الآمال رآها تضيع من بين يديه، وهو لا يشعر إلا بنوع من الجفاف ينخر جواهر الأشياء من حوله، ولا يحس إلا بكلماته وإبداعاته الشعرية تضيع في خواء المجتمع وسباته، فلم يعد في وسعه سوى أن يطرق أحد المنافذ المشرعة أمامه، فإما أن يلج أبواب الحداثة الغربية التي كانت تهدف إلى تقويض الصروح الفكرية القديمة المعروفة في أوروبا ( سلطة الكنيسة، الإقطاعية، الكلاسيكية والرومانسية وحتى الواقعية )، وقد سلكت مسلك التجريد والفوضى والهدم، فأنتجت أجناسا ونوازعَ جديدة مبتكرة كالكتابات النثر_شعرية، والأشكال غير المنتظمة والنص الإليكتروني، والميل إلى التعمية والغموض، والاشتغال على اللغة وتقديس الغرابة وتحطيم المقدس[2]، حتى غدت الحداثة الأدبية تعبيرا عن الإحساس بالضياع والعزلة، بعد أن فقدت الأشياء والكلمات بُعدها المقدس بالفصل بين الدوال ومدلولاتها.

---

[2] زدادقة سفيان، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 19.

[1] المرجع السابق، ص 26.

أما المنفذ الثاني للشاعر فهي أبواب التصوف، إذ تأثرت الكثير من النصوص الشعرية المعاصرة بالنص الصوفي لكنها لم تتمكن من تشكيل حركة شعرية متكاملة، فقد كان حضور النص الصوفي متفاوتا من شاعر إلى آخر، مختلف الكثافة من بلد إلى آخر، لكنه _ على قلته _ كان بادرة التغيير والثورة على النصوص التقليدية المهووسة بالمدح والتكرار، لأنه وجد في الرمز الصوفي عبْر استخدامه المكثف، شفرة مكتنزة بالدلالة العصية التفكيك على القارئ مما يوقعه في الحيرة والدهشة والالتباس، انطلاقا من أن النص الصوفي رافضٌ متحولٌ لا تضبطه قاعدةٌ، متمردٌ على سلطة المؤسسة السياسية والثقافية والفقهية، وسلطة السائد والمهيمن، التي ردّت عليه بدورها رفضاً وتهميشا لأنه هدم ما كان سائدا، واختلف اختلافا كبيرا عن النمط الشعري، في لغته ومضامينه، هذا الرفض والتمرد الذي نشأ فيه النص الصوفي التراثي وأنشأه، أغرى الشعراء المعاصرين أن ينهلوا من منابع الصوفية وأن يلوذوا بلغتها المنيعة الغامضة والمفتوحة على أفق الدلالة المثيرة للجدل التأويلي جراء الغموض والشغب الفكري .

شكّل الفكر الصوفي إذن _والتراث الضخم الذي خلفه أعلام الصوفية_ محورا للكثير من الدراسات العربية والغربية، في محاولة للكشف عن الأسرار التي تكتنف هذا التوجه الديني، فعالجوها من جوانب مختلفة باختلاف مناهجها النفسية والاجتماعية والفكرية والفلسفية والدينية واللغوية والإيديولوجية، إلا أن الغموض الذي اتسمت به مؤلفات الصوفيين، بما تحمله من ألغاز وتعتيمات حول المعاني، حالت دون الوصول إلى مقاصد مؤلفيها، وقد بلغت التعقيدات ذروتها في مصنفات محي الدين بن عربي الذي استطاع أن يوظف لغة جديدة منيعة لم يألفها المجتمع ولم تستوعبها عقول العلماء فضلا عن عامة الناس، لقد كان البناء الرمزي للغة المتصوفة حاجزا منيعا بين القارئ والنص، تسبب في الكثير من التشويهات للرؤية الصوفية، ولعل أبرز تلك الرموز التي أولوها اهتماما بالغا واتخذوها من اصطلاحاتهم الأساسية هي الحروف، فاعتبروها شرطا لا يرتقي السالك في المقامات العرفانية إلا بمعرفة أسرارها، فهي "حجاب المغايرة " الذي يجب تخطيه، وما دامت الحروف تقيده فهو لا يزال أسيرا لشيء من الأصنام كما يقول النفري، إنه يعبد نفسه بدلا من أن يكون حيث لا حروف ولا أشكال .

كان أقطاب الصوفية على دراية تامة بأن علماء "الظاهر" والعامة من الناس لن يتمكنوا من الوصول إلى المعاني المتَسَوّرة خلف حجب الكلمات والألفاظ الظاهرة، لذلك أكدوا على أتباعهم في الكثير من المواطن ضرورة الأخذ بالتأويل وترك الصريح، لأن الصوفي لا يريد أن يفصح عن عقيدته، ويبطن رؤية لا يستطيع التعبير عنها إلا رمزا أو كناية أو تصويرا أو تشبيها، خوفا من هجمات الشرعيين، ولا يعرف معانيها إلا المريدين السالكين، ومن حاول الخوض فيها بغير علم هلك، لأن هذا الفن من الكشف والعلم، كما سماه ابن عربي في الفتوحات "**يجب ستره عن أكثر الخلق لما فيه من العلو، فغوره بعيد والتلف فيه قريب، فإن من لا معرفة له بالحقائق ولا بامتداد الرقائق وقف على المشهد من لسان صاحبه المتحقق به وهو لم يذقه ربما قال أنا من أهوى ومن أهوى أنا، لذا**

**نستره و نكتمه** "، فكانت بحق أشبه بالمنظمة السرية لا يعرف خباياها إلا من انتسب إليها. لذلك رُفضت أفكارهم وجوبهت فلسفتهم، وتعرض مذهبهم الفكري الصوفي برمته لسهام معارضيهم من علماء الدين تحديدا على اعتبار أن الدين هو الخلفية التي يستندون إليها، فاتهموا بالكفر والزندقة والخرافة والسحر والشعوذة، فكان مصيرهم التهميش وتضييق الخناق على إنتاجهم الفكري والأدبي ردحا من الزمن.

مهما يكن فإن الإنسان ابن عصره، ولكل عصر همومه ومشاغله، والإنسان مطالب في كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك، واللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم كأداة للتعبير، وعملية الإبداع تتجسد بجلاء في إبداع اللغة جديدة، وخلق معجم شعري يتناسب مع روح العصر فلم تعد الكلمة مجرد أصوات لها دلالات، إنما هي تجسيم حي للوجود، وهذا التلاحم بين لغة الشعر وبين الوجود استنفد جهد الشاعر المعاصر في البحث عن ( روح الكلمة )، وقد عثر عنها رابضة في أكناف المعجم الصوفي فراح يضفي عليها فلسفته الخاصة ونظرته للعالم، متخذا من الرمز الصوفي مرقاة نحو عالم الروح والذوق والوجدان، مما أعاد له بريقه ليتحول الخطاب الصوفي من خطاب فتنة إلى فتنة خطاب، غير أنه بهذا التوظيف أعاد إشكالية التواصل من جديد ومَرَدّ ذلك إلى سببين حسب الدكتور بن بريكة، أحدهما من ذات التصوف وهو اللغة الصوفية، والآخر من خارج التصوف وهو المنهج الموضوعي في التعامل مع الذوق الصوفي[1]. غير أن هذه الخصوصية لن تكون وسيلة تواصل ناجحة بين الشاعر وبين متلقي شعره، وهنا يبدو التناقض بين مطالبة المبدع بتقريب لغته من لغة الناس، وبين مطالبته بأن تكون له لغته الخاصة به، وهذا التناقض كما يوضح الدكتور عز الدين إسماعيل هو سر الشعر وسحره[2]، ومن أبرز الشعراء الذين اجتمعت لديهم كل أبعاد التجربة الصوفية نذكر : **صلاح عبد الصبور، البياتي، السياب، بشر فارس، أدونيس**، ومن الجزائر: **عثمان لوصيف، عبد الله الهامل، أحمد عبد الكريم، لخضر فلوس، عبد الله العشي**، هي أسماء نسجت واقعها الشعري من وحي اللغة، رافضة الواقع، متدثرة بعباءة الصوفي الخشنة، جاعلة من كشوفها الجديدة وسيلة لتغيير الواقع.

## 3. الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي

### القطيعة والتواصل:

يقسم الناقد صلاح فضل في الأساليب الشعرية المعاصرة إلى تعبيرية وتجريدية، الأساليب التعبيرية تنقسم بدورها إلى أربع درجات متفاوتة في خرقها للإيقاع والنحو: الأسلوب الحسي، الأسلوب الحيوي، الأسلوب الدرامي

---

[2] بن بريكة، محمد، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، ط 1، 2006، الجزائر، ص 25.

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودى، ط3، 1981، بيروت، ص 179.

والأسلوب الرؤيوي، يتميز الأخير بفتور في الإيقاع الخارجي وتراجع درجة النحوية يمثله شعر البياتي وخليل حاوي، أما الأسلوب الأول فيمثله شعر نزار قباني.

الأسلوب التجريدي يتميز بتضاؤل كبير في الإيقاع ودرجة النحوية ويتجسد في شعر أدونيس وعفيفي مطر.

هذا التناقض الحاد بين الاتجاهين في موقفهما يجعل منهما قطبي رحى الحداثة بين تجربتين شعريتين يمثل أحدهما الأصالة والتراث والاقتراب من التقاليد ويبني تجديده للقصيدة الحداثية على أرض الواقع، بينما يمثل أدونيس الحداثة المتطرفة التي تنبذ كل محاولات التجديد الأخرى، وعلى هذا الأساس يمكن أن نميز بين اتجاهين كبيرين داخل الحداثة الشعرية العربية:

**الاتجاه الأول 'حداثة القطيعة':**

جعل همه تحطيم علاقته بالجمهور، مع التوجه في أحسن الأحوال نحو متلق "غير عددي"، متمثل في النخبة، ويتزعم هذا الاتجاه الشعراء والنقاد الأدونيسيون، وهذا الاتجاه استطاع أن يفرض نفسه ويسيطر على الساحة ويروج لمفاهيمه المتعلقة بطبيعة الإبداع الأدبي، ويحتكر لنفسه صفة الحداثة وينعت ما عداه بالتقليد والاتباع المناقض للإبداع، هذا الاتجاه يدين في جل مواقفه لتنظيرات أدونيس حول الكتابة الجديدة التي جاءت مسايرة للتحول الشعري، وأبرز ما يميزها أنها تقطع الصلة بالمعايير الفنية السائدة لتبني معاييرها الخاصة. فالكتابة الإبداعية من منظورهم هي التي تمارس تهديما شاملا للنظام الفكري السائد وعلاقاته، ولهذا يميز أدونيس بين مصطلح (الحديث) ذي البعد الزمني المحض و(الجديد) الذي يشير إلى التفرد المبني على التجاوز المستمر، حيث إن كل إبداع تجاوز وتغيير، وبالتالي إحداث القطيعة مع الموروث ومعاييره الجمالية، إذ لا يمكن للشعر أن يكون حداثيا إلا إذا أقام قطيعة مع الجمهور، وقد اشترط في هذا الجمهور أن يكون خاصا، مسلحا بالثقافة الفنية العالية، هذا الموقف دفع بأدونيس إلى مهاجمة شعر المقاومة الفلسطينية واعتباره شعرا تقليديا لأنه يتوجه إلى جمهور عددي، إن شعر المقاومة ما يزال على الصعيد الثوري شعر تبشير، شعر استهلاكي لا يقدم للمستهلك سوى وهم الثورة، ويرى أن هذه الثقافة وسيلة لإخضاع القارئ و" تحييد " الشعر وارتداد إلى الماضي بدل الاتجاه نحو المستقبل .

**الشعر النخبوي:**

لم يقتصر تبشير أدونيس بمفهومه للتجديد وتكريس القطيعة مع الماضي على مهاجمة ما سماه بالممارسة الشعرية التقليدية ومهاجمة الثقافة المشتركة بين المبدع والمتلقي، بل تعداهما إلى إعلان سخطه من هذا المتلقي (العددي) نفسه واتهامه بالجهل والتخلف والعجز عن مسايرة الحداثة، مما يفرض على الشاعر العربي الانفصال عن هذا المتلقي ومعارضته والقذف به خارج نفسه في سبيل التمكن من الكتابة الإبداعية، وقد كان هذا التنميط مرجعا لمعظم الكتابات النقدية الدائرة في فلكه والمتشيعة لمنهجه.

إن الاهتمام البالغ بتوصيل الرسالة الشعرية هو إحدى المهمات الكبرى في حياة الشاعر الحقيقي، لذا يمكن القول أن من بين أهم الأسباب المؤدية إلى فشل التوجه الأدونيسي هو تنكره للجمهور إذ بات عدد قراء الشعر في زمن أدونيس أقل بكثير منهم في زمن شوقي مع الأخذ بعين الاعتبار النمو الديمغرافي والنمو الثقافي لكلا الفترتين.

**الموقف من التراث:**

يرى "أدونيس" –من خلال عديد مؤلفاته– أن الحداثة لا تقوم على قطع الصلة التامة مع الماضي والتراث، فليس كل ما فيه سلبي إنما هو يشتمل على الميت الذي يحول دون التطور والنمو، وعلى الحي الذي يساهم في عملية الإبداع والخلق.كما يدعو إلى الحوار مع الماضي وإعادة قراءته قراءة جديدة لأن الحداثة لا يمكن لها أن « تحدث فجأة، فهي حدث له أصوله وتراكماته، ولا تهبط من خارج، وإنما تحدث ضمن ما ترثه، وفي اللغة التي نكتب بها «وفهم الحداثة بهذا الشكل يؤدي إلى إنتاج حداثة تحافظ في جزئها الأكبر على خصوصية الأمة وهويتها.

إن الحداثة قطيعة مع الماضي، جذرية، وشاملة وجعل هذه القطيعة هدفا يوقع في وهم المغايرة وهي السعي إلى كتابة شعر يختلف في الشكل والمضمون عن الشعر القديم » وهذه النظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النقيض وهي، شأن النظرة السابقة، تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد .تلك تضاد الزمن بالزمن، وهذه تضاد النص بالنص وهكذا يصبح الشعر تموجا ينفي بعضه بعضا، مما يبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع، على السواء « كما أن محاولة إنتاج المختلف /النقيض مع القديم لمجرد مناقضته ونفيه — حتى وإن كان على مستوى جد رديء من الناحية الفنية — قد يوقع الشاعر فيما يسمى بالتخريب، وإنتاج جديد وقبوله مهما تكن صفته.كما أن الحداثة في الشعر هي امتداد لحداثات شعرية قديمة، إذ الشعر يقوم على التواصل والاستمرار لا القطيعة النهائية . كما أن التماثل مع الغرب في منجزاته الشعرية يلغي الخصوصية والهوية العربية ويجعل الشاعر يشعر بالانهزامية، زيادة على أن الذي يتبنى هذا الموقف منبهر بمنجزات الحضارة الغربية والحداثة الشعرية الغربية على وجه الخصوص لأن المماثلة مع الغرب تلغي الخصوصية والذات وتجعل الشاعر مقلدا، ذائبا في الآخر الغربي كما أنه يلغي التنوع الذي تقوم عليه الحياة وهذا ما ينعته "أدونيس" بوهم المماثلة التي تعكس انقطاعا عن الماضي أو تقليدا للحداثة الغربية فـ « الممارسة هنا وهناك استلاب، لذلك تقتضي الحداثة قطعا مع التأسلف ومع التمغرب في آن ومن أجل كتابة الذات الواقعية الحية 1وقد وعت فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر . «كما أن الدعوة إلى مغايرة الحداثة الشعرية الغربية بالنسبة إليه لا يعني قطع الصلة بها تماما، فلا توجد حضارة بنيت دون الأخذ والإطلاع على منجزات الخارج وإن عدنا إلى الحداثة في الشعر الغربي في حد ذاتها نجدها لم تكتف بمنجزات "بودلير "التي بدأها وإنما استمدت من الشعوب والثقافات الأخرى، ومن ثمة فالعلاقة بين الحداثة في الشعر العربي والغربي يجب أن تكون علاقة حوار مع نصوصه وجمالياته أو مع نظرياته ومقارباته ومفهوماته، والحقيقة التي لا ينكرها أحد أن الحداثة الشعرية الغربية ساهمت بشكل كبير في تغيير مسار

الشعر العربي، بفعل الاحتكاك بها، ولكن لا يعقل أن يكوم ذلك مبررا لأخذ كل ما في الحداثة بعينين مغمضتين، فهذا تفكير نقدي غير منطقي يهدف إلى الحط من قيمة الثقافة العربية وبث الشعور بدونيتها، كما أن اعتبار الحداثة قطيعة مع الماضي لا يستدعي بالضرورة تبني النموذج الغربي الحداثي فقد يلجأ الشاعر إلى الحداثة «عن طريق تلقيح قيمنا العاجزة عن النمو بقيم تراث أجنبي أثبتت أنها قادرة على التجدد والاستمرار «إضافة إلى أن إعلان القطيعة التامة لا ينتج إلا حداثة مشوهة لا غاية لها، كما أن الدعوة إلى القطيعة التامة هي دعوة غير ممنهجة إذ إن الخروج على المألوف والتجاوز ولكي لا يكون لأجل التجاوز وحسب لابد أن يخضع لأهداف في خدمة الفن والشعر بخاصة حتى لا تتناقض الآراء وتستحيل الغايات . الحداثة إذن ليست انقطاعا عن الماضي بقدر ما هي قطع وهدم وثورة على الأساليب الشعرية ومفهومات الشعر ومقارباته التقليدية، وليست انقطاعا تاما عن القديم، إنها ثورة لأجل التجديد والتجاوز، لا لأي سبب سوى لتطوير الشعر والمضي به قدما ليساير الحياة في تطورها عن طريق التساؤل، والمغامرة، والتجريب والكشف والخروج عن التقليد والنمطية التي تميت الحياة وتجعلها نمطية وآلية لا روح فيها، إنها كما عبر عنها «الشاعر الفرنسي المعاصر رينه شار char.R الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف».

من النقاد والأدباء الذين دعوا إلى اعتبار الحداثة تقوم على فعل القطيعة، يوسف الخال الذي لم يكن يريد للقصيدة العربية الحديثة أن تنطلق من الشعرية العربية القديمة، فهو يرى أن البلاد العربية قد تأثرت بالتغيرات التي طرأت على العالم الحديث في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وقد بدأ التغيير يتسرب إليها منذ أواخر القرن 18 مع حملة نابليون على مصر، وقيام محمد علي بنشاط الإرسالية التبشيرية والتربوية في لبنان وفلسطين على الخصوص، واستمرار الصلات المذهبية بروسيا وفرنسا والفاتيكان على أن البلاد العربية سيتاح لها الاندماج في العالم الحديث بزوال السلطة العثمانية عليها.

إن الاندماج ضمن العالم الجديد حسب يوسف الخال لا يعني إزالة الحواجز كلية بينها وبينه، ولا أن تتبنى جميع معطياته ومفاهيمه الصالح منها والطالح، فلو كان الأمر كذلك لما كانت القضية المصيرية التي تجابه العرب اليوم على اختلاف بيئتهم هي: كيف ننشئ مجتمعا حديثا في عالم حديث.

إن هذا الوضع أدخل البلدان العربية في تناقض وجودي بين عالمين مختلفين، هي أنها تعيش الحاضر بعقلية الماضي، يقول: ‹‹ **هذا التناقض بين كوننا شكلا في عالم حديث وبين كوننا جوهرا في خارجه، يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع القديم، ففي التعبير في معاناتنا تلك نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ الحديث بعيدا عن قضاياه ومشكلاته، وفي التعبير عن معاناتنا الأخرى نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ العربي مستوردا غريبا، كنا نستطيع قليلا أو كثيرا أن نتخطى هذه**

**الصعوبة، فنكتب أدبا يعكس حياتنا ويعالج قضايانا الخاصة على نحو يهم القارئ في كل مكان لو كنا في عملنا الأدبي غير مكبلين بصعوبات أخرى هي أيضا في أساسها راجعة إلى فقدان الحداثة في الوطن العربي››[1].**

إن أولى هذه الصعوبات التي تحول دون دخول البلدان العربية زمن الحداثة حسب يوسف الخال (اللغة)،باعتبارها وسيلة تفكير وتواصل وتعبير، وهي العائق بين الأديب الذي لا يكتب بلغة يفهمها المتلقي، لأنه يحدثهم بلغة لا تتناسب مع العصر، ولا تنقل معاناته، ولا يمكن للآداب أن تتطور إلا إذا تطورت اللغة، يقول: ‹‹ **نحن نفكر بلغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة، فهل يكون أننا في الواقع لا ننشئ أدبا لأننا لا نكتب بلغة الشعب، أما بدأ الأدب الإنجليزي مثلا حين كتب باللغة التي طورتها الألسن، هذا الحرص على تجميد اللغة في قواعدها القديمة المتوارثة دليل على أن العقل العربي غير حديث بعد، أي لا علمي ولا علماني، بل لا يزال يخضع الحقائق الموضوعية للرغائب الذاتية ››[2].**

أما الصعوبة الأشد وقعا والأكثر تأثيرا مما حال دون ولوج البلدان العربية مرحلة التحديث هي انغلاقها على ذاتها وعدم قدرتها على تجاوز أزمة الانتكاسة بعد سقوط الأندلس، مما جعلها تنفصل عن الجهد الإنساني الحضاري المتواصل، ‹‹ هذا الانغلاق أو الانفصال بدا بانهيار وجودنا في الأندلس ثم حين خيم الانحطاط وعم الظلم فعاش فلاسفتنا هناك في الغرب وماتوا هنا عندنا في الشرق كان ذلك نتيجة منطقيه متوقعه لعمليه الخنق المستمر التي لاحت في تاريخ الإسلامي بزوال عهد المأمون فسحق المعتزلة وسحل الحلاج وكانت أخر السلسلة ظهور الغزالي واختفاء العقل من ديارنا في الألف السنه الأخيرة ››. وبالتالي فإن سبب تخلفنا حسب يوسف الخال هو عدم إدراكنا أن حضارة الإنسان واحدة موحدة لا تتجزأ، وكل انفصال عنها هو موت، فإذا أردنا أن نحيا علينا أن نتصل وأن ننفتح، فلئن كان في تراثنا شيء يحول دون هذا الاتصال والانفتاح، فبئس هذا الشيء، أما إن كنا فيما مضى شركاء عاملين في حضارة الإنسان أعطيناها حين أمكننا العطاء، فأين العار إذا ما نحن أخذنا منها اليوم لنقدر أن نعطيها غدا، هذا الاتجاه يتزعمه الثوريون ضد التراث وضد القديم وضد كل ما يقف عائقا دون إشراكنا في تجارب الإنسانية كلها، دون وحدتنا مع الحياه الإنسانية، دون دخولنا التاريخ الإنساني، دون مواكبة سائر الشعوب في العلم والأدب والفن، دون جهادنا الإنساني المشترك في سبيل تحقيق حياة أفضل أي دون كل ما يعيقنا عن الصيرورة واحدا مع العالم، لا يكون من تراث الأصيل في شيء.

---

[2] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار طليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 6.

[1] نفسه، ص 6.

كان الشعر حتى منتصف القرن 20 صناعة تتوخى هز الوجدان والعقل عن طريق الوزن والقافية من جهة، والذكرى والعاطفة والحكمة من جهة أخرى، وهي نظرة تجعل للشعر مهمة تعليمية أو إخبارية أو وصفية كالنثر سواء بسواء، إلا أن الشعر فن، والفن لا غاية له غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، إنه يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه، ومهمته التلقائية الفريدة هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة المبهمة ليكشف بالحدس والرؤيا أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى، وهو يتوسل إلى ذلك اللغة، ولذلك كان الشعر لغة أي ولد مخيلة خلاقة لا تعمل عملها الفني إلا باللغة وهي في الشعر شكل ومضمون معا، فلا انفصال بينهما في عملية الخلق ولا تغلب واحدهما على الآخر، ولا خضوع إلا لطبيعة العمل الفني الذي بفضل حريته يكره التشويش والفوضى.

على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية في الشعر العربي، لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى، أصبحت للمرة الأولى عالمية الصفة بل عالمية المستوى أيضا فسماها بعضهم حركه الشعر الحر، وبعضهم حركه الشعر الحديث، وآثر بعضهم الآخر تسميتها بحركة الشعر الجديد، باعتبار أن الحداثة في الشعر العربي ظهرت تباشرها مع شوقي ومطران مرورا بالرابطة القلمية وجماعة أبولو والمدرسة الرمزية اللبنانية، وسواء هذه التسمية أو تلك فالحداثة في الشعر هي المحور الذي يدور عليه نقد الشعر المعاصر.

الحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن، فما نعتبره اليوم حديثا يصبح في يوم مع الأيام قديما، وكل ما في الأمر أن جديدا ما طرا على نظرتنا إلى الأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف، وقد يكون ذلك من نصيب البعض دون البعض الآخر، فنرى بين شعراء المرحلة الواحدة سلفيين وحديثيين معا، فما يسمونه عمود الشعر إنما هو خصائص اكتسبها الشعر في مرحلة ما من مراحل تطوره بتطور نظرتنا إلى الحياة وكيفيه معاناتها، لكن هذه الخصائص تصبح عند السلفيين أحكاما ثابتة وعند الحديثيين المبدعين عرضة للتغيير والتعديل، فكان أمرؤ القيس مثلا حديثا في نظر السلفيين من أبناء عصره وكذلك عمر بن أبي ربيعة وأبو تمام وأبو نواس وابن الرومي وخليل مطران وشعراء الرابطة القلمية وسواهم من المبدعين في هذا العصر[1].

والحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معا، فلا تنتظم أفكارا ومعاني في الذهن تحشد لها الصور الخارجية والألفاظ البيانية، بل تخاطبك بوداعة الطفل، وشغف المؤمن، وحرارة العاشق، وتواضع الواثق من نفسه، وتنتصب أمام عقلك ووجدانك بكل فرادتها وبكل وحدتها في حضرة المغلق والمجهول والمتناقض،

[1] نفسه، ص 15.

وبكل تعاستها في انتظار العابر والآتي، وبكل انكساراتها وانتصاراتها في وجه الحياة والموت، وهذا لا يتاح للشاعر إلا بألم كالم الولادة، فإذا أنت أمام خليقة فنية متكاملة لا تطيق منك العبث بحرف منها، ولا أنت تجرؤ على أخذها بعنف، فهي كالحقيقة الساطعة المتجلببة بثوب يتلألأ ببياض الجدة الذي لا عهد لك بمثله، تظللها غمامة التراث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد.

إن الحداثة لا تكون في الشعر فحسب، بل إنها موقف كياني من الحياة، لا ترتبط بالشكل ولا بالأزياء والمظاهر، لأن المهم ما راء كل ذلك، وهو العقلية التي تسير كل ذلك، فإذا كانت العقلية حديثة تأخذ بجوهر الأشياء لا بمظاهرها، ومن اهم هذه الأسباب الاعتقاد أن الأنسان سيد الطبيعة وان بمقدوره إخضاعها وفك مغاليقها، ومنها أن ما يضع الإنسان من نظم وقوانين ومبادئ تظل دون الإنسان لا فوقه، فما هي سيدته بل إنما هو سيدها، فهو الذي وضعها لخيره أو هكذا اعتقد حين وضعها، وله كل الحرية في تعديلها أو تغييرها ساعة يعتقد أن خيره في هذا التعديل أو التغيير، ومن هذه الأسباب أيضا، ولعله أهمها أن صيرورة الأشياء بمقام كينونتها لأن الكينونة هي الأصل، فالشيء يكون أولا ثم يصير لكن صيرورته في جوهر كينونته، وهو يصير دون استشارتنا ونحن نكون غير حديثين أي سلفيين جامدين متزمتين مغلوبين في أخر الأمر حين نقف في وجه صيرورته نقف لا عن حكمة وتدبر، بل عن جهل أو نفاق أو منفعة شخصية أو إيمان بأن ليس في الإمكان أبدع مما كان[1].

**مظاهر الحداثة الشعرية عند أدونيس :**

إنّ مسألة التجديد الشعري، كانت الشغل الشاغل لأدونيس منذ انطلاقه في مسيرته الشعرية، وذلك من خلال قصيدته (البعث والرماد) عام 1957م، وقد تجلى بصور أكثر من خلال قصيدة ( أغاني مهيار الدمشقي ) عام 1962م، لذلك يعد أدونيس في "طليعة الشعراء العرب، إذا لم نقل الرائد الأوّل، الذين طوّروا الشعر العربي المعاصر، من حيث الشكل واللغة والمضمون"، وعليه سنقف عند مظاهر التجديد في بناء القصيدة عند أدونيس من خلال مستويين اثنين هما: الشكل والمضمون.

**أ) الشكل:** الشعر الجديد عند أدونيس يعني بالضرورة شكلا جديدا، لذلك نجده يقول" الشعر يكون إبداعا متجددا أي شكلا جديدا، أو لا يكون إلاّ سلسلة من قوالب والأنماط"، ومن أهم مظاهر التجديد الشعري عند أدونيس على مستوى الشكل نجد ما يلي:

**التجديد في اللغة الانزياح اللغوّي** :حرّر أدونيس الكلمة وأعطاها الإمكانية لتحمل أكثر من معنى، وأراد أن يخرج من الخطاب الشعري المباشر وأن يتحدّث بلغة غير مباشرة( رمزية)

[1] نفسه، ص 17.

لقد أتيح لأدونيس من خلال "محاولاته العديدة تطويع اللغة إلى حدّ إخراجها من قوالبها العقلانية."

**عشوائية هيكل القصيدة:** لا يعرف هيكل القصيدة أو النصّ الشعري عند أدونيس شكلا معينا أو هيكلا محدّدا، تقول زوجته خالدة سعيد :"لا تستريح القصيدة عند أدونيس في شكل مستقر، فقصائده تاريخ من البحث والتجاوز وإعادة النار " .فقد يكتب ناحية اليمين حينا، ثمّ جزءا منها في الوسط حينا آخر، ثمّ تراه انتقل جهة اليسار، فلا نظام عنده في شكل الكتابة، فالخرقُ وعدم الالتزام هما النظام عند أدونيس.

**تجزيئ القصيدة إلى مقاطع** :إنّ المتمعن لقصائد أدونيس يجدها تتسم بصفة المقطعية، إذ يكتفي بوضع الأرقام ليفصل بها بين أجزاء القصيدة الواحدة، وأحيانا يفصل بينها بترك بياض فقط، وهذه المقاطع لا تخضع لتساو معين في عدد الأسطر فيما بينها .

**التكرار** :التكرار من السّمات التي تطبع شعر أدونيس، وليس له موضعٌ ثابت، فأحيانا يكون في بدايات أسطر القصيدة أو في نهايتها، كما يوظف أوجه عديدة منه (كتكرار الحرف، الكلمة، الجملة، المقطع).

**تقزيم حجم القصيدة: المعروف** عن القصيدة الشعرية الكلاسيكية القديمة، أنها تتكون من مجموعة أبيات شعرية، وتتألف من سبعة أبيات وما فوق، أما عند أدونيس، فقد أصبحت القصيدة تتكون من سطرين فقط أحيانا، كما هي عليه في قصيدة (سفَر) التي جاء فيها:

**مُسافرٌ دونما حراك**

**يا شمس، من أين لي خُطاكِ؟."**

**التخلي عن موسيقى الشعر القديم إيقاعا ووزنا:** لقد سعى أدونيس إلى استحداث موسيقى جديدة للقصيدة الحديثة، من خلال الاشتغال على الإيقاع الداخلي بدلا من الإيقاع الخارجي، فأضحى يتصرف بعدد التفعيلات كما يشاء، مخضعًا طول السطر للمعنى ومتوقفا حيث يريد دون قيد أو شرط، غير عابئ بالقافية أو الروي اللذين يعتبرهما عامل تعطيل.

**الصّمت اللغوي:** وهو التعبير بطرق أخرى عوضًا عن اللغة، ويظهر ذلك عند أدونيس في ثلاثة مستويات وهي:

أ-النقاط الممتدّة :وقد تكون في أوّل السطر أو في نهايته.

ب-الخطّ :ويأتي في شكل مطّة صغيرة في أوّل السطر الشعري، كما قد تأتي في آخره.

ج-البياض :وهو بياض تام يأتي في أوّل السطر أو في نهايته.

ويبدو أنّ أدونيس من خلال توظيفه الصّمت اللغوي يرغب في أن "يشرك القارئ معه في إنتاج دلالة النّص الغائبة المتمثلة بالصّمت."

**ب) المضمون:** من أبرز مظاهر التجديد على مستوى المضمون عند أدونيس ما يلي:

**تغييب المعنى وتشتيت الدّلالة وخلق الإبهام** لا يقف أدونيس عند حدود المعنى الظاهر للكلام، بل يمضي دومًا إلى معنى آخر، يُدعى (معنى المعنى)، وقد يُحدثُ هذا الانتقال تشويشًا وإبهامًا لدى القارئ، وهذا يُشير إلى أنّ أدونيس قد اعتمد في عمله الشعري على أهمّ مبادئ الحداثة، وهو "مبدأ لا يسمح إلاّ بتعدّد المعنى ولا نهائيته وإرجائه، وهذا يذكر بالقول بأنّ مظهر التشتيت في النصّ الشعري الحداثي، إنّما صدى لأفكار الحداثة وما بعد الحداثة ومقولاتها."

**تجلّي الصوفية:** ولع أدونيس بالصوفية، وأخذ يستخدمها في تنظيره وإبداعه، وما كتابه (الصوفية والسوريالية) إلاّ دليل على هذا وبرهان عليه، وتتمثل الصوفية كما يفهمها أدونيس في اللامقول واللامرئي واللامعروف، لأنّ عدم وجود نهاية للأشياء وعدم خضوعها للمحدودية والحصر هو ما يطمح إليه أدونيس، لينطلق نحو الاستمرار والكشف والاستشراف، لذلك " لم يجد أدونيس شائبة في مفهوم المعرفة المطلقة، ولكن استوحاه من الفكر الصوفي"، وقد استقى أدونيس من الصوفية أمورًا كثيرة، فأعجب بلغتها وعبّر بها، واستحسن صورها فحاكاها.

**استحداث الصور:** لم يكتف أدونيس بما استوحاه من الصور الصوفية ومجازاتها، فقد راح يخلق صورا جديدةً، وينسب لنفسه ولأتباعه التميّز والأفضلية، ويُغيّبُ طريقة تصوير الشعراء التراثيين في قوله" :لا يقدّم نتاجهم إلاّ صورة الصورة، أمّا نحن فنخلق صورة جديدة."

**ابتكار الرموز وتوظيفها بكثرة** :إنّ المتمعن لشعر أدونيس يلاحظ كثرة الرموز التي يوظفها، " والرمز لديه هو الوجه الآخر للنص، أو هو النص اللامرئي، أو المحتمل، أو الخفي ."فالرمز عنده بمثابة المنظار الذي نرى به ما وراء النص، ويعد أدونيس "رائد الترميز، فقد لغم نصوصه الشعرية بكَومَة من الرموز ذات دلالات متعدّدة."

**بروز نزعة الحلم والاستشراف** :يجد أدونيس في الحلم أشياء عديدة تجعله يلوذ إليه ويستعين به، فيدرجه في عمله الإبداع، "ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن نفس الشاعر"، ويغلب على شعر أدونيس مفهوم الرؤيا التي يقابلها بالحلم، إذ هي البعد أو تجاوز لكلّ ما هو مادّي وواقعي، وهي عنصر أساسي من العناصر المنتجة لدلالة القصيدة الجديدة، أما الاستشراف فيقصد به النظرة المستقبلية، أي تجاوز ما هو كائن لبلوغ ما ينبغي أن يكون.

**الاتجاه الثاني ' حداثة التواصل '**

يعتمد على الصلة الوثيقة بين الشاعر والجمهور عبر عنه بموقف صريح للشاعر أمل دنقل: دور الشاعر في الثورة لا يلغي دور " الشاعر المنشور" أو الشاعر المحرض أو الشاعر الجماهير الذي يقف بين الجماهير ويلقي شعره، فكما أننا لا نستطيع أن نقول إن الكتابة النظرية في الثورة منعزلة عن الجماهير لأنهم لا يستطيعون فهمها، كذلك لا يمكن أن نصف الإبداع الشعري بأنه منعزل عن الجماهير لأنهم لا يستطيعون الارتفاع إليه، اهتم هذا الاتجاه في

شعره بما يحقق التواصل مع الجمهور، وتمثله فئة من الشعراء أبرزهم شعراء المقاومة الفلسطينية، وعلى رأسهم محمود درويش وفدوى طوقان، وسميح القاسم وعدد كبير من الشعراء الذين حملوا مشعل الحداثة الشعرية كنزار قباني وأمل دنقل ومظفر النواب وعبد الوهاب البياتي.

لقد تعرض هؤلاء إلى التهميش والإقصاء من قبل النقاد والدارسين المتشيعين لحداثة القطيعة والانفصال، ممن سعوا إلى رسم صورة نمطية للحداثة، هذا الإقصاء سببه خروج نزار وأنصاره عن النسق الحداثي الذي أراده أدونيس وتحكمت فيه مجموعة من النقاد، لذلك تصدى لهم ودافع عن توجهه، من خلال كتاباته النثرية والإبداع الشعري، وفي هذا الشأن يقول نزار قباني مبينا الفرق بينه وبين أدونيس قائلا: **أدونيس شاعر كثير المهارات، باع نار القلب واشترى حجر الفلاسفة، كل واحد منا مقتنع بطريقته، وكل واحد منا مقتنع بجمال صوته وبما أعطاه الله، هو مقتنع بـ ( مفرد بصيغة الجمع ) وأنا مقتنع بـ ( صيغة منتهى الجموع )، هو مهتم بالنخبة، وأنا مهتم بأصغر ذرة تراب على الأرض العربية، هو مهتم بالتجريد، وأنا مهتم بالتشخيص، هو يحاضر في الغرف المغلقة وأنا أغني في الهواء الطلق** .[1]

من هنا فإن نزار قد رسم معالم الحداثة الشعرية التي تميزه عن غيره، فهو لا يتصور الشعر إلا من خلال توجهه للآخر، لإن القصيدة التي لا تخرج إلى الناس سمكة ميتة أو زهرة من حجر حسب تعبيره، فالشعر عنده رسالة يتسع مفهومها ليصبح شاملا لطبيعة الإبداع الشعري التي لا يمكن فصلها عن وظيفة الشعر: منذ البدء كنت مع الديمقراطية الشعرية، وكنت أومن أن الشعر هو حركة توحيدية لا حركة انفصالية، وأنه همزة وصل لا همزة قطع، وأنه فن الاختلاط بالآخرين لا فن العزلة، كما أن الشعر في نظره لا يتجه إلى " أنشتاين" حسبما ينادي به أدونيس (القارئ العددي)، بل يتجه إلى الأبرياء والدراويش الذين يرى فيهم مستهلكي الشعر الحقيقيين، لذلك فإن نجاح الشاعر مرتبط بمدى نجاحه في الوصول إلى جمهوره، يقول: **يريد بعض المتثاقفين أن يقنعونا أن جماهيرية الشاعر هي مقتله، وأحب أن أطمئنهم أنني شاعر جماهيري، ولا أزال بعد خمسين عاما حيا أرزق.**[2]

فاستطاع نزار بما يمتلكه من مقدرة على تطويع اللغة وحسه المرهف رغم تمرده الجامح أن يؤسس لنفسه نموذجا من الحداثة العارمة، فلا يشعر القارئ لنصوصه وهو يتلقى الصدمات التي تبدو له تجاوزا للأعراف والتقاليد وللموروث، كل ذلك لا يلغي الأذن العربية أو الذاكرة العربية أو الذائقة العربية، بل هو يحافظ على كل ذلك، وبذلك نجح نزار في استعداء القارئ فيما ألفه من أفكار وأشكال فنية، دون إفساد ذائقته أو نكران للهوية أو انتقاص وانتباذ للتراث،

---

[2] عبد الغني حسني: حداثة التواصل، دار الكتب العلمية، بيروت، 2014، ص 38.

[1] عبد الغني حسني: حداثة التواصل، دار الكتب العلمية، بيروت، 2014، ص.

فلم يكن فهمه للحداثة فهما سقيما مثلما وقر في أذهان أنصار القطيعة مع الذات والتراث، يقول نزار بهذا الصدد: « **إذا كانت طائفةُ الحداثيّين تريدُ أن تبيعَ مكتبة جَدّي، وعباءة أبي، وغِطاء صلاة أُمّي ومِسبحتها، وثوبَ زفافها، بالمزاد العلنِي – فلا.**

**وإذا كانت تريد أن تقطعَ شجرة عائلتي، وتُلغِيَ ذاكرتي، أو تَسرِق جَواز سفري – فلا.**

**وإذا كانت تريدُ أن تجرّدني من مِعطَفي وملابسي الداخليَّة، وتتركني عاريًا على قارعة الرَّصيف – فلا.**

**وإذا كانت تريدُ أن تحرقَ كلَّ الكراسات المدرسيَّة التي كتبتُ عليها في طفولتي قواعدَ الصَّرف والنحو، ومَحفوظاتي من الشِّعر الجاهليّ والأموي والعبَّاسي – فلا.**

**وإذا كانت تريدُ أن تأخذَ منّي لون عيوني، وطولَ قامتي، وفصيلة دمي – فلا،**

لذلك فإن الخطر الأكبر الذي يهدد القصيدة العربية هو أن تقطع من جذورها نهائيا مع الأصول الشعرية العربية، وتصبح طفلا بلا نسب، ولهذا السبب يلح على الحفاظ على التراث الذي يعد أهم مكون لثقافة الجمهور العربي بدل تجاوزه وتخطيه، ومن هنا كان مفهوم نزار للحداثة، رفضا لكل مساس بالتراث الفكري، وبالخصوصيات المميزة للأمة العربية، أو اجتثاث من الأصول والتاريخ وتجريد من الهوية، أما الحداثة التي يرمي إليها فهي التي تكون إضافة حقيقية للذات العربية في تراثها وفكرها، يقول: "**إذا كانت تريد أن تزرعَ وردةً غريبة اللَّون والرائحة في بُستان الشِّعر، فأهلاً وسهلاً بِها، وإذا كانت تريد أن تُعلِّق لوحةً جديدةً على حائط مَنزلي، فيا مرحبًا** ».

فقد كان يدرك أن كل تجديد يخرج عن الضوابط وقيود التراث والتاريخ، هو معرض للسقوط والانهيار في شرك الانقطاع عن الجمهور، لهذا كان ينصب العداء للحداثة والحداثيين الداعين إلى إحداث القطيعة بين الشاعر والجمهور وعلى رأسهم أدونيس، فكان ينعتهم بالأقليات الشعرية، وميليشيات الحداثة، ولوبي الحداثة، وغيرها من النعوت المحتقرة المنتقصة لهذه الفئة، بالنظر إلى ما تقوم به من إفساد وتدمير لحركة الشعر المعاصر، يتساءل نزار قباني: « **مَن هو المسؤول عن تلك الغوغائيَّة الشعريَّة التي تسودُ الشارعَ الثقافي العربي، والتي حطَّمت مصابيح الطُّرقات وإشارات المُرور، واقتلعت حجارةَ الأرصفة، وأضرَمت النار في المتاحف، والمكتبات والحدائق العامَّة؟**

**مَن هو المسؤول عن هذا التخريب المدروس والمتعمَّد لكلِّ ما هو جَميل ولَمَّاح ومرتفع وحضاريٌّ في شِعْرنا، وتكريس حُكْم الفَوضى والإرهاب؟**

**المسؤول هو هذه الأقلية التي جاءَتْ من الفراغ والعدم واللاَّشيء؛ لِتُدخلنا في دُوَّامة الفَراغ والعدم واللاشيئيَّة.**

**المسؤول هو ميلشيات الحداثة التي دخَلتْ إلى المدينة لتُقِيمَ حُكم الفَوضى، وتعملَ فيها سلبًا ونَهبًا واغتيالاً، وتُطلِقَ النار على سنابل القمح، وضوء القمر، وعناوين الكتب، وثِياب تلميذات المدارس.**

**بعدَ أكثر من خمسةَ عشرَ قرنًا على مِيلاد القصيدة العربيَّة تُحاصِرُ "شرطة الحداثة" بيتَها، وتصادر مُمتلكاتِها، وتختم بابَها بالشمع الأحمر، وتأخذها بثياب النَّوم إلى ملجأ العجَزَة.**

**بعدَ أكثَر من خمسةَ عشرَ قرنًا تَخرُج من أحد المقاهي مظاهرةٌ تتألَّف من بضعة عشر شخصًا عاطلين عن العمل، يُطالِبون بتغيير النِّظام الشعريّ القديم، واستلام الميليشياويّين مقاليدَ السُّلطة** ››، ويضيف: **ولكنَّني كشاعرٍ له تجرِبةٌ طويلةٌ في كِتابة الشعر وفي قراءته؛ لا أستطِيعُ إلا أن أشعرَ بالقلق أمامَ هذه الظاهرة التي تريدُ باسْمِ الحداثة أن تفصلَ ذاكرتَنا الشعريَّة نِهائيًّا، وتَقتُلَ في داخِلنا جَميع أساتذتنا ومُعلِّمينا، وتُدخِلنا في "هولوكوست" لُغَوي، كلُّ داخلٍ إليه مفقودٌ، وكلُّ خارج منه مولود . هذا اللوبي كما يسميه نزار قباني، ‹‹ ليس سوى تَجمُّعٍ سرّي، مهنتُه تلويثُ البيئة، وتَحطيم البِنْية التحتيَّة للشعر العربي››.**

هذا النقد اللاذع الذي يوجهه نزار إلى حركة الحداثة لا يعني رفضه المطلق لها:" أرجو ألا يفهم من كلامي أنني ضد الحداثة، ولكنني ضد الفلتان الشعري ". والفلتان الشعري ليس هو الانفصال عن الجمهور، لذلك تحدث عما سماه بالحداثة الخصوصية وهي الحداثة القائمة على التواصل مع الجمهور الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بوظيفة الشعر، " إنني لم أعد متحمسا للجميل لأنه جميل، ولكنني صرت من حزب الجمال الذي ينفع، " لذلك يعلن رفضه القاطع للشعر المحايد الذي يقيم في المنطقة الوسطى، ولا يتردد نزار في الحديث عن الوظيفة التحريضية التي يجب أن يقوم بها الشعر في رفض الظلم وتحرير الإنسان، إن التحريض لا يقتصر على معناه السياسي أو الاجتماعي ( تحرير المرأة مثلا )، بل يتعداه إلى معناه الشامل الهادف إلى تحرير الإنسان من كل القيود التي تكبله، " وظيفة الشعر تحريضية، انقلابية، تغييرية، وظيفته أن يحرض الإنسان على نفسه، على جلده، على عظمه، على تاريخه، على أوكار الوطاويط المعششة في داخله؟ ومن غير شك فإن هذه المهمة ليست بالسهلة، خاصة أن الشاعر يتوجه إلى جمهور صغير الثقافة، لذلك يتحدث نزار عن "تربية" هذا الجمهور، وهو ما يعني الانتقال التدريجي والهادئ به من مرحلة إلى مرحلة حتى يبلغ مرحلة التحرير المراد، خلافا للزلزال الذي أراد بعض شعراء الحداثة إحداثه في كيان هذا الجمهور.

لقد حمل نزار شعراء الحداثة وزر القطيعة مع الجمهور لأنهم تعالوا عليه وانصرفوا عن همومه وأشجانه، إن الجمهور العربي ليس جاهلا ولا غبيا ولا متخلفا، ولكن الشاعر العربي الحديث هو الذي أضاع قدرته على التفاهم مع عصره، هذه الحداثة المزعومة التي لم تتمكن من تغيير الواقع ولا أن تقف في وجه الظلم والاستبداد والظلم المطبق على الأمة العربية، ولا معالجة هموم المجتمع اليومية، بل إنها لم تستطع حتى إحداث تلك الثورة التجديدية المزعومة في

نظام القصيدة العربية الموروثة من العصر الجاهلي، ‹‹ **لَم تستطع كلُّ الكتابات الحداثيَّة أن تُحرّك حجَرًا من مكانه، أو تعَضَّ على أصابع أيّ جلاد، أو تنقذ أيَّة امرأة من أسنان (شهريار)! كلُّ معارك الحداثيين دارت حول فنجان قَهْوة، وانتهتْ حول فنجان قهوة، كلُّ دعاواهم في تحرير اللُّغة من اللغة، والكتابة من الكتابة، والشِّعر من الشعر – لم تستطع أن تزحزحَ هَمزةً من فوق كرسيِّها، أو تَقطعَ شَعرةً من ذقن أبي تَمَّام، أو تُغيِّر سنتمترًا واحدًا في الذَّائقة العربية**››، لقد فقد الشعر العربي شعبيته الساحقة بسبب ما تقترفه هذه الأقليات المتمردة التي جاءت من العدم واللاشيء لتعبر عن لا شيء إلى لا أحد ‹‹ **هذا الشعر الذي تكتبه "الأقليات الشعرية" في العالَم العربي، ماذا يُريد أن يقول؟ ومع مَن يتكلم؟ وإلى أيّ شريحة اجتماعية يتوجَّه بِخطابه؟ إنَّ تاريخ الشِّعر العربي منذ العصر الجاهلي حتَّى يومنا هذا إنما كان شعرَ "الأكثريَّة الساحقة" التي تَسمَع هذا الشعر، وتحتفل به، وتغنّيه، وتَرْويه، وتكتبُه بِماء الذهب على جُدران الكعبة، أمَّا في زماننا هذا فقد فقَدَ الشعرُ وظيفته الرَّسْمية كناطقٍ باسم الشَّعب العربي، فقدَ شعبيَّته الساحقة، وفقدَ أصوات الناخبين، وفقد سلطتَه كحاكم مُطلَق على وجدان الأُمَّة، والمسؤول هو هذه الأقليَّة التي جاءتْ من الفراغ والعدم واللاشيء**›› فأزمة الشعر المعاصر إذن سببها هذه القطيعة وتلك الجدران السميكة التي فصلت الشعر عن جمهوره، ‹‹ **أزْمَة الشاعر العربي الحديث أنَّه أضاعَ عنوانَ الجمهور؛ فهو يقفُ في قارَّة، والناس يقفون في قارَّة ثانيةٍ، وبينهما بِحارٌ من التعالي والصَّلافة وعُقَد العظَمة، لِماذا يُعِيد مُوزِّع البريد قصائدَ أكثر شعرائنا إليهم؟ لأنَّهم نَسُوا عنوان الشَّعب أو تناسَوه**..››، والسبب في نظره يعود بالدرجة الأولي إلى الغموض الكثيف واللغة التي لا تصل إلى الناس ولا تخاطب مداركهم وأحاسيسهم، فقد نفى شعراء الحداثة أنفسهم خارج أسوار اللغة ومارس عدد كبير منهم الإقطاع الشعري على الشعب العربي، لا يختلف عن الإقطاع الثقافي والفكري الذي يمارسه النبلاء في العصور الوسطى يقول **لقد سئمنا من هذه التعابير المأخوذة من قاموس حرب العصابات، كتفجير اللغة واغتيال الأبجدية، ووضع عبوة ناسفة تحت قاموس محيط المحيط، فهذا كلام يقوله كارلوس ولا يقوله شاعر مسؤول عن تأسيس المستقبل.**

إن أغلب الدارسين والباحثين الذين تصدروا الحركة الحداثة الشعرية العربية كانوا يتعاملون مع نزار قباني تعاملا لا يخلو من تحفظ واحتراز بصدد إدراجه ضمن الحداثة الشعرية بنمطها النقدي والمنهجي آنذاك، فنحن عندما نستحضر أسماء مثل صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي والسياب ونازك الملائكة ومن بعدهم يوسف الخال وأدونيس، فإننا نستحضر كيفية التعامل النقدي مع هؤلاء باعتبارهم الممثلين الحقيقيين للحداثة الشعرية من خلال المرجعية الغربية بالدرجة الأولى، في حين نعلم أن نزارا كان سباقا إلى اختراق الخطوط الحمر بما فيها نسف نظام القصيدة العربية الحديثة وهو ما جعله يثور ضد التهميش الذي سلبه حريته الشعرية كما يقول: **لم نُمارس ثورتنا في**

**المقاهي، ولَم نكتب كلامًا عَجِيبًا رخوًا لا يمكن قراءتُه من اليمين إلى الشمال، ولا من الشمال إلى اليمين، ولا من فوق إلى تحت على الطريقة الصِّينية،... إنَّ شعور الاغتِصاب لا يُفارِقني لحظةً واحدة كلَّما قرأتُ في جرائد الصَّباح هذا الكلامَ الذي لا علاقة له بالكلام، والذي لا يُمكن تصنيفه لا في خانة الشِّعر، ولا في خانة النَّثر، ولا في خانة الذُّكورة، ولا في خانة الأنوثة، ولا في خانة الأبراج، ولا في خانة الكلمات المُتقاطعة ..**

**ملامح الحداثة الشعرية عند نزار قباني**

تتجلى ملامح الحداثة الشعرية (المضادة) عند نزار قباني في نقطتين أساسيتين هما: اقتحام المحظور والمسكوت عنه، وخلخلة بنية النص الشعري.

**اقتحام المحظور والمسكوت عنه**

اتخذ نزار قباني من المرأة وسيلة لاقتحام المحظور داخل الوجدان العربي، حيث جعلها محورًا وموضعًا لشعره بطريقة مغايرة ومختلفة عن الأساليب التي تعامل بها الشعراء السابقون، فقد تعامل نزار مع جسد المرأة بشكل جريء وصريح، وأدخل قيم الجنس بشكل علني في القصيدة العربية، يقول نزار في أحد نصوصه: "**يسألونني لماذا أكتب عن المرأة، وأجيب بمنتهى البراءة والبساطة: لماذا لا أكتب عنها؟ هل هناك خريطة مرسومة تحدد للشاعر المناطق التي يسمح له بدخولها والمناطق المحظورة؟**"، من خلال هذا الاقتباس، يوضح نزار أنه لا يعترف بالقيود المفروضة على الشاعر، وينتقد الذكورية القبلية التي تعتبر المرأة عارًا، مؤكداً استقلاله عن تلك الموروثات القبلية.

تناول عبد الفتاح الدراويش قضية المرأة في شعر نزار قباني، موضحًا أن اختياره لعالم المرأة لم يكن مجرد لعب بالغرائز، بل كان وسيلة لكسر القواعد التقليدية، حيث يُعتبر خيار المرأة مثالياً لشاعر يسعى إلى تغيير النظام الاجتماعي وكسر التقاليد، فالمرأة بالنسبة لنزار هي الرهان الذي يثبته المبدع والمثقف لإثبات جدارته بالتحرر والثورة الحضارية.

أراد نزار تحرير المجتمع من خلال تحرير الجسد، ففلسف الثورة بناءً على موقفها من المرأة، معتبراً أن حل أزمة الجنس في المجتمع العربي هو المفتاح لحل الأزمات الأخرى، بما في ذلك تحرير الرجل، ومن هذا المنطلق، يرى نزار أن المرأة هي المفتاح لكل الثورات، وأن حل أزمة الجسد هو الخطوة الأولى في حل أزمات المجتمع العربي ككل، في نظره، تحرير الجسد هو البداية لتحرير المجتمع بأسره.

**خلخلة بنية النص الشعري**

يعترف نزار قباني بعدم إمكانية تحديد مفهوم الشعر الحداثي بشكل واضح، وقد عبر عن ذلك في أكثر من مناسبة، مشيراً إلى أن الشعر لا يمكن تقييده بتعريفات جامدة، في مقدمة كتابه "ما هو الشعر" يقول: "ليس من

طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلاً سياحيًا يقول لكم في أي جزيرة يسكن الشعر". وفقًا لنزار، الشعر لا يمكن تحديده بملامح ثابتة، بل هو كائن حر يتغير حسب الزمان والمكان والمواقف.

ربط نزار الشعر بالقدرة على إحداث الصدمة والدهشة، معتبراً أن الشعر الحقيقي يتجاوز التوقعات ويكسر القواعد، فهو ليس انتظار ما هو منتظر، بل هو "انتظار ما لا يُنتظر". يعتبر نزار أن الشعر عملية انقلابية يقودها إنسان غاضب يسعى إلى تغيير صورة العالم.

دوّن نزار قناعاته الشعرية في كتابه "ما هو الشعر"، حيث قدّم مجموعة من الأفكار التي تشكّل مشروعه الشعري، ومن بينها:

الشعر هو مخطط فوري يضعه إنسان غاضب يريد من خلاله تغيير صورة الكون.

لا قيمة للشعر إذا لم يحدث تغييرًا أو صدمة في المجتمع.

كل قصيدة هي محاولة لإعادة صياغة النفس الإنسانية والعالم.

الشعر يتحدى العلاقات اللغوية التقليدية ويكسر المفاهيم القاموسية.

الشعر هو تمرد على اللغة والقواعد المألوفة.

وظيفة القصيدة هي وظيفة تحريضية وليست توفيقية.

**اللغة الشعرية**

يُعتبر استخدام نزار للغة الشعرية ملمحًا أساسيًا في الحداثة المضادة، حيث اعتمد على لغة بسيطة وشعبية، لكنها عميقة في آن واحد، أوجد نزار لغة شعرية ثالثة تجمع بين كلاسيكية الفصحى وبساطة العامية، مؤمنًا أن اللغة القديمة لا تستطيع التعبير عن الواقع بشكل فعّال.

ويرى أن اللغة الشعرية يجب أن تكون قادرة على نقل الواقع بشكل مباشر وواضح، وأن تكون قريبة من لغة الحياة اليومية للناس، هذه اللغة "الثالثة" كما وصفها نزار، تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقيتها، ومن اللغة العامية حيويتها وشجاعتها، هذه اللغة كانت بالنسبة لنزار محاولة للتخلص من الازدواجية اللغوية التي يعاني منها المجتمع العربي.

**توظيف الألفاظ العامية**

كان نزار قباني من أوائل من طوّع الألفاظ العامية لتناسب الشعر الفصيح، حيث وظّف الألفاظ الشائعة في الحياة اليومية ليضفي على قصائده واقعية وشعبية. وقد تكررت الألفاظ العامية في العديد من مجموعاته الشعرية، بدءاً من "قالت لي السمراء" عام 1944 وحتى "خمسون عاماً من مديح النساء" عام 1994. استعمل نزار كلمات عامية من اللهجات الشامية والعربية في قصائده، مما ساهم في إضفاء حيوية على لغته الشعرية.

**الشكل الشعري**

لم يرفض نزار قباني الشكل القديم للقصيدة العربية، بل دعا إلى الاحتفاظ به جنبًا إلى جنب مع الأشكال الشعرية الجديدة مثل قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر، لم يكن يسعى إلى إلغاء الأشكال السابقة، بل إلى توظيفها حسب الحاجة، فقد كتب نزار قصائد عمودية للتعبير عن الأحداث السياسية، وذلك بسبب ارتباط الشكل العمودي بقوة الرسالة السياسية، بالرغم من ذلك، نجح نزار في الانتقال من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة ثم إلى قصيدة النثر، يقول نزار: "منذ عام 1966، وبعد إصدار مجموعة 'الرسم بالكلمات'، شعرت أنني أكملت دورة شعرية كاملة"، يعتبر نزار أن التغيير في الشكل الشعري ضروري لتطوير الشعر وإبقائه مواكبًا للعصر، إلا أن ذلك لا يعني التخلي عن الأشكال التقليدية.

قدم زار قباني مشروعًا شعريًا حداثيًا مضادًا، يجمع بين التجديد والتمرد على القواعد التقليدية، اعتمد في شعره على لغة ثالثة تجمع بين الفصحى والعامية، وابتكر أساليب جديدة في التعامل مع القضايا الاجتماعية والسياسية، خاصةً قضية المرأة والجسد، كان نزار شاعرًا ثوريًا بكل ما تحمله الكلمة من معنى، يسعى دائمًا إلى خلخلة الثوابت وكسر التقاليد من خلال كلماته وأشعاره.

والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم ولا تكون وقفا على زمن دون أخر فحينما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء يسارع الشعر إلى التعبير عن هذه عن ذلك بطرائق خارجه عن السلفي والمألوف فالمضامين والأشكال تمشي جنبا إلى جنب لا في الشعر وحده، بل في مختلف حقول النشاط الإنساني أيضا.

والحديث في الشعر هو الشعر لأنه عنوان النمو والتجدد والانفتاح، لا السلفي التقليدي منه، وهو يصير بمرور الزمن قديما فلا يضيع حقه لمجرد صيرورته قديما، فالقصيدة الحديثة اليوم لا ترفعها حداثتها على قصيدة قديمة، وإنما ترفعها وبحق على قصيده مجايلة لها نظمت على غرار القديم، وما الحداثة زيا أو شكلا خارجيا مستوردا، وإنما هي نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد.

**المبحث الرابع: المحيط الثقافي الاجتماعي وأثرهما في الخطاب الشعري العربي المعاصر**

شهد العالم العربي منذ مطلع القرن العشرين تحولات فكرية، اجتماعية، وسياسية خطيرة، تبدلت من خلالها القناعات التي كانت تعتبر مُقدسات أو مُسلمات، كما شهدت المجالات الأدبية تنوعًا في المذاهب الفنية والاتجاهات النقدية، شكّل فيها الشعر وظائفَ متعددةٍ وتنوعا في أدائه، إذ تراوح بين الوظائف المختلفة وحتى اختفاء بعضها عن مسرح الحياة، وراح يرسم آفاقا بعيدة عن واقع هذه الأمة وأحوال مجتمعاتها، بعدما كان روحَها ولسانَها وتُرجُمانَها في جميع حالاتها، فعاش الشعر في عزلة تامة بعيدا عن معترك الحياة، وارتبط ذلك بقطيعة مستعصية تعكس أزمة خطيرة وعقمًا لا فكاك منه إلا بصعوبة، اعتبرت هذه القطيعة علامة على الأزمة والعجز، لم تمنعه من الزوال إلا غريزة البقاء التي حفزته على الممانعة في ظل الأحداث المصيرية التي شهدتها الأمة.

وعلى الرغم من النشاط النقدي الحثيث الذي أبدى جرأة في رفض وتعزيز تلك الحالة بشكل خجول، إلا أنه في الوقت نفسه ساهم في تكديس نقاط الاختلاف ودعم معاول الهدم، نتيجة غياب المرجعية وفقدان الرؤية الشمولية وقراءة الواقع الأدبي برؤية فكرية غريبة محددة سلفا، وتجذر القطيعة بين الحقول المعرفية المختلفة.

في هذا السياق، كانت الحاجة ملحة إلى إيجاد حلول وتصورات واقعية وبدائل مرنة بعقلية جديدة ومتفتحة تتناول أصول الحياة الاجتماعية والثقافية، وتدرس التغيرات البشرية والقيمية وتحاول فهم تأثيراتها على الحركة الفكرية والأدبية المتغيرة، ومن هذه المنطلقات فضلنا أن ندرج هذا المبحث لنعالج من ورائه وظيفة الشعر، ونتناول مجمل القضايا المرتبطة بالتحولات الفكرية والثقافية في المجتمع العربي، لأننا على يقين أن التسلّح بالوعي بهذه التحولات من شأنه أن يقدم رؤية شاملة وفهمًا عميقًا للواقع الأدبي بروح جديدة، وفق منهج حضاري يَعتبرُ الظاهرة الأدبية بشكل خاص، والثقافية عموما، نتاجًا لموقف حضاري محدد وتعبيرًا عنه، إذ يشدد هذا المنهج على أن الأدب ليس ظاهرة معزولة عن القضايا الهامة للأمة، بل هي جزء منه، لذا وجب الكشف عن أثر العامل الحضاري في الشعر، بشكل خاص، والأدب عامة ضمن السياق الحضاري، ومن هنا تكمن أهمية هذه **المعادلة في طبيعة السياق التاريخي الذي يحتضن الخطاب الشعري العربي المعاصر**.

ترى الباحثة بتول جندية أن التحقق الوظيفي في الشعر العربي المعاصر يتم من خلال ثلاثة مستويات:

- **المستوى الأول**: هو الحضاري الذي يقتضي حضور **الوظيفة التوصيلية** للغة حضورا غالبا بما أن الشعر في هذا المستوى يروم التأثير في الواقع وتغييره وتبليغ المتلقين رسالة يؤمل أن يجتمعوا عليها وقد بدا أن مدرسة الأصالة كانت أنجح في هذا الغرض من مدرسة الحداثة التي حجبها انغلاق لغتها وقطيعتها مع الجمهور عن التأثير في واقعها.

- **المستوى الثاني** هو المستوى الذاتي الذي تطغى فيه **الوظيفة التعبيرية** وحاجات المبدع للتنفيس عن نفسه ووصف خبرته الداخلية وقد اشترطت مدرسة الأصالة أن يظل التعبير في دائرة التوصيل لا يتعداه، بينما أهملت مدرسة الحداثة

ذلك الشرط فأدى الاستهتار بالتوصيل إلى تحول اللغة الشعرية إلى لعب سريالي وتفكك بنائي لا تطال منه لذة ولا فائدة.

- **المستوى الثالث** الجمالي ومدى انسجام الشكل مع الوظيفة، ودرجة اقتضائها له مستعينا بالمقارنة بين نظريتي الأصالة والحداثة الشعريتين لإبراز الآثار الحضارية البعيدة الاختيارات اللغوية الذوقية البسيطة والكشف عن بواعثها الخفيه.[1]

إن البحث في قضية وظيفة الأدب في الشعر العربي الحديث، ليس جديدًا على النقد المعاصر، فقد حظيت باهتمام بعض النقاد منذ بواكير الأدب الملتزم، فكانت عنوانا لبعض المؤلفات، كما كانت عنصرا أساسيا وضروريا في كثير من البحوث النقدية لما لها من أثر وصلة حميمة بمباحث الأدب المستقلة كلها البنيوية والجمالية ومن أبرز هذه الكتب (الشاعر غاياته ووسائطه) لعبد القادر المازني وكتاب (وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي) لمحمد النويهي.

لا شك أن حاضر هذه الأمة امتدادٌ عضوي لماضيها، وفهم تراثها يقدم لنا إضاءات عميقة لكثير من القضايا والظواهر المعاصرة، ومع ذلك فإن ظواهر متنوعة استجدت في العصر الحديث كان من العسير ضبطها في قانون أو ردها إلى مرجعية مألوفة أو تقديم تفسير جاهز لها، إذ إن تغييرا صارمَ الملامح قد طرأ على الهوية العربية، وغيَّر في قسماتها الفكرية والثقافية والاجتماعية ما يعني ضرورة رصد هذا التغير والعمل على فهمه بُغية الوقوف على البواعث الجوهرية للتغيرات الحضارية وملاحظة آثارها في البنى الفكرية والاجتماعية وانعكاسات ذلك كله على الأدب العربي الحديث وظيفة ومفهوما[2].

## 1. مشكلة الانقطاع الحضاري والبحث عن الذات:

إن الغوص في أعماق المشكلة الحضارية والبحث عن جذورها قد تعود بنا إلى أزمنة غابرة، يمكن تقسيمها إلى مستويات أهمها : المستوى الأول التبسيطي الذي يبحث عن العوامل الاجتماعية، ويتحركون ببواعث قومية غالبا، هؤلاء يرون أن من أسباب انحطاط الأمة يرجع إلى الفساد الديني والخلقي الذي عم وانتشر في أوساط المجتمع، وذلك بانزوائهم واتباعهم للشهوات والملذات، والمستوى الثاني مشغول بالفكر وحركته، يحددها البعض بزمن الغزالي عندما انتصر للنقل على العقل والاتباع على الابتداع، وبالتاي منيت الأمة بالجمود الفكري والتصلب الذهني، وثالث ينظر بمنظار سياسي ويهتم لأمور الحكم والدولة فيرى أن السبب يعود بالأساس إلى الفتنة الكبرى لما سلب

---

[2] بتول أحمد جندية: أصول الوعي الوظيفي ومستويات تحققه في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوره كليه الآداب والعلوم الإنسانية تاريخ النشر 2017/11/28 جامعه حلب، ص 6.

[1] المرجع ذاته، ص 4.

الأمويون الخلافة وحولوها وراثية بعد أن كانت شورى، وواضح أن هذه المواقف تتفاوت في منطلقاتها، وكلّ كما يقال محق فيما يثبت غير محق فيما ينفي، والحقيقة الناصعة أن المنطلق حضاري إذا اعتبرنا المشكلة سلسلة متصلة من التجارب والخبرات تلونت بالوان مختلفة وعصبية متنوعة وتعاقبت عليها دول متلاحقة حتى أسلمت نفسها إلى القرن العشرين منهكة من رحلة التاريخ الطويلة مسلوبة الإرادة، خائرة، عاجزه لا حول لها ولا قوة، وما ذاك إلا بسبب انقطاع أو ضعف صلة الأمة بفكرتها الكلية ومصدر طاقتها المحركة التي حولت الشعوب العربية المسلمة إلى شعوب خاملة، تعطلت فاعليتها التاريخية وقطعت صلتها بطاقتها المحركة.

كانت الدولة العربية الإسلامية دولة قوية متماسكة دانت لها بالولاء مناطق شاسعة وشعوب متنوعة وقدمت من خلال صيغتها الدينية السياسية الخاصة نموذجا ناجحا لمركزية الحكم المدعومة بالشرعية الدينية والهيبة العسكرية والعهد بالطاعة واليمين بالبيعة وبإجماع على أحقية العرب بالرئاسة لأسباب دينية أو أدبية، ولكن العنصر العربي الذي دخل طور انحلال مزمن نتيجة الترف والفساد وتضييع العصبية بالامتزاج بالأعاجم، عجز عن أن يقدم عصبية جديدة تمد الدولة بدم نقي فتي قادر على النهوض بأعباء الأمة الثقيلة، فتحولت الخلافة إلى منصب رمزي كان غطاء مناسبا للفرقاء المتصارعين والدويلات المتناحرة التي فتت الأمة وأطمعت بها الأعداء، لولا أن نهضت عصبية مسلمة من غير العرب بواجب الذود عن الأمة المتشرذمة لتكمل الدورة الحضارية وتمد في عمر الأمة وتمنحها من خصوصيتها وذاتيتها وترد عنها خطر الاجتياح والفناء وقد هددت في عقر دارها على يد الصليبيين والمغول، استطاعت الهجمات الصليبية أن تستنزف طاقات الأمة الإسلامية وموردها على مدى قرنين من الزمان حتى قدر المماليك على طرد آخر فلولها، بيد أن الاجتياح المغولي، على قصر مدته، وعلى الرغم من احتواء الحضارة الإسلامية المغول وانتصارها عليها ثقافيا كان هو المنعطف الفاصل المؤدي إلى انحطاط الحضارة الإسلامية، ليس لأنه استهدف مظاهر الترف المفسد، وآثار الأبهة المصغية، ولا لأنه أباد إنجازات السنين المتراكمة التي حملت النفوس الكسولة ومنحتها سيما التفوق والتقدم ومناهج العظمة، فربما كان في هذا الدواء، لكن لأن جائحة المغول لن ترضى بأقل الخسائر وتأبى إلا أن تجمع على المسلمين عجزا روحيا فوق العجز المادي الذي أنزلته بهم، ويبدو أنهما عجزان مفض كل منهما إلى الآخر.

وقد تمثل العجز الروحي في إعاقتين خطيرتين، الأولى إحساس طاغ بالذل سرى في الناس سريان رعب المغول في أنفسهم، علّمهم الخور والكفر بالقدرات وحقن اليأس في النفوس التي رضيت أن تستكين فسلب منها إرادتها وقدرتها على مقاومة التحديات المنهكة، لتتحول إلى زبد عاجز ينقاد بالتيار يجرفه أنى شاء، أما الإعاقة الثانية هي

الدخول في حالة **انقطاع حضاري**[1] وتاريخي مفاجئ نتج عنه تدمير البنية التحتية المعرفية والعمرانية والاقتصادية والتصفية الجسدية لرجال العلم أو تشتيتهم والمذابح الجماعية لعامة الأمة، وتفنى المعرفة بموت رجالها أو ضياع مصادرها وفقدان وسائلها، وتاريخ الأمة هو معرفتها ومعرفتها هي فكرتها التي قامت عليها وطاقتها التي أطلقتها ومحركها للفعل والتأثير فإذا انقطعت صلتها بها خسرت طاقتها وتقلصت فاعليتها وفقدت بوصلتها الموجهة، وتحولت مُثلها إلى مفاهيم غائمة مشوهة لا تحرك إلا إلى الخمول ولا تنتج إلا الخراب، ومع تكرار المحاولات والفشل تغبن الذات قدرها وتجهل نفسها وتقع في يأس معجز وذل مكين، وإنما تستمد العزة من ماض تليد أو حاضر فريد ومع نكبة المغول خسرت الأمة الاثنين، ولكن الذل سيظل أهون الإعاقتين لأن الأمة ستحرر نفسها وتتطبب من أعراضه إلى حين من الزمن، أما الانقطاع الحضاري فهو الداء العياء الذي سينتفخ بكر الأيام ويصير سرطانا يتغلغل في مناحي الحياه كلها ويشد الأمة إلى قاع الانحطاط[2].

تغلغلت مشكلة التخلف وضعف الفاعلية في أركان الحياة النفسية والاجتماعية والمعرفية والسياسية للأمة، وكان أبرز مظاهرها الظاهران العلمي والاقتصادي وانعكاسهما على القوة العسكرية، وإنما يقوم الاقتصاد على قوة العمل، فكيف السبيل إليه في أمة تعلمت الكسل والخمول، وفضلت القناعة والرضوخ، وفقدت مثيرات الطموح أو أعرضت عنها، (**ولتجدنهم أحرص الناس على حياة**)[3]، وتآلفت مع الجهل والخرافة، وأيقنت بعبثية العلم وفضلت راحة التقليد على جهد الإبداع والاجتهاد ورفعت لواء الرفض أمام كل جديد كما سادت فيها أخلاق اللامبالاة والنفعية، وغلب عليها النازع الفردي والانشغال بكل ما هو تافه وسطحي وغشيها الفساد والغش، وضيعت الحقوق وعطلت المصالح، واستقر اليأس في أعماقها، فضعف اقتصادها، وتواضع إنتاجها وتأخرت معارفها، وهزم جيوشها، حتى سبقها أعداؤها وتفوقوا عليها في الميادين كلها.

مع كل هذه التحديات والهزائم، يظل للأمة القدرة على التحمل والصمود أمام الضغوط، يجب أن تعتبر الهزائم فرصة للتعلم والتحفيز، وليس نهاية للمسيرة. ينبغي لنا البحث عن نقاط القوة في هذه الأمة والتحقق من مواقع احتياطية لفعاليتها، التي ستمدنا بوقود الكفاح لمواجهة التحديات المعاصرة.

رغم أن جميع عوامل التخلف السابقة أضعفت سلطة الفكر الإسلامي تاريخيًا وعمرانيًا، إلا أن الفكرة بحد ذاتها كفكرة حضارية ظلت دائمًا لها سلطة روحية قوية على النفوس والتوجهات الاجتماعية. كانت الفكرة قوة موحدة بين الفرد والجماعة، حيث أصبح تهديد أحدهما هو تهديد للآخر. كما اتحدت الفكرة مع الذات والمجتمع،

---

(2) السابق، ص10.

(3)

(1) سورة البقرة الآية (95).

ولم يكن التحدي للفكرة أو للذات سوى تحد للجميع. وكان التوحيد والتكتل عاملاً أساسيًا في مواجهة التحديات والأخطار.

ومع ذلك، يظل السؤال حول كيف يمكن تفعيل هذه القوى والإمكانيات في فترات السكون وعدم التحفيز؟ يتطلب ذلك بحثًا في أماكن الاحتياط الكامنة لفعاليتها، وتحفيزها للعمل والتأثير بشكل فعّال.

يمكن أن يوصف القرن العشرون بأنه قرن الاضطراب الذي لم يعرف التاريخ له مثيلا لا على مستوى الأمتين العربية والإسلامية، فحسب، ولكن على المستوى العالمي بأسره، فقد اختبرت الإنسانية تجاربَ وأفكارا لم يكن لها بها سابق وعهد وشهدت تقلبات وانتصارات وانهيارات كانت كفيلة بأن تهز كثيرا من الثوابت وتحبط الآمال في غير قليل من المشاريع التي ظُنَّ أنها واعد، وسواء أرضيت هذه الأمة أم لم ترضَ، فقد هبت عليها رياح التغيير ولم يكن في إمكانها أن تحتجز نفسها، دونها ودخلت القرن منهكة من آثار انحطاط طويل، ترسب رويدا في حنايا الروح منها، حتى انهار في آخر المطاف مع إطلالة القرن العشرين، ذلك البناء الشامخ الذي ألفته وألفها ووثقت به رابطتها، فهزه الانهيار هزا عنيفا طال أعمق خصائص ذاتها الجمعية وأدقها، وغير في ملامحها على مستوى الهوية ابتداء، وانتهاء بأبسط المفاهيم والقيم وطرائق العيش، فكان عليها أن تعيد بناء حياتها وفق مقاييسها ومخططات جديدة لم تألفها ولم تختبرها ولما تقر في شانها على قرار.

لم تمتلك الأمة العربية الإسلامية تصورا واقعيا عن حقيقة موقعها الحضاري في عصر الانحطاط إلى أن واجهت تلك الحقيقة المرة مع سقوط الخلافة، ومع ذهولها لقيت محتلا أجنبيا قدر أن يكون العدو والمبشر، ويبدو أن حدث الاستقلال هو أهم إنجازات الشعوب العربية في القرن العشرين وأثمنها لأن ما بعد الاستقلال يكاد يشبه الصحوة من حلم جميل، إذ توالت صدمات ونكبات واجهت فيها النفس العربية ذاتها ونقصها من دون وسيط، فانتكست إلى اليأس وخسرت قوة الأمل وجسارة الإمكان وفرص الاحتمال، وأثبتت الخيارات التي اختُزلت فيها الأعمال والتطلعات فشلها، حتى رسخ الاعتقاد بإفلاس تلك الخيارات، وساد الظن بانعدام البدائل، وها هي ذي الأمه تخرج مثقلة بأحمال قرن كامل لتطرح على عتبات قرن جديد تطمح أن تجد لها فيه موقعا وتأمل أن لا يمر كسابقه سنوات عجاف يأكلن ما قدمن لهن.

دخلت الأمة الإسلامية العربية القرن العشرين متشبعة بروح النهوض بعد قرنين من السبات العميق، تضغط على وعيها مشكلة الانحطاط ضغطا عميقا ومخلا بالتوازن، لتحدد استجاباتها وتفرض خياراتها، وقد غلب هذا الوعي على القيادات السياسية والفكرية وفئات المثقفين، أما عامة الأمة فلم تع مشكلة الانحطاط وعيا واضحا راسخا إلا بعد نهاية الحرب العالمية الأولى وانهزام العثمانيين فيها وما آل إليه الأمر من الوقوع بين براثن الاحتلال وسقوط الخلافة الإسلامية كالشعوب لا تهزها ولا تحركها إلا النكبات العنيفات، وقد أسفرت المواجهة مع مشكلة

الانحطاط عن ظهور مشكلات ثلاث: **مشكلة الهوية- مشكلة التحرر- المشكلة الاجتماعية**، وهي مشكلات متعالقة يفضي بعضها إلى بعض وقد تأزمت على الزمن بدل أن يصار إلى حلها.

**أزمة الهوية:**

تُعد مسألة الهوية من أبرز القضايا التي تواجه الشعوب والمجتمعات، سواء استندت مكوناتها إلى أصول قديمة أو كانت نتاجًا لعصر حديث، ذلك يعود إلى وجود متغيرات عالمية متسارعة تؤدي إلى تغييرات إقليمية تؤثر على هوية المجتمع عبر مجالات عدة كالثقافة، والاجتماع، والاقتصاد، والسياسة. وقد أسهمت هذه التغيرات في استمرار الجدل حول مفهوم الهوية داخل مختلف مجالات العلوم الإنسانية، مثل الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ، وعلم اللغة، بالإضافة إلى الاقتصاد والسياسة. لذا، يُعد مفهوم الهوية من المفاهيم التي تنوعت دلالاتها، حيث تتقارب أحيانًا وتختلف أو تتباعد أحيانًا أخرى.

تعددت دلالات الهوية نتيجة كثرة العوامل المكونة لها وتشابك هذه العناصر فيما بينها، فمنها ما يُعتبر مقدسًا ومطلقًا، ومنها ما يخضع للنسبي والمتغير، مما يرتبط بعدة قضايا وثيقة الصلة، مثل القومية، وعلاقة الذات بالآخر، والتواصل، والحداثة، والزمان، والصراع، والتغير، والاختلاف، والتنوع، والثقافة، والتراث. هذا التشابك أدى إلى تنوع الرؤى واختلاف آراء المفكرين، كلٌ وفق منظوره وإطار دراسته[1].

وعلى الرغم من هذا التعدد والاختلاف في الرؤى، تبقى دراسة الهوية ذات أهمية كبيرة. فهي مسألة ترتبط مباشرة بكل مجتمع، مما يمنحه طابعه المميز ويحدد اختلافه عن المجتمعات الأخرى.

من المهم الإشارة إلى أن مصطلح "الهوية"، بما يحمله من أبعاد وجودية ومعرفية واجتماعية، ليس أصيلًا في اللغة العربية، بل دخلها عبر ترجمة أعمال أرسطو، خاصة في مجالي الميتافيزيقا والمنطق. فقد استخدم الفلاسفة المسلمون، كالكندي والفارابي وابن رشد، مصطلح "الهوية"، المشتق من الضمير "هو"، كترجمة للفظة اليونانية "استين" التي استخدمها أرسطو للإشارة إلى مفهوم الوجود، يعكس هذا الاشتقاق ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو ما يرتبط بمنطق أرسطو ومنظومة اللغة، بمرور الزمن، خضع مفهوم الهوية لتحولات معرفية أثرت على دلالاته في الإدراك العربي المعاصر[2].

تتعدد تعريفات الهوية نتيجة لاختلاف العناصر المكونة لها وتشابكها، بعض هذه العناصر يُعتبر مقدسًا ومطلقًا، بينما يخضع بعضها الآخر لمعايير النسبية والتغير، ترتبط الهوية بقضايا مثل القومية، علاقة الذات بالآخر، الحداثة، الزمن، الصراع، الثقافة، والتراث، ولهذا، تنوعت آراء المفكرين حولها تبعًا لاختلاف مناهج دراستهم.

---

[1] أشرف حافظ: الهوية العربية والصراع مع الذات، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

من بين التعريفات الكلاسيكية للهوية:

- "الهوية هي الحقيقة المطلقة التي تشمل جميع الحقائق".
- "الهوية هي الوجود المحض الذي يحتوي على كل كمال وجودي".
- تعريف آخر يرى أن الهوية تشمل ثلاث معانٍ: التشخص، الذات، والوجود الخارجي، ويُعرفها الفارابي بأنها "عينية الشيء وخصوصيته وتشخصه".
- أما هيجل، فيعتبر الهوية علاقة الذات بذاتها ضمن دائرة الماهية، بوصفها انعكاسًا على الذات.

أما في ضوء المنظور الاجتماعي، تُعرف الهوية بأنها خاصية الشيء المطابقة لحقيقته وصفته الجوهرية التي تميزه عن غيره، ما يُعبر عن وحدة الذات، وعند تطبيق هذا التعريف على الهوية الثقافية، نجد أنه يعكس التفرد والتميز الذي يمنح الفرد أو المجتمع خصوصية معينة، ومع ذلك، فإن الهوية ليست ثابتة، بل تشهد تطورًا وصيرورة مستمرة، مما يجعلها كيانًا ديناميكيًا يتغير ويتفاعل مع الزمن والظروف.

بذلك فإن الهوية منظومة متكاملة تجمع بين الجوانب المادية والنفسية والاجتماعية، وتشمل قيم المجتمع وأنماط تفكيره، باعتبارها مشروعًا مفتوحًا يتفاعل مع الواقع والتاريخ ليمنح المجتمع استمرارية وتميزًا من خلال ثقافته وقيمه.

تتنوع مكونات الهوية بين عناصر مرجعية مثل الثقافة، الدين، العرق، والتقاليد، في السياق العربي، تُعد الهوية متأثرة بالإسلام، حيث تشكلت عناصرها من العادات، القيم، الفنون، والعلوم، ما يمنحها طابعًا مميزًا، من منظور آخر، يُبرز مفهوم العرقية الهوية بوصفها إحساسًا بالاختلاف بسبب الثقافة أو الأصل المشترك.

شهد مفهوم الهوية تطورًا ملحوظًا، إذ انتقل من السياق المنطقي والأنطولوجي إلى الأبعاد الثقافية والاجتماعية، كان للاتجاه الفلسفي نحو الذات الإنسانية، الذي برز مع ديكارت في قوله "أنا أفكر إذن أنا موجود"، أثرٌ كبير في إعادة صياغة مفهوم الهوية، تحول المفهوم مع هيجل إلى سياق يعبر عن الهوية ككيان متغير ومغترب في الآن ذاته، مما دفع بها نحو أبعاد أنثروبولوجية واجتماعية وثقافية أعم، بهذا التوسع، أصبحت الهوية مشروعًا ديناميكيًا يواكب تحولات الزمن ويعكس تفاعل المجتمع مع ذاته ومع الآخر.

تشير الدلالة الاجتماعية والثقافية للهوية إلى دراسة هويات المجتمع ككل، باعتبار المجتمع مزيجًا من الهويات الفردية المتفاعلة فيه. تنبع هذه الدلالة من العلاقة الجدلية بين هوية الفرد (الأنا) وهوية المجتمع، حيث تتشكل هوية الفرد تدريجيًا من تفاعله مع الآخرين، مما يؤدي إلى تشكيل هوية جماعية تمثل الإطار الفكري والنفسي للمجتمع.

هذا الإطار يعبر عن وجود المجتمع بجوانبه الاجتماعية والثقافية والنفسية والعرقية، ويتجلى في السمات العامة، وأنماط التفكير، والسلوكيات. يتحدد مفهوم هوية المجتمع بناءً على الإرث الثقافي الجمعي الذي تراكم عبر التاريخ، متمثلًا في العادات، القيم، التقاليد، الدين، الأخلاق، وأساليب الحياة، مما يُكوّن نمط التفكير المميز للعقل الجمعي.

**الوحدة والتنوع في الهوية الاجتماعية**

الهوية الاجتماعية هي منظومة موحدة تتضمن عناصر متنوعة ومتباينة، ولكنها تتكامل لتشكل وحدة متماسكة، الفرق بين التنوع البنّاء الذي يؤدي إلى انتقاء الأفضل، والصراع المشتت الذي يؤدي إلى تفكك الهوية، يشكل محورًا هامًا، الأول يعزز الهوية، بينما الثاني يؤدي إلى تدهورها، مما ينعكس سلبًا على الجوانب النفسية والثقافية والسياسية والاقتصادية للمجتمع.

**الهوية والقومية والإيديولوجية:**

تتطرق الدلالة الاجتماعية والثقافية إلى مفهومين أساسيين ترتكز عليهما مكونات بنية الهوية، وهما مفهوم القومية ومفهوم الأيديولوجيا، أما الأول فيستخدم في كثير من الأحيان أو معظمها مرادفا لمفهوم الهوية، وفكرة القومية هي من ضمن أفكار القانون الطبيعي للمجتمعات البشرية، وهي موجودة منذ القدم، تختلف صورها باختلاف العصور والمجتمعات لأنها تعبر عن علاقه اجتماعيه لمجموعة من أبناء الأمة الواحدة، قد يحسن أبناؤها استخدامها أو يسيئون، وهذا يتوقف على الأفكار الكامنة التي تعبر عن تلك العلاقة بين أبنائها، وهي بهذا تتبلور في الصلة المجتمع العاطفية تنشأ من الاشتراك في الوطن والجنس واللغة والمنافع، وهنا يأتي مفهوم القومية في هذا المعنى كرابطة اجتماعية تربط الناس أو الجماعة بعضها مع بعض برباط الشعور بالانتماء، إلى جانب روابط أخرى روحية ومادية، ويكون بذلك مفهوم الهوية متضمنا المفهوم الثاني، وهو مفهوم الأيديولوجية، الذي يعني المنهج أو النسق الفكري المميز للهوية ذات الطابع الوحدوي، أي السمة أو الصبغة التي تتماسك بين طياتها الموضوعات المدركة على اختلافها، سواء أكانت هذه الموضوعات عقائدية دينية سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية.

ويرتبط مفهوم القومية بمفهوم الأمة، الأول يعد مفهوما اجتماعيا بما تحكمه من روابط روحية مشتركة، وهو مفهوم اجتماعي ترابطي، بينما الثاني (الأمة)، فهو مفهوم سياسي أكثر منه اجتماعي، والهوية القومية بالمفهوم السوسيولوجي التاريخي تعني طرق تفكير وشعور وسلوك يتسم بالتماثل والهيمنة النسبية لمجتمع معين، وهي هوية نسبية إلى حد ما، وتاريخية يحققها شعب ما عن طريق التفاعل أو علاقته الجدلية مع التاريخ، وجدير بالذكر الإشارة هنا إلى نظرتين على الأقل من الاختلاف، بصدد نسبية مفهوم الهوية القومية، الأولى تنظر إلى الهوية من خلال عملية الجدل التاريخية للمجتمع، وترى أن هوية المجتمع تتكون أو تكتسب من جدلية تاريخية، وهي النظرة الاقتصادية الجدلية، والثانية تنظر إلى الهوية من المنظور الطَّبْعي القَبَليّ كجوهر وراثي يضيف سمة عامة ثابتة نسبية لهوية المجتمع.

تشير تلك النظرة إلى أن الهوية القومية مكتسبة، لا يرثها المجتمع من تركيب النفسي أو جوهر متأصل فيه، وإنما يكتسبها نتيجة استجابات لظروف ودوافع متغيرة تطرأ على المجتمع عبر تاريخها الطويل، وعلى هذا فخصوصية أيّ شعب أو قومية هي نتائج عوامل التاريخ الديناميكية في سيرورة التفاعل الاجتماعي والصراعات الاجتماعية

والسياسية والأيديولوجية والحروب والتفاعل الثقافي وعمليات التأثير والتأثر، وينفي أن تكون الهوية القومية ناتجة عن فطرة أو غريزة طبيعية ثابتة، ولو نسبيا، وأيضا يرى هذا الاتجاه أن معظم الخصائص التي ترتبط بقومية ما هي نسبية ،وما يميز قومية في مرحلة ما لا يعني أنه سيميزها في مرحلة أخرى، وهذا يعني أن الهوية القومية هوية تاريخية، والتاريخ هو الذي يشكلها، وهي انتقال تراثي اجتماعي ثقافي معين إلى الأجيال الجديدة، أو نشوء هذه الأخيرة في إطار خلفية اجتماعية ثقافية متماثلة الأساس الذي يدعو إلى هذه الظاهرة ويبرزها هو نشأة الأفراد في وسط اجتماعي ثقافي واحد، يكشفون رغم الاختلافات الفردية عن سمات متماثلة، وكلما زادت وحدة هذا الوسط زادت وحدة هذه السمات، فالأوضاع والتجارب المتماثلة تميل إلى إفراز هوية متماثلة بين الأفراد والجماعات التي تتعرض لها، لهذا عندما ترتفع درجة التماثل تصبح وحدة بارزة،، وهناك تصورات ومشاعر جماعية تستقر في اللغة والأنظمة والعادات والتقاليد والقيم، هي التي تحدده الشعوب وهذا لا يعني أنها ثابتة أو هي ترجع إلى التركيب العقلي النفسي المتأصل في طبيعة الشعب أو الأمة، ولا يعني أيضا أن هوية المجتمع تكون ما هي عليه الآن ما هي عليه محتوم عليها بما هي عليه، والهوية القومية في رأي ذلك الاتجاه يمكن أن تحدد سيسيولوجيا بأنها من السمات العامة التي تميز شعبا أو أمة في مرحلة تاريخية معينة، لأنها نتائج جدلية المجتمع مع الظروف والملابسات المتغيرة في جميع مجالات الحياة عبر تاريخه.

**الهوية الثقافية للمجتمع:**

تعرف الثقافة بأنها مجموعة معقدة من المعارف والمعتقدات والفن والقانون والأخلاق واللغة والمفاهيم، بالإضافة إلى القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع، هذه العناصر تتكامل وتتداخل لتشكل نسيجًا واحدًا يكون أساسًا للنظم الاجتماعية المختلفة، ويمكن وصفها بأنها تندرج ضمن نسق واحد، مما يعني وجود أيديولوجية موحدة تحدد نمط الثقافة في المجتمع، فالثقافة من هذا المنطلق هي الشكل العام للسلوك المتعلم ونتيجة له، حيث يتبادل أفراد المجتمع هذا السلوك من خلال عمليات التعلم والتأثير المتبادل.

تتمثل ثقافة المجتمعات والجماعات في أنساق من العادات وأنماط التفكير، والفروق بينها تراكمات من التعلم الجماعي الذي يتأثر بالظروف الجغرافية والبيولوجية والاجتماعية، والثقافة ليست ثابتة، بل هي في حالة تغير وتطور، ولكن بشكل نسبي يتماشى مع طبيعة المجتمع وقدرته على تقبل التغيير الثقافي، ذلك أن لكل مجتمع من المجتمعات قيم متوارثة يتم الحفاظ عليها عبر العصور كجزء من الثقافة الضمنية، وهذه القيم تشكل دوافع في التكوين النفسي لأفراده، وتساهم في تشكيل هويته، كما أن المجتمعات تختلف في تمسكها بهذه القيم، ويتم التمييز فيما بينها أيضًا وفقًا للقيم الموجهة للسلوك.

إن السمات التي تميز مجتمعًا ما عن غيره هي الهوية الثقافية، أي مجموعة الخصائص الثقافية المؤثرة في السلوك من خلال أنماط التفكير التي تسيطر على المجتمع لفترة زمنية طويلة، مما يميز مجموعة بشرية عن أخرى، لتشكل نظامًا

نسبيًا يتضمن الماضي والتراث والقيم واللغة والدلالات والتعبيرات والمقولات الدينية وأنماط التفكير والسلوك، وهذه المنظومة تتطور بفعل الديناميكية الداخلية والخارجية، من المهم أن نلاحظ أن هذه الديناميكية قد لا تكون دائمًا إيجابية، ففي بعض الحالات قد تؤدي إلى تشتت الهوية الثقافية وإضعافها، خاصة في حالة صراع الهوية مع ذاتها، مما ينجم عن ضعف الهوية الثقافية وجمودها، قد يؤدي إلى انخفاض المستوى الثقافي العقلي والنفسي للمجتمع.

**اللغة:**

تعد اللغة أحد أعمق وأهم أدوات التفاعل الاجتماعي التي تساهم في استدامة الهوية الثقافية للمجتمع، إذ تساعد اللغة الموحدة على تعزيز التماثل بين الأفراد من حيث السلوك الاجتماعي، فهي لا تقتصر على كونها وسيلة للتواصل فحسب، بل إنها تحمل في طياتها الأفكار والعادات والتقاليد والقيم والمعتقدات الخاصة بالهوية، فاللغة تعتبر الأداة الأساسية التي يستخدمها الإنسان للتعبير عن أفكاره ومشاعره وفهم رغبات الآخرين وتبادل الخبرات معهم، مما يساهم في تشكيل الهوية الثقافية للمجتمعات ويجعل لكل مجتمع ثقافة مميزة عن غيره.

كما أن اللغة لا تشكل وسيلة للتواصل فحسب، بل هي أيضًا أداة للتفكير والتعبير عن الميول الشخصية في إطار سياقها اللغوي من حيث تركيبها ومفرداتها، ولا يمكن لأي جماعة بشرية أن تظل دون لغة، فهي جزء لا يتجزأ من الميراث الاجتماعي والثقافي، تتنقل من جيل إلى جيل مع تطور يتماشى مع متطلبات العصر، دون أن يُسمح بالانحراف الكبير عن مستوياته الأساسية إلا في حالات محدودة، فاللغة هي نتاج اجتماعي ثقافي يعكس تاريخ الشعوب واهتماماتها.

تحدد اللغة معالم الهوية الثقافية عبر ما تحمله من خصائص، وما تكتنزه من حمولة معرفية وقيمية وأخلاقية، كما أنها تسهم في تشكيل عادات سلوكية تراكمت على مر الزمن، وتأثرت بالتفاعلات المحدودة بين الشعوب في المراحل الأولى لتشكيل الأمم، وتعتبر اللغة وسيلة لفهم الذاكرة الجماعية وتخزين المعرفة والتجارب الإنسانية، لكل هوية ثقافية لغة تميزها، يطلق عليها النموذج اللغوي المشترك، ولكن إلى جانب هذه اللغة العامة، توجد لهجات محلية تحمل خصائص لغوية واجتماعية مميزة.

لا شك أن اللغة والثقافة يرتبطان ارتباطًا وثيقًا، فهما جزء من منظومة واحدة حيث تتجسد الثقافة في اللغة، التي هي مرآة معارف الإنسان وهويته الثقافية، تعكس اللغة مكنونات النفس والعقل، وتترجم الخبرات إلى واقع ملموس من خلال الكلمات والأصوات التي تصف الوقائع وتصورها، تكمن أهمية اللغة في مرونتها، حيث تتطور وتتغير مع مرور الوقت بما يتناسب مع التحولات الثقافية والاجتماعية.

إن اللغة، مثل الثقافة، لها وجود بالقوة ووجود بالفعل، الأول هو القدرة الكامنة التي يتم التعبير عنها في مواقف محددة من قبل الأفراد أو الجماعات، بينما يشير "الوجود بالفعل" إلى التطبيق الفعلي لهذه القواعد اللغوية في

السياقات الاجتماعية، مما يؤدي إلى تكوين أنماط لغوية ثابتة يتفق عليها أعضاء المجتمع اللغوي، الفروق بين الأداء اللغوي والقواعد هي جزء من تنوع تطبيقات اللغة، حيث تختلف الجماعات في استخدام اللغة وفقًا للظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة.

**التراث، المفهوم والتحديات في زمن الحداثة:**

التراث هو مفهوم ذو دلالة واسعة، ويعود أصله إلى مادة "ورث" التي تشير إلى الإرث والميراث، أي ما يرثه الإنسان من أقاربه سواء كان مالًا أو ممتلكات، وقد أضاف بعض اللغويين بعدًا آخر لمفهوم التراث يتضمن الحسَب والسلطة، ففرَّقوا بين "الورث" الذي يختص بالمال، و"الإرث" الذي يتعلق بالحسب، وفي القرآن الكريم، وردت كلمة "التراث" بمعنى الميراث، كما في قوله تعالى: "وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا"، حيث يشير "اللّم" إلى الجمع بين الحلال والحرام في الميراث، وهكذا كانت دلالة التراث في العصور الإسلامية الأولى تقتصر على ما تركه المتوفى من ممتلكات يستحقها ورثته وفقًا لقوانين الميراث المحددة في القرآن، وهو ما حظي باهتمام كبير في مجال القضاء الإسلامي.

اكتسبت كلمة "التراث" في الخطاب العربي المعاصر شحنة وجدانية ومعنًى إيديولوجيًا يتجاوز معانيها التقليدية، فقد أصبحت تمثل الموروث الثقافي بمختلف مكوناته من أفكار وقيم وعادات، وارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالهوية العربية، وبذلك، يعد التراث رمزًا للملكية الثقافية التي تمثل ماضي الأجداد، على الرغم من تأثيرات المجتمعات الأخرى، حتى صار هذا التراث لدى العرب جزءًا لا يتجزأ من هويتهم، مما أدى إلى ظهور صراعات بين تقديس التراث ومواجهة تحديات الحداثة.

في ظل التغيرات السريعة التي يشهدها العالم تعد كيفية التعامل مع التراث إحدى أبرز القضايا المعاصرة، ففي العقلية العربية، أصبح التراث بمثابة عنصر أساسي في بناء الهوية الذاتية، ولكنه أيضًا مصدر للتوتر والصراع بين الأصالة والمعاصرة، يتجلى ذلك في الأسئلة حول ما إذا كان التراث هو الذي يملكونه أم هم الذين يمتلكونه، وهل هو إيجابي أم يتضمن جوانب سلبية قد تعيق التقدم؟ وهل يمكن للتراث أن يساعد في ردم الفجوة بين العرب والمجتمعات المتقدمة؟

نتج عن هذه الأسئلة ظهور ثلاث تيارات رئيسية، الأول يتمثل في تقديس التراث والتمسك بكل ما ورد فيه من أفكار وآراء، أما التيار الثاني فيتمثل في رفض التراث بشكل كامل، وتبنّي الفكر الغربي وتطبيقه على المجتمعات العربية دون النظر إلى السياق الثقافي والاجتماعي، أما التيار الثالث، فهو يبحث عن التوفيق بين التراث والمعاصرة، معتقدًا أن التراث يجب أن يكون أساسًا ينطلق منه المجتمع نحو الحداثة والتجديد[1].

[1] أشرف حافظ، الهوية العربية والصراع مع الذات، ص 112.

هذه الصراعات الفكرية حول التراث تستند إلى الاختلافات بين الأجيال والمفاهيم الثقافية، ففي حين يرى البعض أن التراث هو مصدر القوة والحكمة، يرى آخرون أن التطور والحداثة لا يتحققان إلا من خلال التغيير الجذري، هذا التباين بين التيارات أدى إلى صراعات أيديولوجية أزّم الوضع الفكري في العالم العربي، حيث أصبح التراث موضوعًا للتقديس أو النقد، مما أضاف تعقيدًا جديدًا لتحديات الهوية الثقافية العربية في العصر الحديث.

**2. التبادلات الثقافية والتأثير المتبادل بين الشعر العربي المعاصر والأدب العالمي**

**المثاقفة وسؤال الهوية**

**مفهوم المثاقفة:**

يفترض هذا المفهوم في بعض تعريفاته المساواة في الفاعلية والتفاعل بين جميع الثقافات والآداب على اختلاف سياقاتها التاريخية الاجتماعية، كما يتأسس على أن اختلاف سماتها الثقافية ومظاهر إسهامها الفكري والجمالي لا يبرز بأي حال القول بأن إحداها تحتل موقع السابق، بينما على الأخرى أن تقنع بكونها مجرد لاحق ونستطيع أن نرتب على هذا الأساس أن ما يمكن أن يدور بين الشعوب من تبادل ثقافي، إنما هو من قبيل التفاعل الثقافي أو ما يسمى بالمثاقفة، وهذا المصطلح (المثاقفة) ليس غريبا على أية حال في حقل المقارنة، فجوهر المثاقفة هو المقارنة فيما يقول عز الدين المناصرة، وقد عرف قاموس المورد الإنجليزي العربي مفهوم التثاقف بأنه تبادل ثقافي بين شعوب مختلفة وبخاصة تعديلات تطرأ على ثقافة بدائية نتيجة لاحتكاكها بمجتمع أكثر تقدما، حيث نلاحظ الأصل الأنثروبولوجي للمصطلح والذي يقوم على فكرة الاحتكاك والتفاعل باعتباره قاطرة التقدم، وإن كان التقدم هنا يتم عبر مثير خارجي يمثله الطرف الأكثر تقدما، غير أن هذا المصطلح قد اعترته تطورات كبيرة ومهمة منذ استخدامه الذي يمتد في الزمن إلى عام 1880 حيث استخدم للدلالة على التفاعل الحاصل بين مختلف الثقافات على كافة مستويات التأثر والاستيعاب والتمثل والتعديل والرفض، سواء من وجهة النظر النفسية الاجتماعية أو الأنثروبولوجية أو التاريخية، وقد تحددت هذه المستويات في المؤتمر الذي عقد عام 1938 باعتبارها مجموعة من الظواهر الناتجة عن اتصال مباشر ومتواصل بين أفراد ينتمون إلى ثقافات مختلفة، مع ما يترتب على ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية لهذه المجموعة أو تلك، ونلاحظ في هذا التعريف أنه جاء كسابقه مرتكزا على فكرة الاتصال بين أفراد ينتمون إلى مجموعات ثقافية متباينة، غير أن الجديد فيه أن هذا الاتصال ينجم عنه تغيرات في الأنماط الثقافية لهذه المجموعة أو تلك دون تحديد متقدم أو متخلف على نحو تراتبي من أي نوع، وعلى الرغم من أن الباحثين لم يحددوا طبيعة هذه الظواهر على نحو واضح فإن المعنى الكامل يكاد يحيل كسابقه إلى مفهوم التأثير وإن كان على نحو غير مباشر وذلك من حيث عدم النص على غير ذلك من أشكال التثاقف الأخرى الممكنة، واقتصر على مجموعة واحده دون الأخريات من باقي المجموعات، التي قام بها هذا الاتصال.

هناك تعريف أخر يقول إن المثاقفة هي مجموعة التفاعلات التي تحدث نتيجة شكل من أشكال الاتصال بين الثقافات المختلفة كالتأثير والتأثر والاستيراد والحوار والرفض والتمثل وغير ذلك مما يؤدي إلى ظهور عناصر جديدة في طريقة التفكير وأسلوب معالجة القضايا وتحليل الإشكاليات، وهو ما يعني أن التركيبة الثقافية والمفاهيمية لا يمكن أن تبقى أو تعود بحال من الأحوال إلى ما كانت عليه قبل هذه العملية.

إن مفهوم المثاقفة بهذا التعريف تخطو إلى مناطق جديدة بحيث يمكنها أن تعطي معان أوسع وأشمل من مجرد عملية التأثير والتأثر فتشترك معها أنماط أخرى من التفاعل كالحوار والاستيعاب والتمثل وحتى الرفض وعدم الامتثال، أما محمد برادة فيعرف المثاقفة بقوله: هي مصطلح سوسيولوجي ذو معان متداخلة وتقريبية، وبصفة عامة يطلق على دراسة التغير الثقافي الذي يكون بصدد الوقوع نتيجة لشكل من أشكال اتصال الثقافات (الاستعمار، المبادلات التجارية، الثقافية، الأسفار، ... وغيرها)، وتؤدي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة بالنسبة لكلتا الثقافتين المتصلتين، ويرجع محمد برادة صعوبة المصطلح إلى تعداد المصطلحات المتقاربة في الاشتقاق، لكن الأكثر أهمية في تعريف برادة أن التغير لا يعتري طرفا ثقافيا بمفرده، بل يطال كلتا الثقافتين المتصلتين، وهذا التعريف يعد الأكثر اتساقا مع معنى المفاعلة الذي يتكئ على صيغته اشتقاق (المثاقفة) بمعنى اشتراك طرفين أو أكثر في فعل واحد، ومن ثم يقع التغيير عليهما معا في نفس الوقت، وهو الأمر الذي تعززه وقائع تاريخ التفاعل الثقافي الإنساني.

حاول عز الدين المناصرة تحديد المعاني المتعددة لأشكال وتمظهرات هذا المصطلح على النحو التالي

أولا: تتم المثاقفة بين طرفين

ثانيا: تتم المثاقفة بالقوة أو بالقبول

ثالثا: تحمل المثاقفة معنى التعالي عند طرف والدونية عند الطرف الآخر

رابعا: تحمل المثاقفة معنى الفترات الانتقالية والصراع بين طرفين أي الاستعمار

خامسا: تحمل المثاقفة معنى الاتصال والتواصل والانفتاح والتبادل الثقافي الإيجابي

سادسا: تحمل المثاقفة معنى التأقلم مع ثقافة الآخر والاندماج فيه فيساعد ذلك في إضافة عناصر جديده إلى ثقافه أو إلى ثقافة الآخر.

سابعا: قد يؤدي ذلك إلى ازدواجية في الشخصية، حيث تبقى حائرة بين عناصر الهوية الأولى وبين العناصر الجديدة، وقد يفضي ذلك إلى رفض الثقافتين دون طرح البديل أو يتم الهروب باتجاه ثالث.

ويرى المناصرة أن جميع هذه المعاني لا تتناقض مع بعضها البعض رغم ما هي عليه في الظاهر، بل يدلل على أن المثاقفة يمكن أن تتم بأشكال سلبية أو إيجابية، ويؤكد أنه لا يوجد تعريف مثالي لمثاقفة مثالية، ويبقى أن الحلقة المركزية في المثاقفة هي الصراع وفق قوانين متعددة الأشكال.

ويرى محمد مفتاح أن أساس المثاقفة إنما هو الخيال ويسعى من خلال بحوثه في مجال المثاقفة إلى تبيان دور الخيال الإنساني وطبيعته وتطوره وتغيره، فحاول إثبات أن هناك ثوابت مشتركة بين هذه الثقافات، أي الثقافة العربية والعبرية وغيرهما في نظرتها إلى طبيعة الخيال ومرتبة ووظيفية، بقطع النظر عن مدى تأثير إحداها في الأخرى وزمان التأثير ومكانه، ليصل إلى نتيجة، في نظرة جوهرية، مفادها أن الثقافات تتفاعل وتتداخل ويقترض بعضها من بعض بدون قيود أو شروط، إذا كان ما يقترض يسد ضرورات وحاجات الحياة، وأما ما زاد على الضرورات والحاجات فإن هناك أولويات نفسية تتدخل لتحديد كيفية التعامل والاقتراض أي التمثل والاستيعاب والتحصن والرفض .

**أشكال المثاقفة**

لتوضيح طبيعة الأشكال المحتملة من المثاقفة علينا الاتكاء على معياريه الموضوعية محددة تتمثل في الأسئلة التي تطرحها اللحظة التاريخية الاجتماعية المحددة والتي تطرح بدورها مفهوم الحاجه الثقافية إلى جانب وفي ضوء دراسة القوى التأثير والبث الثقافي المطروحة من خارج الجماعة الثقافية ويمكن تحديد هذه الأسئلة وتلك الحاجه عن طريق دراسة البنيه الاجتماعية الطبقية الحاكمة وتبديلاتها السياسية وأبنيتها الثقافية الفكرية والفنية الفاعلة بأشكالها المختلفه سواء الموروثة منها أو الراهنة وكذلك التحديات الوجودية المؤثرة والمتخيلة بما يمكن أن يقدم لنا مربعا يمثل عناصر أو مكونات الوجود الجمعي الإنساني لدى جماعه ثقافيه محدده والذي يمكن تلخيصه في المربع التالي الف التحديات الوجودية الثقافية ده البنيه الاجتماعية وتجليها السياسي جيم الأبنية الثقافية الفاعلة دال الحاجه الثقافية. تتجسد الحاجه الثقافية بمثابه حصيلة لتلك العلاقة الجدلية المعقدة بين كل من البنيه الاجتماعية السياسية والأبنية الثقافية الفاعلة والتحديات الوجودية والثقافية فالبنية الاجتماعية تطرح رؤاها وأبنيتها المفاهيمية عبر أبنيتها الثقافية الفاعلية في ضوء التحديات الوجودية بكل ما يمكن أن تمثله من أوضاع قائمه وغير مواتيه أو مخاوفه مستقبليه أو أحلام وطموحات فاذا لم تجد إجابات إجاباتها لدى أبنيتها الثقافية الفاعلة بكل مشتملاتها فأنها تقوم بطرح سؤالها الثقافي الممثل لحاجتها الثقافية وقد تؤدي القراءة الخاطئة لهذه الوضعية المركبة إلى طرح سائله ثقافيه زائفه وتصور حاجه ثقافيه غير واقعيه وغير حقيقيه فتلك التي تحدث عندما تحدث تحولات اجتماعيه أو سياسيه كبرى أو أن تصاب الأمم بكوارثه ونوازن كبرى بما يفقدها توازنها الفكري والنفسي فتلجا إلى سؤال الدين الطقوسي أو سؤال العدم والتجريب الشكلي الخالي من الدلالة والمعنى أو غير ذلك أو أن تتعامل على نحو متزن وإيجابي فتطرح سؤال المقاومة والعمل الإيجابي محدده حاجتها الثقافية الفعلية فاذا لم تجدها لدى مخزونها الثقافي الخاص فأنها تقوم باختراعها أو استيرادها من الأخرين لو وجدتها ملائمه لها.

ومن هنا وحسب هذا التصور يمكن دراسة طبيعة المثاقفة الممكنة والمحتملة لدى الجماعة حيث نقوم بتقسيم المثاقفة إلى نوعين كبيرين متميزين تم طرحهما احتكاما لهذا الموقف الذي تم شرحه من مفهوم الحاجة الثقافية باعتباره ممثلا لأسئلة اللحظة التاريخية الاجتماعية التي تجتازها الجماعة البشرية المعنية وهذان هما المثاقفة الطوعية والمثاقفة القسرية.

**أولا المثاقفة الطوعية**

ويقصد بها تلك المثاقفة التي تدفع باتجاهها سائله اللحظة الاجتماعية التاريخية المحددة التي تعيشها الجماعة البشرية طارحه حاجتها الثقافية الفعلية بما يحدد طبيعة وحدود تفاعلها الثقافي مع الآخر ويمكن اعتبار المثاقفة الأصل والمثاقفة الطبيعية التي من خلالها انتقلت جميع الفنون والآداب والعلوم عبر أصقاع العالم المختلفة وعن طريقها تكونت الحضارات والبؤرة الثقافية التاريخية فمن طريقها انتقلت الكتابة والأساطير والأفكار والديانات والحكايات الشعبية والفنون والآداب والخبرات والطرائق التقنية والتي شكلت ملامح الأطوار الحضارية المتعاقبة للجماعات البشرية كافه ومن الطبيعي أن لا تتم هذه المثاقفة على مستوى نوعي وحيد من أشكال التفاعل الثقافي فيمكنها أن تتخذ أشكالا وأنماطا متعددة تتفاوت بتفاوت درجات القبول والتفاعل واتساق المكونات والشرائح المكونة للنسيج البشري للجماعة بدءا من التمثل والاحتضان والتبني الكامل لذلك المنتج المعرفي ومرورا بالتعايش والتكيف بما يعني التعامل المحايد معه وانتهاء بالتحسن والرفض المؤديين إلى النبر والحصار لهم كما لا يمكن بالطبع أن نتصور موقفا موحدا لدى جميع المنتمين لأي ثقافه من المادة الأدبية الثقافية الوافدة ولكننا نتحدث عن الوافد الذي يمكنه أن يصنع تيارا واسعا على قدر من الامتداد الجماهرية وعلى هذا الأساس يمكن أن تتم ممارسه هذه المثاقفة الطوعية عبر المستويات التأليه

**1_ مستوى التمثل:**

نقصد به عمليه تذويب ذلك المنتج الثقافي الأجنبي الوافد وإدخاله ضمن النسيج الثقافي الوطني حيث يتم طرح الوشائج والروابط المتكاملة الكفيلة باستيعابه بصوره كامله بحيث لا يمكن تمييزه باعتباره عنصرا وافدا ومثال ذلك ما حدث للرواية والمسرحية في مصر والعالم العربي باعتبارهما نوعين أدبيين وافدين بصوره كليه على ثقافه العربية وان لم يفترق بالطبع لوجود إرهاصات أوليه في الثقافة الوطنية على نحو من الأنحاء وكذلك ما حدث مع المذهب الرومانسي والواقعي والواقعية السحرية باعتبارها مذاهبه أدبيه وفنيه وافده على الثقافة العربية.

**2_ مستوى التكيف:**

المقصود به هو التعايش والتجاور في اطار من عدم الرفض الذي لا يعني قبولا تاما أو تبنيا نهائيا ويتجلى ذلك في موقف الثقافة العربية مثلا من تلك الاتجاهات التي تمثل طرحا ذائع الصيت وواسع الانتشار على الصعيد الثقافي خارج البلاد ولكن هذه الاتجاهات قد لا تعبر على نحو مباشر أو شامل عن الواقع الاجتماعي الثقفي الذي

تعيشه الشرائح الأوسع من أبناء الجماعة الوطنية ولا تنطلق من الحاجات الثقافية الأكثر إلحاحا بالنسبة لهم وان كانت لا تناهض مستقرة هذا الواقع الاجتماعي الثقافي ولا تتناقضوا مع مسلماته ويمكن ملاحظه ذلك على سبيل المثال في الموقف من الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية أو الحديثة وفنون الأوبرا والباني وغيرهما وكذلك الاتجاهات المستقبلية والسريالية التي تواجدت في الفن التشكيلي والأدب التي ظهرت في ثلاثينيات وأربعينيه القرن الماضي والتي تتواجد امتداداتها وأشباهها في وقتنا الراهن من مثل فنون وادأب ونظريه الحداثة وما بعد الحداثة وينم موقف التكيف مع الوافد غير الضروري هذا عن نوع من التسامح الثقافي الذي لا يحجر على حق الأفراد المختلفين في تبني وتفضيل أي اتجاه يروق لهم ناحيه وكذلك الأرجاء المعرفي الذي ينطلق من فكره دعه يطرح نفسه فلربما يسفر عن شيء أو ربما نتفهمه في المستقبل من ناحيه أخرى. وغالبا ما يكثر ورود مستوى التكيف لدى الجماعات الأكثر انفتاحا على العوامل الأخرى، فتكون معرضة للكثير من الصراعات الفكرية والأدبية التي تتري عليها دون أن تكون في حاجة حقيقية لها، وعندئذ يكون موقف الجماعة منها محايدا، بمعنى أنه غير رافض وغير مرحب في الوقت نفسه، ويمكن أن ينتج عن هذا الموقف نوع من عدم القدرة أو العجز عن الرفض المباشر من لدن الجماعة الثقافية، والناتج عن أن هذا المنتج تدعمه قوى وسلطات لا قبل للجماعة بها، مثل أن تكون السلطة ديكتاتورية غاشمة أو قوة احتلال أو ما شابه، فيجري التكيف مع ما تفرضه من أنظمة جديدة أو أنماط سلوكية أو لغوية دون التبني الحقيقي أو الكامل لها، ويمكن التمثيل لذلك بمحاولة الاستعمار فرض لغة معينة في المخاطبات الرسمية كالفرنسية مثلا في بلدان المغرب العربي كالجزائر مثلا والساحل الأفريقي، أو بعض العادات والسلوكيات الغربية على الجماعة، وإن كانت غير ضارة في الممارسة اليومية للأفراد مثل ارتداء القبعة بدلا من الطربوش أو الكتابة بالحروف اللاتينية في تركيا إبان زمن أتاتورك، عندئذ قد تستجيب الجماعة لهذه الإجراءات وتتكيف معها، ولكنها لا تتبناها بل تعمل على إفراغها من محتواها وتحويلها عن أهدافها التي وضعت من أجلها، فإذا كان الهدف من فرض اللغة الأجنبية هو محو الذات الوطنية فإن هذه الذات تتخذ أشكال أخرى للتعبير عن نفسها وبلورة وجودها وفعاليتها فلم يتمكن فرض اللغة الفرنسية من منع الثورة على الاستعمار الفرنسي والتحرر منه في بلدان كالجزائر مثلا، وإذا كان الهدف من فرض القبعة أو الحروف اللاتينية على الأتراك هو العمل على إلحاقهم بأوروبا والعالم الغربي فإن ما حدث هو أن الأتراك أصبحوا أكثر تمسكا بشرقيتهم بعد مرور أكثر من ثمانين عاما على هذه الإجراءات.

**3_ مستوى التحصين والرفض:**

هذا المستوى يعني عدم الانسجام والتواؤم مع أي شكل من العناصر الوافدة، بل يتم تجنبها وتجاهلها وحصارها في نقطة صغيرة منعزلة، إن لم يكن محاربتها ومهاجمتها، وهذا ما يمكن ملاحظته في الموقف من الآداب التي تمثل الرؤى المتناقضة مع الثوابت الوطنية والجمالية للأمة، من حيث أنها ناتجة عن واقع مغاير في أولوياته الفكرية والجمالية

ويمكن، ملاحظه ذلك على نحو تقريبي في الموقف من الأدب الإباحي أو المجترئ على المقدسات، أو الموقف من التطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني والأدباء المطبعين معه، ومن المفيد التأكيد على أن هذه الآليات يمكن أن تتم ممارسة إحداها من قبل شخص معين أو من قبل مؤسسة، أو أن تتم ممارستها كلها من قبل قطاعات متعددة ومختلفة داخل الجماعة الثقافية الواحدة.

**ثانيا: المثاقفة القسرية**

هذا النوع يتم من خلاله فرض أنماط سلوكية وأطر معرفية مفهومية لا تتطلبها ولا تسعى إليها الجماعة البشرية المحددة في طورها الاجتماعي التاريخي المحدد، وهي بذلك تعد نوعا من الإملاء الثقافي الذي يدعم أغراضا أخرى تندرج في إطار الهيمنة بأشكالها المتداخلة العسكرية أو السياسية أو الاقتصادية، ولعل من أوائل أشكال المثاقفة القسرية ما قاله أحد الأباطرة الرومان في وصفه للمعركة أمام جيشه المنتصر: لقد هزمناهم وجعلناهم يعبدون آلهتنا، فاعتبر بذلك هزيمة العدو الروحية وتحوله إلى دين المنتصر ممثلا جوهريا لفكرة النصر العسكري المؤزر، في مقابل الهزيمة الكاملة والمبرمة للعدو، ومنها ما ورد من مشاهد مليئة بالتباهي الممزوج بادعاء الورع وخدمة الدين في محاولة موضوعة للتستر على رغبة مفعمة في الهيمنة والسيطرة لدى الفاتحين الأوائل للعالم الجديد، مثل قول البحار الذي وصف رحلة ماجلان في أوائل القرن السادس عشر، حيث تلبسته روح رسول الحضارة المتفوقة، المرسل لهداية القبائل المتوحشة قائلا في ذلك اليوم قمنا بتعميد 800 شخص من الرجال والنساء والأطفال كانت الملكة شابة وجميلة، تغطيها الملابس البيضاء والسوداء، وكانت شفتها وأظافرها قانية الحمرة، وكان على رأسها قبعة كبيرة من سعف النخيل، فلا يصلح فعل التعميد معبرا عن الهداية بقدر ما هو معبر عن الانتصار الساحق والسيطرة الكاملة، ولا ننسى أن هذا التحويل إلى المسيحية قد جاء مزدوجا مع مذابح جماعية وحروب أبادة لم يشهد لها التاريخ والإنسان مثيلا من قبل، حتى أنه بين عامي 1494 و1504 أي خلال 10 سنوات فقط تم قتل أكثر من ثلاثة ملايين أمريكي جنوبي حسب ما ورد عن رنا قباني نتيجة للأعمال الورعة التي مارسها الفاتحون الإسبان، ونلاحظ أن الوصف الإيجابي للملك الشابة لم يكن ليتم إلا بعد استسلامها الكامل، وقبولها عملية التعميد فمتوحشو العالم الجديد يمكن احتمالهم فقط حين يتم إخضاعهم.

ومن أهم أشكال هذه المثاقفة القسرية في العصر الحديث محاولات القوى الاستعمارية محو اللغات الوطنية، وبالتالي الثقافة الوطنية وإحلال لغة المستعمر وثقافته محلها، ومن النماذج الصارخة على ذلك ما حاوله الاستعمار الفرنسي في الجزائر، ومنها ما تقوم به فعاليات العولمة الآن من محاولة الطمس الثقافي عن طريق ما يسمى بصدام الحضارات.

ولهذه المثاقفة عدة آليات تتحرك عبرها ويمكن إيرادها فيما يلي:

**أولا: تفتيت الهوية الوطنية**

عن طريق اختلاق أو ابتعاث الهوية الصغرى بأصولياتها ذات الوعي الزائف التاريخي، كأن يتم تسليط الضوء على أشكال من الثقافة والأدب المنتميين إلى طائفة أو منطقة بعينها، بشكل منفصل عن الجامعة الثقافية الوطنية أو القومية، ويتم العمل على محاولة إحياء اللهجات واختراع أبجدية للكتابة بها، لا لإنقاذها من الفناء باعتبارها تراثا ثقافيا وطنيا وإنسانيا يجب الحفاظ عليه، وإنما لاستخدامها لأغراض سياسية هدفها تفتيت الوحدة الوطنية العربية باختلاق مشكلة عرقية تسعى نحو التمايز وربما الانفصال بعد ذلك .

**ثانيا: الإحلال والإزاحة**

ويتم ذلك عن طريق التحكم في البرنامج التعليمي والإعلامي والجوائز والترجمة، وتلك الممارسات تفضي عمليا إلى تحديد مفهوم الروائع والتحكم في الاشتراطات التي يقوم عليها المثل الأعلى الجمالي لدى الجماعة، وبالتالي الحكم بالسلب على نحو غير مباشر على الأعمال التي تمثل ما هو مغاير أو مخالف، ومن قبيل ذلك ما يتم من تسليط الأضواء عن طريق تكثيف الاهتمام الإعلامي ومنح الجوائز والقيام بالترجمة للأعمال الأدبية التي تقوم بالنقد والتسفيه الانتقائي لعدد من الموروثات الثقافية التقليدية، دون امتلاك بديل إنساني موضوعي وشامل لها يتضمن الأزمة الثقافية والروحية العامة التي يمر بها المجتمع، كتلك الأعمال الأدبية التي تهتم بالممارسات المتعلقة بقضايا المرآة في المجتمعات والعربية، أو تلك الأعمال التي تطرح نوعا من الجرأة الأخلاقية والسلوكية وتقوم بطرح رؤى مناقضة للعناصر المكونة للأبنية الثقافية التقليدية أو السائدة أو منطلق من قناعات ورؤى تنتمي إلى الأجندة الثقافية الخادمة لمخططات الهيمنة الغربية، وهذه الأعمال يمكن النظر إليها باعتبارها تمثل نظرة استشراقيه للثقافة الوطنية ولا تمثل نقدا حقيقيا لعناصر الثقافة الوطنية منبثقا من الانتماء العضوي للثقافة الوطنية ذاتها.

والملاحظة المثيرة لتساؤلات عديدة هنا تتمثل في أن الاحتفاء بهذه الأعمال إنما يتم على أساس المحتوى والخطاب الفكري الذي تتبناه وهو دائما ما يكون مواتيا لمتطلبات الخطاب العلماني أو العولمي الذي يغذي مصالح دوائر المركز الأوروبي الأمريكي، بقطع النظر عن قيمتها الفنية قياسا بالأعمال الإبداعية المعاصرة لها، ويتم ذلك من قبل نقاد أو أكاديميين طالما كانوا يدافعون عن أيمانهم بالشكلانية ويقللون من أهمية المضمون والخطاب الفكري المتضمن في العمل الفني.

**ثالثا خلق الحاجات الثقافية**

ويتم ذلك عن طريق طرح الأسئلة التي تنبع من بيئة ثقافيه تخص المركز الأورو الأمريكي وتعميمها على نحو تنميطي، باعتبارها ممثلة للتوجيهات العالمية، والممثلة لروح العصر، ومثال ذلك ما يتم طرحها الآن على صعيد الأجيال الشابة من أفكار لا منتمية وأنماط من الوعي الزائف القائم على إيلاء العناصر الهامشية للوجود الاجتماعي

أهمية استثنائية مثل التطرف الزائل الزائد في موديلات الملابس أو مظاهر قص الشعر أو التشجيع المبالغ فيه لأحد أنديه كرى القدم، وكذلك هذا الوعي المتخلي عن أية قناعة واضحة والساخر من أية معرفة عميقة، وأيضا الممارسات السلوكية ذات الطابع المنفلت من القيم الأخلاقية والإنسانية جنبا إلى جنب مع النزعة الاستهلاكية التي تمجد السلعة، وتتعامل مع فكرة الاقتناء باعتبارها الغاية وليست الوسيلة، والتعامل غير النقدي بل والتسليم مع كل ما يصدر عن الغرب وبخاصة ما تحمله الأيديولوجيات الاقتصادية التربحية الاستهلاكية، والتعامل مع أفكار ما بعد الحداثة باعتبارها يوتيوبيا العصر وطرح الأيديولوجيا الرأسمالية الليبرالية الجديدة باعتبارها أيديولوجية نهاية التاريخ.

**التأثير والتأثر**

تقوم الحداثة الغربية مثلما أسلفنا على مبدأ الحرية والمساواة، لكننا حين نرصد نظرتهم إلى الآخر يتحتم علينا مراجعة مفهوم الحرية والديمقراطية والإخاء والمساواة وحقوق الإنسان ونظرة الآخر إلى العرب، تلك النظرة نحو العرب لم تكن سوى نظرة ازدراء تحت مسمى هو الاستعمار بمزاعم إيديولوجية، تقوم على أساس فكر تخليص هذه الشعوب غير المتمدنة من بؤسها وتخلفها، ومحاولة نشر القيم التي ادعى الغرب أنه رائدها وأنه يسعى إلى تحقيقها ونشرها بين الشعوب.

إننا نلاحظ في عباراتهم ذلك الولع المفعم بالذات التي تنضح بها عباراتهم من حيث التمجيد الغربي والعقل الغربي على الإطلاق، وهو أمر يتنافى مع ذلك الذي يدعيه خطاب الغربيين من رقي عقلي وتطور حضاري ورصانة منطقية، خطاب يظهر فيه الانحياز وعدم الموضوعية والممالاة للذات على حساب الآخرين، وكأننا أمام نوع من التفاخر القائم على المنابذة اللفظية البدوية الجاهلة، قوامه الإعلاء غير المبرر من شأن الذات والقبيلة وهجاء الآخر الذي يصبح مذموما ومنحطا، لا لشيء إلا لأنه ببساطه ليس (أنا)، فهذا الفخر وهذا الهجاء غير مبنيين على أسس منطقية، ولا ينطلقان من أيه معايير محايدة.

إن العقليين يرون بأن العقلانية لا يمكن أن تكون ولا يمكن أن تتجسد إلا في الغرب الذي يحمل مفاهيم التقدم والتحضر، ولا تنطبق إلا على التجربة الغربية وحدها، وأن الغرب وحده هو الذي يمتلك هذه القيم الإنسانية، أما ما سواهم فليسوا أكثر من برابرة، في حاجة إلى من يقودهم ويأخذ بناصيتهم، ولا يفعل ذلك إلا الإنسان الغربي، لأن الشرق يحمل صورة التخلف والبداءة، فهو مشوه وغير أخلاقي، وعاجز عن ممارسة التفكير وإنتاج الأفكار وما إلى ذلك، ومن ثم فلابد من تلقينه طرائق الحياة الإنسانية الغربية، وإعادته إلى نهج الإنسانية التاريخي الذي حاد عنه هذا الإنسان الشرقي، ذلك الإنسان الشرقي الذي نراه في ألف ليلة وليلة، حيث الشرق العجائبي السحري الفطري الشهواني الروحاني إلى آخره، هذا الشرق المتخلف الذي يغذي النظرة القائمة على الإحساس المفعم بالتفوق العنصري

والثقافي الحضاري لدى الأوروبي ويبرر عدوانه على الشعوب. فالشرق حسبهم ليس سوى جغرافيا للفسق والملذات والعنف المتأصل.

هذه النظرة الاستعلائية المبنية على الحط من شأن الآخرين واستتفاه أمرهم، إنما يفضح موضوع الاستعمار الذي أتى به الغرب، وكان ذلك من أهم أسباب العمل على خلق وإيجاد هوية ثقافية لتلك الدول القومية الفتية، يقول إدوارد سعيد: الهوية لا يمكن أن توجد بمفردها، ومن دون ثلة من النقائض والأضداد، فالإغريقيون يقتضون البرابرة، والأوروبيون يقتضون الأفرقة والشرقين إلى آخره والعكس صحيح دون ريب.

وهذا هو المعنى الذي أورده صاحب نظرية صاحب نظرية صدام الحضارات صامويل هنتجتون حين قال: **نحن لا نعرف من تكون إلا عندما نعرف من ليس نحن وذلك يتم غالبا عندما نعرف من نحن ضد من.**

فمعرفة الذات تقوم على أساس فكرة التناقض والعدوان (نحن ضد من)، وليس على مجرد الاختلاف والتباين، من هنا كان اكتشاف الآخر، شريطة أن يبقى محصورا في وضعية الانحطاط والتخلف بمثابة شرط ضروري لاكتشاف الذات القومية وتكريس احترامها والإعلاء من شأنها، وعلى هذا أساس، ظهرت علوم الاستشراق والأدب المقارن والأنثروبولوجيا، ومن هذا الإطار انطلقت ممارسات هذه العلوم في أغلب الأحيان، وعلى الرغم من سبق مفهوم الأدب العالمي عند **غوته** على مفهوم الأدب المقارن مرتكزا على مبدأ الإخاء الإنساني، واعتبار أن الأدب في أي مكان هو أدب الإنسان، وعلى الرغم من هذا المفهوم قد جاء على نحو رومانتيكي غامض، فإن مفهوم الأدب العالمي ومعهم مفهوم الأدب الرائع قد انطلق مع الأدب المقارن من معايير المركزية الأوروبية باتجاه تكريس ودعم السيطرة الكاملة لهذه البلدان صاحبة هذه المركزية على العالم.

وإذا كانت المدرسة الفرنسية والألمانية من بعدها قد حملت مفهوم التأثير والتأثر على نحو علمي ومنهجي، إلا أن المدرسة الأمريكية قد اعتبرت أن الدرس النقدي المقارن لابد أن ينطلق من مفهوم أن الغرب هو مركز العالم، وأن دراسة الأدب إنما هي ضرورة يمليها الأمن القومي الأمريكي، وهذا تحديدا ما نادى به العلماء في الخمسينيات من القرن الماضي مما جعلهم يضعون قانون التعليم الدفاعي القومي الذي أصدره الكونجرس الأمريكي في العام ذاته تشجيعا للأبحاث في الأدب المقارن واعتبرها حربا باردة حسب تعبير إدوارد سعيد.

ومع ظهور العولمة التي دشنت عصر السماوات المفتوحة وتقارب أصقاع العالم إلى الحد الذي جعل البعض يعتبر الكرة الأرضية قد أضحت في تقاربها أقرب إلى أن تكون قرية كونية صغيرة، أخذ العالم الغربي يواجه مخاطر متعددة على كافة الأصعدة السياسية والاقتصادية والثقافية، ويمكن أن يكون من أبرز هذه المخاطر على الصعيد الثقافي ما يسميه سيرج لاتوش بخطر التنميط المتمثل في محاولة التنفيذ القصري لعملية الإلحاق الثقافي بالمركز الغربي، وذلك عن طريق ما يسميه بالتحويل عبر القومي للثقافة، على غرار التحويل عبر القومي للسلع الاقتصادية ورؤوس

الأموال، بما يعني خلق مرتكزات ثقافية عالمية المظهر، غربية المنطلق تدعم الإمبريالية وتبرر سطوتها وتدافع عن نظامها القائم على الغطرسة القوة والشهوة والاغتصاب، والتي تم الترويج لها في محاولة لإزاحة الحضارات التقليدية والقديمة لصالح حضارة الغرب باعتبارها حضارة العالم الذي تم عولمته، الخطير أن مفردة الحضارة أصبحت مرادفة للدين زعما أنه يمثل المكون الأساسي في بناء هذه الحضارات طبقا لنص صامويل هيتنجتون، يقول أن الأديان الكبرى هي الأسس التي تعتمد عليها الحضارات الكبرى، والحقيقة أن هذا القول ينطلق من تصورات مثالية بالغة التأصل والتجذر بأعماق الفكر الغربي البرجوازي، فهي تنطوي بوضوح على تلك الخطيئة المثالية بالغة الشهرة المتمثلة في تفسير الفكر بالفكر، وليس تفسيره بمعطيات الواقع وتحولاته، فكان الفكر قد خلق نفسه وكان الدين قد أوجد ذاته.

من جانب آخر قامت بعض الأصوات التي علت، في اتجاه مهاجمة فكرة الهوية والثقافة الوطنية بشكل مباشر والتأكيد، على فكرة ما يسمى بأوهام الهوية، وأنها وأن الهويات إنما هي هويات قاتلة بما يمكن أن يجعل من مفهوم الهوية وهما كبيرا في عالم تنداح فيه التخوم وتتداخل فيه الثقافات، ومن ثم يصبح التمسك بالهوية الأصلية للشعوب مقترنا بالتعصب والشوفينية، وعلى الرغم من أن العولمة قد حققت فعليا نوعا من التقارب والتداخل بين الهويات والثقافات المختلفة عبر ثورة الاتصالات الجارفة، والتي جعلت من العالم قرية كونية صغيرة بشكل من الأشكال، إلا أنه لا يمكن التسليم بإمكانية انهيار الهويات لصالح وهوية واحدة كونية، نظرا إلى أن مفهوم الهوية لا يتشكل ولا يتحور حسب الاحتكاك أو الانغلاق فقط، ولكنه يمثل الرابط الثقافي الاجتماعي للجماعة البشرية المحددة وبخاصة عندما يهددها خطر الاجتياح والاقتلاع، وهو ما ينطبق على معظم الثقافات التقليدية وثقافات دول الجنوب، وأيضا عندما تصبح مصادرة الهويات ودمجها نوعا من تهيئة الساحة لهيمنة هوية أخرى تدعي لنفسها العالمية والكونية، تقوم بالتمهيد لهيمنة قوى اقتصادية وسياسية عظمى تحاول السيطرة على مقدرات العالم وخاصة شعوبه الفقيرة والمستضعفة، ونقصد هنا قوى الرأسمالية الغربية ذات النزول الإمبريالي، وذلك عن طريق تحقيق الهيمنة الثقافية والإعلامية، وهو الأمر الذي يجعل من الشأن الثقافي والأدبي متجاوزا للوظيفة الجمالية المجردة ليصبح شأنا سياسيا بامتياز، ويصبح من ثم البحث الأدبي المقارن أداة ضرورية للتحليل والفهم في هذا الواقع العلمي بالغ التعقيد.

لقد صار من الواجب متابعة تحولات الثقافة الوطنية في علاقتها الحوارية التفاعلية أو الصدامية مع ثقافة المركز العلمي وباقي الثقافات الإنسانية الأخرى، بما يمكنه من ملاحظة ورصد العناصر الثقافية الأدبية التي يجري بثها بغزارة غير مسبوقة ورصد الخطابات الحقيقية التي تتوارى خلفها، وتحولات هذه العناصر وتمظهراتها المتعددة، ومقدار فاعليتها وأثرها في إزاحة الآداب أو الثقافات الوطنية، وإحلال أنماط أخرى محلها أو تحميلها عليها أو اكتشاف الآليات بتحقيق الوجه الإيجابي لهذا التفاعل والتداخل من حيث إمكانية تحقيق نوع من التخصيب والإثراء والإغناء للآداب الوطنية والآداب الإنسانية عموما ولتكريس الوجه الإنساني للأدب.

كما أن مفهوم التأثير والتأثر بدلالته الأحادية القطبية تلك- بمعنى قطب واحد مؤثر وآخر متأثر- قد أضحت قاصرة للدلالة على الحركة الثقافية الجبارة والتفاعلات الثقافية الضخمة التي تجتاح العالم الآن، فهناك تداخل عميق بين عدد هائل من الأفكار والثقافات التي أوجدت لها العولمة بوسائلها التكنولوجية المتقدمة إمكانية عملية للتفاعل والتحاور، ونظرة واحدة للأعداد الهائلة من القنوات التلفزيونية المتعددة الأجناس والأعراق التي تقدمها الأقمار الصناعية وتزج بها إلى داخل كل البيوت، يوضح لنا ما نحن فيه من وضعية جديدة تماما على العمل الثقافي والأدبي المقارن، ولعله من المفارقات الاستثنائية ما تمثله ملاحظة أعداد القنوات الأجنبية الناطقة باللغة العربية فيما يخصنا على وجه التحديد لتوحي بأن أركان العالم الأربعة تبدو وكأنه قد أصبح شغلها الشاغل هو ضخ موادها الإعلامية في الوعي والعقل العربي، وربما يكون الأمر نفسه مع باقي دول العالم الثالث أيضا، فهناك القنوات الأمريكية والروسية والصينية والفرنسية والإنجليزية والهولندية الناطقة باللغة العربية، والموجهة إلى المشاهد العربي تحديدا، أما إذا انتبهنا إلى ما تقوم بضخه شبكة الإنترنت من مواد إعلامية وثقافية في مختلف المجالات بمعدل بالغ الكثافة يوميا، بل ولحظيا فإن الأمر سيتأكد بصورة أوضح وأقوى، كما أن التقدم المذهل في صناعة الكتاب والمجلة الدورية وسرعة ترجمتهما ونشرهما على أوسع نطاق ورقيا أو رقميا باتت تمثل زحاما مضافا إلى أذهان المتلقين والمتفاعلين المتعاطين للفكر والثقافة والعلم.

إنه انتقال نوعي غير مسبوق إلى مستوى عال من مستويات العلاقات الثقافية بين الأمم والشعوب، يتجاوز بمراحل شاسعة ما كان قائما من قبل ما كانت تقوم به الترجمة أو التجارة أو الحروب أو الهجرة من إيجاد أشكال من التفاعل والتبادل المعرفي والثقافي، وهو الأمر الذي يطرح وضعية جديدة لمفهوم العلاقات الأدبية والثقافية بين الأمم من زاوية أن العالم قد أخذ يتجه أكثر فأكثر نحو التداخل، فلم تعد هناك تلك المسافات ولا التخوم ولا الخنادق المتباعدة، مما يخلق حالة مانعة لفكرة الأقاليم والكتل الثقافية، وهذا يعد متغيرا بالغ الأهمية والخطورة، حيث تصبح الأنا الثقافية مختلطة على نحو بالغ بالآخر الثقافي، مما يؤدي إلى تهديد مفهوم الهوية القومية والخصوصية الثقافية، وبالقدر ذاته يساهم في تطوير وإغناء هذه الأنا في الوقت ذاته.

يرى علي حرب في كتابه حديث النهايات أن الخطر الحقيقي لا يكمن في التحديات الخارجية بقدر ما يكمن في عجزنا عن تحديث ثقافتنا وتطوير أدائنا في مختلف المجالات ليصبح على مستوى العصر، وقادرا على مواجهة تحديثه، يقول: من هنا فإن مشكلة هويتنا ليست في اكتساح العولمة والأمركة على ما نظن ونتوهم، بل في عجز أهلنا عن إعادة ابتكارها وتشكيلها في سياق الأحداث والمجريات، أو في ظل الفتوحات التقنية والتحولات التاريخية، أي عجزهم عن عولمة هويتهم، وأعلمة اجتماعهم، وحوسبة اقتصادهم، وعقلنة سياستهم، وكوننة فكرهم ومعارفهم، تلك هي المشكلة التي نهرب من مواجهتها، عجزنا حتى الآن عن خلق الأفكار وفتح المجالات أو عن ابتكار المهام،

وتغيير الأدوار لمواجهة تحديات العولمة على صعدها المختلفة والمتعددة، إنها ليست ما نتذكره ونحافظ عليه أو ندافع عنه، إنها بالأحرى ما ننجزه ونحسن أداءه، أي ما نصنعه بأنفسنا وبالعالم من خلال علاقاتنا ومبادلاتنا مع الغير.

# الفصل الثاني

## مستويات التحليل الفني والوظيفي للخطاب الشعري

**المبحث الأول: مستويات التحليل الفني:**

- **التشكيل الحداثي للغة**
- **التشكيل الحداثي للصورة الشعرية**
- **التشكيل الحداثي للموسيقى الشعرية**

**المبحث الثاني: مستوى التحليل الوظيفي للخطاب الشعري المعاصر**

- **الوظيفة الحضارية للشعر المعاصر**
- **الالتزام والتفاعل مع القضايا السياسية والاجتماعية للأمة**

**المبحث الأول: مستويات التحليل الفني:**

**1. التشكيل الحداثي للغة**

تُعد اللغة الشعرية من العناصر الجوهرية في بناء القصيدة، سواء بشكل عام أو فيما يخص القصيدة الحداثية على وجه الخصوص، فهي لا تقل أهمية عن المكونات الأخرى مثل الإيقاع، ولذلك استقطبت اهتمامًا كبيرًا من الشعراء والنقاد الحداثيين وكل من يعمل في مجال الأدب، لا يقتصر الحديث عن اللغة الشعرية على الكلمات بحد ذاتها، بل يمتد إلى العلاقات والتراكيب التي تربط بين هذه الكلمات. فالقدرة الإيحائية للكلمات لا تتجلى إلا من خلال تلك العلاقات التي تحدد كيفية ارتباط الكلمات وتفاعلها داخل النص الشعري، كما يقول أدونيس، **جمال اللغة في الشعر ينبع من كيفية ترتيب الكلمات وعلاقتها ببعضها البعض، وليس من القواعد النحوية بل من التجربة والانفعال الذي يعبر عنه الشاعر**، ومن هذا المنطلق، يُعتبر الخروج عن الأنماط اللغوية التقليدية جزءًا أساسيًا من تجديد القصيدة الحداثية والابتعاد عن النماذج السابقة.

تكمن أهمية اللغة الشعرية في أنها تتيح للمتلقي دخول أعماق القصيدة واكتشاف ما عاشه الشاعر من مشاعر وتجارب، بشرط أن يكون الشاعر قادرًا على ابتكار لغة جديدة تعبّر عن تلك التجربة بشكل فني. الكلمات في القصيدة الحداثية لا تنحصر في دلالات نهائية، بل تفتح آفاقًا للتأويل والإيحاء، وتستدرج القارئ لاستكشاف المزيد من المعاني المخفية. فاللغة الشعرية، كما يرى النقاد، ليست مجرد وسيلة للتعبير، بل هي نافذة تتيح للقارئ خوض تجربة جديدة مع كل قراءة.

من أجل ذلك عكف الشعراء الحداثيون على تطوير اللغة الشعرية بحيث لا تكون الكلمات حاملة لمعنى وحيد يرسخ في ذهن القارئ، بل تكون قادرة على التحليق نحو دلالات متعددة ومتنوعة، وبحسب مفهومهم، ليست هناك لغة شعرية ولغة غير شعرية، إنما يتعلق الأمر باستخدام الكلمات بطريقة تولّد من خلالها طاقات إيحائية تتجاوز معناها التقليدي، في الشعر، تتخطى الكلمة حدودها المعتادة لتصبح أداة غنية بالمعاني، قادرة على تقديم أكثر مما تعلنه بشكل مباشر.

فالشاعر العربي المعاصر عموما، من خلال وعيه بالحداثة، عمل على تعميق فهمه للغة وتطويرها بأساليب جديدة تناسب القصيدة المعاصرة. وكما عبّر عبد الله الغذامي، فإنه من المفارقات أن تكون القصيدة الحديثة في عصر السرعة عملاً معقدًا يتطلب التأنّي والفهم العميق، وكأنها محاولة لإنقاذ الإنسان المعاصر من الاضطرابات النفسية والاجتماعية.

هذا البحث سيسعى لدراسة اللغة الشعرية في القصائد ككل وليس بشكل مجزأ، لأن تفكيك القصيدة قد يفقدها تأثيرها، تمامًا كما يحدث مع اللوحة الفنية التي يجب النظر إليها كاملة حتى نفهم مغزاها وأثرها.

**تشكيل مفردات اللغة**

**أ. المفردة الجسدية:**

عند التأمل في الشعر العربي القديم، نجد نصوصًا متعددة تناولت الجسد في مختلف أوضاعه، سواء في لحظات الحزن أو الفرح، واليأس أو الأمل، عبر الشعراء عن هذه الحالات إما بشكل مباشر أو من خلال التلميح، كما هو الحال في أشعار امرئ القيس وغيره من شعراء تلك الحقبة، كانت هذه النصوص تعكس جسد المرأة أو جسد الشاعر نفسه، حيث كان الشاعر غالبًا ما يتفاخر بقوته الجسدية، باعتبار أن بنيته هي وسيلته للدفاع عن ذاته وقبيلته، مما منح الجسد دورًا جوهريًا في تلك الثقافة، إذ كان يمثل حاجزًا منيعا لا يمكن الاستغناء عنه.

ومع دخول الإسلام، تغيرت نظرة الأدب إلى الجسد لتتراوح بين قدسية الجسد وطبيعته الشهوانية، فالجسد في هذا السياق الدنيوي يبقى محملاً بالغريزة، إلا أن تلك الغرائز يتعين كبحها والتحكم فيها بما يتوافق مع القيم الدينية، بناءً على هذا الفهم، عمد الشعراء المسلمون إلى توجيه لغة الجسد نحو أغراض دينية، مثل التضحية والجهاد في سبيل الإسلام، وبالرغم من هذا التوجه، لم يكن الشاعر بعيدًا عن تصوير جمال المرأة، ولكنه لجأ إلى أساليب غير مباشرة كالتشبيهات المجازية المستوحاة من عناصر الطبيعة ليهرب من التعبير الصريح عن الجسد.

مع بروز الحداثة، وُضع الجسد في مركز الجدل كأداة للاستثمار، سواء كان ذلك في سياق الطبيعة أو المجتمع أو الفرد، وقد تناول "ميشال فوكو" هذا المفهوم بقوله: **"الجسد محاصر، وتُحدد حركته من خلال الزمان والمكان وفق أبعاد معينة، بهدف مراقبته وإخضاعه. إنه نقطة التقاء المعرفة والرغبة والمصلحة، ما يجعله موقعًا للصراع والنزاع".**[1]

ومن هذا المنطلق، سعت الحداثة لتحرير الجسد من القيود الاجتماعية والدينية التي طالما كبلته، لم يكن الشاعر المعاصر بمعزل عن هذه التحولات، بل تفاعل مع تلك الأفكار في استثمار لغة الجسد لتجسيد تجربته الشعورية رغم أن استخدامها قد تُعتبر في بعض الأحيان محظورة اجتماعيًا.

في مقطع للشاعر "عقاب بلخير"، نقرأ:

**الأرض أرضك، اقذف الطلقات،**

**حتى إن رموك بطلقة**

**فاقذف بنفسك وانهمر.**

**والزند زندك، والحقيقة مرة**

[1] ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1992، ص 84.

**في عينك الحبلى بألوان الزهر.**

**هذا امتداد العين، هذه النار تشرب من دم.**

**جسد يموت ولحظة فوق العمر.**[1]

في هذا المقطع، نجد حضورًا قويًا للغة الجسد، حيث يوظف الشاعر مفردات مثل "زندك" و"عينك"، لتصبح رموزًا تعبر عن الوجود والتحقق في الحياة، في إشارة إلى الأزمات التي مرت بها الجزائر، يتجاوز الشاعر المفردات التقليدية ليعبّر عن حال البلاد، حيث يقول:

**في عيوني ينام القمر،**

**يتوسدني ضوؤه المنكسر،**

**وأريد الصباح الندي،**

**ورعشة وجه يحب الصفاء،**

**وغناء الطيور التي انتشرت في بساط السماء**

**المراسيل تحملني**

**تطلق العزف من دفء أغنية ودمار**

**يقرع الصوت أذني**

**دمار..**

**دمار**

**دمار.. .**[2]

هذه الصور الجسدية عادة ما ترتبط بالجمال والتعبير عن الحب، إلا أن الشاعر استخدمها بطريقة مبتكرة لتعبر عن معانٍ أعمق، وهو ما يتوافق مع توجهات الحداثة التي تسعى لجعل اللغة الشعرية غير تقليدية وتفتح أفقًا جديدًا للتأويل.

الشاعر "مصطفى دحية"، في قصيدته "جسد"، يوظف أيضًا لغة الجسد ليوضح مكابدته أثناء الإبداع الشعري:

**جسد مليء باللغة،**

---

[2] عقاب بلخير: الأرض والجدار، إصدارات إبداع الثقافية، ص 18.

[1] المصدر نفسه: ص 62، 63.

**ويدان ترتبكان،**

**كيف يهيجك الشبق العتيد،**

**وأنت من طين خرافي،**

**وانتسبت إلى الكيمياء؟**

**كأنك الآن ابتدأت من اليقين.**[1]

هنا، يركز الشاعر على "اليد" كرمز للدخول في عالم الكتابة والإبداع، حيث تُصبح اليد وسيلة لتحقيق الفعل الشعري، في لحظة الكتابة، يشعر الشاعر بأن الكتابة فعل جسدي ملهم.

أما "ياسين بن عبيد" فيوظف لغة الجسد ليعبر عن العذابات التي يعيشها، كما يتضح في مقطعه:

**شرفة النار استوت ريحًا،**

**طليقة. وفيافي من دمي،**

**تجتاحني للمستحيل المرتدي ثوب الحقيقة**

**أيها الأعلى اختزلني**

**في رموشي**

**في ثقوب العمر أحلامي غريقة**

**أنا غيري**

**غربتي أغنياتي**

**وأشاع الليل في صدري بريقه.**[2]

يستخدم الشاعر مفردات مثل "الدم" و"الرموش" و"الصدر" لتصوير معاناته وسعيه نحو الكمال، مما يفتح الباب للقارئ لملء الفراغات واستنطاق المعاني الخفية.

وفي ديوان "ما لم أقله لك" للشاعرة "زهرة بلعاليا"، نجد استعمالًا لمفردات الجسد للتعبير عن رفض الاصطناع:

**في بلدي ما أسهل أن أتحضر،**

**يكفي أن أصبغ وجهي كجدار،**

**وألطخ طهر شفاهي بالأحمر.**[3]

---

(2) مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 07-08.

(3) ياسين بن عبيد: هنا التقينا ضبابا وشمسا، الجزائر عاصمة الثقاة العربية، 2007، ص 14.

(1) زهرة بلعاليا: ما لم أقله لك، ص98

هنا، ترفض الشاعرة مفهوم الجمال القائم على المظاهر الخارجية، مفضلة التعامل مع جوهر الإنسان على حساب الزينة المادية.

**ب. المفردة المحظورة:**

سعت الحداثة إلى تجاوز القيود الاجتماعية والدينية للوصول إلى حرية التعبير على المستويات الفردية والفنية. في هذا السياق، ليس الانزلاق في المحظورات الدينية والأخلاقية بواسطة اللغة ظاهرة جديدة في الشعر الجزائري أو العربي عامة. فمنذ القدم، استخدم الشعراء الجزائريون اللغة بجرأة كبيرة، محاولين تحقيق حداثة شعرية قد تصدم القارئ التقليدي الذي ينطلق من خلفية دينية، كما يظهر في قول "عثمان لوصيف":

**أنت قيثارة الله في الكون**

**لولاك هل غرد الكروان؟**[1]

هذا التعبير يُفتح بابًا واسعًا للتأويل ويدخل القارئ في دوامة من المعاني الممكنة، أما "مصطفى دحية" فيتجاوز ذلك نحو مستويات أعمق من الجرأة، حيث يقول:

**"ولقد كنتم تمنون الموت من قبل أن تلقوه فلقد رأيتموه وأنتم تنظرون" (قرآن كريم)**

**هل أطمع في عمرك يا الله؟ رغبتي جامحة**

**في أن أرى الله بأنفي.**(2)

هذا النص يحمل في طياته تناقضًا واضحًا بين الاستشهاد بالمرجعية الدينية والتعبير بلغة تبدو وكأنها تتجاوز الحدود المحظورة، مما يخلق نوعًا من الصراع لدى القارئ. النص يضع المتلقي أمام تحدي فكري، فبينما يطرح أفكارًا قد تبدو محظورة من الناحية الدينية، يمكن النظر إليها كأداة فنية تحرر المعنى من القراءة الدينية التقليدية.

نجد تعبيرات مشابهة في قصيدة "عيسى قارف" حيث يقول:

**تيبازا... وللأقدار آثار ملونة،**

**وطأنا لوحة لما تجف،**

**كأن الله للتو انتهى من رسمها**

**ورمى بقايا اللون في الغيب المطل من النساء.**[3]

---

(2) عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، بوزريعة، ص 72.

(3) مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص 32 .

(1) عيسى قارف: مهب الجسم... مهب الريح، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص45.

يحاول الشاعر هنا التعبير عن جمال المدينة باستخدام لغة مجازية تتجاوز حدود العادي والمألوف، حيث يُصور الله وكأنه رسام أنهى للتو لوحة طبيعية، ولكن استخدام هذه اللغة يترك القارئ في حالة من الحيرة، ويفتح الباب للتساؤل حول ملاءمة هذه الصورة من منظور ديني.

بالإضافة إلى هذه الأمثلة، نجد في الشعر الحداثي استخدامًا لألفاظ لا تنتمي لما يُعتبر لائقًا أخلاقيًا، قد يكون هذا النوع من اللغة ناتجًا عن رغبة في كسر التقاليد اللغوية أو التعبير عن مشاعر اجتماعية ونفسية مكبوتة، بينما قد يجد بعض القراء هذه الألفاظ عادية، يثير استخدامها لدى البعض الآخر نفورًا، خاصة إذا لم تكن هناك ضرورة واضحة لتوظيفها.

**ج. المفردة اللونية:**

إن استخدام الألوان في اللغة الشعرية ليس بالأمر الجديد، حيث كان اللون دائمًا يجذب انتباه الشعراء منذ العصور القديمة، نظرًا لما تقدمه الطبيعة من ألوان ساحرة تأسر الخيال، إلا أن الاختلاف يكمن في كيفية توظيف الألوان بين الشعراء القدماء والمحدثين، في العصر الحديث، جذب اللون اهتمام الشاعر الحداثي نظرًا لسيطرة العناصر المرئية والبصرية على حياتنا اليومية، وكذلك بسبب تداخل الفنون المختلفة مثل الفنون التشكيلية التي قربت بين الرسام والشاعر، فكلاهما يعتمد على حس مشترك ينبع من نفس المصدر النفسي، ويشترك في قدرات إبداعية نفسية أساسية تجعل من العمل الفني لوحة مكتملة سواء كان في الرسم أو الشعر.

اتجه الشاعر الجزائري أيضًا إلى توظيف الألوان في نصوصه الشعرية، سواء من خلال الألوان الصريحة أو الدلالات الضمنية المرتبطة بها، متكئًا على تجربته النفسية العميقة، ففي أحد نصوص "عثمان لوصيف"، يحتفي الشاعر باللون قائلاً:

**أنا زهرة العالم**

**أمنحه العطر والرحيق**

**أمنحه اللون والضياء.**[1]

هنا لا يشير الشاعر بالضرورة إلى الألوان المحسوسة، بل ربما يقصد الانفعالات النفسية التي يولدها اللون في النفس البشرية، وهذا ما يظهر أيضًا في مقطوعة "عقاب بلخير":

**أبتغي النار...**

**النار تحرق هذا المدار لا...**

---

(2) عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومة، ص89، 90.

**أريد الجمار...**

**الجمار التي تصنع الاحمرار.**[1]

في هذه الأبيات، يمثل اللون الأحمر دلالة على الخطر والمنع، وهو مفهوم حديث يرتبط بالتوترات والصراعات، فالاحمرار هنا يرمز إلى الحرب التي قد تكون وسيلة لتحقيق السلام، رغم ما قد تتركه من دمار، ويعبر الشاعر عن رغبته في الهروب من الوضع الصعب الذي عاشته البلاد في التسعينيات، إذ كُتب هذا النص في تلك الفترة، ولا يكتفي الشاعر باللون الأحمر فحسب، بل يستخدم أيضًا اللونين الأسود والأصفر ليقول:

**ما أرى إلا السواد بين خطين**

**وهذا الامتداد صار ضدين**

**وأحلام البلاد**

**ورق أصفر أمسى للرماد.**[2]

يستخدم اللون الأسود للتعبير عن الحزن والخراب الذي أحاط بواقعه، فالسواد هنا هو رمز للدمار والانقسام بين تيارين متعارضين، أما اللون الأصفر الذي يرمز في البداية إلى الإشراق والأمل، فقد تحول إلى رماد، ليشير إلى الضعف والانهيارو الضعف والاستسلام، ليؤكد أن الألوان ليست ذات قيمة شعرية بحد ذاتها، بل يتحدد ذلك من خلال كيفية توظيفها في النص.

أما "أحمد عبد الكريم" فينقلنا إلى فضاء صوفي باستخدام اللون الأزرق، كما في قوله:

**على عرعر هرم في المقام**

**تدبجه خرق ودم أزرق.**(3)

يوظف الشاعر اللون الأزرق هنا لينقل إلينا أجواء صوفية مفعمة بالخوف والرهبة، حيث يتحول الدم إلى الأزرق كرمز للروحانية العميقة.

ولعل الشاعر "عثمان لوصيف" من أكثر الشعراء الجزائريين احتفاء بالألوان، إذ نجدها حاضرة بكثرة في أعماله الشعرية، على سبيل المثال، يستخدم اللون الأزرق في قوله:

**هذه المرآة الزرقاء الهائلة**

---

[2] عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص 61.

[3] عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص 55، 56.

[4] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 19 .

**التي تغطي العالم بأسره.**[1]

اللون الأزرق هنا يرمز إلى الصفاء والهدوء الداخلي، حيث تتجاوز دلالة اللون طبيعته الخارجية لتكتسب معاني أعمق تتصل بالمعرفة والتجربة الإنسانية.

أما عبد الكريم قذيفة فيستعمل اللون الأرجواني للدلالة على الرفض والغربة والاختلاف:

**قيل لي: أيها الكائن الأرجواني**

**قف خلف سور الدماء**

**تنحى بعيدا**

**ولا تقترب من حقول السياسة**

**لا تلق بالا إلى أفق طلقته الطيور**

**لأن المدى حامض**

**والرصاص كثيف**

**قلت: أيها الناس**

**ارحموا وحشة الشعراء.**(2)

يعد اللون لغة بحد ذاتها في الشعر، حيث اعتمد عليه الشاعر الجزائري ليخلق عالما شعريًا مركبًا يفتح آفاقًا جديدة تتجاوز التوظيف التقليدي للألوان، غير أن بعض الألوان مثل البني والفضي لم تأخذ نصيبها من الاستخدام بشكل واسع، مما يترك المجال مفتوحًا لاستكشافات ألوان أخرى في النصوص المستقبلية.

**د. المفردة السردية**

منذ بداياتها، تميزت القصيدة العربية بطابعها الغنائي، حيث كان الشاعر يعبر عن أحاسيسه وانفعالاته، سواء من خلال الاحتفاء بأفراحه أو التعبير عن آلامه بأسلوب فخور ومتباهٍ، هذا الاتجاه التقليدي الذي توارثه الشعراء على مدى الأجيال دفع شعراء الحداثة إلى البحث عن أشكال جديدة تتجاوز هذه النمطية، فوجدوا في السرد والدراما وسائل مبتكرة للتجديد، لكن هذا لا يعني أن السرد كان غائبًا تمامًا عن القصيدة التقليدية؛ بل كان حاضرًا فيها، إلا أن استخدامه كأداة بناء أساسية داخل النصوص الشعرية ارتبط بالنهضة الشعرية العربية الحديثة.

---

(2) عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص 06.

(1) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 47، 48.

تطورت القصيدة الحديثة لتشمل السرد بأساليب مختلفة، حيث ينتقل الشاعر من السرد المباشر إلى إدماج السرد ضمن نسيج القصيدة بطرق متنوعة، توظيف السرد كقصة ليس جديدًا على الشعر العربي، فقد استخدمه الشعراء منذ الجاهلية، ولكن بدون التركيز على الإمكانات الفنية التي تميز السرد في الوقت الحالي، ويعزى هذا التحول إلى رغبة الشعراء في الابتكار، إضافة إلى شعورهم بضرورة تطوير أدواتهم للتعبير عن الواقع المتغير.

كما كان للتأثر بشعراء عالميين، مثل ت. س. إليوت ونظريته عن "المعادل الموضوعي"، دور في إدخال السرد كوسيلة لنقل المشاعر من خلال مواقف وأحداث محددة، ولا شك أن هذا التحول نحو اللغة السردية والدرامية أدى إلى تراجع الغنائية التقليدية في القصيدة، مما أفرز نصوصًا شعرية جديدة تحمل روح الشعر، لكنها تتسم أيضًا بالموضوعية التي نراها في الفنون الأخرى.

## 1. مفردات الحدث السردي:

يشكل الحدث عنصرًا أساسيًا في بناء السرد، إذ يمثل المحور الذي تتشكل حوله باقي العناصر، بما في ذلك تطور الشخصيات. ويتفاعل هذا الحدث ويتصاعد إلى أن يصل إلى ذروة التعقيد، مما يسهم في رسم الشخصية والكشف عن أبعادها الداخلية والخارجية.

تتسم القصائد الجزائرية الحديثة بحضور لافت للأفعال التي تجسد الحدث، مما أضفى على النصوص الشعرية طابعًا يجمع بين التعقيد البنائي للشعر الغنائي وعناصر السرد الروائي، مثال بارز على هذا هو قصيدة "الشهيد والدرس" التي كتبها الشاعر عقاب بلخير، حيث يعتمد فيها على السرد لنقل قصة استشهاد الطفل الفلسطيني محمد الدرة.

**خ..ر..ج**

**ض..ح..ك**

**ص..ر..خ**

**صرخاته كانت تهد**

**وقلبه ما بين جنحيه**

**كعصفور يصارع من خطر**

**والطفل ناء بالنداء وعينه حبلى .....**

**بألوان الزهر**

**ن..ظ..ر**

**خ..و..ف**

**خوف يذيب القلب ...**

**حلم ينقضي**

**والنار واثقة تجر ذيولها**

**وجدار دار كان يشرب من دماء**

**والنار قاطعة حبال الصوت .**

**غائرة بأحشاء تئن من الرجاء**

**ق..ب..ض**

**ح..ض..ن**

**وأب يواجه حتفه**

**ويمد في يده حماما للسلام**

**والطفل منبطح، يحاول أن يخبئه**

**.....فيسبقه اللئام**

**الدرس لم يبدأ**

**..وذاب الصوت..**

**نام الحق.**

**وانفجر الصدام** [1]

فالشاعر هنا لا يهتم بالتفاصيل الجانبية، بل يركز على جوهر الحدث، مما يمزج بين السرد الموضوعي والشعر الإيحائي، إن النص الشعري يستمد حيويته وحركته من استخدام الأفعال، سواء في الماضي أو الحاضر، مما يقلل من الغنائية التقليدية ويبرز البعد السردي، في قصيدة عقاب بلخير، نرى الأفعال تتسلسل بشكل يربط بين ماضي الطفل محمد الدرة وحاضره، ليصور لحظاته الأخيرة بشكل مؤثر ومكثف، ويستخدم الشاعر الأفعال بمهارة لخلق توازن بين الحياة اليومية والمأساة الكبرى التي انتهت بها حياة الطفل.

[1] عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، ص15، 16.

**التكثيف والإيجاز:**

تعتمد القصائد الحديثة على تقنيات التكثيف والإيجاز في تقديم الحدث، مما يمنح النصوص بعدًا تأويليًا أعمق، في قصيدة "الوردة" للشاعر عثمان لوصيف:

**تجهل الوردة من أين أتت**

**تجهل سر اللهب الأول**

**سر الماء والصبوة**

**سر المعجزة**

**غير أن النور يمتد إليها**

**فتغني للنهارات نشيد الحب**

**تمشي شره مكتنزة**[1]

نجد أن السرد يختزل ليترك المجال مفتوحًا أمام القارئ للتأويل، تعكس الأفعال، وخاصة الماضية منها، استرجاع الماضي وربطه بالحاضر، مما يضيف بعدًا سرديًا وشعريًا في آن واحد.

السرد الاستباقي:

القصائد قد تلجأ أيضًا إلى تقنيات مثل **الاستباق**، حيث يتم التلميح إلى أحداث مستقبلية أو توقعها، كما يظهر في قصيدة "المدينة" لعثمان لوصيف.

**حينما قابلته أول مرة كان في شارع سعد**

**يشرب القهوة مره**

**لم أشاركه ولكن**

**جرحتني شفرة الغربة**

**لما أخرج الشيخ من البستان زهرة**

**فتعرفت على رائحة (الأوراس) فيها**

**إنها من بلدي لم تمت بعد ثلاثين من الصبر**

**بعيدا عن ربيع البلد** [2]

---

[2] عثمان لوصيف: براءة، ص 74.

[1] الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رآى، ص 43.

يتخذ الشاعر موقفًا نقديًا من المجتمع، مسلطًا الضوء على قضاياه بطريقة استباقية تنبئ بالمستقبل.

بهذا، يظهر أن الشعر الجزائري الحديث يستثمر السرد بطرق مختلفة ليخدم النص الشعري دون التخلي عن الغنائية بشكل كامل، مما ينتج نصوصًا غنية بالطاقة الدلالية والفنية.

**ب. استحضار الشخصيات**:

يُعَدّ استحضار الشخصيات أحد جوانب اللغة السردية التي تمنح الحركة والتفاعل للنص من خلال السرد. هذا الأسلوب يُظهِر الشخصيات بوضوح أمام القارئ، حيث تصبح واضحة بكياناتها المختلفة، سواء كانت شخصية، اجتماعية، أو ثقافية. في الشعر الجزائري الحديث، تم استخدام الشخصيات السردية بعمق وتفصيل، حيث قدم الشعراء هموم الشخصيات وتطلعاتها. في بعض النصوص، نرى الشخصيات تتطور مع الأحداث وتتكيف مع الظروف، بينما في نصوص أخرى تبقى الشخصيات ثابتة طوال النص.

على سبيل المثال، في قصيدة "الأخضر فلوس"، نرى شخصية تستحضر عنصرًا سرديًا يحمل دلالات عميقة:

جاء من جنته يبحث عن دفتر حظ

...حمل النخل البعيد في يديه

..حينما صافح جدران الليالي والجليد...

صارت النخلات تبكي عن تراب أول

واستقرت جمرة في جانبيه"...[1]

في هذا المقطع، تظهر الشخصية من خلال أفعال مرتبطة بضمائر معينة، مما يعزز البعد السردي للشخصية.

إذن، استحضار الشخصيات في النصوص السردية استُخدم من قبل الشعراء الجزائريين لأغراض فنية متعددة، أبرزها تحقيق تأثير جمالي وفني في النصوص.

**ج. مفردات الزمان والمكان**:

**1. مفردات الزمان:**

يعد الزمن من العناصر الأساسية التي تعتمد عليها السردية، ويظهر بأشكال متعددة، إما زمنًا طبيعيًا خاضعًا للتسلسل، أو زمنًا مرنًا يستطيع السارد التلاعب به عبر تقديم وتأخير الأحداث. الزمن في السرد يعد مكونًا حركيًا لا يمكن فصله عن الحدث.

في "ديوان مرايا الظل" لعبد الكريم قذيفة، نجد هذا التوظيف الزمني في النص التالي:

[1] المصدر نفسه، ص 42.

**"كأنا اتحدنا معا ذات يوم**

**ليشتعل الضوء فينا... ولا ينطفئ**

**كلانا مضى نحو أحلامه وأمانيه**

**منفردا**

**وكلانا تخلص من كل ماضيه**

**من كل أحزانه... وصبأ**

**كلانا تراجع عن كل أيمنه .. وانكفأ..**

**ولم يبق من صرحنا .. من أناشيدنا..**

**غير ضوء على القلب..**

**كنا نسميه حبا..**

**وبعد مرور السنين اكتشفنا الخطأ**

**كل ذلك كان إذا خطأ في خطأ**

**واقترفنا.. ولم نلتق أبدا**

**مرت السنوات ولا هاتف أو نبأ**

**كلانا ترقب من خله لفتة أو سؤالا**

**كلانا ترقب حتى النهاية ما لم يجئ**

**وها نحن في آخر العمر**

**مشتركان معا في الظمأ.**[1]

يوظف الشاعر الزمن للدلالة على الماضي من خلال عبارة "ذات يوم"، ثم يتجاوز التفاصيل باستخدام عبارة "بعد مرور السنين"، لينتقل بعد ذلك إلى الزمن الحاضر عبر "ها نحن"، مما يسمح بالانتقال بين الأزمنة دون إرباك القارئ.

كما نجد مؤشرات زمنية أخرى ترتبط بأوقات محددة مثل الصباح أو الليل، كما في قصيدة "شمس الشموس" لعثمان لوصيف:

**"فتحت الشباك هذا الصباح**

[1] عبد الكريم قذيفة: نهر الغوايات، منشورات أرتيستيك، الجزائر، 2007، ص 8، 9، 10.

**لأستقبل الشمس**

**فأومأت لي من شرفتك المقابلة**

**وحييتني بابتسامة بلورية "** [1]

هنا، الزمن يحدد لحظة صباحية تساعد في تحديد السياق الزمني للنص بشكل مباشر وواضح.

**2. مفردات المكان:**

المكان في الشعر العربي لا يقتصر على النصوص السردية، بل كان دائمًا حاضراً كعنصر دال في النصوص الشعرية، في الشعر الجزائري الحديث، نرى أن المكان يتنوع بين الأماكن الطبيعية والجغرافية، وأماكن تنبثق من مخيلة الشاعر، في قصيدة لعثمان لوصيف، نرى هذا التوظيف المكاني ليصبح جزءًا من السرد، حيث يؤدي إلى استرسال الشاعر في استحضار الذكريات.

**في الجنينة المتاخمة للضجيج**

**كان ثمة نحلة عاشقة**

**تسلك في السرمد سبلا**

**في الزاوية المهجورة**

**من المقهى الصاخب**

**وقد أخذت أشياؤك كلها**

**تزاحمني .. وتحرك في الغوايات**

**فإذا أنا زاخر.** [2]

المكان هنا ليس مجرد خلفية للأحداث، بل هو عنصر مركزي يؤثر على سير الأحداث ويوفر أفقًا جديدًا للتأويل.

**د. مفردات الوصف:**

يرتبط الوصف بالسرد ويعد جزءًا أساسيًا منه، حيث يستخدم لإثارة خيال المتلقي وتحقيق الأهداف الفنية للنص. الوصف قد يكون ماديًا أو معنويًا، أو خليطًا بين الاثنين. في الشعر الجزائري، نجد كلا النوعين معًا، على سبيل المثال، في قصيدة "المتغابي" لعثمان لوصيف، نرى وصفًا يتجاوز الواقع إلى الخيال:

---

[2] عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الأرض، ص 31.

[1] عثمان لوصيف قصائد ضمآى، دار هومة، ص 80.

**"هو من كينونة تتلظى...**

**فتهب النار...من كل باب**

**يده بيضاء من غير سوء**

**وعصاه.. فصل الخطاب** [1]

الوصف هنا يحيط الشخصية بهالة من العظمة المستمدة من النص الديني، حيث استعار لها صفات النبي موسى عليه السلام مما يصعب على القارئ تصورها بدقة.

وفي نماذج من نصوص أخرى، يجمع الشاعر بين الوصف المادي والمعنوي كما في نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة:

**"واقفة وحيدة**

**كأن بينها وبين الناس**

**مسافة بعيدة...**

**واقفة تمد قامة مديدة"** (2)

اللغة الوصفية هنا تعزز البعد النفسي للشخصية، مما يتيح للمتلقي التفاعل معها على مستويات متعددة.

**ن. اللغة اليومية والعامية:**

قام الشعراء الحداثيون بإحداث تغيير جذري في استخدام اللغة، حيث سعوا لتفكيك التقاليد اللغوية وتجريب مكونات جديدة، خاصة على مستوى المفردات، اكتشفوا أن اللغة الفصحى تُعبر عن طبقة معينة من المجتمع، بينما تُعبر اللغة العامية عن حياة عامة الناس، ولهذا السبب سعوا إلى تذويب الحواجز بين الفصحى والعامية لتقريب تجربتهم الشعرية من الجمهور، لكن هذا الخروج عن اللغة الفصحى لم يكن رغبة في التنكر لها، بل كان محاولة لإضفاء السهولة والطبيعية عليها، كما أشار الشاعر.

توظيف اللغة اليومية والعامية ليس جديدًا، فقد كان موجودًا منذ العصور القديمة، حيث استخدم العباسيون والأدباء في فترات الانحطاط اللغة العامية في أعمالهم، ومع ظهور الحركة الرومانسية، تم تعزيز استخدام اللغة اليومية والعامية التي تعكس الحياة الواقعية وتتجنب أساليب الطبقة الأرستقراطية. ومع ظهور الحداثة وتأثر الشعراء بالأدب الغربي، ازدادت الحاجة لاستخدام اللغة العامية في الشعر، وشهد الشعر الجزائري ذلك بشكل واضح في السبعينيات.

---

(2) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 58، 59.

(1) عبد الكريم قذيفة: نهر الغوايات، ص 21.

في تلك الفترة، لم يقتصر استخدام اللغة العامية على بعض المفردات، بل تم إدخال مقاطع كاملة من الأغاني الشعبية والمرويات. لكن هذا الاتجاه تراجع في الثمانينيات، حيث أصبح استخدام العامية أقل شيوعًا.

أما في التسعينيات، لجأ الشعراء الجزائريون بشكل أكبر إلى استخدام العامية واللغة اليومية، حيث بدأوا بتوظيف مفردات تعكس حياة الناس اليومية كالمشي والتسوق، ليعبروا عن أفكارهم وانفعالاتهم النفسية.

أما التسعينيات شهدت استخدامًا متزايدًا للغة العامية واليومية في الشعر، وكان هذا الاستخدام جزءًا من تعبير الشاعر عن الواقع المأساوي الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة، في قصيدة "عقاب بلخير"، على سبيل المثال، نجد استخدامًا للغة اليومية:

**"أحضر القهوة، خلينا نغني،**

**وعلى الشمعة نرخي للقمر**

**فرحة اللقيا**

**وماذا ننتظر"** [1]

هذه العبارة تعكس اغتراب الشاعر الذاتي والاجتماعي نتيجة للأزمات التي عاشها المجتمع.

مع مرور الزمن، بدأت هذه الظاهرة في الانحسار في نهاية التسعينيات والعقد التالي، لكنها لم تختفِ تمامًا، ومع ذلك، لم يكن هذا الاستخدام اعتباطيًا، بل جاء لأغراض فنية، حيث وجد الشعراء في العامية وسيلة للتعبير عن العفوية والواقع.

**هـ. اللغة الصوفية**

اعتمد الشعراء الجزائريون المعاصرون على اللغة الصوفية، حيث أطلقوا العنان لرغباتهم وأحاسيسهم الباطنية في لحظات إلهامهم الشعري وواقعهم الحسي. وقد شكل التصوف بالنسبة لهم ملاذًا واسعًا يحتضن تناقضاتهم ويعبر عن آلامهم ومعاناتهم، فكان توجههم نحو الرؤية الصوفية بمثابة هروب من الواقع المعيش. تناولوا من خلالها قضايا الحياة والموت، الحب الإلهي، والوجود، مستخدمين لغة تمتزج بالخطاب الشعري في مستويات متعددة.

التجربة الصوفية في جوهرها ذاتية، إذ تنطلق من الذات نحو الآخر المقدّس، وهي تجربة فردية يتفرد بها الصوفي وحده. وعلاقة التصوف بالشعر علاقة وثيقة ومتبادلة، حيث يستقي الشاعر من لغة المتصوف، ويطمح كل منهما إلى تجاوز نقائص العالم. هذه الصلة بين التصوف والشعر تنبع من سعيهما المشترك إلى تصور عالم أكثر كمالًا، استجابةً لإحساسهما بوطأة الواقع وصعوبة تحمله، مع تطلع الروح إلى الحقيقة المطلقة.

[1] عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص 57.

ومع تطورات العصر الحديث والمعاصر وما رافقها من تغيّرات سياسية، عقائدية، حضارية، وثقافية، شهدت النظرة الصوفية تحولات عديدة، وانعكست هذه التحولات على الفكر الفلسفي والمذاهب المختلفة. فقد تبنت الرومانسية بعض المفاهيم الصوفية، حيث وجدت في التصوف وسيلة للهروب من الواقع والكآبة العاطفية، بينما عبّرت الوجودية عن تصوفها من خلال السعي نحو الوجود المطلق. أما السريالية، فقد قاربت التصوف عبر الغوص في دواخل الذات متجاوزة المنطق، مستغرقة في نشوة فنية تحتفي بالعالم الخيالي. حتى الحركات الثورية الواقعية كان لها تصوفها الخاص، حيث اعتبرت الصوفية هدمًا كليًا للواقع الإنساني اليومي الذي يخلو من أي تعبير وجداني حقيقي.

للغة الصوفية خصائصها الفريدة التي تتجلى في الخطاب الشعري، إذ تعتمد على معجم خاص يتكون من أفعال وأسماء وصفات تعكس روح التصوف. كما تعتمد هذه اللغة بشكل أساسي على الرمز، حيث تحمل الدلالات الصوفية معاني أعمق من معانيها التقليدية، فتصبح الألفاظ محمّلة بتفسيرات جديدة تتجاوز دلالاتها الوضعية المعتادة، مما يضفي على الخطاب الشعري بعدًا إيحائيًا عميقًا.

في الشعر الجزائري المعاصر، يتفاعل الخطاب الصوفي مع الشعر ليعكس أزمة الشاعر الوجودية، وما يشعر به من قلق وتوتر ورغبته في الهروب إلى عالم مثالي يجد فيه راحته النفسية. وبهذا، تبقى التجربة الصوفية حاضرة في الشعر، كاشفةً عن معاناة الشاعر وصراعه بين الواقع والمثال. ونظرًا لانتماء الشاعر الجزائري إلى بيئة إسلامية، فإن شعره يتشابك مع البعد الديني، مما يجعل بعض النقاد ينظرون إلى هذه التجربة نظرةً سلبية، بينما يرى آخرون أنها تجربة وجدانية تسعى إلى إحياء جوهر الإنسان وبناء عالم أكثر رحمة وعدالة.

إن جمالية اللغة الصوفية تتجلى في أساليبها الشعرية التي تعتمد على الرمز والإيحاء، ما يمنح النص عمقًا دلاليًا مستمدًا من المعجم الصوفي. وقد أكد العديد من الباحثين على الترابط الوثيق بين التصوف والشعر، حيث يتلاقيان في الاعتماد على العاطفة والوجدان، كما يظهر ذلك جليًا في قصائد الشعراء التي تمزج بين التجربة الصوفية والتعبير الشعري العميق.

يقول الشاعر ناصر الوحيشي:

**أذكر يا موعدنا**

**أذكر هل تذكرني**

**أذكر كل عيد**

**يا سيدي مسيد**

**أنا سبحت في دمي**

**في حلمي إن كنت**

**أنت عارفا فإنني المريد**

**مدينتي جسورها أوردتي**

**متحفها مفكره**

**رمالها دموعي التي سكبتها**

**هنا ذات شتاء بارد مطير**

**يا وجهها القديم**

**هل تزورنا غدا**

**فالشوق نار وجوى**

**وعقرب المغيب**

**في موكبنا يسير**

**يا سيدي مسيد**

**مدينتي شلالها**

**موعدنا وفرحة الصغار**

هذه الأبيات تعكس بوضوح الروح الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، حيث تمتزج الذات بالمقدّس في تجربة وجدانية تتجاوز الواقع إلى أفق أرحب من التأمل الروحي العميق.

**و. اللغة الدرامية**

يمثل حضور اللغة الدرامية في الشعر العربي المعاصر سمة بارزة أسهمت في إعادة تشكيل القصيدة، لتصبح أشبه بلوحة واحدة مكثفة ومترابطة، اعتمد الشعراء المعاصرون هذا الأسلوب، مستفيدين مما يوفره من حيوية وحركية في بناء المشاهد الشعرية، بما يجعل القصيدة أقرب إلى المشاهد السينمائية أو السرد الأدبي، ومن الأمثلة البارزة على ذلك قصيدة "*حنانيك أماه*" لناصر لوحيشي التي تجسد حضور اللغة الدرامية في رسم علاقة الشاعر بوالدته.

**لا تلم**

**أنا غنيتها أول القول لحنا فريدا**

**ولم لم اعقب**

**ولم التفت**

**هذه شمعه شاهدة**

**أغنيك يا نفحة في دمي**

**ترقبين خطاي**

**أغنيك يا لفظة في فمي**

**ربما عتبتني عيونك عند اغتراب الأصيل**

**حتى أنزلتها المائدة**

**حاورتني الفصول**

**جاورت مقلتي عيونك**

**أبعدت سر الأفول**

**أغنيك أيتها السائدة**

**أغنيك أهتف وأحمل تلك الملامح**

**وشما تحاصرني مفردات البديع**

**يا لسان الربيع**

**هي السائدة**

**أنت يا سائدة**

**آه أيها الكوكب**

**هي الشمس غنيتها**

في هذه القصيدة، ينطلق الشاعر من علاقة وجدانية عميقة مع والدته، حيث يستخدم لغة تصويرية مكثفة تعكس الحنان والأصالة، ويتجلى ذلك في وصفه للأم بأنها "النفحة الواردة في الدم"، حيث يشير إلى مدى تأثيرها الجوهري في حياته، الأم في القصيدة ليست مجرد شخصية، بل رمز للسلطة والحب، وهو ما يعكسه وصفها بـ"السائدة"، في إشارة إلى دورها المركزي في الأسرة الجزائرية، الأم هنا ليست فقط منبع الحنان، بل هي أيضًا مصدر القوة والتوجيه، وهو ما يظهر في تصويرها كشمس مشرقة تحمل جمال الطلعة ورمز الأصالة.

من خلال هذا التكوين الشعري، تتكامل الصور في القصيدة لتشكل وحدة فنية متماسكة، تعتمد القصيدة على اللغة الدرامية في تحويل العاطفة الفردية إلى تجربة إنسانية عامة، اللغة الدرامية هنا ليست فقط أداة تعبيرية، بل هي جوهر البناء الفني للقصيدة، حيث تتيح الانتقال بسلاسة بين الأوصاف التفصيلية والرمزية الكلية، لتخلق تجربة جمالية شاملة.

في قصيدة ''براءة السنابل'' للشاعر ذاته، نجد نموذجًا آخر للغة الدرامية، حيث يستحضر الشاعر ذكريات الطفولة والمدرسة بأسلوب يمزج بين الحنين والوصف السردي، القصيدة تعكس شوقًا للماضي بكل تفاصيله الصغيرة، بدءًا من صوت الجرس المدرسي ورائحة المحبرة إلى مواقف تجمع الأصدقاء وحوارات مع الأم والمعلم.

يبرز الشاعر ذاته كشخصية راوٍ وفاعل في الأحداث، مستخدمًا ضمير المتكلم ''أنا''، ما يضفي على النص طابعًا حميميًا، الحنين هنا ليس مجرد استرجاع للذكريات، بل إعادة بناء لتجربة إنسانية شاملة، فيقول:

**"المسافات ذاكره مؤلمه**

**والصدى موجع**

**والرجوع الى لحظه البدء متسع**

**والرؤى خبر في الغروب**

**أحن إلى نبره المقلمه**

**إيه يا ريشة الحبر**

**يا نبضه في دمي**

**أحن إلى نبرات القراءة**

**يعزفها وتر ناصع في فمي**

**أحن إلى الورق اللاصق – المشتهى**

**إيه قوس قزح**

**كم أحن إلى بسمة الفجر من صاحبي**

**أحن إلى البدء والمنتهى ..."** [1]

بهذه الكلمات، يوظف الشاعر لغة درامية مكثفة تحمل القارئ إلى عمق تجربته الشخصية، مع الحفاظ على طابعها العام الذي يمس كل إنسان، الحوار الداخلي والخارجي في القصيدة يعكس التفاعل النفسي مع الزمن والشخصيات، يظهر هذا بوضوح في قوله:

**"إيه يا وطئها المستباح**

**نحن إلى ريح مطعمنا المدرسي**

**العجوز التي رتبت –ذات يوم رؤانا– وأثوابنا**

[1] ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص 98.

**ثم راحت تراقب أشواقنا**

**جذل وابتسام**

**وسر يلامس أرواحنا**

**أحن إلى الأمس**

**والموجة الآمنه**

**أحن أحن إلى "مالك لا يخاف من البرد"**

**أمي تقول: انهضوا إنها الساعة الثامنه ..."**[1]

هنا، يمزج الشاعر بين الحوارات والوصف السردي لتجسيد مشاهد من حياته التعليمية وطفولته، الوصف يمثل أداة تواصلية بين الشاعر والقارئ، حيث يتخطى الحدود الزمنية والمكانية ليصبح النص تعبيرًا عن تجربة إنسانية متجددة.

تتسم كلتا القصيدتين بوحدة بنائية تتكامل فيها الصور الجزئية لتشكل الصورة الكلية، في" *حنانيك أماه*" ، العلاقة الوجدانية بين الشاعر ووالدته هي المحور الذي ينتظم حوله النص، أما في" *براءة السنابل*" ، فالحنين إلى لماضي يمثل الخيط الرابط بين الذكريات والأحداث، يعتمد كلا النصين على اللغة الدرامية كوسيلة لإضفاء الحيوية على المشاهد الشعرية، بحيث تتحول القصيدة إلى تجربة بصرية ونفسية معًا.

ومنه فإن حضور اللغة الدرامية في الشعر العربي المعاصر يعكس تحولًا في الرؤية الفنية للشعراء، حيث أصبحت القصيدة أكثر انفتاحًا على تقنيات السرد والسينما، ما يعزز من قدرتها على التعبير عن تجارب إنسانية عميقة، إن هذا المزج بين الحسية والرمزية يمنح النصوص قوة تأثيرية تستحق التوقف عندها، سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

**التشكيل الموسيقي في القصيدة الحداثية**

**أولا: النمط العمودي:**

يعتبر من أبرز العناصر التي تلعب دورًا مهمًا في إحياء النص الشعري، مما يجعله ينبض بالحياة ويحقق أهدافه، لا سيما من الناحية الجمالية والرؤيوية، ومن هنا، نجد أن النقاش حول علاقة الحداثة الشعرية بالموسيقى في القصيدة العربية كان حاضرًا بقوة منذ بدايات الحداثة الأولى، حيث تم انتقاد الشكل التقليدي الخليلي بأنه لا يعبر بشكل

[1] نفسه، ص 98.

كافٍ عن التدفق الشعري ولا يتماشى مع حرية التعبير والإبداع الجمالي الجديد، ولذا ظهرت الحاجة إلى تطوير شكل إيقاعي جديد قادر على استيعاب تلك الأبعاد.

بدأت هذه المحاولات مع الوعي الحداثي الذي رفض الأشكال الجاهزة ودعا إلى التجديد، خاصة وأن الشاعر غالبًا ما يجد نفسه غارقًا في بحر من الإيقاعات والأنغام المتنوعة قبل الشروع في الكتابة، لكنه كان يقف أمام شكل تقليدي يقيد حريته الإبداعية ولا يتناسب مع عصره، ومن أبرز من عبر عن هذا الشعور الشاعرة "نازك الملائكة" التي أشارت إلى أن موسيقى القصيدة العمودية أصبحت مملة بسبب تكرارها واستخدامها لفترة طويلة، قائلة: "ألم تمل أسماعنا من هذه الأوزان والقوافي المتكررة؟ ألم يحن الوقت للتغيير؟."

بناءً على أهمية التحديث الموسيقي في الشعر، بدأ الشعراء في تجربة أنماط جديدة تتجاوز الشكل العمودي أو تستند إليه بشكل جزئي، سعوا إلى تطوير آليات موسيقية جديدة تنبض بالحياة وتعكس التنوع والاختلاف بدلاً من التماثل والتناظر، مع مرور الوقت، ظهرت عدة دواوين شعرية تنطوي على تجارب موسيقية حداثية تحاول كسر القوالب القديمة، لكنها أحيانًا كانت تُخدع العين لتوحي بأنها قصائد حرة، في حين أنها ما زالت تحافظ على الوزن التقليدي. فعلى سبيل المثال، في ديوان "مسقط قلبي" للشاعرة سمية محنش، تبدو بعض النصوص في ظاهرها وكأنها ذات شكل حر، لكنها في الواقع تتبع أوزانًا تقليدية مثل بحر الكامل، مع بعض التعديلات البسيطة.

**هذا المساء كخنجر منسله**

**صوب الضلوع**

**بساعة مختله؟؟**

**لكأنه يهذي**

**ويهذي أنه**

**ذبح الوريد لوردة مخضله**

**لكأنما الدنيا تكفر قوله**

**وتحرم الإفصاح**

**كيف أحله؟**

**كذب هراؤك فأختبر غيري بأنباء الوفاة**

**ومده بأدلة** [1]

[1] سمية محنش: مسقط قلبي، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص 28.

ما هي سوى أبيات عمودية بنيت على نظام الشطرين التقليديين يمكن كتابتها على النحو:

**هذا المساء كخنجر منسله**

**صوب الضلوع بساعة مختله؟؟**

**لكأنه يهذي ويهذي أنه**

**ذبح الوريد لوردة مخضله**

**لكأنما الدنيا تكفر قوله**

**وتحرم الإفصاح كيف أحله؟**

**كذب هراؤك فأختبر غيري**

**بأنباء الوفاة ومده بأدلة**

هذا يُظهر أن العديد من هذه المحاولات كانت تستند إلى اللعب الطباعي أكثر من الابتكار الموسيقي الحقيقي، ما يشير إلى أن التحديث الموسيقي في الشعر لا يزال في مرحلة تجريبية ويحتاج إلى مزيد من التطوير والتجديد.

**ثانيًا :نمط شعر التفعيلة**

يُعتبر شعر التفعيلة إنجازًا ناجحًا في إطار الحداثة الموسيقية، حيث استطاع كسر القالب التقليدي للبيت الشعري وتوجيه اهتمام الشاعر نحو التفعيلة المتكررة في القصيدة، وذلك وفقًا لما يعيشه الشاعر من حالات نفسية وشعورية، ومع ذلك، هذا لا يعني أن الشاعر الجزائري تخلى كليًا عن العناصر التقليدية المكونة للقصيدة العمودية، بل استمر في الاعتماد عليها ولكن بطرق مبتكرة ومختلفة. ومن بين الآليات التي استخدمها شعراء التفعيلة لتحقيق هذا الانفتاح:

**التكرار**: إن الرغبة في التغيير وتجاوز النمط الموسيقي العمودي قادت الشعراء إلى البحث بعمق في الأدوات الشعرية المتاحة، واستغلال بعض العناصر التقليدية بطريقة جديدة. ومن أبرز هذه العناصر التي اعتمد عليها شعر التفعيلة هو "التكرار"، حيث أصبح من أهم الآليات الموسيقية التي يعمل عليها النص الشعري الحديث، ليس فقط على المستوى الصوتي، بل أيضًا على المستوى الدلالي.

اعتمد شعراء الحداثة على بنية التكرار بخصائصها الإيقاعية من أجل تحقيق أهداف جمالية وشعرية متعددة، فالتكرار يساهم في رفع مستوى الإيقاع في النص ويساعد القارئ أو المستمع على فهم المعنى والشعور بموسيقية

القصيدة، كما يرتبط التكرار بإلحاح الشاعر على فكرة أو عبارة معينة تعتبر مهمة جدًا بالنسبة له، مما يمنح النص بعدًا أعمق من حيث التعبير عن المشاعر والانفعالات.

ويُلاحظ أن موقع التكرار في القصيدة لا يكون محددًا سلفًا، ولا يُفرض على الشاعر كزخرفة أو تزيين للقصيدة، بل إنه ينبع من تدفق الشاعر الداخلي وحالته النفسية أثناء الكتابة، مما يجعله يظهر بشكل طبيعي في النص ويمنحه طابعًا تلقائيًا، بعيدًا عن التصنع أو الإجبار.

التكرار في الشعر يمثل أحد أهم الآليات التي يلجأ إليها الشعراء لإحداث تأثير إيقاعي ودلالي في النصوص. تتعدد أنواع التكرار في النصوص الشعرية الجزائرية، وتتنوع أشكاله لتناسب تجارب مختلفة وتعبيرات متعددة. في هذا السياق، لدى دراسة النصوص الشعرية الجزائرية واستعراض ما تحتويه من دواوين خلال العقدين الماضيين، يبرز بشكل واضح حضور موسيقى التكرار، التي تتنوع في أشكالها ما بين البسيط والمعقد، وتحقق تشابهًا إيقاعيًا مع اختلافات في مواقع تواجدها أو أساليب ظهورها. ومن بين أهم أنماط هذا التكرار ما يلي:

**أ. تكرار البداية:**

هذا النمط يتمثل في تكرار كلمة أو عبارة في مستهل النص الشعري، مما يضفي إيقاعًا صوتيًا خاصًا، ويعزز دلالة معينة لدى القارئ. يُقال إن هذا التكرار قد يُحيي الكلمة أو قد يُفقدها تأثيرها في نفس الوقت، مثال على هذا النمط ما قدمه الشاعر **عيسى قارف** في قوله:

**تخير سماءً**

**لما يشبه الريش**

**أو شفة لجناح الكلام..**

**تخير دمًا هاربًا واتخذها سؤالًا!**

**فالجميلات ما يتبقى من الغيم**

**والحب ما يتبقى**

**من الريح**

**في المكان**

**الذي ضاق**

**يبدو الفراغ أنيقًا**

**الفراشة**

**كانت هنا!** [1]

يتضح في هذا المثال أن الشاعر يكرر الفعل **"تخير"** مرتين في بداية النص، وهو ما يُبرز إيقاعًا صوتيًا مميزًا ويؤكد على فعل الاختيار الذي يرتبط بفكرة الحرية كما يراها الشاعر، هذا التكرار في البداية يجذب انتباه المتلقي ويترك انطباعًا قويًا منذ اللحظة الأولى.

**ب. تكرار النهاية:**

هذا النوع من التكرار يظهر في ختام النص الشعري، وغالبًا ما يكون غير متوقع للقارئ، خاصة إذا لم يتكرر شيء آخر في النص، مثال على ذلك هو قول **عبد الله العشي** في نهاية نصه "تجاوب:"

**كم مرة وقعت خطاي**

**على خطاها،**

**ووقعت محترقًا على بقايا**

**من صداها**

**تابعت إيقاعًا سماويًا يرن بداخلي**

**هو صوتها...**

**لا.**

**بل صوتها.**

**هو صوتها:**

**فكأنه وحي إلي**

**وكأنني من نشوتي الكبرى نبي.** [2]

يتكرر هنا الشاعر كلمة "صوتها" عدة مرات، مما يعكس حالة من التردد والحيرة التي يعيشها الشاعر، فهو لا يستطيع قبول الحقيقة الظاهرة أمامه، والتي تبدو له وكأنها سراب، هذا التكرار المتعلق بكلمة "صوتها"، يبرز قوة الصوت وإمكانياته الإيقاعية، حيث يساعد في توصيل الحالة النفسية التي تنتاب الشاعر.

[2] عيسى قارف: مهب الريح مهب الجسم، ص50،51.

[1] عبد الله العشي: مقام البوح، ص 13.

**ج. تكرار اللازمة:**

يقصد به تكرار الشاعر لعبارات أو كلمات محددة عدة مرات داخل النص، وتخضع تلك التكرارات لطول النص وتجربته. ومن أمثلة هذا النوع من التكرار ما نجده في نص **لعقاب بلخير**:

**غربة الجالس وحده**

**لو بدت من خلف عينيه ظلال**

**خبأ الرأس ومده**

**وبكى في حين غرّه**

**لصبي كان مره يحفظ البسمة عنده**

**غربة الجالس وحده**

**أنت لا تعرف ضره**

**يقتل الصمت ليليه**

**يميت الخوف صدره**

**يتمشى بين أصداف الدياجي**

**ذارفًا في الخد عبره**

**لو مشى تحسبه يحفر حفره**

**هاوي الرأس يهد الخوف جهده**

**غربة الجالس وحده** [1]

في هذا المقطع، نجد أن الشاعر يكرر جملة "غربة الجالس وحده" عدة مرات، مما يضفي نغمة موسيقية حزينة على النص، ويعزز من إحساس الوحدة والمعاناة، التكرار هنا يُحقق إيقاعًا داخليًا يشد انتباه القارئ، ويخلق حالة من التناغم بين النص وموسيقاه الداخلية، مما يدعم الجانب الغنائي للقصيدة ويوازن بين السرد الدرامي والتكرار الإيقاعي.

قد يكون استحضار اللازمة أو المقطع الشعري ذاته في بداية القصيدة وفي نهايتها، مما يخلق تناغمًا وإيقاعًا دائريًا يثير انتباه المتلقي ويشدّه من البداية إلى النهاية. مثال على ذلك هو قصيدة **عثمان لوصيف**:

**يا فراشات اللهب**

**رفرفي فوق جفوني واغسليني باللهب**

[1] عقاب بلخير: السفر في الكلمات، ص 35.

**ثم غني.. لعروس من أميرات العرب**

**واستفزي نزواتي وتغاوي في شغب**

**يا فراشات اللهب!** [1]

في هذه القصيدة، يتكرر المقطع "يا فراشات اللهب" في مستهل النص وفي ختامه، مما يعزز من جمالية النص ويخلق نوعًا من الأناشيد الرومانسية. هذه التقنية تساهم في شد انتباه القارئ من البداية وتدعوه للاستمرار في متابعة النغم الداخلي الذي يكوّن أساسًا لشعرية القصيدة.

**د. التكرار الهرمي:**

يقوم هذا النوع من التكرار على استحضار الكلمة أو العبارة نفسها بشكل مستمر عبر النص، مما يتطلب من الشاعر مهارة إبداعية كبيرة لربط الدال المتكرر بمضمون النص بشكل متماسك. مثال على ذلك هو نص **منيرة سعدة خلخال** "أكتب:"

**أكتب عني لكن لا أكتب لي..**

**أكتب للمحتمل، للمفترض، للممكن**

**أكتب للذي بيني وبينه، مسافة الوهم حرف الروي**

**أكتب مشتاقة، أكتب مستاءة، أكتب دمي...** [2]

يُلاحظ أن الفعل "أكتب" يتكرر في النص بشكل هائل، مما يساهم في إنقاذ النص من الوقوع في النثرية أو الرتابة، كما يعبر التكرار عن حضور الكتابة الدائم في حياة الشاعرة بمختلف حالاتها الشعورية والنفسية.

**هـ. التكرار الدائري:**

في هذا النوع من التكرار، يستدعي الشاعر الكلمات أو العبارات نفسها في بداية ونهاية النص، مما يخلق دورة إيقاعية مغلقة. مثال على ذلك هو ما جاء في نص **يوسف وغليسي**:

**أنا والحبيبة والعواصف والغمام**

**الليل يسكن مقلتيك حبيبتي**

**وأنا أخاف من الظلام!**

---

[2] عثمان لوصيف: أبجديات، ص19، 20.

[1] منيرة سعدة خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، ص 3، 4.

هنا نجد أن ضمير "أنا" يتكرر في بداية النص وفي نهايته، مما يعزز الإيقاع الداخلي للنص ويخلق تكثيفًا دلاليًا، حيث يشير "أنا" إلى حضور الشاعر وانفعالاته في لحظتي البداية والنهاية.

**و. التكرار التراكمي:**

يعتمد هذا النوع من التكرار على استحضار دوال لغوية مختلفة، مثل الحروف أو الأفعال أو الأسماء، بشكل متكرر ومنتظم أو غير منتظم عبر النص. مثال على ذلك هو نص **عبد الله حمادي** "كاف الكون:"

**خطرت ومعبرها الموج يعيد**

**للمجاري لذاذة الأوتار**

**وقصة فردوس يانع...**

**يعيد..**

**بعناية الملّاح خواطر العطر وضوءها الموعد...**

في هذا المقطع، نجد تكرارًا للفظ "يعيد" ولأحرف مثل "الراء" وحرف الجر "عن"، مما يخلق إيقاعًا غنائيًا متناغمًا مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، ويُعبر عن الانسياب الموسيقي في النص.

بهذه الأنواع المتنوعة من التكرار، نجد أن الشعر الجزائري الحديث استطاع توظيف التكرار بشكل مبتكر وجمالي ليخدم الأغراض الفنية ويثري النصوص بالإيقاعات الداخلية التي تجذب المتلقي وتدفعه إلى التفاعل العميق مع النص.

**التدوير في الشعر الحداثي**

يعد من بين الآليات الشعرية التي تجسد التجديد والابتكار، رغم أنه ليس مفهوماً جديداً كلياً، حيث يعود أصله إلى الشعر العمودي، مع ذلك، يُظهر التدوير في الشعر الحداثي تحولاً في طريقة توظيفه، حيث لم يعد مجرد تقنية عروضية لضمان التتابع الموسيقي بين شطري البيت، بل أصبح وسيلة لتوسيع أفق التعبير الشعري، وتحرير النص من قيد القافية والوزن التقليديين.

**التدوير في الشعر التقليدي والحداثي**

في الشعر العمودي التقليدي، كان التدوير مغلقاً، حيث يقع عادة في جزء محدد من النص، ويتحقق عبر تقطيع البيت إلى شطرين مرتبطين مع بعضهما عن طريق كلمة مشتركة، فيما تظل القافية والوزن ثابتين ومستقلين. أما في الشعر الحداثي، فقد أصبح التدوير أكثر حرية وابتكاراً، لم يعد التدوير مجرد آلية لتقسيم البيت، بل أصبح يمكن أن يظهر في أي جزء من النص، مع تفكيك التفعيلة، أو تدوير القصيدة كلها، لتصبح جملة شعرية واحدة تمتد عبر النص، مما يخلق تأثيراً مستمراً للدلالات والإيقاع.

**التدوير الجزئي:**

التدوير الجزئي يظهر عندما يكون التدوير في جزء محدد من القصيدة، مثل جملة شعرية أو سطر واحد أو مقطع قصير، مثال على ذلك هو نص "**سباخ الروح** "لأحمد عبد الكريم:

**هل ترى ما أرى**

**سبخة الروح شاسعة**

**إنّما الأبجدية إسورة والبلاغة ماء**

**أيها الوقت عظني**

**وأعطيك من دهشتي ما تشاء.** [1]

في هذا النص، يظهر التدوير في السطر الخامس والسادس بين "أيها الوقت عظني" و"وأعطيك من دهشتي"، حيث يتم تقسيم التفعيلة بين السطرين. ويلاحظ أن التدوير هنا لا يتم بشكل عشوائي، بل يعزز العلاقة بين الفعلين "عظني" و"أعطيك"، مما يساهم في تقوية المعنى واستمرارية النص، إلى جانب ذلك، يُضفي التدوير إيقاعاً موسيقياً عبر المزج بين الأفعال والمفردات المتكررة.

**التدوير الكلي:**

التدوير الكلي يحدث عندما يكون النص بأكمله قائماً على التدوير، بحيث يبدو وكأنه جملة شعرية واحدة متواصلة. يُعتبر نص "**لا تصمتي** "لعبد الله العشي مثالاً جيداً على هذا النوع من التدوير:

**قولي... لا تصمتي أبداً**

**فكل دقيقة عندي بعام**

**لا تصمتي... كل الثمار على حقولك أحرف،**

**ويداي أعرف بالكلام،**

**ضمي على جنبيك ... ماء حديقتي**

**حتى يفرخ في حديقتنا الحمام،**

**نامي إلى جنبي...**

**فلست غريبة**

**أنت ابتداء الهجرة الكبرى**

---

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو ص 07.

**إلى ماء الغمام،**

**نامي إلى جنبي**

**سأحرق الأشياء في جسدي**

**لأختصر المسافة بين روحينا**

**ويشملنا السلام.أنا لم أكن ...**

**إلا لأنك كنت ستولدين**

**غزالة برية**

**من رحم أندلس وشام.** [1]

هذا النص قائم على تدوير كامل، حيث يتم تدوير العديد من الأبيات، ما يخلق تواصلاً إيقاعياً ودلالياً ممتداً بين السطور، ورغم أن التدوير لا يظهر في جميع الأسطر بشكل منتظم، إلا أنه يحقق انسيابية في النص ويحرر القارئ من أي توقف مفاجئ، مما يجعل النص يبدو كأنما هو جملة شعرية واحدة مستمرة.

تكمن أهمية التدوير في الشعر الجزائري الحديث في نقاط عدة نذكر منها:

**التحرر من القيود التقليدية:** يعد التدوير في الشعر الحداثي وسيلة للتحرر من قيود الوزن والقافية التقليدية التي كانت تفرض على الشاعر قالباً ثابتاً، التدوير يمنح الشاعر حرية أكبر في التعبير عن مشاعره وأفكاره دون الاضطرار إلى التوقف عند نهاية كل بيت.

**خلق إيقاع داخلي:** التدوير يساهم في خلق إيقاع داخلي مستمر في النص، حيث أن تواتر الكلمات وتكرار التفعيلات يخلق جواً موسيقياً ينساب بانسيابية داخل النص، مما يساعد على إبراز جمالية النص وتأثيره على المتلقي.

**تكثيف المعنى:** من خلال التدوير، يمكن للشاعر تحقيق توالد دلالي واستمرارية للمعنى، بحيث لا يتم تقطيع الأفكار أو المشاعر بين الأسطر، بل تتدفق بسلاسة، مما يعزز من عمق الرسالة الشعرية وقوتها.

على الرغم من أن التدوير كان حاضراً في العديد من القصائد الجزائرية خلال التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، إلا أنه لم يكن سمة مشتركة في جميع الأعمال الشعرية، بعض القصائد ظلت وفية لسلطان القافية التقليدية ولم تستخدم التدوير.

[1] عبد الله العشي: مقام البوح، ص 51، 52، 53.

إن التدوير كآلية إيقاعية داخلية يعكس تأثيراً قوياً على الخطابات الشعرية المعاصرة عموما والجزائرية تحديدا، ويؤكد على قدرة الشعراء على توظيف هذه التقنية القديمة بطرق جديدة ومبتكرة لتعزيز إيقاعية النص واستمرارية الدلالات.

**التناوب الوزني بين الشكلين العمودي والحر في الشعر الجزائري الحديث**

يعكس تطوراً في البنية الشعرية وتوظيفاً متقدماً للإيقاع، حيث يجمع الشعراء بين الشكلين العمودي والحر في نصوصهم، لكن هذا التناوب يتم بشكل مختلف بحسب طبيعة النص والغرض الشعري، في هذا السياق، يمكن تقسيم ظاهرة التناوب الوزني بين الشكلين إلى نمطين رئيسيين:

**.التناوب بين الشكلين بوزن موحد**

في هذا النمط، يجمع الشاعر بين الأسلوبين العمودي وشعر التفعيلة مع الحفاظ على الوزن الموحد في كليهما، هذا النمط يمكن ملاحظته في أعمال شعراء مثل **عبد الله حمادي** و**عقاب بلخير**.

على سبيل المثال، في نص عبد الله حمادي الذي يبدأ بوزن **الرجز**، يظهر التداخل بين تفعيلات "مستفعلن" و"مفاعلن" من وزن **الهزج**، حيث يخلق الشاعر وقفات إيقاعية تستجيب لسياق النص، هذه الوقفات تضيف نغماً غنائياً ينسجم مع الطبيعة الرومانسية للنص:

**حبيبتي**

**للوز في عينيك لوزتان**

**لوزة للرعشه**

**وفاتنة ودهشه**

**متى حبيبة العبور**

**يكون للتوسل**

**رحابة استجابة؟**

**أنا وعرشك المقام**

**تقادم .. أزلية .. حكاية ..عباده..**

**أولها التاريخ، آخرها وساده**

**ينهار فيها الرأس**

**يزكيه التدليس**

**تنتابه رياده**

**فماذا لو ترجل الصهيل**

**و أنت في براءة الضياء**

**ونكهة الخصوبه..**

**وموقع القياده؟؟**

**قطر تقطر من بهاها وسر قد تعطر من شذها** [1]

هنا، يتنقل الشاعر بين الأبيات العمودية والحرّة، مع توظيف وزن موحد، وهو ما يجعل النص يبدو مترابطاً ومتجانساً في إيقاعه، حيث تلتقي التفعيلات في نسق واحد بين الأسطر الشعرية والأبيات العمودية.

أما في نص **عقاب بلخير**، يعتمد الشاعر على تفعيلة "**فاعلاتن** "من **وزن الرمل** في الأسطر الحرة، لكنه يستخدم الأبيات العمودية المجزوءة بنفس التفعيلة، مما يجعل المتلقي يشعر بوحدة الإيقاع حتى وإن تغير الشكل الظاهري للنص:

**هدهد البحر شراع المركب الخضراء والنور اتضح**

**ككريات الدرر بين دقات الفرح**

**ستغني الشمس أحلام القمر**

**وأفاق الطير من فوق الشجر**

**وتراخى الليل حتى لم يعد**

**ملأ الغيم من الماء وطر**

**ومضى يغمر أصداف الجسد**

**بسيول الشوق والشوق انتظر**

**حين تأتي بين دقات الفرح**

**وتغني أحلام القمر**

**سوف تأتي نبرات القرب مسترسلة**

**خطواتها تسأل عني**

**وأنا أجهل عرض البحر**

---

[1] عبد الله حمادي: أنطق عن الهوي، ص 30، 31، 32.

**لكني بعمق البحر أمتد كضوء فيه ظل**

**والذي يعرف ما معدن عينيها وما سحر النظر**

**يفتح الباب الذي فيه خطر**

**ويغني لتلاويح الفرح** [1]

هنا، لا يلحظ المتلقي فرقاً جوهرياً في الإيقاع بين الأبيات العمودية والأسطر الحرة، مما يعطي انطباعاً بأن النص يمكن اعتباره بأكمله من الشعر العمودي، ولكن مع توزيع الأسطر بطريقة شعر التفعيلة.

**.التناوب بين الشكلين بوزنين مختلفين**

في هذا النمط، يعتمد الشاعر على استخدام وزنين مختلفين بين الأبيات العمودية والأسطر الحرة، مما يخلق تنوعاً إيقاعياً داخل النص. من الأمثلة على ذلك، نص "**الحنين** "لناصر لوحيشي، حيث يجمع بين **وزن المتدارك** في الأسطر الحرة و**وزن الكامل** في الأبيات العمودية، هذا التباين بين الوزنَيْن يضيف بعداً موسيقياً جديداً للنص، ويعزز من تأثر المتلقي بالتغيرات الإيقاعية.

**ربما كانت الشمس في زمني طالعه**

**ربما..**

**غير أني أحن إلى الظلمات الثلاث**

**حنيني إلى البدء بشتد –أماه–**

**إني سئمت النهايه،**

**والظلمة الرابعه..**

**تعاليت يا نور– رد دمي**

**ردني..**

**إلى الظلمة الثانيه**

**ردني كي أراك**

**أرسلت ميعـــادي جوى متنصـلا وهممـــت أشرب لحظتي كي أرحلا**

**ورحلت في حلمي ولم يدر الندى هم الحنيـن وكـان دمـــــعي أثقلا**

**شارفت ســري إذ تهــاوت أنجـم صفر، وودعت السحاب الأسفلا**

[2] عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص159، 160.

**و نسجت من نبع الفجيعة موعدا يئـد الجفـاء – غدا – يكـون المرسلا** [1]

استهل الشاعر نصه بمقطع حر على بحر المتدارك ( فاعلن) بتغيراته التي تخلق في النص الإمتاع الجمالي،لينتقل إلى تفعيلة أخرى على المتقارب ( فعولن) ليصل إلى الأبيات العمودية على وزن الكامل.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا النمط نص "**الحمامة الأسيرة** "لعثمان لوصيف، حيث يبدأ الشاعر باستخدام أسلوب التفعيلة بأسلوب حرّ، لكنه ينتقل إلى الأسلوب العمودي التقليدي في ختام النص، محققاً تناصاً مع التراث الشعري العربي الكلاسيكي:

**أحاول أن أستعيد صباي**

**وريشي الذي مزقته الرياح**

**أحاول أن أتخلص من شركي**

**فيحاصرني الطين والقهقهات الغبية.**

ثم يختتم بالنمط العمودي:

**كأن القلب ليلة قيل يغذى**

**لليلى العامرية أو يراح**

**قطاة غرّها شرك فباتت**

**تعالجه وقد علق الجناح.** [2]

هنا، يظهر التحول بين الشكلين بوضوح، حيث ينتقل الشاعر من الأسلوب الحرّ إلى الشكل العمودي بوزن مختلف، مما يعزز الإيقاع ويخلق صدى للتقاليد الشعرية الكلاسيكية داخل النص الحديث.

ومن أشكال التناوب الموسيقي، نجد التضمين النثري أو ما يمكن الاصطلاح عليه بالمزاوجة الفنية، أي مزج الشعر بالنثر، بهدف كسر الهيمنة العروضية على البنية الإيقاعية الشعرية، لأن النثر من شأنه أن يعطي القوة التوضيحية لما له من آلية التصوير والتجسيد والخروج عن الرتابة المنتظمة، ومن نماذجه لعبة الحروف لناصر لوحيشي:

**جلست مرة**

**أمام شاشتي الكبيره**

**أستلهم الإلهام**

---

[2] ناصر لوحيشي: فجر الندى، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط1، 2007، ص 27.

[1] عثمان لوصيف: المتغابي، ص 44.

**أشاهد الرسوم والأفلام،،**

**رأيت مسرحية قصيرة..**

**فصولها عجيبة،،**

**وسرها إبهام،،**

**تشابهت أحداثها،،**

**فاختلط الإصباح بالظلام،،**

**عنوانها: بين الذي يدل عن ..**

**وبين حرف اللام..**

**كظمت غيظي حينها**

**فصاح صاحبي: فهمتها..وجدتها..**

**إن البقاء للقدم..**

**وليسقط القلم**

**إن البقاء للقدم.**[1]

هذه الانسيابية في السرد بجميع عناصره يتجلى فيها أسلوب القص، والحبكة والشخصنة والحواروالصراع بين الخير والشر، هي أشبه ما يكون إلى السرد النثري القصصي.

**أهمية التناوب الوزني في الشعر المعاصر**

التناوب بين الشكلين العمودي والحر في الشعر المعاصر ليس مجرد تنوع في الأسلوب، بل هو وسيلة تعبيرية تحمل دلالات عدة:

**تصعيد الغنائية:** الانتقال من الشكل الحر إلى الشكل العمودي يساهم في تصعيد الغنائية داخل النص، حيث يستفيد الشاعر من كلا الأسلوبين لتحقيق توازن بين الإيقاع الحُر والمقيد.

**التناص مع التراث:** استخدام الشكل العمودي، لا سيما في الختام أو في لحظات درامية معينة، يشير إلى تأثر الشاعر بالتراث العربي الكلاسيكي، مما يخلق تناصاً بين الحداثة والتراث.

**تنويع الإيقاع:** التناوب بين الأوزان المختلفة يعزز من تنوع الإيقاع في النص، مما يساهم في إبراز التوترات الداخلية للنص ويمنحه حيوية موسيقية إضافية.

---

[1] ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص 73، 74.

**توسيع أفق التعبير**: الجمع بين الشكلين يسمح للشاعر بتوسيع أفقه التعبيري، إذ يمكنه الانتقال بين الأسلوب الحر للتعبير عن مشاعر أكثر حركية وديناميكية، وبين الأسلوب العمودي للتعبير عن مواقف أكثر استقراراً وثباتاً.

والخلاصة أن ظاهرة التناوب الوزني بين الشكلين العمودي والحر تعكس قدرة الشعراء على مزج الحداثة مع التراث بشكل متكامل، سواء تم ذلك باستخدام وزن موحد في كلا الشكلين أو بوزنين مختلفين، فإن هذا التناوب يضيف بعداً إيقاعياً ودلالياً غنياً للنصوص الشعرية، يظل هذا الأسلوب تعبيراً عن حيوية الشعر الجزائري وقدرته على التطور والابتكار مع الحفاظ على جذوره التراثية.

**التشكيل الحداثي للصورة الفنية:**

إن فعل التأويل ممارسة عقلية ونشاط فكري، يرتكز بالأساس على مبدأ التشاكل المعقد للوصول إلى إيجاد العلاقة بين الأشياء، وبالتالي تحديد هويتها وطرق انسجامها، فالتشاكل يساعدنا في معرفة مدار الخطاب لأنه **سيكون هو الدليل النصي على الغاية الفعلية للخطاب، ومن جهة أخرى تعد المراهنات على تشاكل ما دون غيره معيارا للتأويل ولكن بشرط عدم تضخيم الطابع المولد لهذه التشاكلات**[1]، لأن ذلك سيقضي على مبدأ الاقتصاد الذي اعتبره إيكو سدا منيعا في مواجهة التأويل الهوسي العصابي .

مصطلح التشاكل استعاره غريماس من مجال الكيمياء ووظفه في مجال السيمياء، وقدم له تعريفا بأنه:" **مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة** "[2] إذ يتم رصد شبكة العلاقات التي تنتظم قيم المعنى، كما تبين نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى، أي رصد كلّ ما استوى من المقوّمات الظاهرةِ، والباطنةِ، والمتمثّلِة في التعبير أو الصياغة، وتأتي متشابهةً مرْفولوجيّاً، أونحويّاً، أو إيقاعيّاً، أو تراكبيّا، عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات؛ وذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام.[3] تستطيع ضمان التجانس للخطاب .

تطور المفهوم على يد جماعة مو التي عرّفته بأنه:" تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية، كما أنه تكرار لبنيات تركيبية بذاتها (عميقة أو سطحية ) على امتداد القول" [4]، غير أنهم اشترطوا في ذلك:

**وجود تراكم معنوي يرفع الإبهام.**

---

[2] بن بو عزيز وحيد: حدود التأويل قراءة في مشروع إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص 108

[3] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية، تر جمال حضري، ص 81

[4] عبد المالك مرتاض، التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ، ص 20.

[1] نقلا عن محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص 34 .

**صحة القواعد التركيبية المنطقية.**

ومنه فإن التشاكل هو مجموعات محددة من وحدات الدلالة المؤلفة من تكرار المقومات المتماثلة أو من غياب مقومات تم إبعادها في موقع تركيبي، ويقتضي البحث في تشاكل الخطاب تحليلا دلاليا لعلاقات العناصر المكونة للنص بحثا عن مكون دلالي متضمن في القضايا المختلفة كشرط أساس لانسجامها الدلالي وتتأتى أهمية التشاكل في الكشف عن تلك الوشائج الخفية الكامنة في ثنايا النصوص، وسنحاول فما يلي التركيز على أهم المقومات الدلالية انطلاقا من التشاكلات الصوتية، ثم المعجم الذي وظفه الشاعر في ديوانه ومحاولة إيجاد التعالقات الدلالية على مستوى لغة النص، ثم نقوم بتحليل التشاكلات البلاغية فيما بينها ومن ثم نصل إلى بيان مقصديتها العامة الموحدة لجميع قصائد الديوان .

**أولا: تشاكل الوحدات الصوتية والمعجمية:**

1. **تشاكلات البنية الصوتية:**

عمد التفكيكيون وعلى رأسهم دريدا إلى استثمار التنويعات الصوتية للكلمة وإبراز السمات الدلالية ومدى تطابقها مع العناصر النصية لتكون بذلك أداة إجرائية فعالة في تفسير النصوص، وبالطريقة ذاتها نظر التأويل المنهجي الذي وضعه إيكو مما يجعلنا نقف عند حدود النص، والبحث في دقائقه وتفاصيله عما يدعم تأويلنا، **فلا بد أن يكون لكل تأويل جزئية من جزئيات النص تؤيده**[1] وإلا وقعنا في التأويل المتطرف الذي حذر منه إيكو لأنه يقتل الموضوعية.

لقد تنبه اللغويون العرب الأوائل إلى دلالة الأصوات ووظائفها التي تبرز قدرة الإنسان على التعبير عن تجربته، ولا يتم نقل انفعالاته إلا بواسطتها، لأن اللغة التي يتواصل بها هي أصوات دالة فإذا أراد للصوت أن يعني شيئا محددا، لجأ إلى ما له من رصيد معجمي وطبقه عليه، وهذا عمل يقوم به في المخاطبات العامة [2]، أما في حالات التوتر الانفعالي الشديد تتمخض عنها كلمات هن أصوات كالبكاء حدة وقوة، **ولكنها بكاء فصيح، وهذه الحالة هي الحالة العالية للشعر حين تتحد الدمعة مع الكلمة**[3]، حيث تجمع الدراسات الحديثة أن تردد بعض الأصوات أو الكلمات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقى تستريح له الآذان وتقبله عليه، لهذا عني الشعراء بظاهرة تكرار الأصوات لكونها تشحن نصوصهم بطاقات نغمية تنسجم وحركة المعنى، وهذا ما سنحاول تلمسه في هذا المبحث بالوقوف على التشاكلات الصوتية وتأثيراتها على المعنى، وكيف يمكن توظيفها في تجلية مضامينها من خلال قراءتنا

---

[2] بن بو عزيز وحيد: حدود التأويل، ص 153.

[3] الغذامي: الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، ط 6، 2006، ص263.

[1] المرجع نفسه، ص 264.

لنموذجين من ديوان صحوة الغيم لعبد الله العشي " ثاء تغزل ليل (ها) "، و"خجل الأسئلة " وهما من سلسلة قصائد الديوان بترتيب حرف ( الخاء ) من حروف الهجاء العربية.

**" ثاء تغزل ليل ها ":**

لقد درج العرب منذ القدم على أن يكون للقصيدة بيتٌ هو بيت الشرف، تأوي إليه كل معاني الأبيات السابقة واللاحقة، وسموه بيت القصيد، فإذا اعتبرنا ديوان عبد الله العشي قصيدة واحدة، كل نص فيه هو بمثابة البيت من القصيدة، وجب علينا أن نبحث عن بيت القصيد؛ قد يلفت انتباه القارئ عنوان لقصيدة من الديوان يضم حرفين أبجديين، كما قد يتفطن لغياب حرف الهاء، من قائمة العناوين، وتم ضمه في هذا الموضع، وهو ما يستدعى التساؤل عن سر هذا الحجب لحرف (الهاء) .

الثاء مهموسة رخوة، يقول عنها العلايلي: إنها (للتعلق بالشيء حسياً ومعنوياً)، كما يوحي هذا الصوت بالرقة والليونة والملمس الدافئ الوثير وكل دلالات الأنوثة، **وكأني بالعربي لم يبدع صوت هذا الحرف إلا خصيصاً للأنثى، ليميزها بالثاء حتى من النساء أنفسهن، إيفاء لحقها من الرقة والدماثة والإحاطة واللين. فما كل امرأة تتوافر فيها خصائص الأنوثة وإن كانت أنثى. فلفظة الأنثى إنما هي ألصق بالجنس من لفظة المرأة. قد قصّرت أنوثة الأشياء والكائنات الحية عن أنوثة الجنس في حرف الثاء، فأُنّثَتْ بتاء التأنيث. تفيض الثاء عليها من خلف هذا الحجاب الشفاف طيف رقة وعاطفة وأنوثة. لتستقل الثاء وحدها بعرش الأنوثة في لفظة الأنثى، ضمّاً للنون الأنيسة إلى الثاء الأنثوية**[1]،تلتقي هذه الصفات مع ما أورده الخليل بن أحمد في كتاب الحروف حين ذكر أن **الثاء تعني اللين من كل شيء**[2]، ومن ثم تتجمع لدينا مقاربة تأويلية لهذه الثاء التي صيرها الشاعر أنثى تغزل الليل ثوبا وسترا يلف الـ (ها) التي تشكلت بدورها جسدا أنثويا له دلالاته المبثوثة في ثنايا الديوان، يستدعي العشي أبيات ابن عربي من ترجمان الأشواق:

**قُلتُ ما بالُ سُفورٍ راعَني**

**مَوعِدُ الأَقوامِ إِشراقُ المَها**

**قُلتُ إِنّي في حِمىً مِن فاحِمٍ**

**ساتِراً فَلتُرسِليهِ عِندَها**

**شِعرُنا هذا بِلا قافِيَةٍ**

---

[2] عباس: حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، نسخة إلكترونية.

[3] الفراهيدي: الخليل بن أحمد، كتاب الحروف، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1972، ص 35.

**إنَّما قَّصدِيَ مِنهُ حَرفُ ها**

**غَرَضي لَفظَةُ ها مِن أَجلِها**

**لَستُ أَهوى البَيعَ إلّا ها وَها[1]**

يدل الهاء عند العرب على البياض، قال أبو سمرة الهذلي [2]:

**كأن خديه وقد لثمته**

**هاءُ غزال يافع لطمته**

وبين الحمرة والبياض يرتسم وجهها وهو **''يعب من الفجر ألوانه ''**يتجرد الليل حينذاك من صفاته المعهودة كالوحشة والخوف والاغتراب؛ ليتصف بالألفة والجمال والرقة والأنس، ويتحول من زمن الإسرار والستر والإخفاء، إلى زمن للكشف والبوح بعد أن أخذت الـ (ها) من الشمس إشراقتها وأنوارها وبهاءها ورفعتها[3] .

إن هذا الحرف (الهاء) الذي يبدو أن الشاعر قد أسقطه عمدا من قائمة تسلسل الحروف الأبجدية في فهرس العناوين ليخصه بقصيدة يمكن اعتبارها أمّ القصائد في الديوان، لتكون صوتا لـ**ضمير مؤنث غائب** تنتشر في ثنايا كافة النصوص.

نلاحظ أن الذات الأنثوية ارتبطت في الديوان باللغة:

**هي لي حكمتي**

**هي شطآن أسئلتي**

**هي حبر القصيدة**

**هي أرجوزة العمر**

**هي قدسية من وراء الشهب**

**هي سحر السحابة مالت على جنبات السحب**

**هي أسماؤنا**

**هي أحرفنا**

**هي صوت تمدد في صمتنا**

---

[2] ابن عربي: محي الدين، ذخائر الأعلاق وترجمان الأشواق، تح، محمد سلمان الأنسي، المطبعة الأنسية، 1212 هـ، ص 161 إلى 165

[3] الفراهيدي: كتاب الحروف، ص 46.

[1] ينظر: ابن منظور لسان العرب، ج 15، ص 475، وابن عربي، ذخائر الأعلاق وترجمان الأشواق، ص 162.

**هي حبري وميلاد أسئلتي**

**هي أنثى الحروف التي أنجبت كلماتي**

**هي هذي القصيدة تطلع من جذر أيامنا.**

أما الذات الشاعرة (أنا) فإنها تتخذ الطابع الصوفي والأبعاد الحلولية بينها وبين اللغة من جهة وبينها وبين الضمير الغائب الأنثوي (هي ) من جهة أخرى:

**هذا أنا،**

**كل سري حروف**

**ومعناي (لام ).**[1].

هذه اللام التي تحمل معنى الخصب في قاموس الشاعر حين عنون قصيدة سابقة له من ديوان مقام البوح (لام أخضر)، وذاك هو معناها الحرفي: فمعنى اللام الشجر إذا اخضر قال أبو محجن الثقفي:

**أصبحت في روضة زهراء موفقة**

**ولامها من رياح الدو ترتعد.** [2]

فاللام إذن هي الخصوبة والحياة بما تحمله من تتابع واستمرارية للأشياء بأشكال متجددة وذلك هو الأمل في المستقبل الذي ارتبط في الديوان بالضمير (هو):

**هو (أول أسمائنا)**

**هو (آخر زهر تفتح في حقلنا)**

**هو (وعد لنا)**

**هو (بعث) يفتح أبواب أساطيرنا.**

في هذه الموازنات نلمس الاستحضار المتكرر للماضي المشرق وما يرتبط به من انتصارات (أول أسمائنا)، في محاولة لإشباع الفراغ الذي يشهده الحاضر (آخر زهر تفتح في حقلنا)، هذا الاستحضار الممتع يبعث على التفاؤل في عودة الروح إلى الجسد الذي اعتبره بمثابة (البعث)، وهذه التسمية بدورها من شأنها أن تستفز ذاكرة القارئ في إمكانية استحضار حقبة من التاريخ العربي محاولة استرجاع الهيبة والمكانة للجنس العربي ولغته والإيمان بالقومية العربية كعقيدة ناتجة عن تراث مشترك من اللغة والثقافة والتاريخ .

---

[2] صحوة الغيم، ص38.

[1] الفراهيدي، كتاب الحروف، ص 44.

**تشاكلات البنية الإيقاعية**

يتفرد نص **خجل الأسئلة** عن بقية النصوص المؤلفة للديوان ببنية إيقاعية خاصة تجعلنا نتساءل عن خصوصيته وتفرده:

**تركت أسئلتي**

**عند الحروف بعيدا**

**ياؤها ألف وحبرها حيرة**

**تفضي إلى حيرة**

**تركت إيقاعها يحكي بلا لغة**

**عن وردة الكون**

**عن أسرار أخيلتي**

**عن بهجة الرمز**

**عن إغواء توريتي**

**تركت أسئلتي**

**تسير من سنة حبلى إلى سنة**

**نشرت أسماءها الفضلى**

**وقلت: غدا**

**تطفا مجامرها**

**ككل مجمرة**

**تركت أسئلتي**

**حبلى بأسئلتي**

**وعدت كالغد**

**مغمورا بأجوبتي.**[1]

[1] صحوة الغيم، ص 45.

الخاء هو آخر الحروف الحلقية، مهموس رخو، تختلف إيحاءاته باختلاف كيفية النطق به، فإذا تُلُفّظ به مخففا مرققا قريبا من جوف الحلق كان مزيجا من الأحاسيس بين الرخاوة والرقة والدفء، أما إذا كان بشيء من الشدة بعيدا عن جوف الحلق أوحى بالاشمئزاز والتقزز، وتواجُد هذا الصوت قد يوحي بالعيوب النفسية والجسدية واضطراباتهما، والخجل واحد من هذه الاضطرابات.

يعرّف علماء النفس الخجل بأنه اضطراب يحدث في النفس البشرية نتيجة عدم القدرة على المواجهة، لهذا فإن المصاب بهذا العيب من العيوب النفسية يرغب دوما في التستر والاختفاء لكن علامات فيزيولوجية لا إرادية تفضحه فتظهر آثاره تحديدا على الوجه بحمرة تعتريه وتصبب العرق عليه. أما لفظة " أسئلة " فهي بصيغة الجمع، من الفعل "سأل" وهي تعني الطلب[1]، كأن يكون طلبا للعون، أو طلبا للتزود بمعلومة بما يدل على الافتقار إلى ذلك الشيء المطلوب، بتأليف الصفة البشرية "الخجل " وإطلاقها على الأسئلة تتكون صورة مبنية على اضطراب في التشاكل لانتمائهما إلى حقلين دلالين مختلفين من جهة، ومن جهة أخرى، لاختلاف دلالتهما بين الرغبة في التستر والتخفي في الأولى، وبين الكشف والظهور في الثانية

إن قراءة أولية تجعلنا نشعر بنغم خافت تتخلله اهتزازات طفيفة أسهمت في إضفاء بعض الهدوء التأملي الذي طبع النص من بدايته إلى نهايته.

بعد تقسيم النص إلى أربعة مقاطع، وبعملية إحصائية نصل إلى ما يلي:

| الصوت | التردد | المجموع |
|---|---|---|
| التاء | 30 | 36 |
| الدال | 06 | |
| الراء | 18 | 38 |
| اللام | 20 | |
| الألف | 18 | **18** |
| العين | 08 | 39 |
| الحاء | 07 | |
| الهاء | 06 | |
| السين | 09 | |
| الكاف | 09 | |

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج 11، ص 318.

نلاحظ هيمنة التاء على فضاء القصيدة بانتشارها 30 مرة، يليها صوت اللام الذي يتكرر 20 مرة، بينما يتساوى صوت الألف مع الراء بـ 18 مرة لكل منهما، وبضمنا للأصوات المتشابهة في الخصائص نجمع الدال مع التاء (36 )، والراء مع أختها اللام ( 38 )، لنحصل على نسبة تواجد متوازنة .

يُمكننا هذا الإحصاء من تبين تأثيرات الصوت على دلالة القصيدة بشكل عام، لأن الأصوات هي التي تشكل الكلمات، وهي التي تنقل المعاني وما يرتبط بها من مشاعر وظروف ومواقف الحياة، كما أن لها تأثيرها على السامع بما تمتلكه من خصائص وسمات، فالتاء حرف مهموس انفجاري، يقول عنه حسن عباس أنه **مزيج بين الطراوة والليونة**، وهو في نهاية الكلمات أضعف منه في أولها، يوحي هذا الحرف بالرقة والضعف الذي ينتشر في كامل القصيدة، كما يوحي بإرهاق شديد بعد مسيرة طويلة مضنية من البحث عن سر أعياه طلبه كلما أحس أنه اقترب ابتعد أكثر، حيث تكون النهايات بدايات لرحلة بحث أخرى جديدة ومتجددة وكأن الإنسان الشاعر يعيش في دوامة ولا يتمكن من الخروج منها رغم إصراره وتحديه لكل الصعاب، ويتضح ذلك من خلال صفات الشدة في هذا الصوت.

ترتكز القصيدة على ثلاثة محاور رئيسية هي: الذات، الأسئلة والحروف، مشكلة مجموعة من الثنائيات الضدية:

تبدأ حركة الذات بالفعل ( تركت ) وتستمر في التحول عبر مقاطع النص الأربعة، إلى أن تنكسر بضدها في آخر سطر شعري ( عدت )، وما بين (الانفصال) و(الاتصال) يتكرر الفعل ذاته بالكيفية ذاتها ( تركت أسئلتي، تركت إيقاعها، تركت أسئلتي، نشرت أسماءها، قلت لها، تركت أسئلتي حبلى )، إذ يدل الفعل تركت على أن الحاضر هو انفصال عن الموضوع بعد أن كان متصلا به وملازما له في الزمن الماضي ويؤكده الفعل المستغرق في الزمن بلا قيد ( بعيدا )، وبالمعنى ذاته نقرأ الفعل ( نشرت ) الذي يوحي بالتجمع في الماضي، ويوحي الفعل ( قلت ) بالصمت وعدم القدرة على البوح الذي كان ملازما للماضي.

في الحركة الثانية هي حركة الأسئلة التي أعيت صاحبها وقد تساوت مع سنوات عمره حين وصفهما: تركت أسئلتي حبلى وقوله: تسير من سنة حبلى إلى سنة، وهكذا هي حياته التي قضاها في الحيرة بحثا عن أجوبة لم يجدها إلا في غده، والغد هو الوحيد الذي يمتلك الإجابة، إنه اليقين المتفائل بالذات التي تشبه الغد، وليس فيه سوى حقيقة واحدة تغمر الإنسان، رحلة الحياة الطويلة التي يقابلها موت وفناء، وربما هذا ما يفسر ارتباط الحركة الثالثة (الحروف) بالأسئلة لا بالذات الشاعرة، فالحروف وما يدخل في نطاقها الدلالي : كالحبر، الإيقاع، اللغة، تتميز بالاستمرارية والتجدد لارتباطها بالزمن المضارع:

**ـ ( ياؤها ألف**

**وحبرها حيرة**

**تفضي إلى حيرة)،**

**ـ (إيقاعها يحكي بلا لغة)،**

ـ فالحبر بما هو تجسيم بصري وتحقيق لوجود الحروف يتساوى مع الحيرة.

ـ والإيقاع الذي هو تجسيم صوتي لتلك الحروف يتساوى مع الصمت.

ـ وياء الحروف بوصفها نهاية للأبجدية تتساوى مع ألفها .

ـ والكون والوجود يتساوى مع العدم .

وهكذا نصل إلى أن النص يتأسس على مجموعة من المتقابلات التي أصبحت في نظر الشاعر متساوية ولا يجد بينها حدودا ولا فواصل، وهذا ما يشكل الدلالة الكلية النص:

الماضي ⟷ المستقبل

الاتصال ⟷ الانفصال

الوجود ⟷ العدم

الصمت ⟷ البوح

البداية ⟷ النهاية

الحقيقة ⟷ الوهم

## 2. التشاكلات المعجمية والتعالقات الدلالية:

لقد سعت بعض المقترحات لصياغة قواعد للعلاقات المعجمية، تربط بين المداخل المعجمية والنظرية الدلالية انطلاقا من تحديد السمات أو المقومات الدلالية التي تربط الكيانات ببعضها، حيث أن المفردة لها من السمات العرضية بمقدار ما تتخذه من سمات جوهرية، ومن شأن هذه السمات أن تشكل " العمق الجوهري " في مفردة معطاة، أي الشكل الواقعي الذي يعود إلى كل ما يجعل من المفردة قابلة للحمل بصورة صحيحة مطلقة الصحة، فالمفردة هي مدخل الموسوعة إذ تتضمن كل السمات التي تكسبها كلما انضوت في قضية جديدة[1]، ومن أجل تأويل المعاني الخفية يستلزم البحث في السمات الدلالية بوصفها تمثيلات ذهنية للخصائص المميز للوحدات الدلالية

[1] إيكو، القارئ في الحكاية، ص 40.

في سياق تواصلي ما داخل نسق لغوي واحد، حيث أن تكرار الوحدة المعجمية الواحدة لا يعني تكرار الوحدة الدلالية ذاتها، **فكل ظهور للوحدة المعجمية يقتضي تحيينا في الأصل الدلالي وفقا لمقتضيات السياق الداخلي والخارجي، ويتحقق ذلك بحذف أو إضافة مقومات وقد تكون هذه المقومات عرضية أو جوهرية كما هو الشأن في العلاقات الكنائية والاستعارية فالتحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية هو الذي يسمح بتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيحاءاته الكاشفة عن التصور الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان، وعن حاجته وآليات إشباعها عبر المتخيل**[1].

**1 / حقل الطبيعة:**

**أ ) حقل فرعي 1: الماء**

الماء، السحب، مطر، نهر، أنداء، ساقية، النبع، البئر، بحر، موجة.

**ب) حقل فرعي 2: النبات**

غابات، أشجار، جدائل، حقل، بساتين، قصب، خيزران، كروم، نخلة، أغصان، أوراق، ثمار، زيتون، أعناب، سنابل، عشب، ياسمين، نرجس، قرنفلة، أقحوان، بنفسج، وردة، أرجوان.

**ج) حقل فرعي 3: التراب**

**أرض**، طين، درب، التل، **صحراء**، رمل، **جبل**، صخر، سفوح، رماد، رخام.

**د) حقل فرعي 4: الفضاء**

الكون، السماوات، الشموس، المدى، القمر، الصدى، الرياح، الضوء، الفضاء، الأفق، الأنجم.

**هـ) حقل فرعي 5: الطيور**

حمام، يمام، حجل، عصافير

**و) حقل فرعي 6: الألوان.**

بياض، بنفسج، تلاوين، زرقة، حمرة، أخضر، مذهبة، لمع، وهج، أرجوان.

**2/ حقل الزمن**

**أ) حقل فرعي 1: ظروف زمنية عامة**

يوم، أمس، غدا، العمر، زمان، وقت، لحظة، حين.

---

[1] مفتاح، التلقي والتأويل، ص 158.

**ب) حقل فرعي 2: مراحل اليوم**

النهار، فجر، صباح، الفجر، الشفق، الغسق، الأصيل، أماسي، المغيب، دجى، الليل،

**حقل فرعي 3: فصول السنة**

صيف، شتاء.

**3/ حقل الإنسان.**

**حقل فرعي 1: أعضاء جسد الانسان**

يد، قلب، عين، وجنة، لسان، كتف، أهداب، وجه، أحضان، صدر، جفن.

**حقل فرعي 2: اللغة**

كلمات، الأبجدية، أسماء، قافية، الكلام، اللغة، الرمز، المعنى، الأسئلة، الأجوبة، التورية.

**ج) حقل فرعي 3: التصوف**

الصحو، السلام، فيض، تلاوين، الحلم، فناء، الغياب، الحضور، الفراغ، ارتحال، الحيرة، البوح، الصمت، نشيد، الغناء، الفرح، الأسرار، نشوة، الصدق، الكذب، أوراد، ركعة، التراويح، الدعاء، التهاليل.

**د) حقل فرعي 4: أسماء الجنس للأشياء والأماكن.**

مدينة، أبواب، سور، شرفات، محراب، الحديقة، مرآة، الجسر، طرقات، مراكب، راية، كنز، ذهب، حبر، كتاب، دفتر، قيثارة، رسائل، صحائف، شعلة، قناديل، جمر، نار، دخان، مخابئ، أستار، لثام، تواشيح، قناع، حطام، عسل.

من الجلي، حسب هذه التصنيفات، أن معجم الديوان يتوزع على ثلاثة مجالات هي: الزمن، الطبيعة والإنسان، كما أن هيمنة عناصر الطبيعة بشكل واضح على مساحات واسعة من فضاء الديوان، وأنسنتها، والمزج بين الفضاءات، يسمح للقارئ بفتح أبواب التأويل، والبحث عن البؤرة التي تتجمع حولها أشكال من الذاكرة والأفكار والتصورات ومحاولة **إيجاد** الروابط التي تكون منها نظاما متكاملا من أجل إثارة الانفعالات.

تتداخل هذه الكيانات في تفاعل مستمر لتتحول إلى رموز مركزها (الإنسان)، مؤطر بالبعدين الزماني ممثلا في الظروف الزمانية: الصباح، المساء، غدا ...، والمكاني وقد جسدته مكونات الطبيعة، إلا أن الشاعر أحدث مزجا بين هذه العوالم لإنتاج عالمه الخاص به مركزه عنصر طبيعي واحد هو (الماء).

تتعين النواة الدلالية (**الماء**) برسم علاقاتها مع الوحدات التي يتألف منها معجم (**صحوة الغيم**)، فهي الوحدة التي تدور في فلكها باقي الوحدات:

**_ الماء:**

**السمات الجوهرية:**

مركب كيميائي، أحد أهم عناصر الطبيعة، ينزل من السماء، السيولة، الشفافية، الصفاء، الجريان والتدفق، السقي، النضج، النظارة والحسن.

**_ السمات الثانوية:**

- له علاقة بالسحب والبروق بأنها من مسببات نزول المطر ووقد يكون رذاذا أو ندى وكلها أشكال يعود أصلها إلى الماء.
- له علاقة بالبحر والموج، فالبحر هو الماء الكثير المالح.
- له علاقة بالنبع والبئر والساقية والنهر إذ يرتبط ذكرها بالماء ووجوده سبب في وجودها مع وجود اختلاف بينها في القوة والجريان والغور والانبجاس إلى السطح.

كما ترتبط بدورها بكيانات من مجالات دلالية أخرى منها ارتباط: **الساقية والنهر والبئر بالحقول والبساتين** وما تستدعيه من معاني النباتات والأزهار والأوراق والثمار وغيرها.

- إضافة إلى ارتباطات أخرى كأن يطلق على نبع الماء تسمية: الحرف، ولا شك أن في ذلك ربط باللغة التي تعتبر من أهم ما يميز الإنسان عن غيره.
- له علاقة بأصل الإنسان، وقد ورد ذلك في القرآن الكريم: ( من ماء مهين ) وباعث الحياة وفقدانه يعني الفناء، وارتبط بخلقه في قولهم ماء الوجه كناية الحياء .
- له علاقة بالمرآة ويطلق عليها اسم الماوية لاشتركهما في سمة الصفاء.

كما استعمل بعض النقاد القدامى لفظ (الماء) حين تعرضوا لجودة الشعر، منها ما أورده ابن قتيبة في تعليقه عن بيت من الشعر قائلا: " **وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق** ".

وفي هذا الصدد يهمنا أن ننقل رأي الشاعر عبد الله العشي الذي يعتقد أن مصطلح " الماء" يحيل إلى ما أسماه "بالرؤية" أي" **ذلك النتاج الباقي من الجهد الروحي الذي يقوم به الشاعر، خاصة إذا عرفنا الدلالات الأسطورية والدينية للماء، فالماء أول الموجودات والماء رمز الحياة والخصب والماء واسطة الطهارة، والماء مبعثه السماء، إلى غير ذلك من الدلالات التي تعطى للماء في الدين والآثار والأساطير**"[1]، وينقل لنا استعارة العرب

[1] عبد الله العشي، عبد الله: أسئلة الشعرية، ص 278.

للفظة الماء في التعبير عن كل مستحسن وجميل كقولهم : ماء الوجه، وماء الشباب، وماء السيف وماء الحياء، وماء النعيم، وكنايتهم عن المرأة الموصوفة بالجمال والبركة والصفاء والبياض والحسن بقولهم "ماء السماء".

إن ما أوصلتنا إليه المعاجم حول لفظة دلالات لفظة (الماء)، وما قرأناه حول علاقتها بباقي المفردات في الديوان يتفق تماما مع نظرة الشاعر، فالماء هو أصل الوجود وهو مبعث الحياة وسر الخلود، إنه العنصر الذي يجعلنا حين نقرأ الأساطير البابلية واليونانية أو غيرها، نستجيب لتأثيرها، واستجابتنا لم تكن نتيجة اللغة لأننا نقرأها بغير لغاتها، ولا بفعل أفكارها لأن أفكارها لم تعد تغري أو تفيد، إنما تأثرنا _كما يرى العشي _ هو بفعل عنصر ثالث ظل قائما طوال الزمن وهو هذا الجهد الروحي للإنسان هذا الماء الذي يحول الواقع إلى شعر[1].

ومن خلال هذه الدلالات يستنتج العشي أن الماء يتساوى مع الجمال وهو ما عبر عنه النقاد القدامى باعتباره "الأثر السحري الذي يهزنا في قراءتنا للشعر ولكننا لا ندركه تمام الإدراك، فنبحث عنه وراء اللغة أحيانا، ووراء المعاني أحيانا أخرى، ولكننا لا نعثر عليه، وحين نعثر عليه نجده مستقلا عن اللغة والمعاني بمعنى أن اللغة الجيدة والمعنى الجيد لا يبعثان بالضرورة ذلك الإحساس بالجمال"[2].

**ثانيا: دور التشاكلات التركيبية والبلاغية في بناء التأويل:**

**1. التشاكلات التركيبية:**

لون آخر من ألوان التشاكلات يفرض وجوده في ديوان صحوة الغيم، هو التشاكلات في البنى التركيبية، التي تنتشر عبر كامل القصائد لتستدرج القارئ إلى استبيان دورها وأهميتها في استجلاء المعنى الكامن في بواطنها، ولعل أبرزها:

**_كان أفق يخبئ في صمته سر أصواتنا. ص25**

**_كان الضياء يجر الخطى مرهقا. ص31**

**_كان رمز يتوجنا. ص 38**

**_كان صحو ندي يطل على البحر. ص 49**

**_كان يسبح بين ذراعين من نرجس. ص49**

**_كان أغفى على جرحها. ص 50**

**_كان حن إلى صمتها. ص50**

---

[2] المصدر نفسه، ص 279.

[1] المصدر نفسه، ص 279.

**_كان مر مع الريح وقع الصدى. ص61**

**_كان يسكن ظل الرماد.**

**_كان يرسو على بحرها. ص 61**

**_كان السكون لا باب ولا جدران،**

**بابي لبابك مشرع،**

**ومراكبي أبدا أغان. ص82**

**_جئت منها إليها**

**_كان في شفتي وتر**

**وبخطوي غمام، ص 105**

**_عانقتني أناشيدها**

**كان صبحي يطل على الكون من بابها**

**كان يمشي على مائها. ص109**

**_كان فجر يحط على صدرها ص110**

**_ لم أكن واهما**

**كان بوحي غناء**

**وكنت دليلي إلى نجمة**

**سطعت من وراء النجوم. ص 110**

**_ غيمة تتناثر في صحوها**

**كنت أتبع خطواتها. ص 113**

**_كنت في أول الجسر**

**بين بقايا المساء الذي يتوارى**

**وأنوارها. ص 114**

من الزاوية النحوية تستعمل كان ومشتقاتها للدلالة على الاستمرار الزمني من غير انقطاع أو تقييد بزمن من الأزمنة الثلاثة، لهذا الفعل كان إلى فعل الحكي الأشهر في الرواية، كما تشير صيغته المقترنة بضمير المتكلم (كنت) إلى فعل القص لدى الشيوخ الذين يجدون في هذه الصيغة سُلوة عن برودة الحاضر، فيما يشبه السيرة الذاتية المرتكزة

على الفخر والحديث عن الذات وتكريس ( الأنا ) وفاعليتها داخل سلطة الـ (نحن )، بما تبثه من مشاعر الحنين التي نلمسها كسمة غالبة على ديوان صحوة الغيم، وذلك لهيمنة أفعال التذكر واسترجاع الماضي لاسيما حين الحديث عن فقدان الحلم المرتبط ب الوجود والأرض والهوية:

**_ أتذكره،**

**كان زهر على السور. ص25**

**_ تلك بالأمس أيامنا.**

**زرعتنا معا في الحروف وأسرارها،**

**لنكون حصادا غدا. ص 68**

**_ كان فجرا ولم تخف عني تفاصيلها. ص78**

ينطلق الشاعر من عمق الألم الذاتي عند التوحد والإحساس بالاغتراب الذي يعانيه في الحاضر ليبني لنفسه فضاء للذة مفقودة ومتعة مستعصية، ما يجعل الشاعر يقف في علاقة شبع عدائية مع الزمن لأنه يرى فيه سالبا لأسباب سعادته ومصدرا لتعاسته بما يمثله من ( فراق، عجز، فناء)، لذا يلجأ إلى الاستعانة بالذاكرة في محاولة لمقاومة التوتر، ومراوغة واقع مرفوض، غير مفهوم وغريب عن الذات، عند انعدام السبل التي تتيح له التعامل مع تشظي وتفكك القيم المألوفة لديه وما يستمده من مستودع ذكرياته، وهو الأمر الذي يجعله يشعر دائما بالغربة والوحدة :

**_ لم يكن أحد، كنت وحدي ألوح للفجر. ص19**

**_ كنت وحدي متكئا بين جفنين من عسل فاتن وذهب. ص 19**

**_ كنت وحدي أجر الخطى متعبا. ص31**

ثم سرعان ما يتحول عبر المخيال من الخصوصية إلى ذات إنسانية عامة تتجاوز حدود الذات الفردية كوسيلة للتعبير عن الرفض، وهو ما ذهب إليه موريس هالفاكس الذي يعتبر أن **الذاكرة مهما اتسمت بالصفة الفردية فإنها متينة الصلة بالحياة الاجتماعية حيث يستمد الفرد فيها وجوده وعلاقاته**[1]، لذلك لا يمكن تحديد ملامح الذاكرة الفردية إلا من طبيعة الموقع الذي يأخذه الإنسان في مجتمعه، لأن ما حوله يدفعه إلى التذكر، واللغة هي الإطار الأول الأكثر ثباتا للذاكرة الاجتماعية، ومنه استنتج هالفاكس أن الفرد لا يعيش ماضيه الفردي الخاص، بل يعيش ماضيا جماعيا مشتركا.

**_ كان مد إلى أول الشمس أيامه**

---

[1] جمال الدين بوقلي حسن: قضايا فلسفية، ج2، منشورات مهدي تيزي وزو، ص36.

**كان يقرع بوابة الريح.**

**يبدل حرفا بحرف، ليفتح أبوابه. ص93**

هذه السمة البارزة في القصائد هي التي تحرك كوامن روح الشاعر وتدفعه إلى إسقاطات لغوية واستعارات ومجازات، يلتبس فيها الخاص بالعام، والفردي بالجماعي، كما يلتحم فيها الواقع بالتوقع،

**_ نحن أول من كان في أول الكون**

**آخر ما سوف يبقى. ص27**

فالحنين الذي نستشفه ليس حنينا ذا وجهة واحدة، إنما حنين يتخذ اتجاهين متعاكسين: أحدهما يسير نحو الماضي المفتقد، وهو مبعث اللذة والألم في الآن ذاته لحظة تذكره،

**_ كان جسرك وهما،**

**وكانت نوافذنا مشرعات**

**على عتبات الغياب. ص69**

بينما يرتبط الاتجاه الآخر بالمستقبل المأمول، ممثلا الحرية والانعتاق من ظلمة الحاضر وأوجاعه، وهو ما يبعث في النفس الشعور بالمتعة والطمأنينة نتيجة تيقن الشاعر بقرب حدوثه، وبالاضطراب والقلق بفعل الانتظار المتواصل لبصيص منه يشع في الأفق:

**_ كنت أسند ظهري على موجة وأعد الزمان. ص13**

**_ كنت أرسم حلمي على الظل. ص13**

**_ كنت وحدي ألوح للفجر، كي يستفيق النهار. ص 19**

**2. التشاكلات البلاغية:**

يرى أصحاب النظرية المعرفية في دراستهم للغة أنه لا يوجد انفصال بين المعرفة اللغوية والتفكير بشكل عام، لأنها جزء من الإدراك العقلي الذي يتأثر بمحيط الإنسان وتجاربه اليومية المختلفة، فالعمليات العقلية التي تتحكم في التفكير الإنساني وفي تكوين المعرفة عامة هي نفسها التي تتحكم في المعرفة اللغوية وفي تشكيل البنية اللغوية بمستوياتها المختلفة، فهناك "مستوى واحد تعالج فيه المعلومات اللغوية والمعلومات الأخرى الحركية والبصرية والسمعية غير اللغوية

للوصول إلى مجموعة من المعلومات لا ينبغي التمييز داخلها بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي[1] وهو المستوى الذي يطلق عليه مستوى البنية التصورية [2].

يتبادل أفراد في المجتمع اللغوي الواحد عبارات لغوية تشير إلى أنساق تصورية متجذرة في أذهانهم، يتحدثون بها ويفهمونها بشكل تلقائي آلي، وهي تعكس آليات ذهنية يقوم بها الدماغ لفهم الأحداث والمواقف والأشياء التي تنقل باللغة، ويعد الخيال قدرة إنسانية مهمة ذات أثر فاعل وعميق في تشكيل الفهم البشري وفي بناء المعرفة الإنسانية[3]، فهو يمثل آلية أساسية من الآليات التي يلجأ إليها العقل البشري لفهم الأشياء من حوله، ولنقل هذا الفهم إلى الآخرين. وبذلك لا تقبل الدلالة المعرفية اعتبار الأصناف التصورية مرتبطة مباشرة بأشياء في العالم الموضوعي. إذ يجب مراعاة دور الأنماط التخييلية للذهن ( التنظيم الإطاري والاستعارة والكناية...) في تحديد طبيعة الأصناف، إضافة إلى طبيعة الجسم الإنساني ( الكلام والإدراك ) التي تحدد بعض أنماطها [4]. وفي الحالتين معا، ليست الأصناف انعكاسا أو تمثيلا للواقع، بل إن الجسم الإنساني وقدراته التخييلية، يساهمون أساسا في تحديدها، خاصة أن واقع المتكلم يقتضي أن لا تعقد الروابط التداولية علاقات بين الواقع في ذاته والتمثيلات، بل إن هذا الواقع نفسه تمثيل ذهني للعالم الخارجي لدى المتكلم الذي قد يخطئ في إسناده بعض الخصائص إلى الأشياء الموجودة في العالم الطبيعي[5]. ومن ثم يمكننا هذا التصور المعرفي من ربط الكلمات بعضها ببعض في شكل حقول دلالية قبل تحليلها إلى مقومات، وهكذا تكون المقومات غير منفصلة عن النماذج المعرفية المؤمثلة وبالتالي يمكن للمقومات العرضية غير الجوهرية أن تمثل تغييرات في بعض مظاهر النموذج المؤمثل.

إن الخاصيات الجوهرية لكيانات الطبيعة قارة ثابتة كأن نقول: البحر أزرق، في مقابل خاصيات ثانوية عرضية مثل: صادفت بحرا، تتغير بتغير الثقافة والمجتمع، وعليه فإن مظاهر الطبيعة غير دالة في ذاتها، وإنما تصبح كذلك حالما تنتقل إلى عالم الإنسان فيصبغها من فكره وتصوراته، ويهبها من السمات ما لا تتصف به في الواقع ومن المعاني والدلالات ما يخرجها من كونها طبيعية إلى الإنسانية أو الاجتماعية، ومن هذا المنطلق دافع لايكوف عن الخصائص الثانوية المميزة للتصنيفات الذهنية، ذلك أن الخصائص الجوهرية تمتلكها الأشياء باعتبارها جزءا من طبيعتها، أما الخصائص العرضية فهي منسوبة للأشياء بفعل جهازنا الإدراكي في سبيل معرفة العالم عن طريق إبراز طبيعة العلاقة

---

[2] محمد غاليم، التوليد الدلالي، ص66.

[3] راي جاكوندوف، الدلالة المعرفية، ص22-16 .

[4] جورج لاكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، 1996م، ص 119.

[5] مقبل بن على الدعدي، صناعة قراءة النص الإبداعي، ص 105.

[6] نظريات علم الدلالة المعجمي، ص.301-302.

بين العالم والشيء من خلال خصائصه فعندما يتوقف القارئ عند كلمات يتوقع منها التعبير عن الواقع دون أن تفعل، فحينذاك تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علاقات، ويصبح النص حقلاً للسمطقة، وهكذا تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص [1]، ومما يعطينا إمكانية تفسير الآليات الكنائية إنطلاقا من تحليل التشبيهات والاستعارات الصغرى التي انطلقت منها بنية النص مؤلفة الصورة الكنائية الموسعة التي تؤول إليها كل الجزئيات الصغرى.

**الكناية والاستعارة باعتبارهما مصدرين لاضطرابات التشاكل:**

تعتبر الكناية والاستعارة من وجهة نظر اللسانيات المعرفية من العمليات الضرورية للمعرفة، وهذا خلافا للتصور التقليدي الذي كان يتناول الظواهر البلاغية من جانبها البلاغي، فلم يعد دورها يقتصر على المستوى اللغوي فحسب، وإنما تعداه ليكون أحد أبرز الأدوات المعرفية التي تتحكم في الفهم والسلوك الفردي والجماعي،

تَنْتُجُ كلٌ من الاستعارة والكناية على مستوى العمليات التفاعلية عن اضطرابات التشاكل السيميائي، وهو من أهم الآليات البلاغية المساهمة في تشكيل قراءة النص على أساس رد عناصره غير المتجانسة ظاهريا إلى نسق منسجم يؤول العالم وفق مقصدية معينة [2]، فالأولى تبنى على أساس الانقطاع في التشاكل وعدم التلاؤم بين قطبي الصورة المجازية، ومن أهم خصائصها الوصل بين المجالات المتنافرة بعضها ببعض بفضل قاسم مشترك يتم العودة إليه، وهو ما يمنحها الانفتاح وعدم التقيد، في حين أن الكناية تعرف بأنها مجاز اعتبارا من الدلالة التركيبية، وذلك بسبب التحولات بين قطبين أو أكثر تشترك في المرجع ذاته في إطار تشاكل ما، ومن هنا فإن الكناية مجاز محدود تشتغل داخل مجال مغلق، فعندما يُكبح النشاط الدلالي للكناية بفعل التشاكل، تكون الاستعارة لا نهائية لأن التشاكلات السيميائية لا تنتهي :

يتردد ذكر عنصر الماء لدى عبد الله العشي في تراكيب استعارية كما نذكر منها:

1_ حين تذبل أغصانه (العمر)،

يستقي **ماءَه** من ينابيع **أمواهنا**[3]

2_ يا قناديل يا سر أسرارنا، لا تبوحي،

فقد يجرح الطين **أمواهنا**.

---

[2] حبار مختار: سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية –تجليات الحداثة –معهد اللغة العربية وآدابها –جامعة وهران –ع: 2 يونيو: 1993، ص: 43.

[3] صناعة قراءة النص الإبداعي، ص 134.

[1] صحوة الغيم، ص27.

3_ ها هنا يلتقي **الماء بالماء**

ينطلق الشاعر في بناء الصورة الفنية باستعارة (العمر شجر) يظهر فيه اللاتشاكل الأفقي بين المقومات الدلالية في قوله:

**عندما يورق العمر**

**يأخذ ألوانه**

**من بساتين أحلامنا**

**ويزين أيامه كل صبح**

**بزيتوننا وبأعنابنا**

توحي هذه العبارة الشعرية بوجود ثنائية ( هو= العمر) الذي يتصف بالافتقار إلى مسببات البهاء والسعادة، فالـ ( هو المتساوي مع العمر) ( يأخذ ألوانه ويزين أيامه ) أي أنه يتصف بافتقاره للجمال والزينة مما يضطره إلى أخذها من كائن آخر، هذا الكائن هو الـ (نحن ) المتصف بالخصوبة والعطاء والجمال، لكن هذين الفعلين مقيدان بشرط لتحققهما ( عندما يورق العمر )، وهذا يدل على أن الحاضر يحمل صورة قاتمة، لا جمال فيه ولا بهاء .

تستمر الاستعارة (العمر شجر)، ويستمر اللاتشاكل الأفقي بين سمات (العمر) وسمات (الشجر)، فيما يلي ذلك

**حين تذبل أغصانه ...**

**يستقي ماءه**

**من ينابيع أمواهنا**[1]

إلا أننا نجد التشاكل الأفقي بين الوحدات (تذبل) و(أغصان) فالأغصان جزء من كل (مجاز مرسل)، وذبول الأغصان يثبته العقل بعلاقة سببية تتمثل في عدم إمكانية السقي والري لافتقاد الماء، مما يؤدي إلى موت النبات بأكمله كنتيجة حتمية، غير أن كل تلك المحسوسات أُسندت إلى ( العمر) الذي ينتمي إلى فضاء مجرد، بهدف التجسيد.

إن العمر هو الحياة التي تتألف من وحدات زمنية، ولا تطلق عادة إلا على الكائنات الحية وتحديدا الإنسان، لأنه الكائن الوحيد العاقل والمكلف من بين باقي المخلوقات، وهو الكائن الذي بإمكانه أن يحصي ما قضى من سنوات حياته، وأن يقوم بإحصاء ما تناهى إلى معارفه من أعمار الكائنات المحيطة به في هذا العالم، وهو الكائن

[1] عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص27.

الوحيد الذي بإمكانه أن يحس بالزمن فيتأثر بحركته، وكلما ازدادت خبرته إزداد إحساسه ووعيه بالزمن مما يدفعه إلى محاولة تسجيل والتقاط تلك اللحظات، ويكون المبدع أشد تألما وتأثرا به، ولهذا يمكننا أن نقول إن (العمر) يقع في علاقة تجاورية مع ( الإنسان )، وبما أنه اصطُلح على تسمية ما مضى في ذاكرة الإنسان تاريخا، وأن النص الذي وردت فيه هذه العبارة الشعرية يستند على الخلفية التاريخية للمكان:

**هـا هنـا:**

**كان أفقٌ يخبئ في صمته**

**سر أصواتنا ...**

**أتذكره:**

**كان زهرٌ على السور**

**ساقيةٌ عند باب الحديقة**

**منحدر الظل عند الأصيل**

**و أغنية تتردد ..**

**من أول الصبح حتى المغيب**

هذا هو التاريخ الذي كان مفعما بالحياة وبالفرح والأمل، هذا التاريخ الذي ذبلت أصائله فراح يستقي **ماءَه** من ينابيع **أمواهنا**[1].

تتشاكل السمات الدلالية عموديا:

العمر = حياة الإنسان

الماء = سبب حياة الإنسان، وهو أصله وهويته.

الهوية= ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة باعتبارها الجسر الرابط بين أبناء الجنس الواحد:

**وفي الجسر متسع للقاء ومتسع للمقام.**

إن الهوية الحقيقية لهذه الأمة لا تؤخذ إلا ( من ينابيع المياه الصافية) وهي ينابيع الدين، قال تعالى (يا أيها الذين آمنوا استجيبوا لما يحييكم )، فلا حياة للبشرية إلا بالعودة إلى قيمها الروحية والأخلاقية السامية لأن في طهرها ونقائها استمرارا للحياة ـــ **– يا قناديل، لا تبوحي.**

[1] صحوة الغيم، ص27.

القناديل أداة مادية صغيرة الحجم، يمكن حملها والتحكم فيها، هي مصدر للنور وظيفتها تبديد الظلام من أجل الكشف الأشياء. وهي مقصودة بالنداء رغم كونها نكرة، إلا أنها ومعروفة لدى الشاعر، تم نداؤها بصيغة القرب، المكاني والنفسي.

وأما البوح فهو الكشف عن أسرار النفس، وورودها بصيغة النهي (لا تبوحي: هو طلب فيه لين أقرب إلى النصح والإرشاد منه إلى النهي الزاجر، بدليل تقديم علة النهي تتشاكل إذن الوحدتان المعجميتان (القناديل والبوح) في سمة الكشف.

**فقد يجرح الطين أمواهنا:**

نلاحظ اللاتشاكل بين (الطين) في اتصافه بالصلابة والحدة، وبين الأمواه التي أصبحت جلودا من عصب ودم وتجرح وتتألم.

الطين: سفلي، هين، لازب، قابل للتشكل، التعكر، التلوث، موات، أصل الإنسان.

الماء: علوي، قيم، سائل، لا شكل له، الصفاء والطهر، حياة، أصل الإنسان.

تشاكل: كلاهما أصل الإنسان، غير أن أحدهما علوي يتسم بالصفاء والنقاء والطهر، والآخر سفلي ملوث، ومنه نقرأ في هذه الصورة الصراع بين القيم الروحية السامية والجانب المادي السفلي في ذات الإنسان.

**ها هنا يلتقي الماء بالماء**

اللقاء يفترض تباعدا وجفاء في الماضي، ويستدعى تعارفا وتجاذبا واتحادا في الحاضر، كما أن تكرار لفظة الماء يدل على مغايرة واختلاف بين ما تدل علية اللفظة الأولى والثانية وإن اشتركتا في سمة أصلية تربط بينهما، وذلك ما يسعى إليه الصوفي وهو أن يتماهى مع الغيب، ومع المطلق أيا كان، باعتباره عودة إلى أصل الخلق، عودة إلى الجوهر والماهية وتوحد مع الذات.

**المبحث الثالث: مستوى التحليل الوظيفي للخطاب الشعري المعاصر**

**– الوظيفة الحضارية للشعر العربي المعاصر:**

شهدت الأقطار العربية نوعا من الصراع المتمثل في الانتفاضات والثورات الشعبية ضد السلطة وهو صراع بين طرفين متقابلين في الأسلوب والنهج والهدف يظل ظاهريا أنه حديث ومعاصر وأيضا أنه الصراع الوحيد الذي يهدف إلى الدفع باتجاه التنمية والتقدم في حال انتصار الإرادة الشعبية المركزة في إسقاط السلطة، ولكن على الرغم من أهمية أهدافه الحقوقية المتمثلة في الديمقراطية والحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية، إلا أن هذا الصراع ما هو إلا جزء من عدة صراعات وتنازعات داخلية، ولا يمثل إلا نسبة من عوامل الحسم في العملية التنموية وليس كلها، توجد تنازعات في مجالات مختلفة داخل الهوية العربية، وهي ليست بحديثة، بل ذات جذور تاريخية قديمة، تكونت عبر الجدلية الزمنية والمكانية، لها تأثير سلبي في الفكر العربي مما يعرقل الحركة النهضوية في جميع أبعادها، وتكمن خطورة صراع الهوية العربية في أنه دائر بين طيات ذاتها وذلك يفرز بدوره حالة تسمى بتشتت الهوية، وهذا التشتت يجعل انتفاضة الحركة الشعبية على السلطة الديكتاتورية غير فعالة ومؤدية إلى تغيير في الشخوص وليس في الفكر والنهج والهدف، وحتى تكون فعالة لابد أن تكون الهوية قوية متماسكة واضحة المعالم غير مشتتة ومتنازعة مع ذاتها.

تتبلور صور الصراع من خلال التداخل المعرفي للمفاهيم والمنطلقات المغلوطة المكونة للتاريخ المتنازعة يظن الواحد منها أنه الصحيح والآخر هو الخاطئ، وهذا غير الاختلاف، حيث أن الصراع يكون بين أطراف متناقضة ويؤدي إلى التشتت والضعف أما التباين والاختلاف فيكون بين أطراف مختلفة في الرأي ووجهه النظر، والواحد منها قد يكون مكملا للأخر، يتضح هذا الصراع في أنماط الفكر المؤثر في شتى مجلات الحياة كالمجال الثقافي والسياسي والاقتصادي والمذهبي، ويظهر في متقابلات متنازعة مثل ثنائية (التراث والمعاصرة)و( الخلافة والقومية) و(الشيعة والسنة والصوفية)و (الفرق الكلامية و الأشاعرة والسلفية والوهابية والإخوان)، لهذا تحتاج الهوية العربية لنهضة فكرية من خلال إعادة صياغة المفاهيم والمنطلقات المؤدية إلى الصراع، حتى تكون هوية ذات إيديولوجية قوية واضحة المعالم والأبعاد.

لقد وجد الشعراء المعاصرون ضرورة ماسة في تعاملهم مع التراث الشعري المضيء تعاملا واقعيا موضوعيا، بشكل انتقائي وظيفي ديناميكي، يمكنهم من الاستعانة به بروح تجديدية تماشيا مع العصر وطبيعته، فاعلا ومتفاعلا مع التحديات الراهنة، مستشرفا لمعالم المستقبل.

ومن هنا كانت دوافع التمسك بالتراث شكلا من أشكال التمرد على المتمردين في دعوتهم الصريحة والجريئة إلى التنصل من قيود الماضي شكلا ومضمونا، ودعوا إلى الانقلاب على التراث والارتماء في أحضان الحداثة الشعرية الغربية بكل ما فيها، لكن رواد الحداثة الشعرية الذين وجدوا في التراث القديم ملاذا للتعبير عن هموم أمتهم وجراحها، وآلامها وآمالها، رفعوا لواء التجديد باعتزاز في وجه المغالين، فنقرأ الكثير من القصائد التي عبرت عن ذلك الانتماء بكل فخر، يقول الشاعر الجزائري **إرزي الربيع** تعبيرا عن تمسكه بإرثه المشرقي رغم أنه أمازيغي:

**أحبك ليس يحرفني وفائي عن الشرق المسافر في دمائي**
**أحبك لم أساوم فيك يوما و لا زورت خارطة انتمائي**
**أنا أزواو من أجثى احتراقا بجرجرة الهوى ركب الولاء**
**ومن قدح الجبال قدحت وعيي ومن بشرى ملامحها ذُكائي** [1]

ويقول :

**تجلّيْ على محراب شرق يشدني إلى سدرة الأمجاد بالوحي خافقا** [2]

فالشاعر يصرح بانتمائه الحضاري الذي لا يحيد عنه ولا مجال للمساومة فيه، على الرغم من أصوله الأمازيغية التي يعتز بها وبولائه لها، ويقف منافحا في وجه دعاة الانفصال الحضاري:

**متى تلقين عن كتف الجبال بقايا الزارعين رؤى احتلال؟**

**متى تخزين يا عمق انتمائي نوايا المرجفين بالانفصال؟**
**لقد فرشوا لليل الغزو وعيا و ناموا بين أحضان انحلال**
**يخاصرهم وراء البحر فكر تعرى فوق شطآن الضلال**
**أرادوا أن يسير بك انسلاخ رمى التاريخ بين خطى الزوال**
**يصدرك الهوى للغرب مسخا تجرد من مخيلة الرجال**
**يسلم أحرف اللاتين إرثا يقايضه بأضغاث المعالي**

1 إرزي الربيع: نزف على عتبة الولاء، دار ابن الشاطئ، الجزائر، 2017، ص 6
2 إرزي الربيع:

ثم يحسم القول بأن الشعب لن يرضى بهذا المسخ الحضاري الذي يسعى إليه دعاة التطرف الفكري قائلا:

**سلي يا (زواوة) الأحرار من ذا سيفدي حرة رهن اعتقال؟**

**لقد حسم انتماءك إذ تغنى فسد بلحنه فرج الخذال**
**بشعب يرتضي الإسلام دينا و عقبة فيك ذاكرة امتثال**
**و يختزن العروبة بربريا تجذره بها العصر الخوالي**
**بأحرفها العراب جنى حضورا به مازيغ مكتحل السلال**

كما يعبر بصراحة رفضه لكل محاولات التغريب والمسخ الحضاري للأمة العربية مستحضرا شخصية من التراث الشعري المعروفة بالرثاء، ليكسبها بعدا حضاريا ممتدا عبر التاريخ، فيدعوها إلى رثاء الأمة العربية والإسلامية وما آلت إليه:

**تفرنس الأهل يا خنساء في وطني وهرب الوعي في هب هوى الهجن**
**ومد في بلدي رجليه منتفخا ( إيفل) وأوغر صدر الضاد باللكن**
**أماه شردني الحرف الغريب نفى حرفي العريب رمى مسعاه بالوهن**
**فارثي لحالي كما صخرا رثيت فما سواك يقوى على مرثية الوطن**
**أرثي لألفية غالت شواهدها ( زهور بودلير) بين الأهل في العلن**
**يشكو ابن معطي لأجروم غيرته عمرا مضاه يناجي النحو في الدجن**
**على اللسان جفون الصرف تذرفني دمعا به ابن منظور نعى زمني**
**تبكي البشير عيون في بصائرها عبد الحميد يوصي النشء بالسنن**[1]

**حيثما سرت كنت فيك شعورا يحتسي الحب من ورودك طلا**
**تفتحين الأنفاس للفجر بابا في رئات الحقول ألقاك رحلا**

1 إرزي الربيع: قصيدة محنة الضاد، ص 21-24

**حيثما سرت يحتويني انتماء رددته الربوع أهلا وسهلا [1]**

**حطمي أماه عن وجهي قناعي**

**وافضحي عصري فإني**

**لم أعد أتقن شيئا غير تسويق الخداع**

**فانظري حولك ينبيك صراعي**

**هذه عيني التي تفقأ عيني**

**نصفي الأيمن يلقي نصفي الأيسر من أعلى الضياع**

**اختلافي دائم التحريض ما بيني وبيني**

**ويدي مشروع تقطيع ذراعي**

**كيف لي أعقد صلحا في الأنا**

**وأضخ السم في قلب النزاع**

**وألم الشمل للأطراف والكل تبنّى دولة**

**وابتنى للثأر آلاف القلاع [2]**

**– الالتزام والتفاعل مع القضايا السياسية والاجتماعية للأمة:**

إن موجة الاضطرابات والحركات الاحتجاجية التي عمت معظم أرجاء البلدان العربية مطلع الألفية الثالثة، فيما بات يعرف باسم ثورات الربيع العربي، انتفض خلالها شعوب هذه البلدان ضد حكامهم، مطالبين بإسقاط الحكومات الجائرة المستبدة، كانت هناك أسباب شتى أدت إلى نشوب هذه الثورات منها الاستبداد السياسي والفساد الاقتصادي والبطالة وسوء الأحوال المعيشية، فكان لثورات الربيع العربي هدف واحد هو الإطاحة بالحكومات، وتحت شعار واحد هو "الشعب يريد إسقاط النظام" وانتشر عبر مواقع التواصل الاجتماعي، وقد كان الأدب محورا فاعلا في الأحداث الثورية وكان كثير من الشعراء يعملون على تصوير اللحظة من خلال إلقاء قصائدهم في محافل حاشدة، هذه القصائد استدعى التطلعات جديدة منها عودة الشعر الملتزم الذي انحصر منذ عقود من الزمن، هذه العودة المفاجئة في نماذج من القصائد التي انشدت قبيل الثورات وبعيدها لدى بعض الشعراء مثل عبد المعطي

**1** إرزي الربيع: قصيدة أرض وحب، ص 35
**2** إرزي الربيع: شيزوفيرينية ، ص 57-59

حجازي فاروق جويدة عبد العزيز جويدة عبد الرحمن العشماوي وعبد الرحمان يوسف القرضاوي وبعض الشعراء المغمورين، الذين واكبوا الحراك الشعبي في الشوارع العربية وهو ما دفع بالعديد من الدارسين إلى البحث في تأثيراتها وتجلياتها على صعيد الأدب باعتباره الواجهة المثلى للتعبير عن ألام الشعوب وآمالها، فهل استطاع أن يتخذ تلك المكانة التي التزمها منذ القدم؟ وهل كان للشاعر العربي المعاصر حضوره القوي المؤثر في تحريك الشعوب؟

أما عن تجليات الالتزام في ثورات الربيع العربي على الصعيد السياسي وكيف تناولها الشعراء فنذكر منها:

**1- أولا استبداد السلطة وتغييب الحرية:**

اهتم شعر الربيع العربي في البلدان العربية باستبداد الحكام الظالمين الذين تفردوا بالسلطة وتحكموا في رقاب الناس واستأثروا بخيرات المجتمع، لذلك كانت الشخصية المحورية التي نادت الثورات من أجل التخلص منها هو شخص الرئيس، في مصر مثلا شكا فاروق جويدة من استبداد حسني مبارك في قصيدة'' عتاب من الشهداء'' قائلا:

**فرعون في صخب المزاد يبيعها**

**ويطل خلف جنوده سكرانا**

**وعصابه التدليس ترتع حوله**

**وتشيد من أشلائنا التيجان.**[1]

فهو بهذا يعالج مشكلة الاستبداد وغياب الحرية في المجتمع المصري، وقد وظف شخصية الفرعون كرمز سياسي وتاريخي وديني لتكثيف الدلالة، والكشف عن الاستبداد الذي يمارسه حسني مبارك، والقارئ يلحظ أن لغة الشاعر شديده العلاقة بمفهوم الاستبداد وتلك ما خوذه من بعض تراكيب مثل عصابة التدليس تشيد من أشلائنا التيجان لأن التدليس من سمات السلطات المستبدة كما أن بناء التيجان على جثث الشعب لا يدل إلا على قسوة الاستبداد وذلك من خلال ما رسمه فاروق جويدة من ثنائيه المقابلة بين الشعب والتاج إذ لا توجد تيجان الاستبداد إلا على اكتتاف المضطهدين وهذا الحقل المعجمي الحداثي كفيل بتوضيح الواقع المتأزم في علاقة الشاعر مع السلطة.

في قصيدة **الأرض قد عادت لنا** يشير فريق جويدة بشكل رائع إلى الجمود السياسي الذي خلق أو أغلق أبواب الإصلاح جمرا تحت الرماد وبدأ يتأجج تدريجيا في السنوات الأولى من العقد الجاري قائلا:

**يا سيدي الفرعون**

**هل شاهدت أحزان المدينة**

---

[1] فاروق جويدة: https://poetsgate.com/poem.php?pm=83301

**الناس تصرخ من كهوف الظلم**

**والأيام موحشة حزينة**

**ومواكب الكهان تنهب في بلاطك**

**والخراب يدق أرجاء السفينة**

**والموت يرسم بالسواد زمانك الموبوء.** [1]

يتضح من خلال النص التزام الشاعر بحيث يجاهر بالحق ويدافع عنه إذ يخاطب مبارك بلفظة سيدي الفرعون، وهو خطاب تهكمي يبدو من غير المتوقع وغير المعقول أن يرفع الشاعر من شأن الذي يستبد بالناس، وقد استطاع بهذه المفارقة أن ينهض بالنسيج الفني للقصيدة حتى لا تتحول أبياتها إلى هجاء مباشر، بل هو هجاء خفي مقبول ساعدت الصورة الشعرية في بنائه، حيث بدأ القصيدة بجملة استفهامية: **هل شاهدت أحزان المدينة؟** وأخرجها من معناها الحقيقي إلى معنى إنكاري، وعقد قبل ذلك علاقة بينه وبين الفرعون، فأسقط باستحضار شخصيته صفة الجبروت على مبارك الذي يستبد بالناس، وقد عمد الشاعر فاروق جويدة إلى بعض المحسنات البديعية والبلاغية لتكثيف الدلالة منها الاستعارة المكنية التشخيصية في قوله: **الموت يرسم بالسواد زمانك الموبوء.** حيث شبه الموت بالإنسان الذي يرسم صوره سوداوية قاتمه، **وفي الأحلام جاحده ظنينه** رسم الشاعر صوره استعاريه أخرى جسد فيها الأحلام في صورة أنسان جاحد ظنين، ليدل على الواقع المرير للشعب المصري الذي فقد كل شيء جميل حتى الأحلام الجميلة.

نجد فاروق جويدة في قصيدة **الأرض قد عادت لنا** يميل إلى الواقعية في تصوير السلطة الاستبدادية، وتحمل كلماته طاقة تفجيرية يصف حال الشعب نتيجة الاستبداد قائلا:

**الناس في الزمن الكئيب**

**تحب طعم الظلم**

**تأنس للهوان**

**وتحتمي بالموت**

**تسكرها الضغينة**

**الشعب بين يديك ضاق بنفسه**

**كره الحياة**

---

[2] فاروق جويدة: https://poetsgate.com/poem.php?pm=83301

**ومن لدنياه الحزينة؟؟**[1]

فقد اعتمد فاروق على ما يطلق عليه بلاغة الأضداد وهو شكل من أشكال التعبير عن الموقف السياسية الرافض الذي يرتقي إلى مستوى السخرية المريرة، وهذه الصورة التعبيرية تموضع في كثير من العبارات مثل :**تحب طعم الظلم، تأنس للهوان، تحتمي بالموت، تسكنها الضغينة،** التي تأسست على مفارقة متضمنة لأن المنطوق اللفظي لها يعبر عن موقف استرجاعي، فظاهر العبارات توحي بتمجيد قوة القمع والاستبداد، وهي في الوقت نفسه تأليب لعبودية الشعب ولكنها في الحقيقة رفض غير مباشر لهذه الأشكال، وفي عبارة: **تحب طعم الظلم** تشكيل فني يفاجئ القارئ من حصول اللامتوقع من خلال المتوقع، أي أن القارئ يتوقع أن يقول الشاعر تحب طعم العدالة، لكنه ينبهر لوجود كلمة الظلم، وفيه تعميق لقوة الاستبداد، حيث بلغ السيل الزبى، فبات الشعب يحب طعم الظلم ويحتمي بالموت، وفي مفارقة دراميه أخرى جاء لتعليه سلطه مبارك وسلطة القمع لأن الشعب يلجأ إلى الحكومة من القهر، ولكن الواقع يكون عندما يكون الاستبداد يلجؤون إلى أحضان الموت ليأمنوا استبداده، وهنا يأنس للهوان ويسكر للضغينة في مشهد درامي أخر يزيد به الشاعر درجات الاندهاش.

إن هذه الصورة القاتمة للحاكم المستبد تكاد تتكرر لدى العديد من الشعراء في الوطن العربي، إنكارا واستهجانا لما آلت إليه الأوضاع، فقاموا يصرخون في وجوه هذه الأنظمة تصريحا وتلميحا، ومن الأصوات الجزائرية التي عبرت عن موقفها ضد النظام السياسي في الجزائر نجد الشاعر عيسى لحيلح الذي نظم قصيدة **بيان ترشح** سنة 2014كرد فعل عن ترشح الرئيس الراحل عبد العزيز بوتفليقة للعهدة الرابعة في الانتخابات الرئاسية لنفس السنة جاءت معبرا عن رفضه لهذا الترشح الذي يعتبره الشاعر مهزلة وتلاعبا بمصير الأمة، وغير منسجم مع ما تفتضيه البلاد ومصلحتها العليا، وإضافة إلى الغموض الذي طبع تلك المرحلة والجدل حول رغبة الرئيس في الترشح لولاية رابعة، وقد فعلها في النهاية وأعاد السيناريو في انتخابات 2019 دليل على استشراف الشاعر لهذه المرحلة.

تحمل القصيدة كثيرا من الاستهزاء والاستغراب نظرا لما آلت إليه صحة الرئيس وعجزه عن أداء مهامه كراع أول للبلاد، فهو لا يعقد مجلس الوزراء إلا نادرا، ولا يخاطب الجزائريين إلا عن طريق رسائل يقرأها نيابة عنه مستشاره بالرئاسة مكلف خصيصا بقراءة خطب الرئيس، وتوقف خروج الرئيس إلى الميدان لمتابعة مشاريع التنمية التي تعهد بها خلال حملته الانتخابية، ويؤدي هذا النشاط بدلا عنه رئيس وزرائه الذي يملك صلاحيات محدودة جدا تمنعه من اتخاذ القرارات الهامة، مما يثير شكوكا حول مرافقيه وأتباعه ومواليه الذين يصرون على ترشحه رغم رفض أغلبية

[1] فاروق جويدة: https://poetsgate.com/poem.php?pm=83301

الشعب، وهذا دليل على أن المتحكم في دواليب السلطة مجموعة من المتآمرين والخائنين، همهم الأكبر هو البقاء في الحكم وتسيير مصالحهم على حساب المصلحة العليا للوطن.

جاءت صرخة عيسى لحيلح رفضا لكل ما يحدث في هذه المرحلة، حيث استغل المتآمرون خوف الشعب من مناهضة هذا الترشح أو رفضه، نظرا لما عاناه من ويلات فترة التسعينات التي كانت تحمل أحداثا دامية ومأساوية، راح ضحيتها أكثر من مائتي ألف ( 200.000) جزائري بين قتيل وجريح ومفقود، ومخلفاتها من خراب المؤسسات وشتات العائلات، واللافت في هذا الاقتراع أن أبرز المترشحين فيه هو الرئيس الأسبق عبد العزيز بوتفليقة الغائب عن الانتخابات وعن الحملة الانتخابية فقد خاضها بدلا عنه قادة أحزاب الموالاة الذين دعوا الجزائريين إلى تجديد الثقة فيه، وإلا فسيكون مصير البلاد هو الفوضى التي تعيشها اليوم ليبيا وسوريا واليمن، ونشأ عقب الانتخابات أكبر تكتل سياسي معارض منذ الاستقلال، ويعد هذا تهديدا بالرجوع إلى العشرية السوداء.

يقول الشاعر في قصيدة بيان ترشح:

**رئيس البلاد المفدى**

**عليّ المقام عظيم الجناب**

**أنا واحد من غمار الموالي**

**وبعض سواد السواد**

**بكل البساطة والانبساط**

**أريد الترشح في الانتخاب**

**ستعجب مني كثيرا**

**وتضحك مني كثيرا**

**وتضرب كفا بكف**

**وتزجرني قائلا:**

**إنّ هذا لشيء عجاب.**[1]

القصيدة خطاب مباشر موجه إلى لرئيس، فيه وصف لشخصه وتعظيم وتفخيم يعكس المكانة المتعالية التي يخص الرئيس السابق عبد العزيز بوتفليقة نفسه بها، ولكنه خطاب يراد به السخرية، فبالرغم من أنه من عامة الناس

[1] عيسى لحيلح: وبقيت وحدك في المطار، دار السناء للطباعة والنشر والتوزيع، 2018، ص 78.

والموالية للرئيس، مع أنه يرى أنه أمر يثير العجب والسخرية يتساءل الشاعر في الأبيات التالية على لسان الرئيس عبد العزيز بوتفليقة:

**أمثلك أنت يقول لمثلي أنا ما تقول**

**أعندك يا بني وسيط قدير؟؟**

**أمير مطار وبارون مرسى وصاحب مال وفير؟؟**

**ومستورد –لا سمعت –شعيرا إلى بلد من شعير؟؟**

**وآخر مستورد من فرنسا لحوم البعير؟؟**

**أتحسن كيف تدير الأمور؟؟**

**وكيف المصالح بين المصالح دوما تدور؟**

**وكيف تُقَدِّر اِبنَ الوزير؟**

**وابن التي والذي لا أُسَمّي...** [1]

إن المؤهلات التي تدعو إلى الترشح ليست هي القدرة على تسيير البلاد، وإنما هي المحاباة والتطبيل لكل سفير ووزير وكل مسؤول فاسد، وفيه إشارة إلى التبعية الاقتصادية لفرنسا وتسييرها الضمني للجزائر، مما يعني أنه نظام مبني على الفساد، ونظام متعفن وصل إلى أقصى درجات التعفن والانحطاط، وهو موقف الشاعر من هذا النظام وطريقة تسييره، ثم يستطرد في الأبيات الموالية قائلا:

**أيا ولدي أضعت رشادك بين الجبال وبين الشِّعَب؟**

**وعدت إلينا سريع السؤال سريع الجواب**

**كأنك داود أوتيت حكما وفصل الخطاب**

**فطامن قليلا بني فلست الذي تستجيب له الراسيات**

**ولست الذي له يستجيب السحاب.** [2]

وفي رده على هذا الخطاب يستهزئ الشاعر برد أخر قائلا:

**رئيس البلاد المفدى**

**عليّ المقام عظيم الجناب**

---

[2] نفسه، ص 78.

[1] نفسه، ص79.

**سأجعل شعب الجزائر شعبا سعيدا**

**وهذي الجزائر أيضا سعيده**

**وأدني من الشعب كل نجوم السماء**

**وأحلب كل الأماني البعيده**

**وأبسط عدل السماء**

**كما ينبغي أن يكون**

**واوي مساء إلى بيت شعر**

**وظل قصيده**

**وأفرش ذكرى على قدر رجلي**

**مستحلبا أمنياتي التي لم تعد مثل حزني ولوده**

**سأزرع في الشعب حب التراب**

**وعطر التراب**

**وكيف يعري إذا حل جوع زنوده.** [1]

يعود الشاعر مرة أخرى في الأبيات الموالية إلى مخاطبة الرئيس ولكن بلهجة الرجاء فيقول:

**خُذوني إليكم ولو أرنبا للسباق**

**أنا أعرف**

**أنني أرنب أعرج**

**يا رئيس**

**ولست من الصافنات العتاق**

**خذوني إليكم ولا تحضروني**

**فلا إخوتي إخوة في اشتداد الهجير**

**وليس رفاقي رفاق**

**بقيت وحيدا ألملم حلم الغفار**

**وأهتف وحدي مثل العبيط**

---

[1] نفسه، ص 80.

**فيضحك مني وجوه النفاق**

**أقسم جسميَ للآكلين ولا آكلون**

**فلحمي حلو المذاق**

**خذوني إليكم فإن احتمال انتصاري ضئيل**

**ويصبح الكرنفال مثيرا**

**ويعرف الناس أن الصهيل صهيل**

**وأن النهاق نهاق.** [1]

ثم يصور شاعر نفسه مرة أخرى ضعيفا، وقليل الحيلة، فلا مال ولا عز، وبالتالي لا خوف منه ولا ضرر، وأنه ليس من طينتهم الفاسدة يقول:

**خذوني إليكم ولا تحذروني**

**جيوبي بلا فضة أو ذهب**

**كأن انتماء رئيس البلاد لغير العرب.** [2]

يصور أيضا الفاسدين الذين نهبوا خيرات البلاد ملمحا إلى أكبر شركة وطنية للمحروقات، وأن الفاسدين نهبوا المال والثروات، وخربوا اقتصاد البلاد بضرب أهم شركة نفطية، واستطاعوا الإفلات دون أن يتعرضوا للمساءلة أو يحاسبهم أو يعاقبهم أحد يقول:

**خذوني إليكم**

**دعوني أجرب حظي**

**فإن احتمال انتصاري بغير احتمال**

**لأن جميع الذين يحبونني عانقوا الموت بين الجبال**

**وطال العناق**

**فباسمي وباسم الشباب**

**نريد مزيدا من الانعتاق**

**نريد انطلاقا لأحلامنا يا رئيس**

---

[2] نفسه، ص 81.

[1] نفسه، ص 81.

**ومنكم وأحلامكم يا رئيس نريد انطلاق**

**هرمنا...**

**وصار حفيدنا ذا بنين**

**وما زلتم في الشباب**

**كرهنا الحديث عن البحر والسندباد**

**لأنا نريد بمجدافنا أن نخوض العباب**

**فعجل لنا قطنا قبل يوم الحساب**

**ستضحك مني كثيرا**

**وتعجب مني كثيرا**

**وتضرب كفا بكف**

**وتزجرني قائلا:**

**إن هذا لشيء عجاب.** [1]

## 2-ثانيا: تجليات الرفض في القصيدة المعاصرة

يعد الرفض والتحدي من السمات الرئيسية للأدب الملتزم، وكثيرا ما نسمع هذا الصوت في قصائد الربيع العربي الذي يرفض الوضع الحالي ويثور ضد السلطة بغرض التغيير، لأن ثورات الربيع العربي ثورات داخلية وأهلية إن أمكن القول، وهنا تحديدا يبرز طابع التحدي الذي وسمها، وقد رفع الكثير من الشعراء هذه اللافتة ضد المستبدين وضد الطغاة تجسيدا للثورة التي نادى بها أبو القاسم الشابي في قصائده بإرادة الحياة:

**إذا الشعب يوما أراد الحياه فلابد أن يستجيب القدر**

استغل عبد المعطي حجازي هذا البيت فأنشد بنفس المطلع قائلا:

**إذا الشعب يوما أراد الحياة**

**فلابد أن يتحرر من خوفه**

**ويحمل في كفه روحه**

**ويسير بها موغلا في الخطر**

**إذا الشعب يوما أراد الحياة**

---

[1] نفسه، ص 82.

**فلابد أن يقوم العبيد**

**قيامتهم**

**يصبرون على عضة الجوع**

**لكن على عضة القيد لا يصبرون**

**يموتون في أول الليل**

**إذا الشعب يوما أراد الحياة**

**فلابد أن يسترد شجاعته**

**وينادي جماعته**

**ويسير بأمواجه العاتية**

**إلى الطاغية**

**يطالبه بالمقابل عن كل ما عرفته البلاد**

**من الجوع والقهر في ظله والهوان** [1]

هذا النص تتجلى فيه صفات الشاعر الملتزم وهو يؤكد أن نهوض الشعب لا يكون ألا إذا استيقظ فيه عزم الحياة ضد السلطة، والحياة عنده هنا ترمز دون شك إلى الحرية، والشاعر يثق بقدرات الشعب على الثورة إذا استعاد قوته وتحرك في مسار الوحدة.

في قصيدة أخرى لعبد العزيز جويدة بعنوان **كلنا صرنا حمام** يدعو الشاعر إلى التحدي والأخذ بثأر الشهداء قائلا:

**شهداؤنا**

**أرواحهم تأتي إلينا في المنام**

**وتقض مضاجعنا**

**ما زلت اسمع صوتهم**

**صوت الأنين من العظام**

**صوت يناديا ويصرخ دائما**

**فوق المقابر والشواهد والحطام**

---

[2] موقع المصري اليوم: https://www.almasryalyoum.com/news/details/1834017 بتاريخ: **2011-01-31**.

**خذ يا أخي يوما بثأري وانتقم**

**فإلى متى سننكس الأعلام.** [1]

تجليات الغضب واضحة في هذه الأبيات وذلك من خلال الثنائية الجدلية بين إرادة الشهداء وخنوع الشعب لأن الشهداء رمز للتضحية والعزة والكرامة، وهم يمثلون روح التحدي والرفض، فالشهيد رمز لعدم المساومة مع الطغاة، لذلك يصرخ ويحرض الشعب للأخذ بالثأر والانتقام من الأعداء ويتهكم على الشعب بقوله: **إلى متى سننكس الأعلام؟؟** يستفاد منها تفشي الخمول بين فئات الشعب.

أما الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح فإنه يضع جام غضبه على الشعراء الذين لم يحركوا ساكنا ولم يتفاعلوا مع ما يعانيه الوطن من تغيرات وثورات:

**وظننتُ أن الشعر ينقذني**

**من عالمي**

**ويشدّني للعالم الأرقى**

**لكنه ما انفكّ يرهقني**

**ويشدني لجحيمه الأشقى**

**خلع الغشاوةَ عن حروفِ فمي**

**لترى به ما لم تكن تدري**

**ولا تلقى.**

* * *

**يا أخوتي في الحرف**

**أسألكم:**

**هل نحنُ موتى**

**غير مقبورينَ**

**أم أحيا؟**

**الحرب تطوينا وتنشرنا**

**قهراً،**

---

[1] موقع الأنترنيت.

**وتسلبُ وعيَنا الوعيا**

**وتريدنا حطباً لفتنتها**

**والناسُ في تفسيرها**

**تْعيا.**

إنه الصوت المختنق الذي لم يعد يستوعب ما يجري حوله حتى صار الكون من حوله قبرا يضم أحزانه وقهره

**أنا ميّتٌ**

**والكونُ قبري**

**أهدرتُ أيامي**

**على جسرِ الأسى**

**وذرفتُ شعري،**

**ما فادني فهمُ الأمورِ**

**ولا انتفعتُ بطولِ صبري**

**وخرجتُ من دنياي**

**مخفوراً بأحزاني وقهري.** [1]

الموقف ذاته اتخذه الشاعر المصري أحمد بخيت حين لام الشعر المكبوت عن تصوير حقيقة اللآلام التي يمر بها الشعب المصري:

**أُصغي إلى صمتِ الشهيدِ يقول لي:**

**إنَّ الكتابةَ حالةُ استشهادِ**

**كذِبَ المؤرخُ حين قالَ محايدا:**

**ضَعْفُ الفريسةِ فتنةُ الصيَّادِ**

**هذا الوقوفُ على الحياد خيانةٌ**

**والشِّعرُ مثلُ الحبِّ غيرُ حيادِيْ**

**قَدَرُ القصيدةِ أنْ تُؤرخَ وحدها**

**وجعَ الضحيةِ لا يد الجلادِ**

[2] موقع الديوان: https://www.aldiwan.net/poem101432.html

**أنا لا أطيع الشعرَ حين يطيعني**

**حتى أدينَ بطاعةِ النقَّادِ؟** [1]

**3-ثالثا: فساد الأنظمة وغياب العدالة الاجتماعية**

نادت ثورات الربيع العربي في معظم البلدان العربية بتطبيق العدالة قد ركز الشعراء على فساد الأنظمة وغياب العدالة في المجتمعات يقول عبد العزيز جويدة في قصيدة **كلنا صرنا حمام** وطن تعطل كل ما فيه واصبح مهرجانا للفساد وللخلل وطن يجلس في انتظار المعجزات ولا زمان المعجزات فما العمل هذا وصف للوطن الذي توقف فيه التقدم والازدهار بمسرح مهرجان فاسد لا يقدم فأئده فاصبح وطنه ينتظر معجزه في قوله وطن يجلس في انتظار المعجزات صوره بيانيه تتمثل في المجاز المرسل الذي لا يتقيد بعلاقه المشابهة بل هو مجاز متعدد العلاقات يبدو له انه علاقه المكان أي المكان في الوطن عباره عن مساكنه وطرق مشيده وأثار تاريخيه جامده لا تشعر بازمه الوطن وإنما المقصود في هذه العبارة أن أهل الوطن من رجال ونساء وأطفال وشباب ينتظرون معجزه لإنقاذ هذا الوطن من الفساد.

**وسئلت عن مصر الدساتير التي لا تحترم**

**فأجبتهم.. كل الذي يروى دجل**

**عن أي دستور تحدثني إذن؟؟**

**الآن أصبح كل شيء محتمل**

**هم يصنعون لنا القوانين التي**

**فيها تباح دماؤنا**

**ومن البجاحة يقسمون بلا خجل.**

**هذا أراده شعبنا**

**ما بين قانون الطوارئ والمساوئ والتواطؤ**

**سجنوا القتيل لكي يكافأ من قتل.**

**ويطلقها أحمد بخيت صراحة في وجه الفرعون" إرحل"**

**في وقفة الميدان قلت لنائم**

**نومَ الخيانة في سرير فسادِ**

[1] موقع الديوان: https://www.aldiwan.net/poem107202.html

**نمْ ملءَ رعبِكَ عينُ شعبِك لم تنمْ**

**إلا منامَ السيفِ في الأغمادِ**

**جئناكَ من وجعِ السنينِ جراحُنا**

**عريانةُ الصرخاتِ دونَ ضِمادِ**

**قلنا لك: ارحلْ فابتسمت لنا دما**

**بيدينِ من وحشيةٍ ورمادِ**

**من أي أودية الجحيم أتيتنا**

**باللص والدجال والقوّاد**

**أطلقْ ضِباعَك ما استطعتَ بلحمِنا**

**فلنسمعنَّكَ زأرةَ الآسادِ**

**أمُّ النبوَّاتِ القديمة أرسلتْ**

**موسى إلى فرعونَ ذي الأوتادِ**

**هي مصرُ فاخلعْ كبرياءَك صاغرًا**

**هذا الترابُ لراكعٍ سَجّآدِ**

**4-رابعا: الفقر والبطالة:**

لقد أدى التأزم بين الشعب والسلطة إلى مشكله انفصام بين الطرفين مفادها أن الفساد هو بداية قائمه على أسباب أدت إلى مجتمع متأزم تتزايد الفجوة بين الأغنياء فيه والفقراء والعديد من المشاكل الاجتماعية كالفقر والبطالة وما يشجع على الرشوة والفساد في هذه الدولة اذا كانت هذه المشاكل الاجتماعية محورا للشعر العربي اذا كانت البطالة التي يتبعها الفقر من اهم بواعد ثورات الربيع العربي في العالم العربي فظهرت كثير من القصائد منها الأرض قد عادت لنا لفاروق جويدة يقول:

**يا سيدي الفرعون شعبك ضائع**

**في الليل يخشى أن ينام**

**في الجوع لا أحد ينام**

**في الخوف لا أحد ينام**

**في الحزن لا أحد ينام**

**من لم يمت في السجن قهرا**

**مات في صخب الزحام**

**حتى الصغار تشردوا بين الأزقة يبحثون عن الطعام**

**من لم يمت بالجوع منهم**

**مات في بؤس الفطام**

لم يكتف جويدة بالموقف السياسي الرافض فحسب بل في الكثير من الأحيان بخطاب فوري تحريضي للشعب ضد السلطة الحاكمة من أجل رفع الغبن وحل مشاكلها الاجتماعية المتفاقمة، لم يكن فريق جويدة بمعزل عن الواقع المعيش لأبناء الوطن فقد عانى من تعلات كثيره أهمها الفقر والجوع والحزن ولذا ثارت ثائرته وخص لها جزءا من هذه القصيدة، لكن بقاء الشاعر إلى جانب المهمشين والكادحين والفقراء جعله يأخذ على عاتقه صوتهم العالي الذي لا يهادن، يعتصر الألم قلب شاعر وهو يرى أن الجوع مزق أبناء شعبه حتى الصغار منهم ويصفه بالوحش المفترس ليطلق صرخته في وجه الفرعون قائلا:

**يا أيها الفرعون فارحل عن مدينتنا**

**كفاك الآن طغيانا وظلما بينا**

**افتح لنا الأبواب واتركنا لحال سبيلنا**

**ما عدت أملك غير فقري مسكنا**

**ما عدت أعرف غير حزني موطنا**

**فلقد نسيت طوال عهدك من أنا**

**ارحل وخلفك لعنة التاريخ..**

وقد جعل الشاعر مساله الفقر مقابلا للقهر والذل الناتج عن تحكم السلطة بالعباد حيث يغيب العدل وينعدم التوازن وتشييع البغضاء بين أكله أموال الناس بالباطل وأصحاب النفوذ والفقراء المهمشين من جهة أخرى حتى يبقى المتنفس الوحيد هو الكدح في سبيل كسب لقمه العيش.

وأمام الخوف من الظلم المذموم ندد العديد من الشعراء بالسلطات الاستبدادية قد تناول الشعراء في قصائدهم هذه القضايا في مهاجمه الصمت والصامتين والتركيز على ضرورة التزام الشعراء بقضايا أوطانهم والتعبير عن شعوبهم بجراه وشجاعة وهجاء حكام الفساد بصوت واضح والابتعاد عن توظيف الرموز والاختفاء وراءها فهو يشجع

الشاعر بالالتزام بقضيه الوطن بكل شجاعة ويدعوهم إلى عدم التخلي عن مهمتهم الأولى وهي الدفاع عن الحق وعن المستضعفين والوقوف ضد الثورات العربية ومسانده الطغاة قال عبد العزيز جويدة في قصيده كلنا صرنا حمام

**وسئلت عن مصر الهرم**

**مصر الأنيقة والرقيقة والمليئة بالنعم**

**كيف ارتضينا حالها؟**

**صارت عدم،**

**شعبا كقطعان الغنم**

**والذئب يجلس في نهم**

**متحفزا للقنص من حمر النعم**

**مصر التي صارت الم**

**صارت ندم.**

أبيات تعبر عن الحالة الصعبة التي آلت إليها مصر وعن الصمت الرهيب الذي عم المجتمع المصري قد شبهه شبه الشعب بقطيع الغنم في نفس الوقت يستغل هذا التشبيه ليوضح ضعف شخصيه الشعب واستسلامه للنظام الحاكم ،كما شبه هذا الحاكم بالذئب الذي يتميز بالمكر والخديعة كما أنه استغل لفظة نهم ليوحي للقارئ أن الحاكم مستغلا قلة حيلة الشعب ليفرط في التمتع بشهوات الدنيا بكل شراهة، راغبا في خيرات البلاد بقوة على حساب الشعب المصري، الذي لم يقف في وجه الحاكم المستبد، بل أطاعه حتى أخذهم إلى الهاوية ومص دماءهم واستباحها، يضيف عبد العزيز جويدة:

**لكنني فتشت عن صقر وعن أسد جسور**

**لم أجد عزل الصقور استبدلوها بالحمائم واليمام**

**يا حسرتي من ذا يذود عن البلاد وكلنا صرنا حمام.**

كما وجد شعراء الثورات الربيع العربي في توظيف الشخصية التاريخية والدينية ملجأ لتبليغ مقاصدهم خاصة الشخصيات ذات الطابع الإسلامي المقتبسة من القران الكريم منها شخصية يوسف عليه السلام، فرعون وقارون كل واحدة منها تدل على معنى ومغزى، يقول فاروق جويدة في قصيدة سقط الصنم:

**حسني علا في الأرض**

**يجعل أهلها شيعا**

**يستضعف البسيط**

**ويستبقي الذي كانوا له**

**ونظامه تبع**

**تبت يدا حسني وتب**

**لم يغن عنه ماله وما كسب**

اقتباس صريح مباشر في هذه القصيدة من القران الكريم حرص خلالها الشاعر على استخدام الألفاظ والتراكيب والمعاني القرآنية ووضعها في مكانها اللائق للتعبير عن الظلم والاستبداد تتناص مع قوله تعالى (**إن فرعون علا في الأرض وجعل أهلها شيعا يستضعف طائفة منهم يذبح أبناءهم ويستحيي نسائهم إنه كان من المفسدين) سوره القصص** كما في ذلك تناص مع الآية: (**تبت يدا أبي لهب وتب ما اغنى عنه ماله وما كسب) سورة المسد** في قصيدة أخرى نجده يستلهم قصة سيدنا يوسف عليه السلام قائلا:

**هذا قميصي فيه وجه بنيتي**

**ورضاء أمي كيس ملح زادي**

**ردوا إلى أمي القميص**

**فقد رأت ما لا أرى**

استعار الشاعر هذه الدلالة الروحانية السامية للقميص في معجزته ارتداد البصر للنبي يعقوب كرمز ديني فهو يدل على قميص سيدنا يوسف الملطخ بدم كاذب وجعل سيدنا يعقوب يراه ليصدق أن سيدنا يوسف عليه السلام انه قد مات وأكله الذئب فالشاعر يعبر عن قهر رجل له ابنه وأم وهو قرر الموت من أجل بلده، فطلب ارجاع القميص لأمه باعتبار الأم ترى ما لا يراه الأبناء وتشعر بما لا يشعرون وتعرف مصلحتهم إضافة إلى أن إحساس الأم لا يخيب ولا يخطئ.

وكأي شاعر حالم بوطن عربي كبير يعبر أحمد بخيت عن أمله في تحقق الوحدة العربية أو مجسدة في الحرية المنشودة من الخليج إلى المحيط:

**قد نلتقي في الشوق حتى نلتقي**

**بالشوق في مدن بلا أحقاد**

**قرب الخليج بلا سيوف قبائل**

**أو في دمشق بلا حروب رماد**

**في أم درمان الصبابة والصبا**

**في قبلة النيلين ذات ودادِ**

**في تونس الخضراء في وهران**

**في صنعاء في بيروت في بغداد**

**ولربما شهق الخيال لنلتقي**

**في القدس أو بكنيسة الميلاد**

**أو في الجمال المغربي متوجا**

**بقصائدي ومكحلا بسهادي**

**وطني هو المنفى وأنت بعيدة**

**فإذا التقينا فالبلاد بلادي** [1]

وعلى العموم، فقد كانت الأحداث في الشارع العربي أسرع من كل التوقعات والتكهنات، مما جعلها هي القائد الفعلي، فلم تترك للشعراء المجال للريادة وتصدر المشهد، وربما كان ذلك سببا في تحجيم وتقزيم دوره التاريخي في التأثير وتحريك الثورات، ومنه فقد تحول الشعر من حالة فاعلة إلى الهامش المتفرج ،إلا في بعض الحالات الشعرية النابعة من عمق الثورة على ما تحمله من رفض لكل قديم، هذه الأصوات كانت تعبر عن حالة وجدانية لصيقة بالهاجس النفسي الذي يعكس الحياة اليومية من جهة التمثلات الفكرية، فلم يكن مؤججا دافعا، بل كان الشعر مرافقا مصورا متفاعلا مع الحدث.

[1] موقع الديوان: https://www.aldiwan.net/poem107202.html .

# خاتمة

## خاتمة

شهدت الحداثة الشعرية في الوطن العربي تحولات جوهرية مرتبطة بالسياقات التاريخية والسياسية والاجتماعية، ارتبطت هذه الحداثة بمجموعة من التساؤلات التي تتعلق بمنطلقاتها، موقفها من الإيديولوجيا، ومدى استجابتها للتحولات الكبرى، خاصة في ظل الأحداث المفصلية مثل ثورات "الربيع العربي"، في هذا البحث، قدمنا قراءة نقدية للإجابة عن هذه التساؤلات وتحليل أبعادها من خلال استعراض رؤية الرواد، تأثير التحولات السياسية في الخطاب الشعري المعاصر، وكذا دور المرأة الشاعرة في تحديث القصيدة العربية.

لم تكن ثورات الربيع العربي مجرد حدث سياسي، بل كانت لحظة صدمة للخطاب الشعري، في البداية، ركزت الكثير من النصوص على التوثيق اللحظي للمظاهرات والأحداث، مما جعلها أشبه بخطاب مباشر أكثر منه تعبيرًا فنيًا عميقًا، مع مرور الوقت، بدأ الشعراء يعيدون صياغة علاقتهم بالثورة، محاولين تجاوز المباشرة إلى عمق التحليل الشعري للإنسان في زمن التغيير.

وقصيدة ما بعد الثورة: ظهرت قصائد تمزج بين التمرد الجمالي والسياسي، محاولة تفكيك السلطة بمفهومها الواسع، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم ثقافية.

بدأت أن الحداثة الشعرية في الوطن العربي كحركة تمرد على الأشكال التقليدية للشعر، مستندة إلى رغبة عميقة في التعبير عن الوجود الإنساني برؤية جديدة، يمكن تلخيص منطلقاتها في الآتي:

1. **الخروج عن الشكل العمودي:** مثلت قصيدة التفعيلة، ثم قصيدة النثر، محاولة للتحرر من قيود الوزن والقافية، بحثًا عن فضاءات أوسع للتعبير.
2. **إعادة النظر في اللغة الشعرية:** سعت الحداثة إلى استخدام لغة رمزية وإيحائية تعكس التعقيد النفسي والاجتماعي، بعيدًا عن المباشرة والخطابية.
3. **ارتباطها بالتجارب العالمية:** تأثرت الحداثة الشعرية في الوطن العربي بحركات الحداثة الغربية، لا سيما الرمزية والسريالية، مع سعيها لتكييف هذه المؤثرات مع الواقع العربي.

كانت الحداثة الشعرية في الوطن العربي في معظم مراحلها مشحونة بشحنات إيديولوجية، لا سيما خلال الحقبة التي شهدت تصاعد الخطابات القومية والاشتراكية في منتصف القرن العشرين، ومع ذلك، حاول العديد من الشعراء تجاوز الإيديولوجيات السائدة، خاصة السياسية والدينية، لتبني رؤى إنسانية أكثر شمولاً، لكن هذا السعي لم يكن دائمًا ناجحًا؛ فقد وقع بعض الشعراء في فخ الانحياز الأيديولوجي، مما جعل نصوصهم خاضعة لأنساق معينة تعكس الواقع السياسي والاجتماعي.

لقد كان الشعراء الرواد على وعي عميق بالتحولات التي شهدها العالم العربي، حيث انعكست رؤيتهم النقدية في تأسيس خطاب شعري جديد:

1. **موقف نقدي من السلطة:** عبّر الشعراء عن رفضهم للأنظمة القمعية والسياسات الفاشلة، مستخدمين رمزية عالية للتعبير عن القهر السياسي.
2. **الإيمان بدور الشعر في التغيير:** رأى الشعراء أن القصيدة ليست مجرد وسيلة جمالية، بل هي أداة لمساءلة الواقع وإحداث ثورة فكرية واجتماعية.
3. **التجريب والتحديث:** قدم الرواد أسسًا جمالية جديدة للشعر العربي، مثل تجاوز المعايير البلاغية التقليدية، واستخدام الصور الشعرية المكثفة التي تعكس عمق الأزمة.

أما عن دور المرأة الشاعرة في الحراك الشعري وموقفها من التحولات السياسية فلا شك أنه كان محوريًا بارزا في الحراك السياسي والاجتماعي، ويتجلى ذلك بوضوح في كتاباتها الشعرية التي عكست أصوات التمرد والرفض.

ركزت المرأة الشاعرة على قضايا الهوية، الحرية، والعدالة، معبرة عن تجربة مزدوجة: النضال العام والنضال الخاص ضد البنى الذكورية، كسهمة في تحديث الشعر، حين أدخلت المرأة الشاعرة موضوعات جديدة إلى الخطاب الشعري، مثل قضايا الجسد، الحريات الفردية، والوعي الذاتي، مما أدى إلى كسر المركزية الذكورية في الخطاب الشعري العربي، مقدمة لغة شعرية مختلفة تعتمد على الرؤية الأنثوية للوجود، فكانت من أبرز الفاعلين في هذا المشهد، حيث قدمت إضافات نوعية للخطاب الشعري، جعلت منه أكثر شمولاً وتنوعًا.

وخلاصة القول أن التحولات السياسية والاجتماعية التي شهدها الوطن العربي مطلع الألفية الثالثة شكلت لحظة مفصلية في تطور الخطاب الشعري، فإذا كانت الحداثة الشعرية قد انطلقت من رفض الأنساق التقليدية، فإن هذه التحولات دفعت الشعراء إلى إعادة النظر في رؤاهم وأدواتهم الجمالية، ومع ذلك، ظل التحدي الأكبر هو الانتقال من التعبير اللحظي عن الثورة إلى تأسيس رؤى شعرية عميقة تتجاوز الحدث السياسي إلى الفهم الإنساني الأوسع، بذلك، يمكن القول إن الشعر العربي المعاصر يسير في اتجاه أكثر تحررًا وتعددًا، رغم التحديات التي تواجهه.

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع


1. ابن قتيبة الدينوري. (1995). *الشعر والشعراء*. (محمد حسن شمس الدين، المترجمون) القاهرة: دار المعارف.
2. إبن منظور. (بلا تاريخ). *لسان العرب*. بيروت لبنان: دار لسان العرب.
3. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (2003). *لسان العرب*. بيروت : دار الكتب العلمية .
4. أحمد عبد الكريم. (2002). *معراج السنونو*. الجزائر: منشورات الإختلاف.
5. ألان توران. (1992). *نقد الحداثة*. (أنور مغيث، المترجمون) المجلس الأعلى للثقافة.
6. الجاحظ. (1965). *الحيوان*. (عبد السلام هارون، المترجمون) مصر: مكتبة مصطفى البابي الحلبي.
7. الفيروز آبادي، ماجدالدين. (2007). *القاموس المحيط*. بيروت لبنان: دار الكتب العلمية.
8. المرزباني. (1995). *الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء*. دار الكتب العلمية.
9. الهنائي علي بن الحسن. (بلا تاريخ). *المنجد في اللغة والأعلام* .
10. أونريه لالاند. (2001). *موسوعة لالاند الفلسفية* (المجلد 2). (خليل أحمد خليل، المترجمون) بيروت: منشورات عويدات.
11. باقر سليمان النجار. (2008). الفئات والجماعات – صراع الهوية والمواجهة في الخليج العربي. *مجلة المستقبل العربي*(العدد 352).
12. بتول أحمد جندية. (2017/11/28). *أصول الوعي الوظيفي ومستويات تحققه في الشعر العربي الحديث* (المجلد رسالة دكتوراه ). حلب: كلية الأداب والعلوم الإنسانية .
13. بشير نافع وآخرون. (2001). *المواطنة والديمقراطية في البلدان العربية*. بيروت.
14. بوزيد حرز الله. (2003). *الإغارة*. الجزائر: منشورات ANEP.
15. بول جوردون لوين. (2008). *نشأة وتطور حقوق الإنسان الدولية*. (أحمد أمين الجمل، المترجمون) القاهرة: ..
16. بيتر بروكر. (1985). *الحداثة وما بعد الحداثة*. (منشورات المجمع الثقافي، المحرر، وعبد الوهاب علوب، المترجمون)
17. جابر عصفور. (1991). *قراءة التراث النقدي*. قبرص: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر.
18. جابر عصفور. (2007). *مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
19. حبيب صالح مهدي. (2009). دراسة في مفهوم الهوية. *مجلة دراسات إقليمية*.
20. حسب الله يحي. (2004). *ثقافة الإرهاب والعولمة* . بغداد.

21. حنين عمر. (2009). *سر الغجر*. منشورات أهل القلم.

22. زهرة بلعاليا. (2007). *ما لم أقله لك*. الجزائر: منشورات أرتيستيك.

23. سالم مطر عبد الله. (2009). الاحتلال الأمريكي وأزمة العراق الوطنية. *مجلة دراسات إقليمية، كانون الثاني*(العدد 13).

24. سامي ريحانة. (2009). *العالم في مطالع القرن الحادي والعشرين* . بيروت.

25. سامية راجح ساعد. (2010). *تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي*. الأردن: عالم الكتب الحديث.

26. سامية زقاري. (بلا تاريخ). *قصائد معتقة بالأسى*. رابطة الإبداع الثقافي.

27. سفيان زدادقة. (2008). *الحقيقة والسراب*. الجزائر: منشورات الاختلاف.

28. سلمى الخضراء الجيوسي. (2019). *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

29. شوقي ضيف. (بلا تاريخ). *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*. دار المعارف المصرية .

30. عبد العزيز حمودة. (1998). *المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك*. (سلسلة عالم المعرفة، المحرر) الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون.

31. عبد الغني حسني. (2014). *حداثة التواصل الرؤية الشعرية عند نزار قباني*. لبنان: دار الكتب العلمية.

32. عبد الغني حسني. (2014). *حداثة التواصل: الرؤية الشعرية عند نزار قباني دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية*. بيروت: دار الكتب العلمية .

33. عبد القاهر الجرجاني. (بلا تاريخ). *أسرار البلاغة في علم البيان*. (محمد رشيد رضا، المترجمون) لبنان: دار المعرفة.

34. عبد الكريم قذيفة. (2007). *مرايا الظل*. الجزائر: عاصمة الثقافة العربية.

35. عبد الكريم قذيفة. (2007). *نهر الغوايات*. الجزائر: منشورات أرتيستيك.

36. عبد الله العشي. (2007). *مقام البوح*. الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر.

37. عبد الله العشي. (2015). *صحوة الغيم*. الأردن: فضاءات للنشر والتوزيع.

38. عبد الله الغذامي. (2006). *الخطيئة والتكفير*. الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي.

39. عبد الله حمادي. (2011). *أنطق عن الهوى*. الجزائر: دار الألمعية .

40. عبد الله حمادي. (بلا تاريخ). *البرزخ والسكين*. الجزائر: دار هومة للنشر.

41. عثمان لوصيف. (بلا تاريخ). *أبجديات* . الجزائر: دار هومة للنشر.

42. عثمان لوصيف. (بلا تاريخ). *المتغابي*. الجزائر : دار هومة للنشر .

43. عثمان لوصيف. (بلا تاريخ). *زنجبيل*. الجزائر : دار هومة للنشر.

44. عثمان لوصيف. (بلا تاريخ). *قراءة في ديوان الطبيعة* . الجزائر : دار هومة للنشر .

45. عثمان لوصيف. (بلا تاريخ). *قصائد ضمآى*. الجزائر : دار هومة للنشر .

46. عثمان لوصيف. (بلا تاريخ). *كتاب الإشارات* . الجزائر : دار هومة للنشر .

47. عثمان لوصيف. (بلا تاريخ). *نمش وهديل* . الجزائر : دار هومة للنشر .

48. عزيزة مريدن. (1973). *الشعر القومي في المهجر الجنوبي*. دمشق.

49. عفت الشرقاوي. (بلا تاريخ). *دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي*.

50. عقاب بلخير. (بلا تاريخ). *الأرض والجدار*. الجزائر: رابطة إبداع.

51. عقاب بلخير. (بلا تاريخ). *السفر في الكلمات* . الجزائر: رابطة إبداع.

52. عقاب بلخير. (بلا تاريخ). *بكائيات الأوجاع وصهد الحبر في زمن الحجارة*. الجزائر: رابطة إبداع .

53. علي عبود المحمداوي. (2010). *الإسلام والغرب – من صراع الحضارات إلى تعارفها* . بغداد.

54. عمرو بن بحر الجاحظ. (1923). *كتاب الحيوان*. القاهرة.

55. عيسى قارف. (2010). *مهب الجسم ... مهب الروح*. الجزائر: منشورات الاختلاف.

56. قدامة بن جعفر. (1995). *نقد الشعر*. (محمد عبد المنعم خفاجة، المترجمون) مصر: دار الكتب العلمية.

57. لخضر فلوس. (2002). *مرثية الرجل الذي رآى*. الجزائر: منشورات الاختلاف.

58. لخضر فلوس. (2007). *الأنهار الأخرى*. الجزائر: منشورات أرتيستيك.

59. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي. (2008). *القاموس المحيط*. (مكتبة تحقيق التراث، المترجمون) لبنان: مؤسسة الرسالة.

60. محمد ابن طباطبا. (2005). *عيار الشعر*. (عباس عبد الستار، المترجمون) دار الكتب العلمية.

61. محمد الشيخ. (2007). *رهانات الحداثة*. لبنان: دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع.

62. محمد عبد المطلب. (بلا تاريخ). الحداثة في اللغة والأدب. *مجلة فصول*.

63. محمد عزام. (1995). *الحداثة الشعرية* . دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

64. محمد غنيمي هلال. (1983). *النقد الأدبي الحديث*. لبنان: دار الثقافة .

65. محمد مصطفى هدارة. (1963). *اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري*. (دار المعارف، المحرر)

66. محمد مصطفى هدارة. (2003). (رابطة الأدب الإسلامي العالمية، المحرر) *بحوث ودراسات*.

67. مشري بن خليفة. (2002). *سين*. الجزائر: دار هومة للنشر.

68. مصطفى دحية. (2002). *بلاغات الماء*. الجزائر: منشورات الاختلاف.

69. مصطفى ناصف. (1981). *نظرية المعنى*. دار الأندلس.

70. موريس كروزيه. (2006). *تاريخ الحضارات العام – العهد المعاصر*. (يوسف أسعد داغو وفريد داغر، المترجمون) بيروت.

71. ميجان الرويلي / سعد البازعي. (2007). *دليل الناقد الأدبي*. (5، المحرر) لبيان: المركز الثقافي العربي.

72. ميشال فوكو. (1992). *المعرفة والسلطة*. بيروت: مركز اللإنماء القومي.

73. ناصر لوحيشي. (بلا تاريخ). *فجر الندى*. الجزائر: منشورات أرتيستيك.

74. هابرماس. (بلا تاريخ). *القول الفلسفي للحداثة* .

75. هادي العلوي وعلاء اللامي. (بلا تاريخ). *الظاهرة الطائفية الدينية في العراق*. تم الاسترداد من WWW.alhewar@alhewar.com

76. يوسف الإدريسي. (2012). *التخييل والشعر*. الجزائر: منشورات الاختلاف.

77.

## فهرس الموضوعات

**مقدمة**.....أ

**الفصل الأول: الأسس والمفاهيم النظرية**

المبحث الأول: نظريات الحداثة وتطورها ..... 5

1.التطور الدلالي لمصطلح الحداثة عند الغرب:..... 5

2.التحولات الفكرية الكبرى التي أفرزت مفهوم الحداثة (المستوى المعرفي والمستوى الفلسفي). ..... 9

3.السمات الأساسية للحداثة..... 15

4.مفهوم الحداثة من خلال منتقديها:..... 18

المبحث الثاني: الحداثة في الشعر وعلاقتها بالسياق المعاصر ..... 22

1.الحداثة الشعرية عند الشعراء والنقاد الغربيين:..... 22

2.الحداثة الشعرية عند الأدباء والنقاد العرب المعاصرين: ..... 24

التداخل المفاهيمي للمصطلح عند العرب:..... 24

بين الحداثة والقدامة: ..... 25

الحداثة في النقد العربي القديم: ..... 26

الحداثة والمصطلحات المتاخمة لها: ..... 30

الحداثة في النقد العربي المعاصر:..... 34

المبحث الثالث: الخطاب الشعري المعاصر مطلع الألفية الثالثة..... 40

1.مفهوم الخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر:..... 40

2. الوظيفة التواصلية للشعر: ..... 42

3. اللغة الرمزية وإشكالات التواصل:..... 44

3. الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي..... 46

القطيعة والتواصل:..... 46

الاتجاه الأول 'حداثة القطيعة':..... 47

الاتجاه الثاني ' حداثة التواصل '..... 54

المبحث الرابع: المحيط الثقافي الاجتماعي وأثرهما في الخطاب الشعري العربي المعاصر..... 62

1.مشكلة الانقطاع الحضاري والبحث عن الذات: ..... 63
أزمة الهوية: ..... 67
الهوية والقومية والإيديولوجية: ..... 69
الهوية الثقافية للمجتمع: ..... 70
اللغة: ..... 71
التراث، المفهوم والتحديات في زمن الحداثة: ..... 72
2.التبادلات الثقافية والتأثير المتبادل بين الشعر العربي المعاصر والأدب العالمي ..... 73
المثاقفة وسؤال الهوية ..... 73
مفهوم المثاقفة: ..... 73
أشكال المثاقفة ..... 75
1_ مستوى التمثل: ..... 76
2_ مستوى التكيف: ..... 76
3_ مستوى التحصين والرفض: ..... 77
ثانيا: المثاقفة القسرية ..... 78
أولا: تفتيت الهوية الوطنية ..... 79
ثانيا: الإحلال والإزاحة ..... 79
ثالثا خلق الحاجات الثقافية ..... 79

**الفصل الثاني: مستويات التحليل الفني والوظيفي للخطاب الشعري**

المبحث الأول: مستويات التحليل الفني: ..... 86
1.التشكيل الحداثي للغة ..... 86
تشكيل مفردات اللغة ..... 87
أ. المفردة الجسدية: ..... 87
ج. المفردة اللونية: ..... 91
د. المفردة السردية ..... 93
1. مفردات الحدث السردي: ..... 94

د. مفردات الوصف: ..... 99
ن. اللغة اليومية والعامية: ..... 100
هـ. اللغة الصوفية..... 101
و. اللغة الدرامية..... 103
التشكيل الموسيقي في القصيدة الحداثية ..... 106
أولا: النمط العمودي: ..... 106
ثانيًا :نمط شعر التفعيلة ..... 108
أ. تكرار البداية:..... 109
ب. تكرار النهاية:..... 110
ج. تكرار اللازمة:..... 111
د. التكرار الهرمي: ..... 112
هـ. التكرار الدائري: ..... 112
و. التكرار التراكمي:..... 113
التدوير في الشعر الحداثي ..... 113
التدوير في الشعر التقليدي والحداثي..... 113
التدوير الجزئي: ..... 114
التناوب الوزني بين الشكلين العمودي والحر في الشعر الجزائري الحديث..... 116
.التناوب بين الشكلين بوزن موحد..... 116
.التناوب بين الشكلين بوزنين مختلفين..... 118
أهمية التناوب الوزني في الشعر المعاصر..... 120
التشكيل الحداثي للصورة الفنية: ..... 121
أولا: تشاكل الوحدات الصوتية والمعجمية:..... 122
1. تشاكلات البنية الصوتية:..... 122
تشاكلات البنية الإيقاعية..... 126
2. التشاكلات المعجمية والتعالقات الدلالية:..... 129

ثانيا: دور التشاكلات التركيبية والبلاغية في بناء التأويل: ..... 133
1. التشاكلات التركيبية: ..... 133
2. التشاكلات البلاغية: ..... 136
الكناية والاستعارة باعتبارهما مصدرين لاضطرابات التشاكل: ..... 138
المبحث الثالث: مستوى التحليل الوظيفي للخطاب الشعري المعاصر..... 142
-الوظيفة الحضارية للشعر العربي المعاصر:..... 142
-الالتزام والتفاعل مع القضايا السياسية والاجتماعية للأمة:..... 142
1- أولا استبداد السلطة وتغييب الحرية:..... 146
2-ثانيا: تجليات الرفض في القصيدة المعاصرة..... 153
3-ثالثا: فساد الأنظمة وغياب العدالة الاجتماعية..... 157
4-رابعا: الفقر والبطالة:..... 158
**خاتمة**..... **164**
قائمة المصادر والمراجع..... 167
**الملخص باللغة العربية**..... **175**
**الملخص باللغة الأجنبية**..... **175**

## الملخص باللغة العربية

أدت التحولات السياسية في الوطن العربي إلى إيقاظ العديد من الإشكاليات، فوضعتها في دائرة الضوء بعد أن كانت منصهرة داخل تكتلات سياسية وثقافية خاضعة لسلطة الحاكم، على غرار مسألة الهوية التي طفت إلى السطح محدثة شروخا كبيرة، أفرزت تكتلات تستند إما إلى العصبيات العرقية أو إلى الطائفيات والمذهبيات الدينية، وكنتيجة حتمية لهذا التفكك تعددت الخطابات وتصادمت فيما بينها رغبة في تحصين الذات وحمايتها من الآخر، في ظل تراجع الشعارات الكبرى كالوحدة والحرية. كل ذلك كان له الأثر في الخطابات المهيمنة في بعدها السياسي، إضافة إلى البعدين الثقافي والفكري،حيث انتقلت القوة من المركز المسيطر إلى الفئات البسيطة المهمشة التي لم تعد تقبل بمن يعبر عن همومها وانشغالاتها إلا إذا كان منخرطا معها في واقعها ويعيش معها آلامها و آمالها، رافضة خطاب الخضوع والإخضاع الذي تبنته النخب المثقفة في التعبير عن مصالح الطبقة السياسية و فرض رؤيتها كوضع طبيعي،وبالتالي اعتبرت هذه النخب امتدادا للأنظمة الفاسدةوجب إزاحتها وإبعادها من المشهد كشكل من أشكال الثورة، و هذا ما يقع في صميم اهتمامات نظرية الخطاب التي لا تدرس الخطاب نفسه، بل تركز على العناصر و الكيفيات التي ينشأ عنها الخطاب، و بها يحقق هدفه وتأثيره. من هذه المنطلقات نسعى من خلال بحثنا إلى رصد تمثلات الحدث الثوري في الخطابات الشعرية التي أفرزتها التحولات السياسية مطلع الألفية الثالثة، من خلال الإجابة عن عديد من التساؤلات: ما هي منطلقات الحداثة الشعرية و هل كانت مشحونة بشحنات إيديولوجية؟ أم كانت متحررة من كل ما من شأنه أن يجعلها خاضعة لنسق من المعايير والقيم سواء السياسية أو الدينية؟ كيف نظر الشعراء الرواد إلى هذه التحولات؟ وكيف أسسوا من خلالها رؤيتهم الشعرية الحديثة؟ ما موقف المرأة الشاعرة من هذا الحراك؟ وما هي إسهاماتها في تحديث الشعر العربي؟



**الكلمات المفتاحية:** الحداثة الشعرية، نظرية الخطاب، الهوية ، الرؤية الشعرية ، الفئات المهمشة



## الملخص باللغة الأجنبية

**Summary:**

The political transformations in the Arab world have brought many issues to light, exposing them after they had previously been dissolved within political and cultural blocs under the authority of the ruler. One of these issues is identity, which reemerged, and caused significant internal fractures and provoked smaller factions based on ethnic loyalties, tribal sectarianism, and religious doctrines. As an inevitable consequence of this fragmentation, multiple discourses emerged, clashing with one another and everyone in this conflict is trying to protect and fortify their own identities against the "other," especially considering the decline of big slogans such as "unity" and "freedom". These changes had a profound impact on dominant discourses, particularly in their political and cultural dimensions. Amid this intellectual congestion, power shifted from the central authority to marginalized groups, who no longer accepted any form of representation unless it came from those who shared with them their own lived reality, struggles, hopes, and pains. These groups rejected the discourse of submission and subjugation adopted by intellectual elites, who had traditionally worked to express and defend the interests of the political class and imposed their vision as the natural order. The result was that, these elites were seen as an extension of corrupt regimes and their removal from the scene was regarded necessary as a form of revolution. This dynamic lies at the heart of discourse theory, which does not merely study discourse itself but rather focuses on the elements and mechanisms that shape discourse, enabling it to achieve its goals and

influence its audience. Starting from these premises, our research aims to examine the manifestations of the revolutionary state in the poetic discourses that emerged from the political transformations of the early 21st century by answering questions such as: What are the foundations of poetic modernism, and was it ideologically charged? Or was it free from any constraints that would subject it to political pressure or religious values? How did pioneering poets perceive these transformations? And how did they shape their poetic vision in response? Were poets able to transform the revolutionary movements in the streets into a real poetic revolution that reflected a different perspective and a new formulation of the newly born norms? Or were these changes too sudden to allow poets the opportunity to develop a modern poetic vision? Additionally, what was the standpoint of female poets toward this movement? What were their contributions to the modernization of Arabic poetry?

**Key words**: **Poetic modernism**., **Discourse theory** ,. **Identity**. , **Poetic vision** , **Marginalized groups**

: