جامعـــــة المسيـــــلة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
قسـم اللغة العربيـة وآدابـها

الرقم التسلسلي :.....

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: أدب عربي فرع: نقد عربي حديث

مسائل النقد الأدبي في كتاب زمن الشعر لعلي أحمد سعيد

إعداد الطالبة:

مسيـــــلي الواهـــــمة

تاريخ المناقشة: 2012-05-07

أمام لجنـــــة المناقشـــــة المكونـــة من:

د. بن الشيـخ عبدالغني أستاذ محاضر قسم (أ) جامعة المسيلة .....رئيـــــــــسا
د. بن قريـــن عبـد الله أستاذ محاضر قسم (أ) جامعة المسيلة.....مشرفا ومقررا
د. دعيـــش خيـر الدين أستاذ محاضر قسم (أ) جامعة سطيـف .....ممتحنـــــــا
د. سيليني نـور الديـــن أستاذ محاضر قسم (ب) جامعة المسيلة.....ممتحنـــــــا

السنـــة الجامعيـــة:2011-2012

إهداء

إهداء

إلى من كان لي سكنا
وسندا في الحياة

إلى أبي وأخي لعروسي
بختاوي

إلى من رسم الابتسامة
على شفتي

ومسح الدمع عن مقلتي

إلى والدي ..

إلى كل محبي الكلمة
الجميلة الصادقة

مقدمة

مقـدمـة :

أصبح النقد الأدبي في عصرنا مادة واختصاصا قائما على مناهج حديثة ومتطورة، كما انه تجاوز المحليات وأصبح مادة نظرية جدلية بين العلماء والأخصائيين والنقاد التطبيقيين. ولا غرو إذا قلنا أن عصب النقد الأدبي وإبداعيته تجلت في إبداعية الأدباء في حد ذاتهم، وقلما نجد ناقدا مارس الإبداع النقدي خارج ممارسة الإبداع الشعري.

وقد كان الناقد علي احمد سعيد المعروف بأدونيس شاعرا مؤسسا للقصيدة الحديثة ومبدعا رؤيويا خلاقا تمرد على كل القيود الفنية والفكرية والاجتماعية في قصائده كما برز ناقدا للشعر وتفوق في الثقافة النقدية العربية فحاول أن يرجها، ويسقط من رفوفها أيقونات التقليد والاتباع ليحطمها، ويؤكد حضوره في سماء المحاولات التجريبية الرامية إلى التجديد والحداثة والتأسيس لفهم ووعي نقدي جديدين.

هذا الطرح النقدي هو ما أغراني بجعله مادة للبحث والدراسة، فكان موضوع بحثنا مسائل النقد الأدبي في كتاب زمن الشعر لعلي احمد سعيد، عبارة عن محاولة لقراءة ثانية على قراءة أولى، والوقوف على ما تم طرحه من مسائل نقدية، شملت هاجس التحول عند أدونيس نحو الحداثة الشعرية، وما حققته من إضافات إلى النقد الأدبي العربي، تستند إلى ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه، وانتسابه المعرفي إلى عالم الحداثة.

ولعل البحث في قراءة الشعر العربي، ومساءلة القصيدة الحديثة كانت من القضايا التي أثارت اهتمام الناقد أدونيس، فتناولها بالدراسة والتحليل، كما أثارت اهتمام الباحثين والقراء على حد سواء، ومن ثم تبرز إشكالية البحث في كتاب "زمن الشعر" وهي إشكالية اعتادها القارئ مع كتب أدونيس الأخرى، منها مساءلة الواقع، والبحث عن المجهول، ثم علاقة تواصل القارئ بالماضي والتراث، وعلاقة هذا الأخير سلبا وإيجابا مع الحداثة، والإشكالات التي طرحت شعريا ما بعد الحداثة، ومنها وزعنا خطة البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

خصصنا المدخل للتعريف بالناقد علي أحمد سعيد، والمقدمات النظرية للنقد الأدبي؛حيث تطرقنا إلى مفهوم نقد النقد الأدبي لدى كل من عبد الملك مرتاض، ومحمد الدغمومي، ثم حددنا موقفنا مما ذهب إليه الباحثين حول مصطلح نقد النقد الأدبي.

أما الفصل الأول الموسوم بـــ(نقد النقد الأدبي للشعر الحديث) فتناولنا فيه مجمل المسائل النقدية المتعلقة بحداثة المضمون، وفق ترتيبها في المدونة المدروسة، محاولين الربط بين الرؤيا النقدية للحساسية الشعرية، وبين المرجعية الصوفية والغربية لثقافة الناقد علي أحمد سعيد.

وخصصنا الفصل الثاني (تجليات الحداثة شكلا وفنا) للحديث عن أبرز الظواهر الفنية، التي غزت بنية القصيدة الحديثة كالتجديد في اللغة والشكل والموسيقى الشعرية والصورة الشعرية.

ثم انتقلنا في الفصل الثالث (مستويات النقد الأدبي للقصيدة عند الناقد أدونيس) إلى موقف أدونيس من النقد الأدبي الحديث، بشقيه التنظيري والتطبيقي، الجزء التنظيري منه، خصص لمستويات النقد الأدبي (المدرسي والإيديولوجي والنقد الجديد) ، أما القسم التطبيقي فخصص لنقد مسرح جورج شحادة، وشعر بدر شاكر السياب، وهو في كل ذلك كان يسعى إلى كتابة نص ثان على النص الأصلي.

وأنهينا البحث بخاتمة تضمنت النتائج المتوصل إليها من مشروع القراءة ، وهي خلاصة لما هو متوسع فيه في البحث.

إن دراستنا لنقد فن الشعر، وتحديدا لفن القصائد عند أدونيس تقتضي منا الشمولية، تقتضي منا توظيف المنهج الوصفي التحليلي، وهو ما استدعته مادة الاختصاص من جهة، والصدق والعمل النقدي الأكاديمي من جهة أخرى.

ورغم الصعوبات التي اعترضت هذا البحث، إلا أنها كانت محفزا لنا على بذل مزيد من الجهد، وعلى الإخلاص في العمل، لعل أول هذه المصاعب ما واجهنا من تفاوت عند محاولة الربط بين اللغة الحداثية الإبداعية للمدونة المدروسة، واللغة الأكاديمية التي تتطلب الدقة في توظيف المصطلح النقدي، وحاولنا التغلب عليها بالجمع بين مضامين الأولى وصيغ الثانية.

والصعوبة الثانية تتمثل في كيفية التمييز بين باطنية أدونيس المتصلة بتراثه الديني والصوفي، وباطنيته المتصلة برؤيته الغربية الحديثة.

أما الصعوبة الثالثة فتعود إلى شخصية أدونيس العالمة التي تناولت الغموض والزئبقية، لكنها تضفي على العمل متعة من شأنها التخفيف من وطأته، خاصة لباحثة تتراكم عليها متاعب التدريس.

إضافة إلى كل ما سبق، صعوبة الحصول، أو التزود بعض المراجع التي لها صلة بالبحث، خاصة في فصله الأخير، وقد تزامنت مع محدودية المدة الزمنية لإنجازه.

وقبل أن ننهي هذه المقدمة، نرى أنه من الواجب الاعتراف بأصحاب الفضل في احتضان فكرة هذا البحث، ومتابعته، وهم الدكتور عبد الله بن قرين الذي أشرف على هذا العمل بصورته العلمية، بما أسداه لنا من نصائح وتوجيهات.

كما لا أنسى أن أتوجه بالشكر أيضا إلى الدكتور عباس بن يحي الذي تعلمت منه الثقة بالنفس في خوض مغامرة البحث، والدكتور عمر عيلان الذي كان بثقله العلمي زادا لنا، خاصة فيما يتعلق بأمور المنهجية، كما نتقدم بالشكر العلمي لكل من الدكتور بن الشيخ عبد الغني والدكتور سيليني نور الدين، وكذا الدكتور دعيش خير الدين من جامعة سطيف على تجشمهم عبء قراءة ومناقشة هذا العمل المتواضع.

والشكر موصول كذلك للزميل أحمد أمين بوضياف الذي ساهم في إخراج هذا العمل في شكله المطبوع.

ولأن عبارات الشكر والتقدير لا تغني عن الطالب إزاء أساتذته فتيلا، ولا ترفع عنه حرجا، فإننا نرجو أن يكون في البحث من الفائدة ما يرد بعض الجميل.

مدخل

علي أحمد سعيد

والمقدمات النظرية للنقد الأدبي

1- الناقد علي أحمد سعيد والمقدمات النظرية للنقد الأدبي
2- المقدمات النظرية للنقد الأدبي
3- مفهوم مصطلح نقد النقد الأدبي
4- خطابات نقد النقد الأدبي

1 تقديم الناقد علي أحمد سعيد ومؤلفاته :

1-1 حياته: علي أحمد سعيد المشهور بأدونيس(•)، مثقف سوري الجنسية، ومكتسب الجنسية الفرنسية في نهاية مشوار حياته الثقافية والعلمية والحضارية، وهو عالم مختص في النقد الأدبي للشعر العربي (القصائد) أكاديمي سوربوني من الجامعة الفرنسية، له وزنه العلمي والفني والثقافي دوليا، فنان مبدع في كتابة القصائد باللغة العربية، وقراؤه بالملايين.

اسمه علي أحمد سعيد اسبر، وأدونيس لقب اتخذه لنفسه منذ عام 1948م واشتهر به في كل مكان، حتى كاد معظم الناس أن ينسوا اسمه الحقيقي(1)

ولد بقرية قصابين السورية في فاتح أفريل 1930م، تلقى تعليمه الأول على يد والده الذي كان معروفا بتصوفه، حصل في سنة 1944م على منحة دراسية لمتابعة تعليمه الثانوي في أنطاكية، وفي 1946م، انتمى إلى الحزب القومي السوري، وهو في الخامسة من الثانوي، أخذ في هذه الفترة يكتب الشعر، نشر قصائده الأولى في الأربعينيات على صفحات مجلة القيثارة ؛ وهي مجلة خاصة بالشعر الحديث، كانت تصدر باللاذقية، وفي عام 1950م تعرف على خالده سعيد(•) بدمشق، كما نشر في السنة ذاتها ديوانه الأول "دليلة" بدمشق وهو قصيدة طويلة، ثم ديوانه الثاني " قالت الأرض " الذي ظهر بشكل رسمي سنة 1954م.

تابع أدونيس دراسته الجامعية بقسم الفلسفة جامعة دمشق، فجمع بذلك بين تربيته الصوفية وحبه للشعر وثقافته الفلسفية، وفي 1954م حصل على الإجازة، وكان موضوع الماجستير بعنوان "الهو هو عند المكزون النجاري"، شاعر معاصر لابن الفارض، والهو هو تعبير صوفي يقصد به المعنى والصورة.(2)

(•) – قررنا اعتماد تسمية أدونيس في بحثنا لشهرتها في العالم العربي.

(1) – هاني الخير: أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار فليش للنشر والتوزيع، المدية–الجزائر، ط1، 2008م، ص 07.

(•) – خالده سعيد زوجة أدونيس.

(2) – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 266.

التحق في السنة نفسها بالخدمة العسكرية وقضى منها سنة في السجن بلا محاكمة بسبب انتمائه وقتذاك إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي انسحب منه سنة 1960م، بعدها غادر سوريا إلى لبنان عام 1956م، حيث التقى بالشاعر يوسف الخال، وأصدر معا مجلة "شعر" في مطلع عام 1957م.[1] وفي عددها الأول الصادر في الثاني من شهر جانفي، نشر أدونيس مسرحية شعرية قصيرة بعنوان "مجنون بين الموتى" وكان لقاؤه بالسياب في السنة ذاتها بمناسبة زيارة هذا الأخير إلى بيروت والمساهمة في خميس مجلة شعر.

منذ وصول أدونيس إلى بيروت بدأ حياة شعرية وثقافية جديدة وحاسمة، وهكذا انشغل بالكتابة والترجمة من خلال مساهمته المستمرة في مجلة شعر إلى جانب يوسف الخال (....) أصدر ديوان " أغاني مهيار الدمشقي " عن دار مجلة شعر سنة 1961م، وهي السنة ذاتها التي توجه فيها لإيطاليا للمساهمة في أشغال مؤتمر روما بموضوع "الشعر العربي ومشكلة التجديد"، وفي عام 1963م أصدر الطبعة الثانية من "أوراق في الريح" عن الدار نفسها، ثم كان اختلافه مع هيئة مجلة شعر وانفصاله عنها في ربيع عام 1963م، وفي عام 1964م أصدر مختاراته بعنوان "ديوان الشعر العربي" في جزأين عن المكتبة العصرية، ثم ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" عن الدار نفسها.

أسس مجلة "مواقف" في سنة 1968م، التي اجتمع حولها شعراء ومثقفون من المشرق والمغرب، وفي السنة ذاتها أصدر "ديوان المسرح والمرايا" عن دار الآداب، أصبح أستاذا في جامعة بيروت ابتداء من عام 1970م.

وفي عام 1971م أحرز على جائزة الندوة العالمية للشعر في بتسبورغ، وفي عام 1973م حصل على دكتوراه الدولة من جامعة القديس يوسف ببيروت حول موضوع "الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب"، وقد أثارت أطروحته تلك سجالا ومناقشات في الأوساط الثقافية العربية.

---

(1) – هاني الخير : أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص 09.

تعددت نشاطاته الشعرية والفكرية في مناطق عديدة من العالم فمنذ عام 1981م تكررت عودته كأستاذ زائر إلى الجامعات ومراكز البحث في فرنسا وسويسرا وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية، كما تلقى عددا من الجوائز اللبنانية والعالمية وألقاب التكريم، وترجمت أعماله إلى ثلاث عشرة لغة.[1]

1-2 مؤلفاته :

تنوعت مؤلفات أدونيس وتعددت بين مجموعات شعرية ودراسات نقدية وأعمال مترجمة، أهمها ما يلي :

1-2-1 مجموعات شعرية :

دليلة، دمشق، 1950م

قالت الأرض، دمشق، 1954م

قصائد أولى، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1957م

ط3، دار العودة، بيروت، 1970م

ط4، دار العودة، بيروت، 1971م

ط5، دار الآداب، بيروت، 1988م

أوراق في الريح، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1958م

ط2، دار مجلة شعر، بيروت، 1963م

ط3، دار العودة، بيروت، 1970م

ط4، دار العودة، بيروت، 1971م

ط5، دار الآداب، بيروت، 1988م

أغاني مهيار الدمشقي، ط، دار مجلة شعر، بيروت، 1961م

ط2، دار العودة، بيروت، 1970م

ط3، دار العودة، بيروت، 1971م

ط4، دار العودة، بيروت، 1988م

---

(1) – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 267

كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1965م

ط2، دار العودة، بيروت، 1970م

ط3، دار الآداب، بيروت، 1988م

المسرح والمرايا، ط1، دار الآداب، بيروت، 1968م

ط2، دار الآداب، بيروت، 1988م

وقت بين الرماد والورد، ط1، دار العودة، بيروت، 1970م

ط2، دار الآداب، بيروت، 1980م

كتاب القصائد الخمس، ط1، دار العودة، بيروت، 1979م

كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، 1985م

شهوة تتقدم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987م

احتفاء الأشياء الواضحة الغامضة، دار الآداب، بيروت، 1988م

1-2-2 الأعمال الشعرية الكاملة :

ديوان أدونيس، ط1، دار العودة، بيروت، 1971م

ط2، دار العودة، بيروت، 1975م

ط3، دار العودة، بيروت، 1979م

الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1985م

ط2، دار العودة، بيروت، 1990م

1-2-3 دراسات :

مقدمة للشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، 1971م

ط2، دار العودة، بيروت، 1975م

ط3، دار العودة، بيروت، 1979م

زمن الشعر، ط1، دار العودة، بيروت، 1972م

ط2، دار العودة، بيروت، 1979م

الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب

1. الأصول، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1974م

الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978م

الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت، 1985م

تأصيل الأصول، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1974م

الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978م

الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت، 1985م

صدمة الحداثة، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1978م

الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، 1985م

فاتحة لنهايات القرن، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1980م

سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985م

الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985م

كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، 1990م [1]

الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، 1992م

النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1993م

النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، 1993م

ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، 1993م

موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، 1993م

المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، 2006م

الكتاب الخطاب الحجاب، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، 2009م [2]

1-2-4 مختارات :

مختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر، بيروت، 1963م

ديوان الشعر العربي

الكتاب الأول، المكتبة العصرية، بيروت، 1964م

الكتاب الثاني، المكتبة العصرية، بيروت، 1964م

---

(1) – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 270

(2) – أدونيس : الكتاب الخطاب الحجاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009، ص204.

الكتاب الثالث، المكتبة العصرية، بيروت، 1968م

مختارات من شعر السياب، دار الآداب، بيروت، 1967م

1-2-4 ترجمات :

مسرح جورج شحادة

حكاية فاسكو، وزارة الإعلام، الكويت، 1972

حكاية بوبل، وزارة الإعلام، الكويت، 1972

مهاجر بريسبان، وزارة الإعلام، الكويت، 1973

البنفسج، وزارة الإعلام، الكويت، 1973

السفر، وزارة الإعلام، الكويت، 1975

سهرة الأمثال، وزارة الإعلام، الكويت، 1975

الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس، منارات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976م

منفى، وقصائد أخرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978م

مسرح راسين

فيدر، مأساة طيبة أو الشقيقان العدوان، وزارة الإعلام، الكويت، 1979م

الأعمال الشعرية الكاملة لايف بونفوا، وزارة الثقافة، دمشق، 1986م [1]

كتاب التحولات، أوفيد، المجتمع الثقافي، أبو ضبي، 2002.

الأرض الملتهبة، دومنيك دوفيليبان، دار النهار، دمشق، 2004م [2]

---

(1) – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 270

(2) – أدونيس : الكتاب الخطاب الحجاب، ص 206.

2 المقدمات النظرية للنقد الأدبي:

2-1 ما النقد الأدبي؟

النقد لغة : كلمة مأخوذة في الأصل من نقد أو انتقد الصيرفي الدراهم، وهي عملية "تمييز جيد الدراهم وإخراج الزيف منها" [1]؛ أي التمييز بين صحيحها وزائفها، أو بين جيدها ورديئها.

"والأدبي منسوب إلى الأدب، والأدب الذي يتأدب به الأديب من الناس، سمي أدبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد (...) أما تولستوي فالفن عنده بما في ذلك الأدب : هو التعبير عن حاجة الشعب، وهو عند محمد غنيمي هلال التعبير الحر عن وعي الأمة في أمالها الكبيرة.."[2]

"والنقد الأدبي اختصاص نظري، معرفي عقلاني قائم بذاته، وممنهج من حيث التطعيم العلمي للعلوم التجريبية الإنسانية، ضمن علم الأدب ومادة النقد الأدبي هي الأدب، ومجاله النظري مفتوح على المعرفة الإنسانية "[3]

2-2 التعريف النظري للنقد الأدبي :

" لقد نشأ لفظ النقد في الغرب عام 1580م، ويبدو أن أول من اصطنع مصطلح (le critique) هناك في صيغة المذكر، تاركا إياه إلى من يمارس ثقافة النقد في صيغة المؤنث أو (la critique) هو (سكاليني) (scaligner) [4]

وارتبط النقد الأدبي الحديث بالمناهج النقدية الأوروبية التي يمكن تلخيصها فيما يلي :

أولا : التعريف السوسيولوجي للنقد الأدبي :

عرف النقد الأدبي الحديث أنه وعي نظري للأدب في مضامينه وأشكاله وصيغه وطرقه الفنية المختلفة وفق نظرية الانعكاس للمدرسة الواقعية في النقد الأدبي الاجتماعي أو السوسيولوجي.

---

(1) – ابن منظور : لسان العرب، ج3، تعليق علي صبري، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1988، ص 425.

(2) – نقلا عن: خالد يوسف : في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ص21

(3) – علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، بيروت ،لبنان، ط1، 1979، ص 393.

(4) – عبد المالك مرتاض : في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1 ،2002، ص 25.

ثانيا : التعريف النفسي البسيكولوجي للنقد الأدبي الحديث عرف النقد الأدبي الحديث أنه بحث في الأثر النفسي في ذات الإنسان الفردية وسلوكه وفق نظرية اللاشعور للمدرسة النفسية في النقد الأدبي النفسي.

ثالثا : التعريف البنيوي للنقد الأدبي الحديث والمعاصر :

ذهب رولان بارت الناقد الفرنسي إلى المنادا ة بمهمة الناقد بدل النقد الأدبي، لأن بارت تخلى عن الخطاب النقدي ودخل خطاب القراءة، ورأى أن مهمة الناقد ليست رؤية الحقيقة، إنما أن يكون ذاته هو الحقيقة، وهذه الحقيقة ليست حقيقة موضوعية ولا حقيقة ذاتية وإنما حقيقة لعبية، هذا اللعب هو إنتاج البنائية للمدرسة البنيوية في النقد الأدبي البنيوي المعاصر.

رابعا : المقاربات الجمالية والفلسفية والنصية لتحديد النقد الأدبي الحديث

عُرف النقد الأدبي الحديث لدى هؤلاء بأنه إما أن يكون :

1- البحث عن الحقيقة في النص الأدبي وفق نظرية علم الجمال أو أن يكون :

2- تساؤل ومساءلة على النص وحوله، ووفق هذا التعريف الأخير ننظر إلى المسألة الأدبية كما يلي :

أ- كيف يقرأ النص الأدبي الملحمي القصصي السردي الفني المكتوب ؟ (الحكاية والملحمة والرواية والقصة والأقصوصة والبوئيم)؟

ب – كيف يسمع النص الأدبي الشعري المسموع ؟ (القصيدة العمودية والقصيدة الحرة والقصيدة الجديدة، وقصيدة الصوت)؟

ج – كيف يشاهد النص الأدبي الدرامي المرئي (المأساة والملهاة والدراما والميولودراما)؟

د – كيف يتقبل القارئ الناقد المتلقي للنص الأدبي الفني جماليا؟

هـ- ما الأثر الذي يتركه النص الفني في ذهنية (القارئ الناقد المتلقي) في نفسيته (روحه) بوصفه متلقيا وقارئا ومشاهدا.[1]

(1) – بن قرين عبد الله : النقد الأدبي السوسيوسلوكي، تطبيق على رواية (الحمار الذهبي) للوكيوس أبوليوس، مخطوط أطروحة دكتوراه، مطبعة عادل سليغرافيا، سطيف الجزائر، ط1، 2007، ص 17.

2-2 تعريف النقد الأدبي الحديث للشعر :

اختلفت الدراسات العربية والغربية في إعطاء تعريف محدد للشعر، إذ يصعب إعطاء تعريف موحد للشعر نظرا للتنوع الأقصى للأشكال والوظائف، مما يدل على أن هناك تصورات متعددة ومتغيرة لمفهوم الشعر، منها ما يراه "علي جواد الطاهر" في كتابه "مقدمة في النقد الأدبي" بأن الشعر مكون من عناصر لو جرد منها لم يعد في حقيقته شعرا، ومن هذه العناصر ما هو عام بين الشعر والنثر والفن (...) ومنها العاطفة، ومنها الخيال والصور التي يجلو فيها الأديب عواطفه وأفكاره، ومنها ما يحدثه هذا القول في السامع أو (القارئ) من هزة وأثر".[1]

ومنهم من يراه " طريقة في التعبير عن الإنسان، من حيث هو كائن فرد وهيئات اجتماعية ومثل عليا، وهو أحد الأساليب الممكنة لنقل أفكار معينة من أحد الناس (المبدع) إلى آخرين؟ فهو حركة مدارها الإنسان وما تعلق به ".[2]

أما ميخائيل نعيمة فيقول : " إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة والذي أعنيه بنسمة الحياة ليس إلا انعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر وإلا عرفته جمادا "[3]

ويعرفه محمد مفتاح "بأنه لعب لغوي، سواء أكان لعبا ضروريا تحتمه إمكانات اللغة المحدودة، أم كان لعبا اختياريا، ومهما يكن نوعه فإنه يجب الانتبـــاه إليه من قبـــل المتلقي ..."[4]

أما أدونيس فيعرفه بقوله: "إن الشعر هو أن تؤسس لرؤيا جديدة وبنية تعبيرية جديدة تتوالدان في حركة إبداعية مستمرة (...) هذا هو الشعر والباقي صياغة وصباغة"[5]

---

(1) – علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي، ص 34.

(2) – محمد ياسر شرف، مستقبل الشعر، دار الوثبة، دمشق، 1982، ص 40.

(3) – غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان، ط2، 1978، ص 107.

(4) – محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2005، ص 40.

(5) – أدونيس : زمن الشعر، دار الساقي، ط6، بيروت، لبنان، 2005، ص 349.

3 مفهوم مصطلح نقد النقد الأدبي :

إن مصطلح " النقد " ومفهومه في الثقافة النقدية العربية عائم، يستخدم في الفلسفة والدين والسياسة والاقتصاد، ويسقط المفهوم والمصطلح على الأدب والفن ومرات على اللغة، وهذا الاستخدام غير علمي، وغير أكاديمي، وإن مارسته كل الجامعات العربية بقوة.

إن الباحث الذي لا يفرق بين مادة الأدب بوصفه فنا أو شكلا لغويا تعبيريا عن وعي الشاعر أو القاص أو الروائي أو المسرحي، والنقد الأدبي (النفسي أو السوسيولوجي أو البنيوي) الذي يدرسه هو أقل ما يوصف به أنه لا جدية في بحثه.

إننا نعتمد على باحثين عربيين لمناقشة مفهوم نقد النقد لديهما لنبين الاستعمال الخاطئ لمفهوم "النقد" و "النقد الأدبي" و "نقد النقد الأدبي".

لقد ذهب الباحث الجزائري عبد الملك مرتاض إلى القول بأن : " تردد مصطلح "نقد النقد" في عدد من الخطابات النقدية والتنظيرية يقابله مصطلح " metacritique" في اللغات الأجنبية وتعني سابقة " meta " ذات الأصل الإغريقي: التعاقب والتغيير والمشاركة، في حين أنها تعني في الفلسفة والعلوم الإنسانية غير ما تعنيه في العلوم الطبيعية، وهي تعني في مصطلحات تلك العلوم معنى "ما وراء" أو "ما بعد" أو "ما يجاور".[1]

الأمر الذي أثار التباسا وإشكالا في استعمال العلوم الإنسانية، فتصبح اللغة التي تتحدث عن اللغة مثلا بمثابة هذه اللاحقة الإغريقية، ونصل إلى صلب المعضلة الاستعمالية فنتساءل: هل نقول للغة الثانية "ما وراء اللغة" أو "ما بعد اللغة" وهو الاستعمال الجاري ؟

وهل اللغة الثانية شيء يقع خارج إطار اللغة الأولى حقا ؟ وما معنى أننا نتحدث عن نقد، أو عن لغة نقد، ينقد على هامشه أو من حوله، فنفصل الثاني عن الأول باستعمالنا مصطلح "ما وراء" ؟ أم يجب أن نبحث عن إيجاد معادل لهذا المعنى مثل مصطلح "اللغة الواصفة" أو "اللغة الحاوية" ؟ وذلك كما ترجم سامي سويدان مصطلح " critique de la critique " إلى مصطلح "نقد النقد" فتقبله ذوق النقاد العرب المعاصرين ..."[2]

---

(1) – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 221.

(2) – المرجع السابق، ص 222.

" ولا يخلو استعمال هذا المصطلح من الالتباس المضاعف الآتي من اجتماع كلمتين هما في الأصل كلمة واحدة ينضاف التباسها الأصلي إلى التباس آخر ينجم عن إضافة غامض إلى نفسه : نقد النقد ".[1]

على أن مصطلح نقد النقد في اللغة العربية قد يفهم منه أن النقد الثاني يسعى إلى نقد النقد الأول بنية التنقيص، وهو أمر غير وارد في أصل المفهوم الغربي القائم على استعمال السابقة الإغريقية التي تعني – كما أشرنا إلى ذلك سابقا – المجاورة والاحتواء، وعلى العكس من ذلك يمكن أن يكون إلقاء المزيد من الضوء على أصول المصطلح النقدي وإثرائه." فالنقد الثاني الذي يكتب عن الأول، أو الثالث الذي يكتب عن الثاني، أو حتى الرابع الذي يكتب عن الثالث (لا يمتنع ذلك نظريا)، ليس بالضرورة أن يكون من أجل المعارضة والمناوءة، ولكن من أجل إلقاء مزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي "[2]

والشيء الملاحظ أننا نصادف كثيرا من الكتابات النقدية في القديم والحديث تمارس موضوع نقد النقد، لكن دون أن تدرج ذلك تحت عنوان " نقد النقد " على الوجه الصريح، عدا ما قام به تزفيتان تودوروف في كتابه المترجم إلى العربية " نقد النقد ".[3]

إن الباحث الجزائري مرتاض لا يربط بين كل علم وكل اختصاص بنقده، ولو فعل ذلك لانتهى إلى أن كل علم له نقده، ونقد النقد هو مفهوم ماركسي، أي نقد رأس المال : فهو أول من استخدم مصطلح نقد النقد، كما بنى نظرية الماركسية من تراث الفلسفة القديمة، عندما كانت الفلسفة أمّا للعلوم، أي هي للنقد، ومعنى ذلك أن مصطلح النقد يتبع الاختصاص الذي يدرجه.[4]

ويرى عبد الملك مرتاض أن النقاد العرب القدامى، قد مارسوا كتابة نقد النقد، إما تحت مفهوم النقد أو تحت مفهوم السرقات الأدبية ...الخ، ولعل أفضل نموذج لذلك ما ورد في كتاب "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" للآمدي، وفي كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه"

---

(1) – محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999، ص 113.

(2) – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 228.

(3) – المرجع السابق، ص 231.

(4) – ينظر : محاضرات بن قرين عبد الله، النقد الأدبي الحديث، مخطوط، جامعة المسيلة، 2003.

لعلي بن عبد العزيز الجرجاني، ولقد أثبت الجرجاني أن هناك أفكار مشتركة بين الناس، بين قدمائهم ومحدثيهم، وأن هناك أمور يمكن أن تنطوي فيما يجوز أن يطلق عليه توارد الخواطر(...) ولا يجوز أن نتهم شاعرا بالسرقة لمجرد ملاحظة وجود لفظة كان استعملها سواءه من شعره من قبل.[1]

إن الباحث الجزائري مرتاض يستخدم مصطلح "نقد النقد" عند العرب بلا معنى ولا اختصاص، أو يجرده من مفهومه بوصفه مصطلحا يتبع المفهوم.

إن النقاد العرب القدامى مثل ابن رشيق والجرجاني وغيرهما، استخدموا المصطلح في إطار الأدب، أي نقد نقاد الأدب الذين سبق لهم وأن درسوا نصوصا أدبية، ولهذا ينبغي على الباحث المختص في النقد الأدبي أن يفرق بين الأدب والسرقات فيه أو التأثر أو الاقتباس أو التبني أو التقليد، أو الاحتواء أو التضمين، وكل هذه المسائل الأدبية مشروعة في الكتابة الفنية.[2]

أما في العصر الحديث فيمكن أن نجد حركة المصطلح ماثلة في مرحلتين مختلفتين :

أولا: مرحلة الإرهاص : بدأت هذه المرحلة أواخر القرن التاسع عشر، مع ظهور مصطلح " الانتقاد " الدال على النقد وتقويم النقد قبل ظهور كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" ليكون هذا الكتاب أول مشروع نقدي يؤسس عمليا بدايات "نقد النقد" دون أن يستعمل المصطلح الذي بدأ يتسرب مع ناقد آخر، هو عباس محمود العقاد الذي مثل اختبارا قويا وجديدا في حياة النقد الأدبي العربي، ولم يكن يقبل أن يصير للنقد مزاجا يعكس نوايا النفاق والمحاباة والمجاملة".[3]

من أجل ذلك حصن العقاد النقد بما سماه " نقد النقد " بصفته مفهوما يلح على الموضوعية والأثر قصد تفادي انحراف النقد الأدبي، كما يقترن بنزعة التنظير الأدبي والنقدي ... الخ.

ثانيا: مرحلة التأسيس : تعتبر هذه المرحلة امتداد للمرحلة السابقة، حيث أصبحت تفكر في كيان نظري ومنهجي للنقد، قد يحمل صفة قراءة تتوخى فهم النقد وتصحيحه ؛ لأن نقد النقد

---

(1) – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 231.

(2) – ينظر : محاضرات بن قرين عبد الله، النقد الأدبي الحديث، مخطوط، جامعة المسيلة، 2003.

(3) – محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 114.

أضحى ضرورة لا بد منها وغيابه دليل على أزمة النقد، سواء بالنظر إلى موضوعه أو غايته أو أدواته.[1]

"صار نقد النقد في هذه المرحلة، تحركا معرفيا في اتجاهات تؤدي إلى تأسيس "مناهج" لا منهج واحد، بل وصارت له صور ذات صبغة أكاديمية أو سجالية منطلقة من قناعات مذهبية تحاكم النقد من خلال نموذج نقدي، أولها انتساب إلى منهج تكويني، وتحلل ممارسة نقدية في ضوء نموذج نقدي آخر، أولها صفة قراءة هدفها البحث عن نظام ما في المقروء".[2]

كل ذلك من أجل الارتقاء بمفهوم نقد النقد إلى درجة الكيان المعرفي، والتبعية للتخصص، والاحترافية لممارسة النقد الأدبي أو دراسة ما أنتجه النقاد والاحترافيون، وهذا هو " نقد النقد الأدبي".

---

(1) – محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 118.

(2) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

4 خطابات نقد النقد الأدبي :

يمكن الحديث عن نقد النقد من خلال أربعة خطابات هي :

1 خطاب التعليم، 2- خطاب التأريخ، 3- خطاب التحقيق، 4- خطاب التنظير، هذه الخطابات في الواقع النقدي ليس بينها حدود صارمة، بل يوجد بينها تقاطعات وتداخلات.

كما نلاحظ أن استخدام المصطلح غير مؤسس ومبهم، فراح بعض الدارسين لنقد النقد يوزعون النقد على أساس الخطاب الذي هو أدبي بحت، غير أن هناك فرق بين الخطاب الأدبي اللغوي الفني، والنقد الأدبي التطبيقي الذي يدرس النص الفني.

4-1 خطاب التعليم : "يترجم هذا الخطاب في أفضل أحواله، خبرة محددة هي خبرة المؤلف، فهو في تصوره يؤلف في النقد وفق مواصفات تفرضها المؤسسة التعليمية مثل المدرسة والجامعة (...) لكن الخطاب التعليمي كثيرا ما يتجاوز تلك المؤسسات، حين يريد نشر معرفة وخبرة بالنقد موجهة للمثقفين والراغبين في الاطلاع أو الشروع في ممارسة النقد والتخصص فيه.[1]

وينطوي خطاب التعليم على جملة من الأهداف العامة التي تخدم الطلاب قبل خدمة القارئ والمتمثلة في التعريف بالأدب والنقد، وامتلاك مهارة وثقافة عامة تتطلب معرفة النقد.

هذه الإستراتيجية قد تجد لها ألفاظا تشرحها وتعززها مثل التلخيص، والتوضيح، والتركيز : " تقديم مادة صحيحة معترف بجملتها، مقررة في بابها، مستقاة من مظانها، متجنبة – قدر الإمكان – الآراء الشخصية (...) ملخصة مبوبة لا نقاش في صحتها ".[2]

ورغم النزعة الموضوعية التي يتميز بها خطاب التعليم، إلا أنه لا يستطيع أن يرتقي إلى مستوى خطاب التنظير النقدي، ولا إلى مستوى خطاب التحقيق، لأنه محكوم بإستراتيجية واضحة، هي إفادة المتعلم بشتى الطرق والوسائل المتاحة [3]، لكن ذلك لا يمنع من القول بوجود صورة مفهومية للنقد الأدبي، صورة يصنعها الانتقاء والتعميم، ولا تمثل وجهة نظر " نظرية " وإنما هي أفكار تلتقي وتفترق ولا تجد صيغة واحدة ذات مرجعية واحدة، مما يترك

---

(1) – محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 62.

(2) – علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي، ص 06.

(3) – محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 66.

المفهوم موزعا ومتموضعا ضمن الاختلاف النقدي، فتارة يندرج ضمن التحديد العلمي، وتارة يندرج ضمن التحديد الفني، وتارة يخلط بينهما في صلب التأليف الواحد مع ميل إلى القول بإمكان التوفيق.[1]

4-2 خطاب التأريخ : إن كتابة تاريخ ما، ومنه تأريخ النقد، لا يمكن أن تكون كتابة معزولة عن الخلفيات والمفاهيم، ومنها المفاهيم المتعلقة بمصطلح "النقد" وخاصة حين تعمل على خدمته قبل خدمة التاريخ نفسه، وغير بعيد عن ذلك متن تأريخ النقد العربي الذي يتضمن عناصر هي من صلب نقد النقد، وإن كانت تختلف قوة وضعفا من خطاب معرفي لآخر.

يتضمن خطاب التأريخ أهدافا عامة وأخرى خاصة، أما الأهداف العامة فهي تلك التي يقف عند حدود "العلم" من حيث تقديم نتائج ومعرفة، فلا أحد من أصحاب الدراسات التي أرخت للنقد العربي لم ير في عمله عملا ينتمي إلى "الدراسة" و "البحث" و "التأريخ" و "المعرفة" ليكون ناتجه متمثلا في شكل رسم صورة للنقد الأدبي أو رؤية هذا النقد كما هو أو كما ينبغي أن يرى.[2]

وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه، فالباحث محمد الدغمومي يأخذ النقد كلفظة بلا مفهوم، وينسب مصطلح النقد للتاريخ، إذ نقد التاريخ هو نقد تابع للتاريخ ولا علاقة له بالنقد الأدبي، ومن هنا ينتهي إلى الاستنتاجات الآتية :

يرى أن الأهداف العامة السابقة، تكون مطية لأهداف أخرى خاصة من جملتها :

1- توجيه القراء والأدباء

2- تقرير المادة لأذهان القراء

3- إيقاظ روح النقد الأدبي وتقويتها وتبصيرها.

4- خدمة تاريخ الأدب .

5- اقتراح كيفية لعمل النقد حاضرا ومستقبلا.[3]

---

(1) – محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 67.

(2) – المرجع السابق، ص 68.

(3) – المرجع السابق، ص 69.

أما فيما يتعلق بالمنهجية المتبعة لإنجاز هذا التأريخ فإن ملامحها ترسم من خلال جملة من المصطلحات الشارحة لنوعية "المنهج: أو الإجراءات وهي لا تخرج عن المنهج التاريخي والمنهج الجمالي أو المنهج التحليلي التكاملي أو المنهج السوسيولوجي ..."[1]

ونؤكد مرة أخرى على أن الدراسين العرب في عمومهم – قد وقعوا في تمييع مناهج النقد الأدبي لعدم معرفتهم العلمية لحقيقة المناهج الغربية ومختلف العلوم الإنسانية، ولهذا أساءوا إلى النقد الأدبي بمناهجهم المغلوطة، وينتهي الباحث مما سبق إلى أن المنهج السائد هو المنهج التاريخي، ومما يؤكد هيمنة التاريخ على هذا الخطاب أن تأريخ النقد لم يتجاوز التحقيب التاريخي، سواء أكان هذا التحقيب بحسب العصور أو القرون أو المراحل، أو حياة النقاد أو بحسب القضايا والنظريات.[2]

3-4 خطاب التحقيق: يلتبس خطاب التحقيق بخطاب التأريخ، حين يعمل على دراسة أعمال نقدية سابقة وأحيانا بخطاب التنظير، حين يطمح إلى اكتشاف أهداف ومبادئ لخدمة النقد العربي الحديث.[3]

ولم ينتبه الباحث – في هذا المجال – لكلامه عن السياسة وشؤون الإيديولوجيا العربية الحديثة، ويسقط كلامه بلا معنى على النقد الأدبي في العالم العربي وفي العصر الحديث، بوعي زائف لم يرق إلى استيعاب الاختصاص أو العلم أو الفن، أو النقد لمختلف العلوم. بخلاف ما كتبه الباحثون العرب المستنيرون والتقدميون في كل أقطار العالم العربي، والذين لاقوا كبحا وجموحا لأعمالهم، إلا البعض منهم بقوة التقدم أمثال محمود الربيعي، ومحمود أمين العالم، ونبيلة إبراهيم، وعلي جواد الطاهر، ونبيل سليمان، وأدونيس، وفيصل دراج، والنقاد التقدميون في المغرب العربي.

يتميز خطاب التحقيق عن غيره بخاصية البعد الابستمولوجي، التي تجعله أكثر تمثيلا لنقد النقد، هذا البعد الابستمولوجي الذي يطبع خطاب التحقيق يفرض بالضرورة، مواجهة النقد

---

(1) – محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 71.

(2) – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(3) – المرجع السابق، الصفحة 76

باختيار استراتيجية كبرى هي اختبار النقد في ضوء مرجع ما، قد يكون مذهبا نقديا أو فلسفيا أو منهجا أو نظرية أو فرضية.[1]

"وتعود أولى منجزات التحقيق في مجال نقد النقد إلى الربع الأول من هذا القرن، بظهور كتاب "في الشعر الجاهلي" سنة 1927 لطه حسين، حيث اعتمد على المنهج العقلاني الديكارتي في التعامل مع الأعمال الأدبية والنقدية، هذه البداية وجدت ما يدعمها داخل الجامعة بفعل التثاقف، فصارت تعبر عن الوعي بالنقد من خلال ما تحصل عليه من معرفة النقد الأوروبي، وأصدق صورة لذلك الوعي ما قدمه محمد مندور ومحمد النويهي في كتابيهما: "النقد المنهجي عند العرب" و "ثقافة الناقد الأدبي"، حيث يختبر النقد في ضوء مناهج ونظريات أدبية وعلمية، هدفها تصحيح صورة النقد السابق، وصورة النقد كما ينبغي أن يمارس.

وقد شهدت الفترة الأخيرة قراءات للنقد قديمة وحديثة، هذه القراءات تظهر أربعة أصناف لخطاب التحقيق، وهي :

1- صنف يحقق في المفاهيم ويبحث عن حركتها في المعرفة الأدبية والنقدية العربية، ويرصد أشكال حوارها وانتظاماتها داخل النقد في مرحلة معينة أو عدة مراحل..."

2- صنف يحقق في النظرية ويستهدف الوصول إلى هذه النظرية باعتبارها موجودة ضمنيا، أو موجودة كاملة وموصوفة مثل نظرية " عمود الشعر " ونظرية " لنظم " و" نظرية الشعر العربي".[2]

"يتوهم معظم الذين درسوا النقد الأدبي في الثقافة العربية أن للنقد الأدبي نظريات، والحقيقة أن النقد الأدبي لا نظرية له، كما لا توجد نظرية نقدية في الفن وفي الأدب، وما يتكيء عليه النقد الأدبي هو نظريات مناهج النقد الأدبي التي تستقيها من علم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة

---

(1) – محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص76.

(2) – المرجع السابق، ص 79.

3- صنف ثالث ينظر إلى "المنهج" ويتوسل باستقصاء الإجراءات والأساليب المستعملة في معالجة الأدب والأدوات التي وظفت في هذه المعالجة، وتتبع عمليات التفسير والتقويم والشروح البلاغية واللسانية والدلالية".

4- صنف جديد يمكن أن نسميه بجدارة صنف القراءة، وهو صنف آلي على نفسه البحث عن نظام ما موجود بصورة غير معلنة في النقد العربي.

4-4 خطاب التنظير : تلتقي الخطابات السابقة مع متن آخر يوصف بمتن التنظير، وتقاطع هذه الخطابات يدل على وجود موضوع مشترك بينها هو مادة النقد.[1]

يتميز خطاب التنظير بأنه يعمل من أجل وضع ممكن في مقابل ما هو سائد، وقد قيل عنه أنه لا يمتلك شروط التنظير في الواقع الثقافي العربي، وأن كثرة ما كتب عنه يدل على تضخم مبالغ فيه.

"هذا التضخم وذلك الشغف المنبهر يفرضان على الباحث في التنظير أن يضعهما في مكانهما، إذ المسألة الحاسمة ليست في كثرة الخطابات أو قلتها، ولا في الحوافز التي تدفع إلى إنتاجها (...) وإنما الذي يحسم هنا هو وجود شروط التنظير أو عدم وجودها ومدى مناسبتها لأسئلة الأدب والنقد، حتى وإن كانت نتيجة ذلك سقوط الفكر النقدي في صدام، يكون تارة مع الآخر برفضه، وتارة بالانتساب إليه، وأخرى بمحاولة المصالحة معه"[2].

إن الباحث محمد الدغمومي ينظر إلى الفكر البشري على أساس خال من العلم والمعرفة والنظرة والتاريخ لنشوء وتطور وارتقاء العلوم في أوروبا، وقبلها تأثرت أوروبا بالعلوم والفنون لدى العرب القدماء، حيث تراكمت المواد على ذهنه من غير فهم دقيق، وفصل بين العلوم والفنون، والنقد الذي يدرسها.

---

(1) – محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 80.

(2) – المرجع السابق، ص 81

الفصل الأول

نقد النقد الأدبي للشعر الحديث

1- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الأولى:" الغموض والوضوح "
2- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الثانية:" الموقف من التراث "
3- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الثالثة:" الحداثة الشعرية
4- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الرابعة:" الشعر الجديد "
5- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الخامسة:" بين النثر والشعر "
6- المسألة النقدية الأدبية الشعرية السادسة:"الرؤيا والرؤيا الشعرية"
7- المسألة النقدية الأدبية الشعرية السابعة:"الشعر العربي ومشكلات التجديد"
8- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الثامنة:" الغرابة الشعرية "
9- المسألة النقدية الأدبية الشعرية التاسعة:" الشعر و الثورة "

1- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الأولى:

" الغموض والوضوح "

" لازم الغموض الشعر منذ القديم مثلما لازم كثيرا من النصوص الفلسفية والصوفية والمقدسة (...) ولعل آراء أرسطو في النظم الشعري والبلاغة، تعد ضمن المواقف الأولى للنقد الغربي من الغموض ".[1]

" أما على مستوى النقد العربي القديم، فيكاد يكون أبو تمام الشاعر الوحيد الذي تسبب غموض شعره في إيجاد مكان لقضية الغموض الشعري" [2]، كونه يتكئ على ثقافات متنوعة لا يخلو اتصاله بها من عمق ودقة.

وإذا ما تساءلنا عن الوضع في عصرنا (هذا العصر) الذي انفجرت فيه المعرفة بشكل مذهل، لابد أن يختلف بشكل كبير ولا بد أن يكون لهذه المعرفة تأثيرها في غموض الشعر وإبهامه على نحو لا يمكن مقارنته بما حصل من غموض في العصر العباسي " [3]، بحيث أصبح الشاعر يتحرك في أفق مزدحم بهذه الثقافات يتبعه ازدحام دلالي فيه من الضبابية ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص الشعري.

" إنها الحداثة الشعرية بوصفها " اتجاها شعريا وفكرة نقدية (...)، وقد رافق إطلالة هذه الحداثة ظهور ما يمكن أن يعد وقتئذ مسلمة اطمأن إليها الكثيرون، "الشعر الحديث غامض" بما يتضمنه هذا القول من إدانة للغموض وبالمقابل تمجيد للوضوح ".[4]

أما أدونيس، فقد نظر إلى الغموض باعتباره سمة من سمات الشعر الأساسية:

"ويفترض في من يرى الشعر هما من همومه الأساسية أن يعرف أن الغموض في الشعر ليس بذاته نقصا، وأن الوضوح ليس بذاته كمالا الغموض على العكس، دليل غنى وعمق".[5]

---

(1) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 202.

(2) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص 22.

(3) – المرجع السابق، ص 23.

(4) – ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة ،ص 204.

(5) – أدونيس: زمن الشعر ،ص 13.

وفي الوقت ذاته ينفي أدونيس عن نفسه التبشير بالغموض، محاولة منه للرد على هؤلاء الذين يتخذون من الغموض مسارا لإخفاء عجزهم عن الإبداع، "وكل شعر ينتحل الغموض فاسد ويبطل أن يكون شعرا بكل بساطة".[1]

وذهب أدونيس إلى تسويغ فكرة الغموض، وللتفاوت القائم بين الشاعر الحديث والجمهور، معتبرا أن "مسألة الوضوح والغموض ليست متأتية عن القصيدة الصعبة أو الأثر الفني الصعب، بقدر ما هي متأتية عن موقف شعري إيديولوجي".[2] وذلك من خلال مقارنته بين مهمة الشعر التقليدي وما استجد عليها في الشعر الحديث، "فالشاعر العربي القديم كان يعيش في عالم واضح محدد ومنظم ويقيني، يقوم على حقائق ثابتة ونهائية، ويصدر عن معان جاهزة ومألوفة، وكان القارئ تبعا لذلك يرى في نتاجه ما عرفه وألفه من قبل، وفي هذا سر اهتمام النقد العربي القديم بصياغة الشعر أو صناعته".[3]

غير أن التطورات التي حدثت منذ ذلك الوقت حتى اليوم زلزلت أفكار الشاعر الحديث وغيرت طرق تعبيره، فأصبح ينطلق من نظرة مغايرة تماما للنظرة القديمة، ويبحث عن عالم يحتاج دائما إلى الكشف.

" فانتقال الشاعر من موقف الواصف الذي يختبر ويرسم ما كان وما تحقق، إلى موقف الفاعل الكاشف المغير، هو الذي يوسع أبعاد العقل بما يضمه إليه من أصقاع الحلم واللاوعي، ويفجر مكتسبات الخيال في أرض المجهول، ويستثير التصور البشري باستدراجه إلى عوالم جديدة وغريبة "[4]، هذه العوالم الغريبة تحتاج إلى قارئ خلاف هو الآخر، يكون في مستوى النص الشعري الحديث، كما أشار إلى ذلك أدونيس؛ بحيث يرى فيه ذاته العميقة الأصيلة، ولعل أدونيس يعني بذلك أن الشعر يساعد القارئ على تغيير نظرته إلى الحياة، وعلى البحث عن المعنى والقيمة داخل نفسه لا خارجها ".[5]

---

(1) – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 39.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 17.

(3) – المصدر السابق، ص 14.

(4) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 14.

(5) – عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 168.

وهذا ما يؤكده جبرا إبراهيم جبرا عند معالجته لديوان أدونيس فيقول: " ...إن أدونيس يكاد يقنعنا بأن علينا نحن القراء أيضا أن نشارك في النشوة الصوفية والحلم الخارق والإسراء في سماء ثانية ...".[1]

غير أن مبالغة أدونيس في تعمد الغموض والدعوة إليه، من خلال التشتت الدلالي ومن خلال التوجه إلى تغليب الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية في النص الشعري، قد خلق واقعا سديميا، وفجر أزمة تواصل بين الشاعر والمتلقي، وهذا الاهتمام بالبنية الشكلية هو واحد من تأثيرات الشكلانيين الذين يرون بأن اللغة ليست مجرد قناة تعبر منها الدلالة، وإنما هي غاية في ذاتها، وأدونيس واحد من هؤلاء الذين تأثروا بالشكلانيين، فكتبوا خارج الشكل اللغوي الشائع إبداعا وتنظيرا نقديا.

ولعل الغموض من أخص خصائص الحداثة الشعرية التي سنتعرض لها لاحقا، فالحداثيون لا يقيمون وزنا لانقطاع الصلة بين المرسل والمتلقي، مادامت المشكلة الرئيسية بالنسبة إليهم هي التجريب دائما للوصول إلى لغة جديدة.

يؤكد ذلك أدونيس في قوله: " إن التنافر بين الشاعر والقارئ هو أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمقا ".[2]

2- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الثانية:

" الموقف من التراث "

إذا كان موقف الشاعر العربي الحديث من الماضي قيما ومبدعات محسوسة، يحدد الكثير من فاعلية رؤياه واتجاهها، فما موقف أدونيس من التراث؟

نظر أدونيس إلى التراث على أنه مشكلة أساسية من مشكلات الثقافة العربية، على المستويين النظري والتطبيقي، وما الواقع الثقافي الراهن في نظره إلا عبارة عن صراع بين قوى إيديولوجية الطرف الراجح فيها هو الإيديولوجية التقليدية، ويعني ذلك أن الثقافة التقليدية هي السائدة على مستوى النظام والمؤسسة " والأجهزة الأيديولوجية السائدة هي التي تحول التراث إلى قوة أيديولوجية تضمن استمرارية الماضي ".[3]

---

(1) – نقلا عن: ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 206.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 158.

(3) – المصدر السابق، ص 55.

ومن ثم "يبطل قول القائل: إن الماضي انتهى، أو أنه لم يعد فعالا أو إنه ليس مشكلة".[1]

"وتبدو تبعا لذلك أهمية النقد وضرورته، نقد الثقافة التقليدية السائدة، ونقد مفهومها للتراث والماضي بشكل عام، لكن هذا النقد ليس اختيارا حرا تمليه إرادة البحث وحب الاستطلاع وحدهما، بل هو ضرب من ضروب الدفاع ضد نشاط الأجهزة الإيديولوجية التي أنشأها النظام الثقافي العربي السائد وهي أجهزة غرضها أن تحول الموروث أو التراث لترسيخ هذا النظام واستمراره عبر استمرار الماضي".[2]

لقد حمّل الناقد أدونيس منطق هذا النقد "المبدع" أو المثقف الثوري مسؤولية الاضطلاع بدور النقيض إزاء التراث، فما عيوب الموروث التي يناط بالمثقف نقدها؟

"يرى أدونيس أن على رأس مهمات طليعة المثقفين الثوريين أن تنقد أشكال الوعي الغيبي الذي يعرقل الوعي الثوري من جهة ويشارك من جهة ثانية في ترسيخ الثقافة الماضوية واستمرارها، ولا بد لها من أن تمارس هذا النقد بين الطبقات المسحوقة على الأخص، ذلك أن هذه الطبقات لا تنتج وعيها الخاص بها كطبقة مسحوقة، إلا بالممارسة الثورية والنضال الإيديولوجي جزء أساسي من هذه الممارسة، ويعني هذا النضال محاربة الأيديولوجية السائدة، التي تعمل بمفهوماتها عن التراث والسلفية للحيلولة دوت أن تنتج هذه الطبقات وعيها الثوري الخاص"[3].

كان الفكر الوضعي يستبعد الدين دائما من مجال التغيير، لذلك عد أدونيس "الوعي الغيبي عائقا أمام الثورة والإبداع، ورأى فيه حقيقة مطلقة ونهائية، في حين أن الحقيقة في الشعر غير ثابتة وغير نهائية ،ذلك أن زمن الشعر غير زمن الدين، الأول زمن التغير والصيرورة، والثاني زمن الأبدية واللاتغير، الدين جواب والشعر سؤال..[4]

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 55.

(2) – محمد الطيب قويدري: "الموقف النقدي من التراث عند أدونيس"، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف محمد حسين الأعرجي، جامعة الجزائر، 1993، ص 77.

(3) – المرجع السابق: ص 78.

(4) – أدونيس: الكتاب الخطاب الحجاب، ص 41.

وقد أنتجت العودة إلى الدين في نظره ثقافة أصولية حافلة بالمسلمات والقناعات، تجعل الزمان كله ماضيا، وما نسميه بالمستقبل ليس إلا مجرد مجال لتحقق الماضي " الدين في ذاته لا يصنع التجديد، العقل الإنساني هو الذي يصنعه .."[1]

غير أن إرجاع أدونيس هيمنة التقليد في الثقافة العربية الإسلامية إلى الدين، وبالضبط إلى الرؤيا الإسلامية للعالم لا يمكن قبوله دون مناقشة، فالدين يمكن أن يكون منبع إلهام كبير للشعراء، وقد كان للإسلام دوره العظيم في إيجاد حركة فكرية وأدبية زاهرة في القرون الأولى التي أعقبت ظهوره، أو ما يسمى بالعصر الذهبي للإسلام.

إضافة إلى عامل الدين يوجد العامل التاريخي، "فقلما عرف المجتمع العربي استقرار إلا بقوة القمع، سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي، وكان الماضي يمثل بالنسبة للعربي ضمانه الدائم، وعزاءه الوحيد في مواجهة الحاضر، بل وأكثر من ذلك صار رمزا لشخصية العربي، والنقد الذي يوجه إليه إنما هو نقد للشخصية العربية، " ومن هنا يبدو الماضي أو التراث كأنه فضاء من النصوص مثالي ،مطلق يكاد أن يكون رياضيا لازمانيا ولا يجري عليه التاريخ ...".[2]

غير أن أدونيس لا يلبث أن يجدد موقفه تجاه الماضي والتراث كعادته تجاه العديد من المسائل النقدية، فيقول: "إن تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق، وإنما يعني تجاوزا لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع الثقافية والإنسانية الماضية..."[3]، ومن ثم يفرق بين مستويين: الغور والسطح، يمثل السطح في نظرة الأفكار والمواقف والأشكال، بينما يمثل الغور التفجر، التطلع، التغير، الثورة، يحتاج الشاعر إلى أن ينصهر في الغور ويتجاوز السطح، الشاعر الجديد هو بالتالي منغرس في تراثه إلا أنه منفصل عنه في الوقت ذاته إنه عمقيا متأصلا فيه إلا أنه ممدود في جميع الآفاق .[4]

إن الشاعر العربي الحديث هو استمرار للتراث الشعري العربي، حتى حين يكون ضده، وهذا ما أكده أدونيس في رسالة كتبها إلى يوسف الخال سنة 1961م، يقول فيها: "

---

(1) – أدونيس: الكتاب الخطاب الحجاب، ص 41.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 73.

(3) – المصدر السابق، ص 187.

(4) – عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 148.

إننا عرب، أي بشر يفكرون، يتأملون في وجودهم ،في أنفسهم، في الحياة والله، والإنسان والحضارة، في كل شيء ولسنا قطيعا أو نسخا متشابهة، ولذلك نختلف ونتناقض في مواقفنا وتأملاتنا ومن المعيب حقا أن يفسر هذا الاختلاف وهذا التناقض محبة بالتراث العربي، تراثنا جميعا أو كراهية له، مثل هذا التفسير مهين للعرب، للعقل وهو يشوه تاريخنا العربي نفسه الذي هو في معناه الأول، تناقض وخلاف أي تاريخ مركب غني..."[1]

ويرفض أدونيس أن يتهم برفض الماضي رفضا تاما، كونه أنفق عشر سنوات في دراسة الماضي الشعري العربي، يقومه ويقدمه للقارئ بنظرة جديدة، ويؤكد الحاجة إلى موقف صلب في وجه الذين يفهمون التراث بطريقة مغلقة مشوهة، ويستغلون ذلك الفهم، إنهم يمثلون الجانب المريض في حياتنا الثقافية والروحية، إن الخطر الذي يواجهه الشعر يكمن في مثل هذا الفهم المغلق للتراث، وقبل ذلك في عادات بلادنا ومفهوماتها وأخلاقها ومؤسساتها. [2]

وفي رسالة أخرى بعث بها أدونيس إلى الشاعر الناقد يوسف الخال، بعد عشرة أعوام 1970م، يؤكد هويته العربية بوضوح أكبر متميزا بموقفه هذا عن الخال الذي احتفظ بشكوكه تجاه التراث العربي، فيقول: " الوجود العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي، لا الشعرية وحسب، بل الإنسانية كذلك (...) فليس العرب شيئا وأنا شيء آخر يقابله كما توحي كلمتك بأنك تقول عن نفسك – واعتقد أنك في قرارتك لا تؤمن بهذا الذي توحي به كلمتك فلا هوية لنا خارج الهوية العربية، وهذا ما أعلناه وأكدناه منذ تلاقينا في مجلة شعر".[3]

لقد كان لأدونيس فضل السبق في تسليط الأضواء على التراث الشعري العربي، وكان أكثرهم حماسة لقراءة التراث ومراجعته مراجعة شاملة (...) ذاهبا إلى نفي القدسية عن هذا التراث الذي يجب وضعه أمام البحث والاستقصاء، فالتراث العربي ليس تركة مومياية تحرسها الأشباح والتعازيم.[4]

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 328.

(2) – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(3) – المصدر السابق، ص 332.

(4) – نقلا عن: ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 124.

وأوضح أدونيس طريقته في الاختيار من التراث بقوله: آثرنا أن تكون المختارات مما هو قدر المستطاع، سهل الفهم، حي اللفظ والتعبير (...) وبمعنى آخر لقد آثرنا انتقاء ما هو في نظرنا ذو لذة دائمة خالدة، وقد يرى البعض أننا قسونا في الانتقاء، وعذرنا في ذلك هو أننا لم ننظر إلى الأثر إلا من ناحية قيمته الفنية التي تتجاوز الزمان والمكان.[1]

هكذا اختار أدونيس أن يدخل وحل التاريخ من أجل تغيير الثقافة العربية من الداخل بدلا من أن يقف في الخارج ويرفضها، وقد تمكن من أن يكشف في التاريخ والتراث العربيين طاقات وإنجازات قيمة يمكن البناء عليها، وشخصيات مبدعة يستطيع أن يتماثل معها، وصرف كثيرا من طاقاته الإبداعية في استقصاء التراث العربي ليقنع نفسه أنه ينتمي إلى تراث مهم ساهم في الحضارة البشرية ككل.[2]

3- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الثالثة:

" الحداثة الشعرية "

يشكل مفهوم الحداثة محطة مهمة من محطات النقد الأدبي المعاصر، والحداثة كحركة إبداعية مواكبة للحياة في تطورها، لا تقتصر على زمن محدد دون آخر، فتغير الحياة وتقلباتها يغير نظرتنا إلى العديد من الأشياء، فيسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف، وبذلك تصبح الحداثة تعبيرا عن عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد.[3]

ولم يكن مصطلح " الحداثة " غريبا عن نقدنا العربي القديم، فقد استخدم بعض النقاد واللغويين والرواة لفظ (المحدثين) وصفا للشعراء الذين خرجوا على السائد والمألوف عندما احتدم الصراع بين المجددين والمقلدين حول الشعر المحدث في العصر العباسي(..) وكان أبو عمرو بن العلاء (ت 154هـ أو 157هـ)، وهو لغوي محافظ، يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ...[4]

هذا وقد عرف مفهوم الحداثة إشكالا في المصطلح عند مجموعة من النقاد والباحثين، فعرفه جبرا إبراهيم جبرا بقوله: إن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات

---

(1) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2) – عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 151.

(3) – حرية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات زاوية، الرباط، 2006، ص 143.

(4) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، 2000، ص 54.

تحديث قام فنانون وأدباء يسمون أنفسهم – طول عقود من السنين– كلمة modernistes دون أن يستعملوا كلمة modernisme التي وفدت – في الحقيقة – من الخمسينيات وكثر استعمالها في الستينيات والسبعينيات".[1]

بينما يرى محمد بنيس، أنه لا بد من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوروبا على مستوى التنظير أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفي، وبين الحداثة في العالم العربي (...) وأضاف أن الحداثة في أوروبا، تنبني على أسس نظرية في كل المجالات، لذلك فالحداثة في أوروبا ترتبط بواقع أنتج معرفة تحاول إثارة حوار مع هذا الواقع، أما بالنسبة للأدب العربي إذا رجعنا إلى مدرسة المحدثين في العصر العباسي فلم تكن لها أية صلة بالواقع العربي.."[2]

من النقاد من لخص مفهوم الحداثة في الاتجاهات المختلفة في الشعر العربي الحديث، التي تلتقي على قدر مشترك من مفهوم الحداثة في الشكل والمضمون، أو ما يدعى الموقف من العالم والتعبير عنه.[3]

إضافة إلى التباسها ببعض المصطلحات الأخرى كالجدة والمعاصرة، فأي نشاط فكري أو فني يعتبر جديدا؛ لأنه لم يكن له وجود سابق، ويعتبر حديثا عندما يخرق السائد إلى ما هو أعم وأشمل وأدق ...

ومن هذا المنظور فإنه ثمة فرقا بين الجدة والحداثة، كما أن هناك فرقا بين المعاصرة والحداثة؛ فمصطلح "المعاصرة" هو صياغة أخرى للجدة، ويتفق أصحاب الحداثة على أنها مسبوقة بالعصرية، يقول محمد برادة: تأخر ظهور مفهوم الحداثة la modernité إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن العصرية le modernisme بدأت ممهداتها في أوربا منذ القرن السادس عشر ..."[4]

هكذا نجد صعوبة في الوقوف على مفهوم أو تعريف محدد للحداثة، ولعل تعلق الثقافة العربية من حيث تكوينها وبنائها باللغة، واحتجاب هذه الأخيرة خلف ستار القدسية والدين،

---

(1) – نقلا عن: حرية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 144.

(2) – المرجع السابق، ص 145.

(3) – المرجع السابق، ص146.

(4) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 50.

جعل الاقتراب من هذا المفهوم أشبه بالدخول في حقل من الألغام لما فيه من جدالات وسجالات تاريخية.

ويمكن القول إن المشكلة الأساسية في مناقشة مكونات المفهوم وأسسه، وما يبنى عليها من أشكال ثقافية متنوعة؛ هي مشكلة الصراع بين القديم والحديث في الأدب، متمثلة في السجالات النقدية التي ظهرت بين أنصار الطريقة القديمة في الكتابة الشعرية، وبين أنصار الطريقة الجديدة، التي ابتدعها الشعراء الجدد، وقد ازدهرت مع توغل الثقافة الغربية والمترجمة، مع الأخذ بعين الاعتبار الحاجة الماسة لابتكار شكل جديد يلائم الحياة والثقافة المعاصرة.

ويعد أدونيس في هذا المجال "مكتشف التنظيرات العربية للحداثة في ثقافتنا القديمة، من خلال أقوال المبرد وابن المعتز وابن جني وابن رشيق، وهؤلاء جميعا ينتصرون للشعر المحدث، أو الشعر المكتوب في زمنهم، وهذا الاكتشاف مصدره إطلاع أدونيس على الحداثة الشعرية في فرنسا، وتصعيده للمكبوت في قديمنا الثقافي بمعرفة نادرة في التنظير العربي الحديث".[1]

إضافة إلى جملة من المعطيات التي كان لها مفعولها في تغيير المكان النظري والنصي لأدونيس منها:

1 -ثوره على كتاب " المواقف " للنفري سنة 1965م

2 -الوضع الشعري الذي خلفته الثورة الفلسطينية، وخاصة ذلك الذي تحول فيه الشعر إلى تبشير ووثوقية

3 -إنجاز أطروحة جامعية في " الثابت والمتحول " هذه المعطيات كانت عامل أساسي في تحرير أدونيس من كسل الجاهز والوثوقي وفي إخصاب تورطه في الحداثة الشعرية.[2]

فالحداثة بالنسبة إلى أدونيس إشكالية رئيسية في المجتمع العربي ومعقدة لا من حيث علاقاته بالغرب الاستعماري وحسب، بل وحتى من حيث علاقاته بتاريخه الخاص أيضا

---

(1) – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 4 (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1991، ص159.

(2) – المرجع السابق، ص 17.

(...) وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج [1]، وتعني الحداثة فنيا تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها [2]، ومع تطور الحداثة والحياة تطورت كذلك المصطلحات، فالكتابة – في نظر أدونيس – هي الانفصال الكامل عن النظام القديم، وهي سؤال دائم وتجاوز دائم من أجل تغيير الحياة، " وليس التجاوز والحالة هذه انقطاعا كليا عن الماضي، وليست الحداثة نفيا للقيم الإبداعية فيه، إذ حين تنفيها تنفي نفسها ". [3]

فرفض الماضي – عند أدونيس – لم يكن رفضا تاما لكل ما ترك السلف، بل كان رفضا انتقائيا، فقد ذهب إلى أن الماضي الثقافي نتلمسه عند الحلاج والرازي وابن الراوندي وشبلي شميل وفرح أنطوان (...) كما التمس ذلك الماضي الثقافي – في موضع آخر – عند امرئ القيس وأبي نواس وأبي تمام والشريف الرضي والمتنبي والمعري ومئات العقول الأخرى في تراثنا العربي – على حد قوله – التي غيرت ورفضت وتمردت على الأليف والموروث والعادي والتقليدي. [4]

" على أن تكون معرفة الماضي مفتوحة، لكي نغتني باستقصاءات جديدة، تكشف عن أشياء وعلاقات لم تكن واضحة أو معروفة، فإعادة النظر الدائمة في الماضي هي التي تجعل صورته الفنية والثقافية حية باستمرار وتحوله إلى حضور فعال، وتكون الحداثة في وجه منها صورة هذا الحضور.." [5]

الأمر الذي جعل الحداثة تجريبا دائما في أشكال متجددة تبحث عن صيغة مثلى، على أن تضع في حسابها عدم تحقق هذه الصيغة الحلم، لأن الحداثة ديمومة تموت بالتوقف، وهو ما دفع أدونيس إلى أن يستعير من هيراقليطس عبارته الشهيرة: نحن لا نستطيع أن نسبح في مياه النهر مرتين، حين قال:

أحبك وأقول: حبي النهر.

ولن نعبر النهر مرتين. [6]

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 39.

(2) – عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 157.

(3) – أدونيس: زمن الشعر، ص 143.

(4) – عدنان حسين قاسم : النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص ص 57–58

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 144.

(6) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 56.

إن التاريخ لا يعيد نفسه، صحيح لكن بشرط واحد، حين يكون تاريخ الإبداع، أما تاريخ التقليد فإنه لا يفعل إلا أن يعيد نفسه وإنتاج ما كان قد أنتجه[1]، من أجل ذلك يرى أدونيس أنه " يجب التمييز بين الزمن التعاقبي المتتابع، والزمن الإبداعي، الأول سهمي يتجه دائما إلى الأمام، ومن هنا يتقدم أو يخلق وهم التقدم، أما الزمن الإبداعي فدائري ،يتقدم انفجاريا، إذا صح التعبير، وهو لا يواكب بالضرورة الزمن التعاقبي "[2]

فالشعر الأحدث زمنيا ليس هو الأفضل بالضرورة، بل ربما كان العكس هو الصحيح نفس ما ذهبت إليه الباحثة " خالدة سعيد "؛ حيث رأت أن أبا تمام والنفري قد يكونان حديثين ولا يكون الجواهري حديثا، وقد يكون ين أبي تمام والنفري وأدونيس من المشترك أكثر مما هو بين أدونيس وشاعر من شعراء الدعوة الإسلامية الحاضرة.[3]

وهذا بخلاف الزمن التعاقبي الذي يصح على التقدم العلمي بوجهه التطبيقي، لأنه يسير على السطح، أما الإبداع فهو عمودي ولهذا " يجب في فهمنا الحداثة الشعرية أن تؤكد على بعدها العمودي، وننظر بحذر إلى بعدها الأفقي وربما كان الانبهار بهذا البعد هو الذي يولد ظواهر كتابية تهدد بابتذال مفهوم الحداثة ".[4]

ومن ثم تتمثل الحداثة عند أدونيس في حداثة اللحظة، حيث يقول: "إن زمن الحداثة هو الزمن العمودي أو هو التزامن حيث تتلاقى الأزمنة وتتآلف في لحظة واحدة هي لحظة الإبداع ".[5]

اللحظة التي لا تستقر ولا تدوم، إذا دخلت اللحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها الحاضر (...) عن الماضي والمستقبل معا فالحداثة على هذا النحو هي زمن اللحظة، هي منتج الحاضر بشكل متسارع تتجاوز حتى الحداثة نفسها.[6]

وهذا ما يفسره رفض أدونيس للنموذج، والقالب، والجاهز.

يستند مفهوم الحداثة إذا عند أدونيس على أساس التحول القائم على الإبداع والكشف المستمر عن طرق جديدة ومبتكرة للتعبير، فيقول: "يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه

---

(1) – أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط9، 2006، ص 20.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 144.

(3) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 46.

(4) – أدونيس: زمن الشعر، ص 144.

(5) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(6) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 81.

التوكيد المطلق على أولية التعبير، أعني أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول، وأن شعرية القصيدة، أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها ". [1] فهو يرجع أساس الحداثة إلى طريقة التعبير وكيفيته المرتكزة على بنية القول، وليس المعنى الكامن خلفه أو الشكل الذي تتزيا به.

ومن سمات الحداثة لدى أدونيس، ما يمكن تسميته بـــ " الذاتية " و " الذاتية " تعني إمكان مواجهة الواقع لتغييره وتجاوزه، والإنسان هو وحده بين الكائنات من يمتلك هذا الإمكان، ولذلك فإن الذاتية خاصيته المميزة الأولى ". [2] وينكر الناقد أدونيس أن يكون مصدر الإبداع خارجيا عائدا به إلى الذات، على اعتبار أن العالم الداخلي للشاعر هو مصدر الخلق والإبداع، وعالم التيقظ لكل جديد، لكن التناقض الذي وقع فيه أدونيس هو اعتباره للذات عالما مقفلا له قوانينه الخاصة، وفي الوقت نفسه تكون هذه الذات في حركة تيقظ دائم لرصد الواقع الخارجي.[3]

كما يدعو الناقد أدونيس إلى التوحد بين الإنسان والكون، وهذا يعني على نحو صريح، الفناء في الوجود المطلق، ومن ناحية أخرى يدعوا إلى الاعتداد بالذات وجعلها مصدر المعارف.

يرى أدونيس أن الشعر يغير الطريقة السائدة في رؤيا الحياة والعالم، والتي عبر تغييرها مجازا، تنشأ صور وطاقات لتغيير العالم ماديا (...) لكن الغريب في الأمر أن يربط أدونيس بين التغيير في علاقات الأشياء في إطار التركيبات اللغوية في الشعر وبين علاقاتها في الواقع المادي الخارجي، على الرغم من أنه فصل بينها في جوهر تنظيراته، فقد رأى أن وظيفة الحداثة جماليا أن تخلق عالما أثيريا شفافا ومغايرا للعالم الواقعي.[4]

هكذا يدعو الناقد أدونيس إلى تأسيس حركة نقدية جديدة ولعلاقات فنية وجمالية، تشكل انزياحا عما كان سائدا في إطار ما يسمى بالحداثة الشعرية، أو الشعر الثوري الجديد، والبحث عن نظام آخر للكتابة الشعرية.

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 195.

(2) – المصدر السابق، ص 149.

(3) – عدنان حسين جاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 72.

(4) – المرجع السابق، ص 59.

4- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الرابعة:

" **الشعر الجديد** "

يميز أدونيس بين " الحديث " و " الجديد " فالجديد معنيان:

زمني وهو في ذلك آخر ما استجد، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية، ويعني كل ما لم يصبح عتيقا، كل جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديد .[1]

أما الشعر الجديد فيعرفه بأنه رؤيا و" الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة (...) فهو تجاوز وتخط يسايران عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية ".[2]

الشعر الجديد هو بشكل ما، كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها، إنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة ،وقد ترتب عن هذه الرؤيا في الشعر العربي الحديث، رفض للرؤى الشعرية التقليدية ..[3]

رأى أدونيس أن من بين وظائف الشعر الجديد أنه يجعلنا نشاهد مظاهر الكون التي تحجبها عنا العادة والألفة، ويكشف الوجه المخبوء للعالم، ويكشف علائق خفية، ويعبر عن قلق الإنسان الدائم، إنه بالتالي إبداعي وليس سرديا وصفيا.[4]

وتابع تعريفه للشعر الجديد، فقال: " إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة بمعزل عن قوانين العلم، إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والتساؤل، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية تحس الأشياء إحساسا كشفيا ..."[5]

كما حدد أدونيس الأسس المرجعية التي استندت إليها حركة الشعر الحديث فيما يلي:

1 –التمرد على الذهنية التقليدية ...

2 –تخطي المفهوم القديم للشعر العربي (...) تخطي معناه بالذات، المعنى الذي حدد بأنه مجرد شعور وصناعة.

---

(1) – عدنان حسين جاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 12.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 151.

(3) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 15.

(4) – عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، 86.

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 152.

3 –تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثوقية جمالية وأنموذجا لكل شعر يأتي بعده ...[1]

فحركة الشعر الحديث حررت النص والشاعر من قيم الثبات، ومن سلطة الخطابة، وجعلت النص يتحرك في فضاء السؤال ويتحرر من الأنموذج وقيمه، لذا رأى أدونيس أن الشعر الجديد، يتجه واقعيا إلى التخلي عن الأمور التالية:

1 –التخلي عن الحادثة وعن المظاهر المؤقتة والعرضية، ويدعو إلى التشديد على السمات المستمرة، والأكثر ثباتا في الشعر والتي لا تفقد دلالتها في المستقبل، لأن الشعر العظيم في نظر يتجه نحو المستقبل.

وإذ يتخلى الشعر الجديد عن الحادثة، يبطل أن يكون شعرا واقعيا، لأنه يتجه نحو المستقبل، فجوهر الشعر كما يقول "بودلير" هو السير دائما ضد الحادثة".[2]

2 –"ويتخلى الشعر الجديد عن الجزئية والمواقف التي تكشف عن مزاج الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية، لأن الشعر بمفهومه الجديد لا يقوم إلا على كلية التجربة الإنسانية كما يرفض أن يكون عرضا لأيديولوجيا ما، سواء أكانت سياسية أم دينية.

إن الشعر يكشف أبعادا معرفية وجمالية لم تكشفها الأيديولوجية ،دينية أو علمانية (..) إن حقل التأثير في الشعر ليس الأيديولوجيا أو الأفكار، وإنما هو الرؤى والأحلام والانفعالات، إنه حقل تخييل لا حقل تعقيل".[3]

ويشترط في العاطفة والانفعال الشعريين، أن لا يعني بهما لحظة ذاتية جزئية، كما هو الشأن في الشعر العربي التقليدي، وإنما التعبير عن تجربة فردية وكونية في آن، غير أنه في مواضع أخرى يشترط الشحنة الفكرية في الكلمة الشعرية.

3 –ويتخلى الشعر الجديد أيضا عن الرؤية الأفقية، والمقصود بها النظرة السطحية للأشياء، حيث تبدو العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة ظاهرية رغم محاولة بعض الشعراء التغلب على تلك الرؤية بالزخارف اللفظية، وأنواع التشبيهات، إلا أنهم بقوا في سطح العالم ولم يغوصوا وراء ظواهره.

---

(1) – نقلا عن: مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص96.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 152.

(3) – عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 88.

4 -ويتخلى الشعر الجديد عن التفكك البنائي، يقول أدونيس: "فنحن نرى في معظم القصائد المعاصرة تشققا في هيكلها ووحدتها، هناك مضمونات قد تعد حديثة تاريخيا، ولكن التعبير عنها تعبير قديم، يقوم على الخطابية (...) وهناك أساليب حديثة تاريخيا، إلا أن مضموناتها قديمة".[1]، في حين يستعيض الشعر عنها بالصورة والرمز.

ومن خصائص الشعر الجديد باعتباره كشفا ونبوءة، أنه يعلو على الشروط الشكلية؛ لأنه دائما بحاجة إلى مزيد من الحرية فلن تسكن القصيدة أي شكل ثابت، وهو لا يرفض الشكل بوصفه شكلا وإنما بوصفه نماذج مسبقة، " أن يتحرر من كل قالب مفروض، وأن لا يخضع لغير الفن، بمعنى أن يكشف عن عالم آخر لم يحدد بعد، أو كما قال الشاعر الفرنسي رينيه شار R Char " الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف ".[2]

فالشعر بالنسبة إلى أدونيس كالحب؛ ابتكار متواصل، بداية دائمة لو أمكن تحديد الحب، لتوقفنا عن ممارسته، ولو أمكن تحديد الشعر لكان بطل أن يكون هو هو ...[3]

كما يطمح الشعر الجديد في نظر أدونيس إلى تأسيس لغة جديدة، تحيد عن المألوف والإيضاح إلى التساؤل والتغيير وإلى أن تقول ما لم تتعود أن تقوله:

كيف نفهم والحالة هذه حركة الشعر الجديد ؟

يقول أدونيس: " نفهمها أولا بالتعاطف معها، فالشعر الجديد تجربة شاملة معقدة جديدة، وهو ككل تجربة يحتاج في فهمه إلى الإيجابية، وإلى التعاطف ونفهمها ثانيا بان نخلص وعينا وعقليتنا من الأمور التالية:

1 -**السلفية**؛ فالعقلية السائدة في المجتمع العربي عقلية سلفية ينبع مثلها الأعلى من الماضي لا من المستقبل

2 -**النموذجية**؛ وأعني بها أن الكمال الشعري من وجهة نظر العقلية السائدة كائن سابق في التراث الشعري العربي، وعلى الشعراء في المستقبل أن ينسجوا على منواله، فليس لمتأخر الشعراء كما يقول ابن قتيبة أن يخرج على مذهب المتقدمين.

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 154.

(2) – المصدر السابق، ص 151.

(3) – أدونيس: الكتاب الخطاب الحجاب، ص 78.

3- **الشكلية**، فالتعلق بالنموذج أدى إلى التعلق بالشكل، فليس الشعر من وجهة نظر العقلية السائدة، رؤيا بل صناعة ألفاظ، إن الشعر العربي من هذه الناحية، لا ينبع من كيفية رؤيا العالم وخلقه، بل من كيفية رؤيته وصنعه.

4- **التجزيئية**، فلا تنظر العقلية السائدة إلى القصيدة ككل وكوحدة، بل تنظر إليها كأجزاء منفصلة مستقلة، وينفرد كل بيت بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء.

5 -**الغنائية الفردية**، فقد درجت العقلية السائدة في المجتمع العربي على فهم أو تذوق الشعر العربي الذي هو غنائي فردي في مجمله، إذ يعكس انفعال الشاعر كفرد أو أوضاعه الاجتماعية كفرد.

6 -**التكرار**، فالثقافة العربية الموروثة السائدة ثقافة إعادة وتكرار، إنها تدور ضمن عالم مغلق، محدد قبليا لا حركة فيه، هذه الثقافة حقائق أبدية، أزلية لا يجوز تخطيها ". [1]

وفي الأخير يقيم أدونيس حركة الشعر الجديد، فيلخصها في مجلة " شعر اللبنانية "، إذ بفضل جهود أعضاء هذه المجلة، عرف الشعر العربي تحولا في مساره، وأصبحت القصيدة-الرؤيا، والقصيدة الواقع بكل أبعاده مقابل القصيدة – الفكرة والقصيدة – الانفعال.

5- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الخامسة:

" **بين النثر والشعر** "

ظل التعارض راسخا بين الشعر والنثر زمنا طويلا، حتى لم يكن هناك درجة أقدم من هذا التعارض، كما يقول جيرار جينيت، ولا أكثر عالمية منه. [2]

وقد نجح النثر في الحداثة العربية، أن ينازع الشعر سلطته، وهذا يذكرنا بالعصر العباسي الذي احتلت فيه الكتابة مكانة السلطة المركزية في بناء الخطاب، فما مفهوم كل منهما؟ وما موقف أدونيس من الشعر والنثر؟

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص ص 160-161.

(2) – علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 115.

6 1 -1 مفهوم الشعر في اللغة:

جاء في لسان العرب: الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع (...) وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاورها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر غيره؛ أي يعلم، وشعر الرجل يشعر شعرا وشعرا وشعر، وقيل: شعر قال الشعر، وشعر أجاد الشعر، ورجل شاعر والجمع شعراء ... [1]

الملاحظ من التعريف أن الوزن هو المعيار المعتمد لتمييز الشعر مما ليس شعرا.

6 1 2 مفهوم الشعر في الأدب:

اهتم القدماء بدراسة الشعر وتمييزه عن النثر، فورد في تعريف ابن طباطبا للشعر " الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق ".[2]

أما قدامة بن جعفر فقد عرف الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى، ومن النقاد من يرى الأوزان والقوافي مظهرا للنظم لا الشعر، إذ قد يكون الرجل شاعرا ولا يحسن النظم، وقد يكون ناظما وليس في نظمه شعر.[3]

هكذا نظر الدرس النقدي العربي القديم إلى الشعر على اعتبار أنه بنية إيقاعية نغمية تعتمد الوزن والقافية.

في حين رفض أصحاب الشعر المنثور التعريفات المتداولة، إذ رأوا أن الوزن والقافية يقيد الشعر، يقول أمين الريحاني: فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها تتقيد معها الأفكار والعواطف، فتجيء غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تسوية أو إبهام، وهذه بليتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام.[4]

ويرى شعراء العصر الحديث أن الوزن والقافية أمر زائد على جوهر الشعر، يقول أدونيس: "الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوه الشعر فهي العلامة والشاهد على

---

(1) – ابن منظور: لسان العرب، ج7، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص 132.

(2) – ابن طباطبا: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 29.

(3) – نقلا عن: حرية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 22.

(4) – المرجع السابق، ص 26.

المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي ".[1]

6-2-1 مفهوم النثر في اللغة:

جاء في لسان العرب: النثر: ترك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز والسكر، وكذلك نثر الحب إذا بذر ..[2]

ويعرف القاموس المحيط للفيروزبادي كلمة "نثر" بنثر الشيء ينثره نثرا ونثارا، رماه متفرقا كنثره (...) ونثر ينثر نثرا أو استنثر استنشق الماء، ثم استخرج ذلك من نفس الأنف لأن شكله يوحي بعدم التناسق بالتبعثر واللاتناسق، لهذا سمي النثر نثرا لأن شكله يوحي يعدم التناسق عكس الشعر الذي يتميز بشكل واضح لأنه يتقيد بالوزن والقافية.[3]

الملاحظ من التعريف أن الوزن هو المعيار الأساسي للتفريق بين الشعر والنثر.

6-2-2 مفهوم النثر في الأدب:

لم يكن اهتمام الأدباء والنقاد بالشعر أقل من اهتمامهم بالنثر، وإن لم يصل منه إلا القليل، نتيجة عدم تدوين الرواية الشفوية وتأخر الطباعة وثقافة طباعة الكتاب.

يرى ابن رشيق: أن ما ضاع من الموروث النثري أكبر كثيرا مما ضاع من الموروث الشعري (...) وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشرة ولا ضاع من الموزون عُشره."[4]

ومن النقاد من رأى أن النثر أسبق ظهورا من الشعر مع وجود فارق بين اللغة النثرية المتداولة والنثر الأدبي (...) وأن النثر مطلق والشعر مفيد يحتاج إلى وزن وقافية.

أما الباحث محمد بنيس فرأى أن الأوزان قد كانت ومعها القافية، هي المقياس السائد في فصل الشعر عن النثر.[5]

---

(1) – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص 108.

(2) – حرية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 22.

(3) – مجد الدين بن يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 665.

(4) – حرية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 33.

(5) – المرجع السابق، ص 38.

3-6 موقف أدونيس من الشعر والنثر:

يرى أدونيس أن من بين القضايا الشكلية البنائية التي أثيرت ضد الشعر الجديد، هي قضية التعبير بغير الأوزان التقليدية، ويرفض تحديد الشعر بالوزن والقافية، معتبرا إياه تحديدا سطحيا ،قد يناقض الشعر لأنه تحديد للنظم لا للشعر.

وعليه فإن مسألة التمييز بين الشعر والنثر لا تقتصر على الوزن فقط " مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر، أول هذه الفروق هو أن النثر إطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن الإطراد ليس ضروريا في الشعر، وثانيها هو أن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح إلى أن يكون واضحا، أما الشعر فيطمح إلى أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا"[1]، ولذلك فإن أسلوب الشعر غامض بطبيعته، كما أن النثر وصفي تقريري غايته خارجية محددة، في حين غاية الشعر في نفسه لأن معناه يتجدد بتجدد القارئ، الفرق بين الشعر والنثر في الطبيعة لا في الدرجة."[2]

نكتشف من تحديده أنه يطرح قضية استخدام اللغة مقياسا أساسيا في التمييز بين الشعر والنثر، فالشعرية هي الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل والبحث والشكل المتحرك، والإيقـــاع والرؤيا المتنامية ...[3]

وهو ما ذهبت إليه الدراسات الشكلية الحديثة التي اكتشفت أن اللغة الشعرية ذات بنية تميزها عن بنية الكلام النثري.

فقد اهتم " جون كوهن Jean Cohen في كتابه " بنية اللغة الشعرية " بهذه المسألة واعتبر الشعر نقيضا للنثر (...) الكلام النثري يعبر عن الفكرة وهذه بحد ذاتها استدلالية، مما يعني أن النثر يمضي من الأفكار إلى الأفكار.[4]

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 156.

(2) – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص19.

(3) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص77.

(4) – حرية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 40.

كما فصل بين الشعر والنثر على أساس اختلاف المعنى في الشعر عنه في النثر (...)؛ فترجمة القصيدة إلى النثر يمكن أن تكون صحيحة إلى أبعد مدى نريده إلا أنها لا تحتفظ في الوقت نفسه بأي قدر من الشعر.[1]

يرفض أدونيس تمييز الشعر عن النثر على أساس التركيب اللفظي أو الوزن والقافية، مفندا في الوقت ذاته الاتهامات التي وجهت لمجلة " شعر "، والتي رأت بأن المجلة كانت مع النثر ضد الوزن، لأنها " لم تحارب الوزن حين حاربته، من حيث أنه وزن حصرا، بل من حيث رأته استعادة نمطية ومؤالفة نمطية، ولم تنتصر للنثر حين انتصرت له من حيث أنه نثرا حصرا، بل من حيث رأت فيه إمكانا جديدا للتعبير الشعري".[2]

ولا يعتبر أدونيس قصيدة النثر التي تنسب للباحثة الفرنسية "سوزان برنار" لاغية لقصيدة الوزن، رغم عدم اعتراف أدونيس بالاقتباس من كتاب " سوزان برنار " الذي يحمل عنوان: "قصيدة النثر منذ بودلير حتى الوقت الراهن"، إلا أنه وردت في مقال له حمل عنوان "في قصيدة النثر" وقد ذيله بقوله: اعتمدت في كتابة هذه الدراسة بشكل خاص على هذا الكتاب.[3]

ويؤكد أدونيس عدم صحة تلك الآراء بقوله: " أكدت على القول إن اللغو بان اعتبار قصيدة النثر لاغية لقصيدة الوزن، إنما هو موقف شكلاني بحت ".[4]

ليصل في الأخير إلى أن "الشعر ليس كما، سواء أكان هذا الكم نثرا أم وزنا، وإنما هو كيفية تتجلى حينا نثرا وتتجلى حينا آخر وزنا ".[5]

وفي الحقيقة ورغم تعدد الفروق بين الشعر والنثر، إلا أنهما يلتقيان في قدرة كل منهما على بلوغ الجمال الفني سواء في الصياغة أم في الإيقاع.

---

(1) – حرية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 41.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 348.

(3) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 159.

(4) – أدونيس: زمن الشعر، ص 348.

(5) – المصدر نفسه، ص 348.

6 المسألة النقدية الأدبية الشعرية السادسة:

" الرؤيا والرؤيا الشعرية "

لعل أبرز شيء في إطار مفهوم الحداثة ووظيفته هو " الرؤيا "، والرؤيا تجسيد للحداثة قبل أن تكون شكلا فنيا في رحلتها من الماضي إلى المستقبل، وهو ما جعل أدونيس يعرف الشعر الجديد بأنه " رؤيا " مقابل شعر " الوقائع " أو " شعر الوصف " أو شعر الانفعال ".

ويختلط مفهوم الرؤيا بالرؤية أحيانا على ما بينهما من فروق، لكن أدونيس يميز بينهما من خلال إضافة البعد الفكري والإنساني، إلى جانب البعد الروحي لكلمة " رؤيا "، وتقوم دلالة هذه الكلمة على ثلاثة أبعاد: لغوية، ودينية، وصوفية.

فالرؤية لغة: النظر بالعين والقلب، ويقال: رأيته بعينيه رؤية أي حيث يقع البصر عليه، والرؤيا: في منامك، ورأيت عنك رؤى حسنة، حلمتها، وعليه فإن مصدر رأى الحلمية الرؤيا، ومصدر البصرية الرؤية.(1)

الرؤيا إذا مختصة بما يكون في النوم، على حين أن الرؤية مختصة بما يكون في اليقظة.

وفي القرآن الكريم ﴿لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ﴾ (2) وفي السورة نفسها ﴿يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ (3)، والرؤيا هنا دالة على ما يرى في النوم، وقد أوحى الله إلى أنبيائه بالرؤى الصادقة وهي بمثابة الأمر الإلهي الواجب التنفيذ، إذ أنها تأتي من الله مباشرة دون وساطة، ومنها قوله تعالى ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ﴾ (4)

والرؤيا عند المتصوفة درجة من درجات الكشف، ويكون الكشف بالإطلاع على المعاني الغيبية القائمة وراء حجب الحس والعقل (...) ويتحقق كشف الحجب في المنام؛

---

(1) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 50.

(2) – سورة يوسف، الآية 05.

(3) – سورة يوسف، الآية 43.

(4) – سورة الصافات، الآية 102.

إذ يتم تعطيل عمل الحواس، وتتوجه النفس إلى ما وراء الحس فتدرك المغيبات في رؤية جزئية أو كلية.[1]

الأمر الذي جعل الغزالي وابن عربي يؤمنان بأن الكشف أتم من المشاهدة؛ لأن الكشف إدراك معنوي مختص بأرواح الكائنات ومنطوياتها دون ظاهرها وقشورها الخارجية.[2]

الرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب يتكشف عن صورة جديدة للعالم، أو عن خلق جديد له، ويعني الرائي بأن يظل العالم له جديدا، كأنه يخلق ابتداء باستمرار، ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس؛ لأنه عالم الكثافة أي عالم الرقابة والعادة، وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التجدد المستمر من حيث أنه احتمال دائم.[3]

وإن كان ثمة معنى مشترك بين استخدام الناقد أدونيس لدلالة الرؤيا والمصادر السابقة، إلا أنه لم يؤسس للرؤيا انطلاقا من تلك المصادر وحسب، وإنما جاء من تنظيره لأعمال جبران خليل جبران كونه أول من انقاد نحو الرؤيا في الشعر العربي الحديث، إضافة إلى المثاقفة الأوروبية متمثلة في الجمالية الفرنسية بأقطابها، **بودلير، ومالارميه، ورامبو،** وأعلام الحداثة الغربية وعلى رأسهم **إزرا باوند، وت.س إليوت.**

إن الغيب أو اللامرئي حسب تعبير أدونيس هو لذي تملك بودلير ويأتي رامبو ليبلغ به الحالة الجلّى، رامبو شاعر الرؤيا بامتياز نصوصه ورسائله دليل على ذلك، كان يرى أن الدراسة الأولى للإنسان الذي يريد أن يكون شاعرا هو معرفته الشخصية الكاملة، يبحث عن روحه، يراقبها، يختبرها، يتعلمها، وهذه الخبرة الأولية غايتها بلوغ حالة الرؤيا.[4]

ويعترف أدونيس نفسه بأنه أخذ من الرمزية الفرنسية في قوله: أحب هنا أن اعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة..[5]

إن الرؤيا الشعرية عند أدونيس هي أولا وقبل كل شيء رديف الحلم، والامتزاج بالكون، والتوحد بأشيائه إنها " قفزة خارج المفهومات السائدة، وتغيير في نظام الأشياء

---

(1) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 51.

(2) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 230.

(3) – أدونيس: الثابت والمتحول ج3 (صدمة الحداثة)، ص 166.

(4) – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج3، ص 43.

(5) – المرجع السابق، ص 44.

وفي نظام النظر إليها".[1] وهذا النظام المختلف في النظر إلى الأشياء يعمق صلة الشاعر بتجربته، ويرصن رابطته بالكون والحياة والأشياء، فيجعل هذه الصلة لا نقاط تماس مجردة، بل انصهار حارا واندماجا في تيار جارف شديد الفرادة.[2]

ولا يمكن لصلة الشاعر بعالمه أن تكون على هذا المستوى، إلا إذا كان مسكونا برؤيا حقة، تتيح له تمثل العالم والانغمار فيه، حيث " نرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكشف علائق خفية، وأن نستعمل لغة مجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله ...[3]

رسم أدونيس فكرة الاتحاد بالكون عند الشاعر على أساس أنها وسيلة لتخطي الكائن إلى عوالم ثانية خارج الحياة، في مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر والرؤى الغارقة في قرارة الروح (...) حيث التجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع، ويشيع الحياة والحلم والمادة، الأمر الذي جعله يمجد الخيال قائلا: فما أوسع حضرة الخيال وفيها يظهر المحال ..[4]

فالخيال آلية من آليات الإبداع عند الفنان، وهو الذي يقوم – عند الحداثيين والصوفية على حد سواء – بالجمع بين المتناقضات في تركيبة واحدة حتى إنها لتبدو متآلفة، وكأنه أداة سحرية [5]، ودون الخيال لن تكون للرؤيا قفزتها خارج المفهومات السائدة.

وإذا كانت هذه هي منابع الرؤيا، فإن من طبيعتها أن تكون غامضة، غريبة، وغرابة الرؤيا أحد أسباب الغموض الدلالي في الشعر الحديث.

7 المسألة النقدية الأدبية الشعرية السابعة:

" **الشعر العربي ومشكلات التجديد** "

تناول أدونيس هذه المسألة انطلاقا من دراسة موقف النقاد التقليديين وأنموذجية الشعر الجاهلي، ودور الشعراء المحدثين.

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 151.

(2) – علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 16.

(3) – أدونيس: زمن الشعر، ص 151.

(4) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 248.

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 235.

لقد قسم النقاد آنذاك الشعر العربي إلى عهدين: عهد يبدأ بنحو مائة سنة قبل الإسلام، وينتهي بمائة سنة بعد الإسلام، أما العهد الثاني فيبدأ بقيام الدولة العباسية أواسط القرن الثامن، وهي فترة الشعر المحدث، "يجمع هؤلاء النقاد على أن الشعر العربي كان في عهده الأول واحدا في أصوله ومناحيه (...) لكنه في عهده الثاني تميز بطابع آخر، اتسعت أبعاده لتأثره بالحياة الجديدة ومصاحباتها الاجتماعية والفلسفية والعلمية، وحاول بالتالي أن يعبر عن هذا التأثير بأساليب خاصة ...".[1]

في وقت بدأت فيه بوادر اتجاه شعري تمثل في بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام ومسلم بن الوليد وآخرين، خرجوا في شعرهم على عمود الشعر العربي، الذي حدده المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة لأبي تما ".[2]

يعيب أدونيس على النقد التقليدي النظرة السطحية المباشرة والأحكام الجاهزة التي يحتكم فيها أصحابها إلى الذوق العام، خاصة في ذمهم لشعر أبي تمام، وعلى رأسهم ابن الأعرابي الذي يرى أن فيه انزياحا عن المألوف؛ لأن أبا تمام " كان مأخوذا بالبدعة، أي بالخروج على كل سنة، فالشعر بالنسبة إليه عالم غريب من المعاني، ولقد تمكن من خلق لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية، ولغة الحياة الشعرية السائدة، ولذلك جاءت معانيه مختلفة عن المعاني المألوفة، وجاءت صوره وتعابيره مغايرة للمألوف كذلك ومن هنا غموضه ..."[3]

أما شعر أبي نواس فيكشف عن قضايا أربع متلازمة، عن محسوس جديد أي: نمط معين من الأشياء، وعن حدث جديد أي: نمط معين من الوقائع وعن تجربة جديدة أي: نمط معين من التعبير(...) يتجاوز التقليد ورموزه القديمة مثل الناقة والصحراء، وكل ما يتصل بهما ...[4]

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 162.

(2) – المصدر السابق، ص 163.

(3) – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 47.

(4) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 127.

كما عرف بابتكاره لإيقاعات وأوزان شعرية لم يألفها العرب، منها الأبيات التالية التي تدعم موقف أدونيس تجاه الشعر المحدث:

لتلك أبكـــي ولا أبكـــي لمنـــزلـــة كانت تحـــل بها هند وأسمـــــاء
حاشا لدره أن تبـــنى الخيام لها وأن تـــروح عليها الإبل والشـــاء
دع الأطـــلال تسقيـــها الجنـــوب وتبلي عهـــد جدتها الخطـــــوب
بلاد نبتـــــها عشـــر وطـــــــلع وأكثـــر صيدها ضبع وذيـــــب
ولا تأخذ عن الأعـــــراب لهـــوا ولا عيشا فعيشهـــــــم جديـــب
أحسن من سيـــــر على ناقـــــة سيـــر على اللـــــذة مقصـــــور
عاج الشقـــــي على دار يسائلها وعجبـــت أسأل عن خمارة البـــلد
لا يرقى الله عيني من بكى حجرا ولا شفـــى وجد من يصبو إلى وتد
قالوا ذكرت ديار الحي من أســـد لا در درك قـــل لـــي من بنو أسد
ومن تميم ومن قيـــس ولفـــهم ليـــس الأعـــاريب عند الله من أحد
ببلدة لم تصل كلـــب بـــها طنبا إلـــى خبـــاء ولا عبـــس وذبيـــان
وما بها من هشيم العرب عرفجة ولا بها مـــن عـــداء العرب خطبان
لكـــــن بها جلنـــــار قد تفرعه آس، وكـــللة ورد وســـــوســـــان
قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضر لو كان جلـــــس؟[1]

إن شعر أبي نواس شهادة على التغير، وتعبير عنه في آن، كانت صرخته الأولى، ديني لنفسي، هذه نفسها صرخة العالم الحديث منذ بودلير.[2]

ويكشف انتقاء أدونيس لتلك الشخصيات التراثية عن رغبة واعية في رصد ما يمثل التمرد والجديد، وهدم الأنموذج بالخروج على عمود الشعر العربي، وتأسيس حركة تجديدية في التراث العربي تمثل حداثة عباسية لا تعني الانقطاع التام عن التراث بقدر ما تعني التواصل معه.

ويرى أن هؤلاء النقاد العرب الذين تهجموا على أبي تمام والشعر المحدث، إنما يجهلون الشعر وفي مقدمتهم "الآمدي"، لأن النقاد التقليديين يدافعون عن قيم موروثة، حتى

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 166.

(2) – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 47.

وإن كانت فاسدة، أما الشعر المحدث فهو الأكثر تداولا اليوم بين الشعراء والقراء، والأكثر استمرارا في حياتنا وثقافتنا، كونه يستند إلى الأسس التالية:

أولا – الناحية الفنية: لقد ارتبط الشعر العربي بالإنشاد والغناء، وهو أسلوب لامتلاك السامع والتأثير فيه، وعلى هذا الأساس كان الكون الشعري ينبني على البيت بوصفه وحده مستقلة بذاتها.[1]

فالقصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات تربط بينها القافية، وهي قائمة على الوزن، والإيجاز طابعها العام[2]، في حين تعد القصيدة الجديدة متماسكة حية متنوعة، وهي تنقد ككل لا يتجزأ شكلا ومضمونا[3]، فالنص هو معيار البناء في الرؤية الحداثية وليس البيت، إن القصيدة الحديثة حسب تعبير – **لوتمان** – منقسمة إلى أبيات والنص هو الأساس على مستوى القراءة والاختيار.[4]

القصيدة التقليدية صناعة ومعان، بينما الجديدة تجربة متميزة.

القصيدة التقليدية لغة وذوق عام وقواعد نحوية وبيانية، والجديدة لغة شخصية ولا ضير في تكرار المعاني بالنسبة إلى مفهوم القصيدة التقليدية إذا كانت صياغتها جيدة، في حين أن الفرادة وحدة الرؤيا من أهم عناصر القصيدة الجديدة .

القصيدة التقليدية قائمة على الوزن السهل المحدد، المفروض من خارج، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل.

القصيدة التقليدية شكل واحد، بينما لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص نثر أو وزنا أو نثرا ووزنا في آن[5]، لأن الشعر هو هذا البحث الدائم عن أشكال لا نهائية، على اعتبار أن الشكل هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك أو يتغير ..[6]

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 87.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 174.

(3) – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(4) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 94.

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 175.

(6) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 95.

من جوهر الشعر في المفهوم الجديد أن يتنوع ما شاءت التجربة والموهبة أن يتنوع، ومن هنا لا نهائية الخلق الشعري، مقابل القصيدة القديمة التي هي قصيدة ثبات ومقاومة.[1]

ثانيا – الناحية اللغوية : إن مسألة التعبير الشعري بالنسبة إلى أدونيس هي مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا، لا مسألة نحو وقواعد، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة..." [2] التجربة التي يعانيها الشاعر، وبلا ريب تقف مفردات اللغة التقليدية دون الإحاطة بأبعادها كافة (...) هذه اللغة وبما يحتويه معجمها من ألفاظ جامدة وتراكيب تقليدية، لا يمكن أن تقود مرحلة التحول الحداثية من الإنشاء والوصف إلى الخلق والإبداع.[3]

إن الانتقال من لغة الوقائع إلى اللغة المغايرة، أو من لغة الإيضاح إلى لغة الإشارة هو المجال الذي سيجعل أدونيس يؤسس لمشروعه النظري عن الشعرية العربية [4] التي يرى فيها تجربة مغامرة واكتشاف بكل ما تحمله من تناقض وتوتر وغنى.

ثالثا – الناحية الحضارية : يربط أدونيس تحرر الشاعر من قيم الثبات في الشعر واللغة، بتحرره أيضا من قيم الثبات في الثقافة العربية على أساس أن هذه الأخيرة هي في جوهرها " ثقافة دينية ذات بعد سياسي – اجتماعي – أي نشأت في أحضان الدين وتحت راية الدولة التي تحميه وتحكم باسمه ".[5]

وأدونيس واحد من الذين يدعون إلى فصل الدين عن الدولة، لأن الدين كما يزعم يحجب الحقيقة، كونه يقدم أجوبة، أما الشعر فهو سؤال دائم وبحث دائم عن الحقيقة، وهذا لا يمكن أن يتحقق في ثقافة تعيش على فتات الماضي وتتغذى بروحه، مأخوذة بالكم لا بالكيف، غير أن الدين لم يكن حائلا أمام الشعراء والإبداع بوجه عام، كما سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل.

الثقافة العربية السائدة كما يراها أدونيس عبارة عن عالم مغلق حافلة يقيم الثبات، ولهذا ينبغي على الشاعر العربي المعاصر أن يتخطى هذه القيم في تراثه الشعري، وفي تراثه

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 96.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 176.

(3) – ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، ص 200.

(4) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 95.

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 176.

الثقافي عامة، حتى يستطيع مواكبة اللحظة الحضارية التي يعيشها، أو ما يسمى بثقافة العولمة.

رابعا – ناحية الخلق الشعري : ينفي أدونيس عن النقد العربي القديم نظرته إلى الشعر بوصفه خلقا أو رؤيا، فيقول: " ليس في تاريخ النقد العربي ما يشير إلى النظر إلى الشعر بوصفه خلقا أو رؤيا، فقد عد على العكس، شعورا وصناعة ".[1]

ولهذا قليلا ما نجد اهتمام الشعراء القدامى بالمضمون، وإنما كان اهتمامهم مرتكزا على الصياغة الشكلية بالدرجة الأولى، وهذا ما يفسره واقع الثقافة العربية المغلقة، غير أن طبيعة الشعر باعتباره " نبوة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق ..." [2]، بحيث يمارس الشاعر حريته كاملة في إعادة تركيب أجزاء الواقع الخارجي، بعد هدمها ولا يعود الشاعر بحاجة إلى التقيد بصور ناجزة، بل يلغي تلك الصور، وينطلق إلى إبداع الجديد.[3]

8- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الثامنة:

" الغرابة الشعرية "

من بين المسائل النقدية الأكثر حضورا في إنتاج أدونيس الإبداعي والتنظيري، والأكثر ارتباطا بشعرية الحداثة ما يسمى بـــ" الغرابة " أو " تغريب الأشياء "، والغرابة ملمح فني مطلوب في الشعر في كل أزمانه وعل كل مستوياته، وقد مارسه بعض الشعراء القدامى عن وعي، ووصفوا به قصائدهم مثل أبي تمام في قوله:

وغرائـــب تأتيـــك إلا أنـــــها لصنيعك الحسن الجميل أقارب[4]

ومثلما مارسه الشعراء القدامى عن إدراك لقيمته الفنية الجمالية، أدركه النقد القديم أيضا؛ فالجاحظ يعلل تضاعف حسن الكلام في الصدور وكبره في العيون بهذا التغريب الفني " لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 179.

(2) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 61.

(4) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 238.

كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع".[1]

ولعل من أجل هذه الغرابة الفنية، نفى الجاحظ القدرة على نقل الشعر أو ترجمته ،لأنه يصير كالكلام المنثور.

أما عبد القاهر الجرجاني فيلتمس هذه الغرابة في الجمع بين المتنافرات المتباينات لأن الصورة " كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والإئتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذف لمصدرها أوجب ".[2]

وجعل حازم القرطاجني الغرابة قواما للشعر، " فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته ".[3]

ومع هذا الاحتفاء الواضح بالغرابة الشعرية عند القدامى، إلا أن درجة هذا الاحتفاء وهذه الغرابة أقل مستوى مما عليه عند الحداثيين بكثير، فالغرابة تتجلى معالمها في كيان القصيدة، وفي القصيدة يتحقق ذلك الكون الغريب الذي لا يسلكه إلا الأنبياء من منظور الحداثيين، ما لا يحدث في الواقع يتحقق في التشكيل اللغوي للشعر [4]؛ فقد ولد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا غامضا من جهة وولد من جهة أخرى، ذاتية تحيد عن المألوف وتحاول الانفصال عنه فيحدث نوع من التنافر بين الشاعر والواقع، وبين الشاعر والقارئ أيضا " هذا التنافر هو شعريا الغرابة، والجميل غريب دائما، كما يقول بودلير، إذ أن الغرابة هنا هي الجدة، والغريب لا يمكن فهمه بسهولة ".[5]

ولعله لهذا وصف برونز العمل الإبداعي شعرا أو غيره، بأنه الدهشة الفعالة، إذ لولا هذا التغريب فيه لما امتلك الإدهاش الفعال.[6]

الغرابة في نظر أدونيس هي تلك الدهشة، وذلك التنافر الذي تثور عقول الناس ضده غريزيا، هناك على وجه الدقة " يكمن معنى التجديد، إذ ليس التجديد أن نجعل الماضي

---

(1) – الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 90.

(2) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحق: مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 1، 1428هـ/2007م، ص 127.

(3) – جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ص 47.

(4) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 63.

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 158.

(6) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 239.

يتطاول ويمتد، بل أن نحيد بطرائقنا ورؤانا الشعرية عن طرائق الماضي ورؤاه، وعلامة ذلك هي هذا التنافر".[1]

القصيدة في الماضي كانت "وصفا وحليه وتأوهات، وقيادة حماسية للجملة الشعرية، واليوم تفاجئنا القصيدة بعكس ذلك، فنراها اكتشافا لما لم نره ولم نشعر به أبدا ".[2]

ولقد تأثر أدونيس –في دعوته إلى الغرابة– بالشكليين الذين أسقطوا الألفة عن الأشياء، من أجل أن يعيدوا إلينا هذا التغريب الفني وعينا بهذه الأشياء التي فرغت من دلالتها بفعل اتصالنا المتكرر بها (...) ولأن الفن عندهم وسيلة لاكتساب خبرة بفنية الموضوع، فعملية الإدراك والتلقي غاية جمالية في ذاتها [3]، ويعد "شكلوفسكي" في الشكليين رافع لواء التغريب في دراسة " الفن تقنية "، حيث يقول: إن غموض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف ..[4]

كما تأثر أدونيس **بسان جون بيرس** حين قال: "جائع لأجلكم، جائع للأشياء الغريبة صرخة عصفور يجري في سفاده الأعلى، ولم يعد للأشياء معنى على الأرض المكشوفة ... لنا المكان البحري لا هذا المنحدر الإنساني المألوف المبهور بالكواكب الداجنة" .[5]

ومن هنا كانت كراهية المنطق الخطابي في الشعر بالنسبة لأدونيس لأنه دائما يتجاوز الأسس التي يقوم عليها واقعنا، ويتطلع نحو عالم مجهول حافل بالمتناقضات، فالقصيدة عنده "يجب أن تكون فوضى طبيعية، أنت إذا أخذت جزءا من الطبيعة تجد الشوكة إلى جانب الحصاة إلى جانب مجرى الماء، والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي، لكن الخاضع إلى نسق ومن هنا الشكل لا نهاية له".[6]

إنه غياب القانون، وغياب القانون عند أدونيس يعني غياب العلاقات وإبهامها، ومن ثم يتضح معنى التنافر أكثر، من خلال تعداده لأهم مظاهره الفنية الجديدة، منها: "حذف

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 158.

(2) – المصدر نفسه، ص 159.

(3) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 239.

(4) – المرجع السابق، ص 239.

(5) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 63.

(6) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 271.

التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه، وعرض الصور مهما كانت عبثية كأنها بداهة مضيئة، والانفعال المعقد المرهف وتداخل الصور والمشاعر والرموز وتجاورها ...".[1]

ولهذا كان الشعر الجديد بالنسبة لأدونيس محاولة النفاذ إلى أعماق الواقع، وراء المظاهر الحسية، غير أن هذا التنافر الذي يعد من أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها أصالة وعمقا، وملمحا رئيسا من ملامح شعر الحداثة يخلق في المقابل واقعا سديميا بين الشاعر والقارئ، ويحدث خلخلة في بنية الوعي لديه.

9- المسألة النقدية الأدبية الشعرية التاسعة:

" الشعر والثورة "

يعرض أدونيس في معالجته لهذه المسألة المزيد من أفكاره حول الثورة والفن والجمهور، حيث رأى أن هناك " مفاهيم للشعر والثورة ونماذج تنشأ باستمرار، استنادا إلى تجربة معينة في زمان ومكان معينين، وبدءا من هذه التجربة ..." [2] وفهم الثورة والشعر هو في النهاية فهم للإنسان في جهده الإبداعي.

أما من ناحية العلاقة بين الشعر والثورة، فينبغي التمييز بين الشعر من أجل الثورة والشعر الثوري، يقول أدونيس في هذا الشأن: " إن الشعر الذي لا يطمح إلى أكثر من أن يخدم الثورة ويقلدها واصفا منجزاتها وأهدافها بتفاؤل يصل أحيانا إلى درجة السذاجة، شعر يخون في النهاية الثورة ومعناها، ويخون الحرية ومعناها (...) الثورة لا تتجدد إلا بقوة نقدية خلاقة، تمنحها بعدا جديدا، والحرية بالتساؤل والبحث والتخطي، بالشعر الذي يبدأ دائما، يحرك، يثير، يوحي ..."[3]

إن انعدام هذا التمييز في نظر الناقد أدونيس يؤدي إلى تشويه الشعر، وكذا تشويه الحرية والثورة.

"كل ثورة لا تخدم الإنسان والحرية زائفة، ثم إن أي تبرير – غدا – يسحق الإنسان وحريته هو تبرير زائف، وعليه فإن الشاعر الثوري الحق يتخطى المناسبات، ويتجاوز حدود الزمان والمكان، وينفلت من الأطر المحلية ليسمو بتجربته الثورية إلى مستوى

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 159.

(2) – المصدر نفسه، ص 196.

(3) – المصدر نفسه، ص 188.

إنساني يفرض نفسه شكلا ومضمونا ..." [1] هذا الشعر– الثورة – هو شعر الحركة والتغير والتخطي، شعر الواقع الشامل الذي يفتت عصرنا الميت من أجل أن يولد عصر جديد آخر."[2]

وهذا يدل دائما على أن البنية الفوقية هي الأساس بالنسبة للناقد أدونيس، ينتقل من حقيقة تأثيراتها في البنية التحتية، وليس بتبعيتها لها.

يحدد أدونيس في سياق آخر علاقة الشعر الثوري بالجمهور، فيقول: " الشعب بالمعنى الثوري هو الفئات التي تبني المجتمع الاشتراكي، مجتمع المستقبل، أي التي تهدم المجتمع التقليدي، وبما أن "الشعب" بهذا المعنى لم "يتكون" بعد في المجتمع العربي التقليدي، فإن "الشعب" الذي يمكن أن يتوجه إليه الشاعر العربي الثوري في المرحلة الحاضرة هو الذي يتكون من فئات البورجوازية الصغيرة التقدمية، وفي طليعتها الطلاب والمعلمون والمثقفون، لكن تقدمية هذه الفئات لم تتجسد بعد في المؤسسات (...)، الواقع إذن أن الشاعر الثوري العربي الحقيقي ليس له جمهور، وإنما له قراء" [3] والفرق واضح بين الجمهور والقراء، لأن الشاعر الذي له جمهور في نظر أدونيس هو الشاعر الذي يصدر عن قيم البورجوازية وأفكارها.

ينفي أدونيس عن الجمهور العربي أية صلة بالشاعر الثوري، ويجرده من كل القيم الحضارية الثورية بحجة أنه لا يزال يعيش في جهل مزدوج، جهل يفرضه نظام القيم السائدة، وجهل آخر يفرضه انعدام الثقافة كممارسة يومية في المجتمع العربي، الأمر الذي جعل نسبة الأمية تصل في بعض البلدان العربية إلى تسعين في المائة (90%).

ويحل أدونيس البورجوازية الصغيرة التقدمية محل الشعب، في هذه المرحلة الحرجة من تطور المجتمع العربي، ثم يحل الشاعر محل الجميع، لكن أدونيس لا يلبث أن يترك سلسلته تلك ليعود فيؤكد أن ليس للفنان العربي الثوري الحقيقي جمهوره، فالجمهور البورجوازي يرفضه، والعمال والفلاحون لا يفهمونه.[4]

---

(1) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 108.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 189.

(3) – المصدر نفسه، ص 209.

(4) – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 25. دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 ،بيروت، لبنان، 1982، ص25

وفي موضع آخر يرى أدونيس أن الشاعر العربي الثوري مضطر في الأوضاع الاجتماعية العربية الراهنة للتوجه إلى جمهور صغير، ولقد بتنا نعلم أن هذا الجمهور هو البورجوازية التقدمية الصغيرة، أو قراء منها على الأقل، فبماذا يتصف هذا الجمهور؟ إنه متميز عنيف، صلب، جمهور منتجين لا مستهلكين (ينتج ماذا ويستهلك ماذا؟ وكيف؟) [1]

وما الذي جعله يستطرد مما تقدم إلى أن الشعب العربي لا يقرأ ولا يكتب؟ " الفن يثقف المثقف لكنه لا يستطيع أن يثقف الأمي، إن دورنا المباشر الأول، لكي يمكن الفن العربي أن يكون للشعب العربي، هو أن نعمل على رفع مستـــواه العام التعليمي والتثقيفي ...". [2]

من الحق أن أدونيس ينادي بالثقافة العربية الجديدة، ثقافة الجماهير التي تحل محل النخبة، ولكنه هو أيضا الذي يقول قبل ذلك وبعده: لماذا يطلب مني الآخرون أن أعيش تجربتهم لا تجربتي، وأن أعبر عما يهدر في نفوسهم لا عما يهدر في نفسي؟ ولماذا لا يقبلني هؤلاء الآخرون إذا بقيت في كامل وحدة شخصيتي وتمام تفردها؟ وهل أختار الآخرين وأتخلى عن نفسي؟ وأيهما خير لي أن يصفق لي الآخرون أو أن أصمت في القمة والنسيان مع نفسي... [3]

وفي موضع ثان يقول: " الثورة بتعبير آخر لا تقول إن الفن الثوري هو فن الذات، أي فن الإبداع الشخصي، إلا لأن الذات كانت غائبة، لم تكن ثمة ذات، بل أشياء ومنظومات ومؤسسات، وإلا لأنها تريد إعادة الوحدة بين الذات والموضوع، لكن هذه الوحدة لا تتحقق إلا بعد التهديم الشامل النهائي للبنى التيوقراطية – الإقطاعية وعلاقاتها، وهذا التهديم يكون على الصعيد الإبداعي الشعري، ذاتيا أولا يكون". [4]

تبرز هنا خاصية هدم الواقع المُحس، على أن يكون الفاعل هو الإنسان (الفرد) للاعتراف بطاقته من حيث هو إنسان للوصول به إلى مرتبة الإله. [5] وهو الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه الحداثيون، الذين يرون أن زلزلة الأشياء فيه اعتراف بفاعلية الطاقة الكامنة والمقموعة للشاعر.

---

(1) – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 26.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 214.

(3) – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 87.

(4) – أدونيس: زمن الشعر، ص 214.

(5) – عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 64.

طالب أدونيس بجمهور مغاير، ووظف " **لينين**" في دعم ما ذهب إليه، حين قال: "يؤكد لينين أن القارئ الحقيقي لا يزدرد، لا يتلقى الأفكار سلبيا دون أن يعمل عقله، ويطرح على نفسه الأسئلة، ويحمل قابلية واستعدادا لكي يتقدم وحده في طريق الفهم واستخلاص النتائج".[1]

وفي المقابل يشيد أدونيس بالجماهير السوفياتية في صنع الثورة الاشتراكية "كانت جماهير جديدة تحمل إيديولوجية جديدة، أي عقلية وقيما جديدة، لهذا جاء الأدب السوفياتي الذي عبر عنها جديدا ..."[2]

لكن السؤال المطروح، هو ما دامت الجماهير الجديدة في الاتحاد السوفياتي بينها عمال وفلاحين أيضا، فكيف جاءت بهذا الأدب الذي يمجده أدونيس؟ وينفي بالمقابل أن يكون للجمهور العربي نفس الدور؟

تناول كذلك شعر المقاومة الفلسطينية واعتبره شعرا تبشيريا يخاطب الجمهور باللغة الشعرية السائدة، والمعنى المسبق، ولذلك فهو شعر استهلاك وليس جذريا ولا ثوريا، لأن الشعر الثوري في نظرة هو الذي ينشأ داخل الحركة الثورية، خارج الثقافة البورجوازية أو التقليدية الموروثة في قوله: "إن شعرنا في الأرض المحتلة هو أولا رافد صغير في الشعر العربي المعاصر، بل رافد ثانوي، وهو ثانيا امتداد لا بداية، امتداد لشعر التحرر الوطني الذي عرفه العرب طول النصف الماضي من هذا القرن وليس شعرا ثوريا ".[3]

وفي حوار أجراه لمجلة "مواقف" يؤكد أن ما يسمى بشعر المقاومة، لم يكن شعر يواكب المقاومة، بل كان شعرا يتفيأ بها ويستظل بظلالها، اتخذ من المقاومة ممدوحا، وأخذ يعدد صفاته، شأن الشعراء في الماضي إزاء الخلفاء أو العروش.[4]

غير أننا لا نتفق مع الناقد أدونيس في تسمية المصطلح "بشعر المقاومة" أو قصيدة المقاومة، فهي قصيدة الحرب، من أدب الحرب يكتبها الجندي ليحارب داخل المعركة، وهذا المفهوم لا يتفق مع مفهوم القصيدة الثورية أو الشعر الثوري.

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 214.

(2) – المصدر نفسه، ص 215.

(3) – أدونيس: زمن الشعر، ص 218.

(4) – هاني الخير: أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص 37.

كما يذهب أدونيس – من جملة انتقاداته لشعر المقاومة – إلى أن هذا الشعر يؤخر لحظة الفعل، ويفرغ الوعي لأنه مشبع بالمبالغة، كما يتصف بالغنائية البسيطة (...) ينطق بالقيم التقليدية الماضوية والدينية والقومية التي تتبناها البورجوازية المحافظة، وشاهده قول توفيق زياد: **وإن كسر الردى ظهري**

وضعت مكانه صوانه من صخر حطين.[1]

لكنه في موضع آخر يشترط في الكلمة الشعرية امتلاءها بشحنة فكرية وإلا فإنها تبقى على السطح، وهو الذي دأب على محاربتها.

يدعو أدونيس إلى محاربة الماضوية والتقليدية في شعر المقاومة، لأنه يطالب بالقصائد التي تتجاوز التراث ومؤسساته من أجل هدمه.

أما حين ينادي شعر المقاومة بالجهاد، لأنه قد نقض الثورة، لأن الجهاد في نظره مفهوم خلاصي فردي، ... " إنه يخيل للإنسان أنه يفلت من التاريخ لكي يدخل في الأبدية، إنه إقامة مسبقة في الجنة، وهو في جوهره يعني رفضا لقيم الأرض وتعلقا بقيم السماء، إنه من هذه الناحية نقيض الثورة ". [2] بينما الشعر الثوري في هذه المرحلة هو الذي يصدر عن وعي بضرورة خلق المعادل الثقافي للكفاح المسلح، ولقد سبق هذا الشعر الثورة العربية إلى الوجود، كما أن النظرية الثورية قد سبقت التطبيق الثوري.

تتصل هذه التحديدات بإشارات أدونيس الأخرى لما بين الشعر والشاعر والثورة، فهو لا يفتأ يؤكد على أن الخطر على الثورة يبدأ منذ أن تصبح نظاما، والخلل لا يحدث إلا حين يجري التوحيد بين الثورة والنظام، أما الشعر والثورة – الحركة فهما واحد، وإذا كانت الثورة ترتبط بلحظة معينة في التاريخ، فإن القصيدة تتجاوز التاريخ وإن ارتبطت بلحظة معينة.[3]

ويسجل أدونيس بعض إيجابيات شعر المقاومة على الرغم من محاولة شطبه الكامل من الشعر من تلك الإيجابيات:

---

(1) – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 29.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 221.

(3) – المصدر نفسه، ص 208.

الخلو من النزعة الشوفينية والعنصرية – أليس ذلك سمة حضارية إنسانية ؟ وتجسيد صورة الأرض بأفضل ما عرف الشعر العربي – أليس ذلك تطورا مهما ؟ وتغذية الرفض العربي باتجاه تقدمي.[1]

إن شعر المقاومة في نظر الناقد أدونيس هو الذي يخلق جبهة في الحاضر والمستقبل تواكب جهة المقاومة في اللحظة الراهنة، يخلق جبهة إبداع باللغة، تواكب جبهة الإبداع بالعمل[2]، فالشاعر عامل من عمال الثورة، لكنه يعمل باللغة واللغة مادته الثورية، وهو ما سيتم بحثه في الفصل الثاني.

(1) – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 30.

(2) – هاني الخير: أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص 37.

الفصل الثاني

تجليات الحداثة شكلا وفنا

1-الشكل
2- اللغة
3- الموسيقى الشعرية
4- الصورة الشعرية

إن ثورة أدونيس على مضمون القصيدة العربية، ومحاولة النفاذ إلى عمق التجربة الشعرية الحديثة، وتأسيس خطاب نقدي بديل، قوامه الرؤية الجديدة للحداثة، أثار بدوره تجاوزا للرؤية التقليدية على مستوى البنية وطريقة التعبير، سواء تعلق الأمر بالشكل أو اللغة أو التشكيل الموسيقي أوالصورة الشعرية.

1- الشـكل:

تثير هذه المسألة بالنسبة لأدونيس عدة أسئلة أهمها: ما شكل القصيدة العربية الكلاسيكية؟ أو ما الشكل الشعري في نظر النقاد العرب القدماء؟ وما بنية القصيدة العربية الحديثة ؟ وما موقف النقد الحديث منها؟

يرى أدونيس أن غياب مصطلح "الشكل" هو "أول ما يثيره هذا السؤال، فلم يكن النقاد العرب يستخدمون لفظة "الشكل"في كلامهم على مبنى القصيدة، والحق أن هذا المصطلح الحديث تجريدي وفضفاض، بحيث يصح أن يقال في الكلام على هيكلية أية مادة أو كتلة كأنه إذا لا يقول شيئا".[1]

أما إذا عدنا إلى معجم "لسان العرب" وقرأنا مادة "شكل" فإننا نرى أن "الشكل" يعني الشبه والمثل، ويقال: هذا من شكل هذا، أي من ضربه ونحوه، وهذا شكل ذلك: أي مثله في حالاته، وهذا أشكل بهذا، أي أشبه وشكل الإنسان مذهبه وقصده، وشكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة، وتشكل الشيء: تصور وشكله: صوره.[2]

وليس في هذا كله – كما يرى أدونيس – ما يتيح للناقد استعمال مصطلح الشكل ليدل به على مبنى القصيدة "هكذا رأيناه يختار مصطلحا آخر هو اللفظ الذي اتخذ اسما آخر عند الجرجاني هو النظم، ثم غلب عليه اسم عمود الشعر، وفقا لتحديد المرزوقي".[3]

وعلى هذا الأساس انقسم النقاد العرب في نظرتهم إلى مسألة اللفظ والمعنى التي شغلت حيزا كبيرا من طروحات النقد الأدبي العربي الذي لم يقرأ الشعر بوصفه نصا قابلا للنقد، وإنما تعامل معه باعتباره مقدسا في وجوده ونموذجه، وهذا الانقسام المنهجي يعبر عن رؤية تجزيئية إلى الشعر العربي.[4]

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 139.

(2) – نقلا عن: جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 09.

(3) – أدونيس: زمن الشعر، ص 140.

(4) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 54.

من النقاد الذين جنحوا إلى الشكل جنوحا ظاهرا قدامة بن جعفر في كلامه عن البلاغة، إذ يقول: وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعاني متعادلة وصحة التقسيم بإتقان النظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني..."[1] ولا يخفي استفادة قدامة بن جعفر – في هذا المجال – من الآراء النقدية لأرسطو في كتابيه عن الشعر والخطابة والفلسفة اليونانية.

أما ابن رشيق فيأخذ تعريف ابن طباطبا: اللفظ جسم وروحه المعنى، ارتباطه به كارتباط الروح بالجسد يضعف بضعفه ويقوى بقوته.[2]

"وعلى أساس تخير اللفظ، أسس الجاحظ نظريته المعروفة، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير..".[3]

إن النقاد الذين يرون في الألفاظ أصلا لكل عملية شعرية بناء على هذا الموقف يقصرون عن فهم طبيعة هذه العملية ويجعلونها تسطيحا لتجربة الشاعر وزخرفة تستند إلى جماليات كامنة في مادة الشعر التي هي المفردات ...".[4]

الصنف الثاني من النقاد انتصر للمعنى، فنجد المرزوقي صاحب نظرية الشكل المتمثلة في عمود الشعر، قد وضع القواعد والعبارات التي ينبغي على الشاعر الالتزام بها، وذهب في تعريفه للمعنى مذهبا متميزا، إذ قال: إن من البلغاء من قصد فيما جاش به خاطره إلى أن يكون استفادة المتأمل له، والباحث عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله (...) وهم أصحاب المعاني، فطلبوا المعاني المعجبة من خواص أماكنها وانتزعوها جزلة عذبة حكيمة أو رائعة بارعة، فاضلة كاملة، لطيفة شريفة، زاهرة

---

(1) – نقلا عن: مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 54.

(2) – جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 45.

(3) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 56.

(4) – جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 45.

فاخرة، وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه لائقة الاستعارة، صادقة الأوصاف (...) تعطيك مرادك إن رفقت بها وتمنعك جانبها إن عنفت معها.[1]

إن هذا التعريف ينصرف إلى المعنى، كونه مركز الخطاب الشعري بالنسبة إلى هؤلاء النقاد الذين كان إدراكهم له عبارة عن أفكار ذات طابع حسي.

وفي كل هذا يلاحظ غياب الشاعر، ولا نعثر على أية علاقة بين تجربته وبين معانيه، لقد أغفل النقاد الذين سبق ذكرهم البواعث الأساسية لوجود القصيدة، تلك البواعث التي أشار إليها ناقد آخر متأخر هو "حازم القرطاجني" الذي أكد على حضور الشاعر عندما جعل المعاني تقترن بالانفعالات، كما جعل عنصر الغرابة قواما للشعر.

كما يرى حازم القرطاجني أن القصيدة تتشكل من وحدات متماثلة في الأبيات، لذلك يقوم بتفكيك البيت الشعري محاولا استخراج العناصر التي تكونه، مستقرئا الأسس النفسية والتاريخية التي جعلت من الشاعر العربي بانيا لقصيدته المتشبثة بتلك الوحدة البنائية (البيت).[2]

أما الناقد الكلاسيكي عبد القاهر الجرجاني، فقد تميز عن غيره من النقاد، واختلف عنهم في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ.

والاقتراب الذي أنجزه عبد القاهر كان أساسه رفض قسمة الشعر إلى لفظ ومعنى لا ثالث لهما، وجعل نظرية "النظم"هي الصورة الثالثة في التأليف الشعري، فيقول: "... ينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجبا، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة .." [3]، فالسياق هو الذي يمنح اللفظة القدرة على الوجود.[4]

إن المعنى هو كيفية النظم، على عكس ما كان يعتقد من أن المعنى يوجد ما قبل النظم.

لقد نهض عبد القاهر الجرجاني بالنحو محاولا أن يقوم به الشعر، وهو يعرف أن النحوي يهتم بمستوى من المعنى أقل نضجا وتعقدا وكمالا من مستوى الشعر، فكانت إضافاته

---

(1) – نقلا عن: مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 56.

(2) – جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 61.

(3) – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981، ص 35.

(4) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 61.

النقدية المهمة، من جهة كشفها عن قدرة النحو على إضاءة النص، إلا أن عبد القاهر وجد في معاني النحو ما يكفي لاستخراج مزايا الأدب، موحدا بين المعنى والتركيب.[1]

ويذهب الباحث جودت فخر الدين إلى القول أن "ما ينطلق منه عبد القاهر الجرجاني هو النص، وتلك مخالفة للسابقين الذين أسقطوا أحكامهم على النصوص وفسروها اعتمادا على مقولاتهم المحملة "[2]، والمقصود بذلك هو إعطاء الأولوية للنص الشعري وتقويمه حسب جودته الفنية.

هكذا نرى أن ما نسميه اليوم بالشكل "كان يشمل عند النقاد العرب القدامى أبعاد القصيدة اللفظية والمعنوية والإيقاعية، ولذا يرى أدونيس أن القراءة الحديثة للقديم تفتح أفقا للتساؤل حول الحديث؛ لأن ما نسميه بالشعر الحديث، حضوره في الغالب يتجلى في "الشكل"، ومن ثم يطرح أدونيس هذه التساؤلات: "هل الخروج على نظام الشطرين المتساويين تفعيليا يحقق الخروج على المبنى الشعري الكلاسيكي؟ أم أن هذا الخروج ليس إلا تنويعا تفعيليا أو تشكيليا على جوهر واحد؟ هل الخروج على الوزن يحقق تشكيلا فنيا أغنى وأكثر جدة مما يحققه التشكيل الوزني؟ هل تكشف الحداثة الشعرية العربية عن فهمها الخاطئ لمعنى"الشكل"في الشعر العربي؟ هل هي بتعبير آخر حداثة قديمة، من حيث أنها تفصل ضمنيا بين ما نسميه "الشكل" وما نسميه "المعنى"– وذلك في إلحاحها على المظهر الخارجي لجسد القصيدة: يجب أن يكون "الثوب" مخالفا كليا لثوب القصيدة القديمة، دون أن نتساءل: هل ما يخبئه هذا الثوب"الحديث"أكثر حداثة مما يخبئه ذلك الثوب "القديم" ؟.[3]

إن طرح أدونيس لمثل هذه التساؤلات يحدد موقفه من التجارب العديدة التي عرفها الشعر العربي الحديث، من أجل التجديد في الحساسية الشعرية شكلا ورؤيا، وهذا ما يسمى بالإبداع النقدي الصادر من الإبداع الفني.

وفي سياق التجاوز والرفض للقديم، تأتي فكرة التجريب كرد فعل لما حدث في المجتمع العربي من تغيرات وتحولات اجتماعية وسياسية وثقافية، شجعت الأدباء والشعراء على خوض مغامرة التجريب في إطار ما يسمى بنزعة الحداثة.

---

(1) – جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 100.

(2) – المرجع السابق، ص 51.

(3) – أدونيس: زمن الشعر، ص 140.

وأول هذه التحولات أو التغيرات هو شعر التفعيلة الذي ظهر قبل النصف الثاني من القرن العشرين، وكان ظهوره استجابة لحساسية العصر ... أدرك الشاعر أنه أمام أفكار ومضامين جديدة لا بد أن يوجد لها أطرا أو أشكالا جديدة.[1]

وشعر التفعيلة هو محصلة أو صورة لتهشم عمود الشعر التقليدي أو تحلحله فتخلخله ولكن في سياق تطوري متناغم مع الزمن وأحداثه.[2]

فالحياة الجديدة التي أصبح الشاعر العربي يعيشها تفرض شعرا يعبر عنها، ويكون المضمون الذي هو الواقع الجديد، الموجه الرئيسي في اختيار بيت شعري قادر على احتضان واقع مغاير لم يعرفه الشعر السابق على الشعر الحر.[3]

نأخذ مثلا هذه الأسطر من قصيدة"سفر"لأحمد عبد المعطي حجازي:

بيننا، يتغير لون الشجر

يتوغل طير المسافات في بحر هدأته

عالقا بالخيوط التي تتقاطع في خضرة السهل

أو تتوازى،

ويتصل البحر بالليل،

ينقص وجه القمر

زمن من مطر

من رذاذ رتيب؟

يسح رمادا بغير انقطاع

أفي الليل أم في النهار.

ترى، كان هذا السفر

فالأسطر فيها غير متساوية التفعيلات مثلما في أبيات القصيدة العمودية وقافيتها الرئيسة هي ست فقط، تنتهي بالراء الساكنة.[4]

---

(1) – عبد الرحمن محمود القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 145.

(2) – المرجع السابق، ص 146.

(3) – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج3، ص 29.

(4) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 148.

أما ثاني التحولات والتغيرات التي أصابت بنية الشعر، فهي قصيدة النثر التي يعيد بعض الدارسين بواكيرها الأولى إلى الأربعينات في محاولات حسين عفيف وألبير أديب، وهي محاولات تتنفس في أجواء الشعر المنثور، مثل كتابات جبران خليل حبران وأمين الريحاني، وهذا الأخير صاحب أول تجربة في الشعر المنثور، الذي ضمنه كتابه "الريحانيات" إلى جانب مقالاته وخطبه، وعلى تجربته هذه أطلق هو مصطلح "الشعر المنثور"وهذا يعني ربط قصيدة النثر بالشعر المنثور وتطورها منه، وفي سياق هذا الربط يعد محمد جمال باروت ديوان (أغاني القبة 1950) لخير الدين الأسدي قفزة نوعية من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر أو القصيدة النثرية كما يسميها، كما يعد كتابات الأسدي معه أورخان ميسر وعلي الناصر صاحبا ديوان "سريال" حلقة طليعية من حلقات انتقال الشعر العربي من مرحلة الشعر المنثور إلى مرحلة قصيدة النثر. ويضيف جان كوكتو أن من النقاد من يرجع قصيدة النثر إلى جذور عربية أبكر من زمن الشعر المنثور، ويذكر منهم محمد جمال باروت، ففي ربطه لقصيدة النثر بالشعر المنثور يجعل لها جذورا في التراث الكتابي العربي، ويذكر القرآن الكريم والشعر الصوفي. [1]، كما يمكن أن نستشهد بالنصوص التراثية مثل ملحمة جلجامش والكتاب المقدس وغيرهما.

وإذا كان هناك من أرجع قصيدة النثر إلى جذور عربية حديثة أو قديمة، فإن آخرين ممن كتبوا عنها أو أبدعوها وصولها مباشرة بقصيدة النثر الفرنسية، مثل سامي مهدي، الذي تحدث في كتابه "أفق الحداثة" و "حداثة النمط" عن تأثر شعراء قصيدة النثر بما جاء في كتاب"سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"عن هذه القصيدة .[2]

أما أدونيس فلا يرى أن قصيدة النثر العربية انتحال أو سرقة لغيرها، إنها في تقديره"آلة"واستخدام الآلة ليس في ذاته سرقة ولا انتحالا، كما يرى أنه ما من جامع بين قصيدة النثر العربية وقصيدة النثر الفرنسية أو غيرها إلا الاسم الواحد أو النوع الأدبي الواحد، أما غير هذا فالفروقات الشعرية والفنية بينهما عظيمة وعميقة.[3]

غير أن أدونيس قد تأثر بكتاب سوزان برنار – كما مر بنا في الفصل السابق – وإن كنا نتفق معه بأن قصيدة النثر العربية ليست سرقة.

---

(1) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة ، ص 152–153

(2) – المرجع السابق، ص 153.

(3) – المرجع السابق، ص 154

"ويبدو أن مصطلح "قصيدة النثر" الذي نقله أدونيس عن سوزان برنار كان قد أطلق بصورة عفوية على بعض النتاج النثري الشعري الذي ابتعد في شكله عما كان مألوفا وشائعا مثل "النثر الشعري" أو "الشعر المنثور"...

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن أدونيس نفسه كان أول من استخدم مصطلح "قصيدة نثرية" في دراسته السابقة لتنظيره النقدي عن قصيدة النثر ..." [1] وهي ما عرفت في نظرية الأنواع الأدبية بالقصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة والشعر الحر. "وليس خافيا أن قصيدة النثر جاءت في سياق ملمح من ملامح الحداثة وهو التجاوز، وتخليها عن الوزن أو الإيقاع الخارجي ربما يكون أهم خطوة في خطوات هذا التجاوز (...) فخروجها من الشكل إلى اللاشكل مع بقائها في حالة الشعرية، يعني تموجها وصعوبة القبض على ملامحها من ناحية وصعوبة القبض على محتواها من ناحية ثانية".[2]

ويعد أنسي الحاج أحد أنشط أعضاء مجلة "شعر" اللبنانية أن أهم شروط قصيدة النثر كما نقلها حرفيا عن سوزان برنار هي: "الإيجاز والتوهج والمجانية".[3]

أما أدونيس فيرى أن "قصيدة النثر" قائمة على نوع من التحليل، أي أن الذهنية جزء أساسي من قصيدة النثر، والذي يكتب قصيدة نثر، يتحول كفاحه إلى نوع آخر، أي إلى إخفاء هذه الذهنية الملازمة جوهريا لقصيدته.

الكتابة النثرية – ضمن التعبير العربي – ردة فعل مقصودة ضد الانفعال السريع والعاطفية هي عملية إدخال العقل في اللعبة الشعرية، ولعل أهميتها تكمن – ضمن إطار الشعر العربي – في هذا الشيء؛ أي في الذهنية".[4]

"وتخلق قصيدة النثر إيقاعا جديدا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها".[5]

هذه هي أبرز خصائص قصيدة النثر التي لم تفارق القصيدة العمودية في بعض عناصرها الشكلية فحسب، بل قطعت كل علاقة لها بها.

---

(1) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 170.

(2) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 154.

(3) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 177.

(4) – هاني الخير: أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص 28.

(5) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 179.

ويأتي في سياق قصيدتي التفعيلة والنثر، شعر السبعينات (...) الذي كتب في أعقاب نكسة 1967م متأثرا بمناخها، وهو مناخ انكسارات نفسية وإحباطات للعزائم والتطلعات، وخيبات الأمل والطموحات، وتحطم الوعود وجنوح إلى اليأس والقنوط، وهجرة إلى داخل الذات الفردية وانكفاء عليها في أعقاب تمزق الذات الجماعية (القومية)".[1]

"... وصوت الشاعر السبعيني – كما يقول جابر عصفور – صوت مقموع، مقهور، محبط، مكتئب، مخدوع ".[2] كان يعبر عن واقع تلك الهزائم بشكل متآكل، متناقض هو الآخر، نقرأ مثلا هذه القصيدة لسعدي يوسف:

سيدي الحب أملى علي القصيدة مبتلة بالرصاص فصحت: أخطئني

سيدي الحب أملى علي القصيدة مبتلة بالرصاص فصحت

سيدي الحب أملى علي القصيدة مبتلة بالرصاص

سيدي الحب أملى علي القصيدة مبتلة

سيدي الحب أملى علي القصيدة

سيدي الحب أملى علي

سيدي الحب أملى

سيدي الحب

سيدي .[3]

أراد أن يرمز بالشكل للواقع المتآكل، فكان أن وظف الشكل متناقصا متآكلا، ليبرز تآكل المجتمع، أو تآكل المعاني والقيم فيه، وشروع هذه القيم في التراجع، فلهذا جماليته الخاصة حيث تنتج الدلالة بتوظيف الرمز للواقع على هذا النحو التشكيلي العجيب الذي يلمح إلى إمكان جعل الشكل في ذاته موضوعا شعريا من ناحية، وعنصرا دلاليا من ناحية".[4]

---

(1) – عبد الرحمن محمود القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 169.

(2) – المرجع السابق، ص 170

(3) – المرجع السابق، ص 172.

(4) – المرجع السابق، ص 173.

هذا وقد عرفت القصيدة الحديثة أشكالا متعددة، فمنهم من صنفها إلى قصيرة وطويلة، مثل عز الدين إسماعيل الذي قسم بنية القصيدة القصيرة الحديثة إلى ثلاثة أشكال: "القصيدة الدائرية المغلقة، القصيدة المغلقة المفتوحة، القصيدة ذات الشكل الحلزوني".[1]

ويقر عز الدين إسماعيل ضمن هذا المنظور أن القصيدة الطويلة تتطور الآن تطورا ملحوظا، فتزداد بنيتها تعقيدا حتى صارت القصيدة موقفا فكريا غاية في التعميم والشمولية (...) وتطورت في اتجاه الشكل الدرامي فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة أو المميزة ...".[2]

لقد جسدت حركة الشعر الحديث انهيار المركز ،انهيار النموذج، وانهيار الإجماع، ذلك أن الحداثة استطاعت أن تبلور الرؤيا للعالم، ومن ثم البحث عن أشكال في اللاشكل..".[3]

من هنا يناقش كمال أبو ديب تجليات النص في إطار الحداثة، ويرى أن الشكل ليس حاملا للمعنى فقط، بل إنه العنصر الذي يحتل المركز حتى في حالة غياب المعنى أو نسيانه ".[4]

وهو ما ذهب إليه أدونيس في قوله: "الشكل هو المجال المباشر الذي يشير إلى أن للحياة والأشياء حضورا مختلفا ودلالات مختلفـــة ...".[5]

غير أن حداثة الشكل – في نظر أدونيس – لا تتم بمجرد الخروج التشكيلي عن الأوزان القديمة ؛ لأن "الشكل أوسع من أن يتحد في بناء القصيدة الظاهري، وأنه يشمل الرؤيا ذاتها".[6] أي تجربة، وثقافة، ومضمون العصر الذي يعيش فيه الشاعر "أليس "الشكل" عند عند الفرزدق، مثلا، أو جرير هو "مضمون"عصرهما – أو معناه – أي طبقته السائدة وثقافته السائدة ؟ و "الشكل"عند شوقي، مثلا آخر، أليس هو "المعنى" الذي كان سائدا في عصره (...) و "الشكل" الحديث، أليس هو كذلك هذا "المعنى"الحديث: التفتت والبلبلة، والضياع، والبحث عن أفق ما، مختلف وجديد ؟".[7]

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة العربية في النقد العربي المعاصر، ص 104.

(2) – المرجع نفسه، ص 108.

(3) – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 1994، ص 142.

(4) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 46.

(6) – المصدر نفسه، ص 141.

(7) – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

إن هذه الأسئلة تؤكد أن الخروج على الشكل هو خروج شامل، سياسي– ثقافي، خروج من حالة وعي معينة إلى حالة أخرى، وليس مجرد خروج فني، كما تؤكد على عدم الفصل بين الشكل والمضمون،"الشكل في ذاته مضمون، والشعر بهذا المعنى هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعة "[1]، و "اعتبار الشكل الشعري وجودا ثابتا مستقلا، قائما بنفسه يحول الشعر إلى صناعة، لأنه يفصل بين الدال والمدلول: الشكل هناك مستقل، والموضوع هناك مستقل، ويقتصر عمل الشاعر على التوفيق بينهما، وبقدر ما يكون صناعا بارعا في هذا التوفيق يكون شاعرا "[2]، فالفصل بين الدال والمدلول، الشكل والموضوع، هو فصل مصطنع ليس إلا؛ لأنهما يولدان معا.

وما جاء به أدونيس هو من جملة المبادئ التي أسس لها في موقفه تجاه شكل القصيدة الجديدة، حين رأى أن "شكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا (...) ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة – في حضورها وحدة وكلا .."[3].

"إن واقع القصيدة كحضور مشخص في هيكل ما، هو شكلها، فشكل القصيدة هو كلها (...) ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تستشف في هذه الوحدة، هكذا يبدو أن القصيدة الجديدة قصيدة حركة، مقابل القصيدة التقليدية التي هي قصيدة ثبات ومقاومة، ومن هنا لا نهائية الخلق الشعري".[4]

يضيف أدونيس أن القصيدة الحديثة لن تسكن في أي شكل ثابت، وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة ..."[5].

"لا نقصد أن نرفض الشكل، بوصفه شكلا بل بوصفه نماذج مسبقة وأصولا تقنية قبلية، نقصد أن يتحرر الشعر من كل قالب مفروض، وأن لا يخضع لغير الفن".[6]

---

(1) – حرية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 165.

(2) – أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص 109.

(3) – أدونيس: زمن الشعر، ص 155.

(4) – المصدر نفسه، ص 156.

(5) – المصدر نفسه، ص 155.

(6) – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

يؤسس أدونيس هنا مبادئ عديدة، الأول هو أن شكل القصيدة الجديدة متحول ومتغير، وليس نموذجا جاهزا، المبدأ الثاني هو أن القصيدة وحدة عضوية تستند إلى تداخل الأجزاء مع الكل، والثالث هو أن الشكل والمضمون متحدان.[1]

في سياق آخر يرى أدونيس أن "النظر إلى الشكل بحد ذاته – أي الشكلية – قتل للأثر الفني، فإذا كان علم جمال"المضمون"بحد ذاته يقتل القصيدة، إذ يعريها من الشكل، فإن علم جمال الشكل بحد ذاته يقتلها هو كذلك إذ يرديها إلى مجرد هيكل".[2]

وهي ضربة قاصمة يوجهها أدونيس للشكلانية التي ننسبه إليها، فكيف يستقيم ذلك؟ [3]

يضيف قائلا "كل شكل حد، إن كل شكل نقص، التمسك بشكل واحد لا يتغير تمسك بالحد والنقص، في هذا خطر ثقافي يتضمن خطر إنسانيا، يضيق الإنسان ويجمده".[4]

وفي موضع آخر يؤسس أدونيس لأسبقية الشكل على المضمون في الشعر الجديد فيقول:"... أعني أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها، هذا يتضمن نتيجة أساسية: ليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته، سواء أكان واقعيا أو مثاليا، تقدميا أو رجعيا، وإنما هي في كيفية التعبير عن هذا المضمون".[5]

نخرج من هذه الحصيلة بما يلي:

1– أولانية الشكل، أو قدمه إن صح .

2– نفي الشكل

تقودنا هذه النتيجة إلى التناقض والزئبقية إلى إنشائية التفكير والتعبير، خاصة التعبير الاصطلاحي.[6]

---

(1) – عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 101.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، 155.

(3) – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 20.

(4) – أدونيس: زمن الشعر، 276.

(5) – المصدر نفسه، ص 195.

(6) – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 21.

2- اللغـــــة:

اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، هي أول شيء يصادفنا، وهي النافذة التي من خلالها نطل، ومن خلالها نتنسم، هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب، والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق.

وقد عرف الإنسان العالم، أو حاول أن يعرفه لأول مرة يوم أن عرف اللغة، وهو لم يعرف السحر إلا يوم أدرك قوة الكلمة، ولم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة السحر.[1]

"وكانت مسألة اللغة محور جدال بين اللغويين العرب الذين تنازعتهم المذاهب الكلامية المتعددة في العصور العباسية، إذ أن الموقف من اللغة كان يعني موقفا من الوحي، ولما كان الوحي كلام الله، فقد أصبح للغة مكانته، هكذا كان الإسلام موحدا لوجوه الثقافة كافة، وفي ذلك وحدة اللغة والوحي".[2]

وكانت عناية بعض العلماء باللغة"تنطلق من "الإعجاز القرآني" وأن اللغة عيار في صناعة الشعر الذي يستدعي الطبع والرواية والاستعمال، وأن يشاكل اللفظ معناه، وأن يعرب عن فحواه كما يقول الجاحظ".[3]

وإذا كانت نظرة بعض النقاد القدامى إلى اللغة ترتكز على النزعة الشكلية، فإن عبد القاهر الجرجاني قد وحد بين اللغة والشعر، ووحد بين البلاغة والنحو، وتجاوز النقاد الذين سبقوه في فهمه للغة القائم على أساس النظم، وسر النظم هو المجاز.

اللغة عند عبد القاهر الجرجاني "مجموعة من العلاقات وليست مجموعة من الألفاظ، وهذا الفهم ينسجم وطروحات علم اللسان في نظرية اللغة ".[4] إذ حدد دي سوسير اللغة بأنها نظام من الرموز تخضع للتغييرات وكذلك القواعد التي تتحكم في هيكله وعلاقاته، ومن هذا المبدأ انبثقت البنائية وأدواتها في تحليل بنية اللغة، واستطاع الدارسون أن ينفذوا أكثر من سابقيهم إلى قراءة النص.[5]

وفي إطار نظام الرموز وما تحمله اللغة من مستويات صوتية ودلالية، راح يبحث النقد الأدبي الحديث عن فك شفرة النص في إطار ما يسمى بالحداثة وما تحمله من طروحات

---

(1) – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 1994، ص 149.

(2) – جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 76.

(3) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 122.

(4) – المرجع السابق، ص 126.

(5) – المرجع السابق، ص 127.

نقدية أوروبية في الأصل، تم إسقاطها على الخطاب النقدي العربي المعاصر، خاصة الجانب النظري المتعلق باللغة الشعرية التي لم تعد قادرة بمعجمها التقليدي على مسايرة اللحظة الحضارية والتجربة الشخصية للشاعر المعاصر.

"فلا بد أن تكون لكل تجربة لغة معبرة عنها، وهذا يستتبع بالضرورة عجز اللغة التقليدية عن الارتفاع إلى مستوى التجربة الحداثية "[1]، فلغة الشعر الحداثي لغة إشارية إيحائية لا تعين الأشياء أو المعاني مباشرة وإنما بالرموز والأقنعة، تنفر من تسمية المعنى وتحديده، بل تتعالى على التسمية والتحديد، هي لغة تتعامل مع الوجود لكن من دون أن تسميه أو تسمي أشياءه، ومن دون أن تفسره، إنها تواريه وتوريه في الوقت نفسه ...".[2]

وليس من اليسير على الشاعر الذي نشأ ذوقه على شعر عصر آخر له لغته الخاصة ونبضه الخاص أن يقول الشعر بلغة عصره، لأنه يحتاج في البداية إلى التفلت من القوالب والصيغ التعبيرية التي تحمل نبض العصر أكثر من غيرها.[3]

وفي إطار الاستفادة من التجربة الشعرية الغربية، ذهب مجموعة من الشعراء والنقاد العرب إلى تبني الدعوات الحداثية الغربية، وفي مقدمتهم "يوسف الخال"، الذي دعا إلى استعمال"اللغة المحكية "المتطورة على ألسنة شعوبها، فهذه هي لغة الحاضر والمستقبل واستخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم، وعندئذ نتغلب على هذه الصعوبة الأساسية في وجه أدب عربي حي، مبدع، حديث.[4]

إن موقف الناقد يوسف الخال يستند إلى مفهوم أن اللغة وظيفية، وأداة للتواصل وعلى هذا الأساس يقر بأن هناك حاجزا بين تجربة الشاعر وواقع اللغة، لأن القصيدة – عنده – هي أسلوب تستخدم فيه الكلمات كأصوات وكرموز، وهي لا تنفصل عن معناها ..." [5]

بخلاف ما ذهب إليه الناقد أدونيس الذي انتقد مفهوم جدار اللغة في قوله: "إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظر إلى الحدث بوصفه موضوعا خارجيا، فينقله تمجيدا أو تقبيحا، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلام الإعلامي بحصر المعنى، أو أي نوع آخر من الكلام الإخباري التحليلي، أما الخصوصية الشعرية فمن طبيعتها أن تحيل الحدث إلى

---

(1) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 199.

(2) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 249.

(3) – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، ص 199.

(4) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(5) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 130.

رمز، بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنما تردنا إلى دلالته أو أبعاده في الحركية التاريخية – ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي – تخييلي قوامه اللغة وعلاقتها ..."[1].

فالمشكلة إذن ليست في تغيير المعجم اللغوي، أو في استبدال اللغة المحكية باللغة الفصحى، فكل ذلك لا يحل مشكلات الثقافة العربية – في نظر أدونيس – الذي يرى أن"العلاقة بين اللغة والشاعر فردية وشخصية يستطيع الشاعر العربي أن يرفض استخدام العربية الفصحى، ويستطيع أن يتبنى اللغة المحكية دون انتظار قرار أو مرسوم أو إجماع على استخدام اللهجات المحكية (...) ويتحدى أولئك الشعراء الذين ليسوا مقتنعين بالكتابة بالعربية الفصحى، طالبا منهم أن يتخلوا عن الكتابة بها، أو يكتبوا بالمحكية أو ليصمتوا".[2]

يضيف أنه نفسه سيكتب بالمحكية لو أقتنع أنها أفضل من الفصحى، فخير للإنسان الشاعر ألا يكتب شيئا من أن يكتب قصيدة بلغة يؤمن بأنها تخونه ... وتقتل طاقاته الإبداعية. [3]

فهذه كلها عوارض وليست جوهرا في الكتابة الشعرية الحديثة التي تتبني اللغة فيها على الرؤيا، فالأساس عند أدونيس هو الدفع باللغة من حالة الإقرار والإيصال والوضوح، إلى فضاء التجربة الرؤيوية حيث اللغة الإشارة الغموض ..." [4]، وهو المجال الذي سيجعل الناقد أدونيس يهيئ لمشروعه النظري حول الشعرية العربية، لذا يرى أن الشعر الحديث يطمح إلى أن"... يؤسس لغة التساؤل والتغيير، ذلك أن الشاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة ..."[5]

يتناول أدونيس إذا مسألة اللغة وفق ثنائية الهدم والبناء، فهو يدعو إلى تجاوز دلالة اللغة القديمة، لغة القواميس وإنشاء لغة جديدة حية وحركية، أي لغة من ذات الشاعر ولا يأتي بها من الخارج، فاللغة القديمة – في نظره – عامل ساعد على الاغتراب بحكم أنها تحمل

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص ص 130–131.

(2) – عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 109.

(3) – المرجع السابق، ص 109.

(4) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 131.

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 157.

في عمقها دلالات الماضي ومضامينه [1]، لذا لا يكون الإنسان ثوريا إلا إذا قام بالتحرر من ركام اللغة القديمة فـ"ليست اللغة وسيلة تعبير وحسب، وإنما هي كذلك طريقة تفكير، لكل وضع اجتماعي إذا لغته، لغتنا السائدة هي لغة أوضاعنا السائدة، وهذه أوضاع متخلفة على جميع المستويات، إنها لغة بيانية، صنعية، زخرفية، والمجتمع هنا يستهلك اللفظة كمتعة فردية، أي كما يستهلك السلعة، هكذا فقدت اللغة حيوية الإبداع وحرارة الحياة، تحولت إلى ما يشبه الركام ..." [2]، وعليه فإن دور الشاعر الثوري – في نظر أدونيس – لا يقتصر على تثوير اللغة، أي تنقيتها وغسلها، وإنما يتجاوز ذلك إلى تنقية الفكر وبالتالي الإنسان والحياة". [3]

أما الثورة التي ينتظرها الناقد أدونيس في مجال اللغة فهي "أن تصبح الكلمة وبالتالي الكتابة، قوة إبداع وتغيير تضع العربي في مناخ البحث والتساؤل والتطلع" [4]، لأن بقاء نمط التعبير الكلاسيكي بقاء – حتما وبالضرورة – الظواهر الثقافية القديمة كما هي دون تجديد، فالتعبير الجديد يستدعي رؤية وتخييلا جديدين، ويعني ثقافة جديدة [5]، وهذا لا يعني بحال من الأحوال أنها دعوة للتحرر من اللغة القديمة كلية، أو الاستغناء عنها عند كتابة القصائد، بل كل ما في الأمر أن لكل قصيدة جديدة، لغتها الجديدة، ذات البعد الدلالي الحديث[6]، فـ"كل حدث يدخل في سياق لم يألفه تاريخنا يفرض على من يكتبه شعريا أن أن يدخل لغته في سياق لم يألفه شعرنا: أن يبدع نصا – حدثا – من الطبيعي – إذا – أن يخلخل صيغها الموروثة، أن يحدث في طرق التعبير كم استقرت تقليديا الحدث التفجيري المغير، أن يتخطى جسد اللغة القديم". [7]

إن الشاعر الفذ المبتكر – في نظر أدونيس – هو الذي يصنع طريقته الشعرية الخاصة ذات الطعم المميز ... عبقرية الشعر في الفرادة والاختلاف، وبقدر ما يثري الشاعر اللغة

---

(1) – سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجا)، أبحاث للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 218.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 237.

(3) – المصدر نفسه، ص 231.

(4) – المصدر نفسه، ص 239.

(5) – سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص 219.

(6) – المرجع السابق، الصفحة نفسها .

(7) – أدونيس: زمن الشعر، ص 221.

الشعرية يكون خادما لها، أما في حالة النسخ والتكرار تصبح اللغة نفسها في هذه الحالة لا تتكلم بل تتلعثم اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلمته، تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها، فاللغة الشعرية دائما ابتداء.[1]

"في ضوء ذلك، نكتشف أن العجز عن التعبير عن الإحاطة بالعالم وأسراره، والذي ينسب عادة إلى اللغة، لا يكمن في اللغة بحد ذاتها، وإنما يكمن في غياب الإنسان الذي يعرف أن يفرغ اللغة من ليلها العتيق ويردها إلى براءتها الأولى، هنا يكمن سر الإبداع الشعري...".[2]

من الأهداف الأساسية التي يدعو إليها أدونيس هو القيام بثورة ضد اللغة الشعرية القديمة بمعناها القاموسي والاجتراري، المشكلة من علاقات بسيطة وواضحة، والفعل الحداثي الأول يمس مسألة"... تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصبح الكلمة فعلا لا"ماضي"له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة".[3]

هذا بالنسبة لهدف أدونيس من تغيير مدلولات اللغة، لخلق لغة شعرية حداثية تواكب التجربة الشخصية للشاعر المعاصر، أما عن خصائص هذه اللغة كمفهوم نقدي فيكمن تفصيلها فيما يلي:

يفرق أدونيس بين اللغة الشعرية واللغة العادية، ويعتبر من مميزات اللغة الشعرية الحداثية، الانحراف عن المعنى المألوف الواضح، كي تصير لغة خاصة متفردة، تبعث في القارئ عنصر التخييل ولذة التساؤل، وتنطبع عليها السمات الشخصية للتجربة التي تميز كل شعر، وروح العصر المتجددة بخلاف اللغة العادية، التي لا تقود إلا إلى معاني مباشرة وسطحية، فعلى اللغة الشعرية "... أن تحيد عن معناها العادي، ذلك المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفة مشتركة إن لغة الشعر هي اللغة – الإشارة في حين أن اللغة العادية هي اللغة – الإيضاح".[4] وفي هذا السحر والإشارة، إذ لا بوح ولا تصريح تكمن وظيفتها.[5]

---

(1) – سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص 220.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 245.

(3) – المصدر نفسه، ص 239.

(4) – المصدر نفسه، ص 157.

(5) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 250.

اللغة الشعرية الحداثية تتأبى على السلطة، وانفلات دائم من الدخول في قوالب، وكائن زئبقي لا يركن إلى السكون، ومعنى هذا أن من وظائف الشاعر أن يجدد اللغة بصفة دائمة، حتى يصبح – على حد تعبير أدونيس – آدما جديدا، لا آدم نسخ وتكرار واستعادة، بل آدم إبداع يسمي الأشياء تسمية جديدة.[1]

ومن العناصر التي لها علاقة باللغة الشعرية – في نظر أدونيس – عنصر اللاشعور، لأن الشعور في أغلب حالاته محدد ومنطقي وواضح، في حين أن الشعر انفعال ورؤيا وتجربة ؛ فالشاعر يغوص في أعماق لا شعوره، ليفجر مخزونه من الكلمات التي تتجاوز الماضي والحاضر، لتعبر عن المستقبل، وتنفصل عن الواقع لتحتضن المجهول، وتبحث في فضاء التجربة الحداثية عن الكائن والممكن، لغة مغايرة للثقافة السائدة والواقع، وهذه لا تكون إلا بوجود "الأنبياء والسحرة الجدد الذين يستطيعون أن ينفضوا عنها رمادها، ويبعثوها متوهجة كشمس الصباح".[2]

ويعود جمال اللغة في الشعر بالنسبة للناقد أدونيس إلى "نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات، على النقيض من لغة العلم التي هي لغة تحديدات "[3] ؛ لأن جمال اللغة ليس في مطلقها، بل في نظامها وعلاقاتها ... هذا النسق المترابط هو الذي يكسب اللغة جلالا وشعرية ... والنظام دائما هو النحو! ولا تخرج لعبة الشعر – غالبا– عن نحو الشعر أو شعر النحو – على حد تعبير رولان بارت".[4]

وإن كان أدونيس لا يقصد التمرد على النحو، وإنما أراد الشاعر المعاصر، أن يجتاز اللغة القديمة، التي لم تعد قادرة على استيعاب رؤى الشاعر وأفكاره وخواطره في إطار ما يسمى"تفجير اللغة"، ما دام أنه يتطلع إلى رؤية اللامرئي واكتشاف المجهول والتعبير عما لا يمكن التعبير عنه، فهو مجبر على خلق لغة تنهض بهذه الوظيفة العسيرة.[5]

وبهذا نكون أمام "لغة داخل لغة حسب تعبير "فاليري"، أي نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم، ومع هذا النظام اللغوي الجديد يتم بناء نمط دلالي جديد تتحقق فيه

---

(1) – سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص 223.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 239.

(3) – المصدر نفسه، ص 176.

(4) – سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص 224.

(5) – عبد الرحمن القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 253.

اللامعقولية الشعرية ... وإفراغ الكلمات من محتواها المألوف وشحنها بآخر جديد ذي علائق إيصالية جديدة، هو المفهوم الواسع لتفجير اللغة.[1]

ويعد الناقد أدونيس من أبرز الحداثيين الذين تحدثوا عن هذا المفهوم، ونظروا له، حين أكد أن"الثورة التي نتطلع إليها في اللغة العربية ليست شكلية أو جمالية تقصر همها على حروفية الألفاظ، على جرسها الخارجي، على تآلفات النغم واللفظ، وإنما هي تفجير اللغة من الداخل ..."[2]

ومن مهام اللغة الشعرية –في نظر أدونيس –"أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه "[3]، على اعتبار أن الشعر الحداثي يعكس لنا صورة العالم الحديث المشوش والمليء بالمتناقضات، مقابل الماضي الذي كان قائما على الترابط والانسجام.

ويرى أدونيس أن اللغة الشعرية عبارة عن نسق من الكلمات، ولا يؤمن كباقي البنيويين – ابتداء من الناقد العربي عبد القاهر الجرجاني إلى يومنا هذا – بوجود كلمات شعرية وأخرى غير شعرية "فيصعب أن نجد كلمة شعرية بذاتها أكثر من غيرها، إن الكلمة عادة، معنى مباشر، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق ".[4] ولهذا يدعو الشعراء الحداثيين إلى الابتعاد عن طريقة استعمال الشعراء القدماء للكلمة المستهلكة من الخارج، فهنا"... لا تعبر عن كثافة انفعالية أو رؤياوية، بل عن علاقة خارجية، إنها شبه حيادية لأنها مملوءة بدلالة مسبقة تجيئها من خارج ".[5] ويأخذ مثالا على ذلك الشاعر العباسي المعروف"أبا تمام"الذي تمرد على الاستعمال الشائع للكلمات فـــ"قيل عنه إنه"أفسد الشعر"وهذا يعني أنه غير نظام للكلام الموروث، لذلك لم يفهمه القراء والنقاد الذين يرثون هذا النظام ويحافظون عليه".[6]

---

(1) – عبد الرحمن القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 256.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 239.

(3) – المصدر نفسه، ص 157.

(4) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) – المصدر نفسه، ص 239.

(6) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"ووفق أدونيس، لم تعد هناك القصائد الكلمات التي ترتكز على فخامة وجرس الكلمة، فالكلمة بمفردها لم تعد مركز القصيدة، لأن بنية نظام التعبير أو كيف نقول هذه الكلمة هو الأساس في القصيدة الحداثية".[1]

لأن عهد الكلمة الغاية قد انتهى ولم تعد هناك قصيدة الكيمياء اللفظية بل "أصبحت القصيدة، كيمياء شعورية، وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر، القصيدة الجديدة تركيب جديد ينعرض فيه، من زاوية القصيدة وبوساطة اللغة وضع الإنسان".[2]

كما يدعو أدونيس – في إطار الاهتمام بالثورة الشكلية – إلى التخلي عن الثنائية التي تفرق بين الشكل والمضمون، أو بين الدال والمدلول – وقد سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل – ويعتبر هذا التقسيم معيب في الدراسة النقدية، فالقصيدة عمل متكامل، وتحديد شكل القصيدة يعني الحديث عن القصيدة كتعبير وكرؤية، ولا نستطيع فصل الكلمات عن معانيها، فكل حرف يحمل بعدا أو غاية من المعاني، من هنا جاءت العلاقة بين الشكل والمضمون طبيعية، لأن واقع القصيدة "كحضور مشخص في هيكل ما، هو شكلها، فشكل القصيدة هو القصيدة كلها: لغة غير منفصلة عما تقوله ومضمون ليس منفصلا عن الكلمات التي تفصح عنه، فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي، وهي وحده انصهار أصيل".[3]

وينكر أدونيس على الشعراء وقوفهم على حدود الأشكال، والقوالب، ويعتبر الأوزان الخليلية موانع تقف دون إبداع الشاعر "لذا التجأ الشاعر المعاصر (المحدث) لصناعة أوزانه، من تقابل ومن تضاد الكلمات، ومن علاقات الحروف والكلمات ببعضها، وبالتالي تحول من الموسيقى الخارجية إلى الموسيقى الداخلية ..." [4]، أو ما يسمى بالإيقاع ؛ لأن الإيقاع أشمل وأوسع من الوزن.

---

(1) – سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص 227.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 158.

(3) – المصدر نفسه، ص 156.

(4) – سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص 239.

3- الموسيـقى الشعريـة:

من أخطر القضايا في الشعر الحديث قضية التشكيل الموسيقي الذي أحدثته النظريات والمناهج النقدية في إطار ما يسمى بالحداثة، خاصة فيما يتعلق بتلك الحرية الإيقاعية التي تكفل للقصيدة الحديثة الخروج من أوزان الخليل بن أحمد، لتدخل نهرا من موسيقى أكثر سعة وتنوعا، وقد استطاع شعراء الحداثة أن يحدثوا من خلال نماذجهم صدمة إيقاعية، لا عهد للشعر بها، لعل أبرزهم في هذا المجال – الناقد والشاعر أدونيس الذي سنقف عند أهم آرائه النقدية فيما يتعلق بموسيقى الشعر، وأبرز المعايير والأسس التي قامت عليها هذه الظاهرة.

"لقد ظل الوزن الشعري المعيار الأساسي لتمييز الشعر عن النثر في النقد العربي القديم، ومن ثمّ جاءت تعاريف الشعر تلح على الخاصية الصوتية فهو الكلام المنظوم، وهو كلام موزون مقفى يدل على معنى، وهو يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، وبذلك أصبح الوزن مكونا أساسيا لا يستقيم الشعر إلا به...".[1]

وكان الاهتمام بالتشكيل الوزني المعروف نظريا بالبحور الشعرية التي أخذت صفة إلزامية في الشعرية العربية.

"وقد أدى هذا المفهوم الضيق للوزن، بالكثير من النقاد إلى الاعتقاد أن هذه البحور نماذج تامة، وأي تغيير يقع عليها هو نقص لأنهم جعلوا الشعر كله من الأسباب والأوتاد خاصة يركب بعضهما على بعض فتتركب الفواصل منها...".[2]

وجل المحاولات للخروج عن تلك الأوزان – كما يرى عز الدين إسماعيل – لم تكن في الصميم ؛ فلم يكن التغيير الذي تحدثه تغييرا جوهريا في التشكيل الصوتي للقصيدة، بل كان تغييرا جزئيا وسطحيا (...) ونذكر من ذلك هذه الموشحة لابن المعتز، والتي يقول فيها: **أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع**

ونديـــم همـــت في غرته

وبشرب الراح من راحته

كلما قد فاق من سكرتـــه

جذب الزق إليه واتكا وسقاني أربعا في أربع

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 197.

(2) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

فهذا التشكيل يروعنا منظره للوهلة الأولى، لكنه في الحقيقة لا يحمل أي جديد ذي خطر.[1]

وأغلب المحاولات التي حوولت لتجديد الإطار الموسيقي للقصيدة العربية، وتشكيل هذا الإطار تشكيلا فنيا، تكاد لا تخرج في منتهاها عن هذه المحاولة المبكرة، قس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات والمخمسات والمسدسات وما أشبه! فكلها أطر مختلفة من حيث هندستها، لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة.[2]

أما المحدثون فقد وقفوا عند المحاولات الأولى وقلدوها، وأضافوا إليها مزيدا من الأشكال الهندسية التي وفقوا إليها، ومن ذلك الأشكال التي خرج إليها المهجريون في بعض قصائدهم، وكذلك بعض الشعراء من شمال إفريقيا وغيرهم من الأقطار العربية.[3]

واستنادا إلى تلك المحاولات كان الانطلاق الحقيقي للشعر الحديث، انطلاق يستند إلى فلسفة جمالية لها وزنها وأهميتها، اقترنت بتيار الحداثة العربية، فغامر من خلالها بعض الشعراء فنيا للخروج بالقصيدة العربية إلى أفق أكثر رحابة وغنى، ولم يكن ذلك عجزا منهم عن النظم في القالب القديم، أو الرغبة في التخلص من أعباء الوزن والقافية، وإنما كان الدافع هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر أو ما يسمى بالإيقاع.

"إن الوزن، في التصور الحديث، بدأ يتراجع إلى المرتبة الثانية من الاهتمام، وأخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر (...) فالإيقاع متغير، والوزن هو الثابت"[4]، ومنه كان رفض أدونيس لتحول الشكل إلى مجرد وزن "وإنما هو نوع من البناء لهذا يبقى ككل بناء قابلا للتجدد والتغير، ولا تنبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء وأقيسة خارجية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس وراء التناغم الشكلي الحسابي، هو سر الموسيقى في الشعر".[5]

---

(1) – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 49.

(2) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(3) – المرجع السابق، ص 50.

(4) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 199.

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 155.

إن الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة، وإنما هي البيت كله، والتفعيلات ليس لها وجود مستقل، ولا توجد إلا في علاقاتها بكامل القصيدة ... وبهذا ننتقل من شعرية اللغة إلى شعرية الخطاب، لأن اللغة في هذا الخطاب متورطة في الإيقاع...[1]

وليس للكلمات معنى قبلي سابق لتركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب[2]، أما القصيدة الحديثة عندما كسرت النظام التقليدي الذي يقوم على وحدة البيت، أنشأت نظاما داخليا ينتمي إلى القصيدة نفسها، وينبع من داخلها محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة، من هنا لم تكن الصورة التشكيلية لموسيقى الشعر القديم لتفي بهذا الغرض.

إن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الغرض: إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صور جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها... [3]، قد يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم وفقها.

هذا هو الأساس الجمالي لفكرة التشكيل الجديد لموسيقى القصيدة، وهو مخالف للأساس الجمالي القديم القائم على وضوح الأفكار، وإتقان الصياغة التي يدعو الناقد أدونيس إلى التحرر منها، ويرفض حصر ماهية الشعر في الوزن والقافية، بقوله: "لعل في هذا ما يوضح أن تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى لا يحد الشعر وحسب، وإنما يناقضه كذلك، وما يوضح أيضا أن أمام الشاعر مجالا غير محدود لابتكار أشكال و تآلفات إيقاعية غير محدودة".[4] لذا لم يعد للبيت التقليدي وجود، أو لنقل لم يعد للنظام التقليدي للبيت تحكم، بعد أن كسر هذا الإطار المصمط، وترك مفتوحا لاحتمالات كثيرة، أعني لأشكال مختلفة من النظام ... ومن هنا لم نعد نسمي البيت بيتا، بل صرنا نسميه سطرا من الشعر..[5]

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 201.

(2) –المرجع السابق، الصفحة نفسها .

(3) – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 56.

(4) – أدونيس: زمن الشعر، ص 273.

(5) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 205.

ويتحدث عز الدين إسماعيل عن جماليات موسيقى "السطر"الشعري الذي لا يرتبط بأي شكل خارجي ثابت، وإنما بالشكل الذي يرتاح له الشاعر، ويعرفه بأنه سطر لا يخرج عن أن يكون مؤسسا على واحدة من هذه التفعيلات: فعولن/مفاعيلن/فاعلاتن/مستفعلن متفاعلن/فاعلن/فعلن..

وعليه يرى أن تجربة التنويع بين التفعيلات من سطر إلى آخر ممكنة، خاصة تلك التي تأتي بينها علاقة تداخل وضرورة استغلال الشاعر لهذه العلاقة فنيا.[1]

وقد ترتب عن هذه التجربة تطورات أدخلت على البيت الشعري حددها عز الدين إسماعيل حسب المراحل الآتية:

المرحلة الأولى: هي مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا، الذي ينتهي بقافية مطردة في الأبيات الأخرى، وفي هذا النوع من البيت الشعري تتمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية.

والمرحلة الثانية: هي المرحلة التي فتت فيها البنية العروضية للبيت، واكتفى منها بوحدة من وحداتها الموسيقية هي "التفعيلة"، تقوم وحدها في السطر أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور، وهذه المرحلة هي مرحلة "السطر" الشعري.

أما المرحلة الثالثة : فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة، ويمكن تسميتها بمرحلة "الجملة" الشعرية [2]، وتبعا لذلك فإن "الجملة الشعرية" بنية موسيقية أكبر من "السطر"وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل حيزا أكثر من السطر، وتمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر متتالية، لكن هذا الخروج والتأسيس يفتقد عنصرا جوهريا، وهو الوقفة التي لم يعرها عز الدين إسماعيل ونقاد الشعر الحديث الآخرون أهمية في بناء البيت الشعري، لأن الوقفة – في نظر بنيس – عنصر متفاعل مع كل من المكان النصي، وعلامات النص المعاصر ...[3]

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 206.

(2) – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 69.

(3) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 207.

وعلى هذا فقد أضيف إلى الوزن التقليدي في القصيدة القديمة قيد تشكيلي جديد، لكنه أكثر حيوية وامتلاء، هو قيد الإيقاع الناشئ عن تساوي الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر[1]، واستجابة لتجربته وإيقاعه الداخلي.

من هنا يمكننا القول أن الإيقاع أشمل من الوزن، وفي هذا الإطار يميز الناقد أدونيس بين الوزن والإيقاع فيقول: "الوزن نص يتناهى، قواعد محددة، حركة توقفت، علم تآلف إيقاعي معين وليس الإيقاع كله ... الإيقاع نبع، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع".[2]

وتعد قصيدة "هذا هو اسمي " لأدونيس نقلة هامة في البناء الإيقاعي للقصيدة العربية الحديثة، حيث لم يستخدم الشاعر أدونيس في هذه القصيدة بحرا من البحور المفردة أو الصافية، أعني تلك التي تقوم على تكرار التفعيلة بعينها، بل اعتمد بحر الخفيف لهذا الغرض، وهو من البحور المركبة، ليشكل منه الفضاء الإيقاعي لهذه القصيدة التي يقول في مطلعها:

ماحيا كل حكمة هذه ناري
لم تبق آيـــــة دمي الآية
هــذا بدئـــــي
دخلت إلى حوضك أرض تدور حولي أعضاؤك
نيل يجري طفونا ترسبنا تقاطعت في دمي قطعت
صدرك أمواجي انصهرت لنبدأ: نسي الحب شفرة الليل
هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟ لنبدأ: صرخة تجرح المدينة
والناس مرايا

بهذه النبرة المحتدمة يبدأ أدونيس قصيدته، ويدخلنا ببراعته العالية إلى جو أسطوري تمتزج فيه الحكمة بالجنس، والخراب بالولادة، والرجل بالمرأة. [3] وفق رؤية تتفجر بالحيرة والإصرار، التأمل والحركة، الشك واليقين.

---

(1) – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 58.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 273.

(3) – علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 84.

وقد اعتمد بعض النقاد النبر كأساس إيقاعي وكبديل عن عروض الخليل، وهناك نقاد رصدوا إيقاع النص كدال من الدوال الأخرى المشكلة لبنية القصيدة الحديثة، لكن هذه المقاربات النظرية التي تتأسس من قراءة العروض في التراث والإيقاع في الحداثة لم تستطع أن تقرأ النص الشعري بوصفه حدثا إيقاعيا له مميزاته الخاصة، ومن ثم كان التأكيد على أن النص الشعري الحديث له سلطته بعيدا عن الأدوات الجاهزة أو الإسقاطات النظرية[1]، وهو ما دعت إليه المناهج النقدية النسقية الحداثية في النقد الأدبي، وعلى رأسها البنيوية، وما ذهب إليه الناقد أدونيس في انتصاره للشكل، وعنايته ببنية النص وسحر الكلمة، وغناها الموسيقي في قوله: "إن الشكل الشعري الجديد عودة إلى الكلمة العربية، إلى سحرها الأصلي وإيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي، القريض قواعد ومقاييس خارجية، والشاعر اليوم يتجاوز القريض إلى الأساس الذي انبثق عنه وهو الكلمة العربية وإيقاعها".[2]

4- الصـورة الشعريـة:

عرفنا من قبل أن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعود إلى صورته الموسيقية، إلا أنه ما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية، وهو ميدان التشكيل المكاني، أو ما يعبر عنه بـــ "الصورة الشعرية".

"والصورة في الشعر عنصر رئيس وأداة من أدواته الإبداعية الفاعلة عند الشعراء على مر عصور الشعر، لكن أهميتها عند شعراء الحداثة وصلت إلى حد أن يشكل الانشغال بها، أو بالأخيلة –كما يقول إيلمان كرنسو– إحدى العلامات البارزة في الأدب الحداثي.[3]

لذا اتجه المنهج النقدي الحديث في قراءة وتفكيك بناء النص إلى الصورة الشعرية، بوصفها الشكل الأكثر تمييزا وحضورا في بنية المكان، والتي تتضمن عدة عناصر مؤسسة لها هي: الخيال، الصورة، الرمز، الأسطورة .. وهي عناصر متداخلة في ذات البنية ولا يمكن فصل بعضها عن بعض ...[4]

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 222.

(2) – أدونيس: زمن الشعر، ص 273.

(3) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 278.

(4) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 153.

أما انتقال كلمة "الصورة" بمعناها الفلسفي – إلى العرب، فكان عن طريق الفلسفة اليونانية، وبالذات الفلسفة الأرسطية حيث "جمع الفلاسفة العرب في شروحهم لأرسطو بين مصطلحين: أحدهما من كتابه "فن الشعر، وهو "المحاكاة"، والثاني من كتابه في النفس هو "الفنطاسيا" في مصطلح واحد هو"التخييل"...".[1]

وقد اتخذ النقد العربي القديم في قراءته لأرسطو مسلكين: الأول: يؤالف بين التخييل والمحاكاة، والثاني: لا يتطرق إطلاقا للمحاكاة، ويعارض التخييل بالاستعارة ...[2]

وهجرة تصور التخييل من الفلسفة إلى حقل الشعرية والبلاغة، أوجد لنفسه نفس الحقل الذي نشأ فيه فلسفيا، حيث أدرج البلاغيون والنقاد العرب التخييل ضمن سياقهم النظري في فهم غاية ووظيفة الشعر، فكانت الخصيصة غير المعرفية للشعر تجد في الكذب ما يقابلها، كما أن خصيصة المعقول والمحسوس في التخييل عثرت على صفتها التامة في الوضوح، وهما معا يستهدفان القارئ أساسا...[3]

وانطلاقا من هذه الهجرة، كان التخييل في نظر عبد القاهر الجرجاني هو وسيلة للإيحاء؛ لأن قوة الإيحاء أداة تمكن الشاعر من رسم صورة تنتقل من المدلول العادي للألفاظ إلى معنى المعنى، فيعمل التخييل عمل السحر في تأليف المتباينين ويجمع بين المتضادات..[4]

ونتيجة لما اشترطه البلاغيون من الوضوح والتناسب المنطقي بين عناصر الصورة كانت الوثبات الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء أمرا غير مرغوب فيه، مما ترتب عليه تفضيل التشبيه على المجاز...[5]

ولم يقدر للخيال أن يستعيد احترامه إلا في رحاب الشعر الصوفي، الذي ينبع من الذات، فهو إما في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض، وهذه هي حالة الشعر الحقيقية، لذلك يحتل الخيال منزلة سامية عند ابن عربي، فهو أعظم قوة خلقها الله (...) وهذا فهم جد متقدم لدور الخيال، يلتقي مع فهم الرومانسيين، ومع

---

(1) – علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 17.

(2) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 154.

(3) – المرجع السابق، ص 155.

(4) – المرجع السابق، ص156.

(5) – علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 18.

النظرة الحديثة إلى الخيال في أنه يستمد مادته من عالم المحسوسات، ثم يعيد تركيبها في صور جديدة.[1]

وإذا كان الشعر العربي لم يقدر له أن يفيد من الفهم المستنير الذي قدمه ابن عربي لدور الخيال في خلق الصورة الشعرية، فقد أتيح للشعر في أوروبا أن يفيد من نظرية "كولردج" في الخيال التي تتقارب –في مشابه كثيرة – مع فهم ابن عربي، وقد جاء هذا التقارب نتيجة قرب التصوف من المنابع الدينية والأفلاطونية الحديثة التي عاد إليها الرومانسيون بعامة في ثورتهم على الكلاسيكية وروافدها العقلانية الأرسطية.[2]

لقد بنى كولدرج نظريته على أساس أن الخيال له القدرة على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية، وهذا الموقف من الخيال تبدو فيه جملة من الأسس المتظافرة فيما بينها، وقد أدت جميعها إلى إنتاج هذه النظرية التي ارتكزت في عملية الخلق على الشعور، وعلى أن الحقيقة لا يدركها العقل إلا بالحدس والخيال، وتأسيسا على هذا الإدراك يقسم الخيال الحقيقي إلى نوعين: خيال أولي وخيال ثانوي.[3]

الأول مشترك بين الناس جميعا، وهو الذي يسيطر على شعر الشعراء الموهوبين فقط، لأنه نوع من الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان، يعتمد على قانون التداعي، أما **الثاني** فخاص بالشعراء العباقرة، ومنه يأتي التميز المصاحب لشعر الأفذاذ؛ لأنه القوة الفاعلة في الخلق الشعري.[4]

والخيال – في نظر كولردج – يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنه ينظم هذه الصورة في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق في الطبيعة، وعليه فإن النص الشعري في كيمياء الخيال تتوحد عناصره، ويحقق وحدته الفنية من خلال التجربة الداخلية ...[5]

---

(1) – علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 20.

(2) – المرجع السابق، ص 18.

(3) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 157.

(4) – علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 23

(5) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 158.

وهو ما حاوله الروماننتيكيون العرب في تأويلهم للخيال، من خلال مناهضتهم لفهم التقليديين، غير أن هذا المفهوم بقي ملزوما بالامتثال للعقل.

ومن بين المحاولات التي تبحث عن صيغة لتجاوز الثنائية القائمة في النقد العربي وتقديم قراءة ترتكز على التوفيقية بين الخيال والتخييل كتاب "محمد لخضر حسين" بعنوان"الخيال في الشعر العربي" ...[1]

غير أن محمد بنيس لاحظ الخيال الذي يدعو إليه – محمد الخضر حسين – وقال بأنه خيال صناعي، وسيظل مقتصرا على الصناعة، وهو مجرد من أي فاعلية معرفية وأدخل في باب الكذب.[2]

ويستمر الخيال الشعري في ضوء المعرفة الرومانسية الأوربية، مع أبي القاسم الشابي وكتابه "الخيال الشعري عند العرب"؛ حيث قسم الخيال إلى قسمين:

أولهما: يتفهم الإنسان من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود، ويسميه بـــ "الخيال الفني " لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير، وهو الخيال نفسه الذي يسميه أيضا بـــ "الخيال الشعري"؛ لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور.

وثانيهما: مجرد صناعة لفظية ويسميه "الخيال الصناعي"، كما يسميه "الخيال المجازي" لما يتضمنه من ممارسة لغوية مجازية، سواء في الحديث أو عند الإنسان القديم.[3]

ولكن الشابي لا يستهويه البحث في "الخيال الصناعي"أو"الخيال المجازي"، وإنما يتطلع إلى موقف به يهدم البلاغة ويلغيها.[4]

إن هذه القراءة تعمل على تكريس استراتيجية لهدم المتوارث، وخلخلة الروح العربية، التي يراها الشابي مطبوعة بخصيصتين هما: الخطابية والمادية، لذا ارتبط طرحه عن الخيال بتغيير مكان الخيال نفسه، ويتم الانتقال من مكان الصناعة إلى الخلق.[5]

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 159.

(2) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(3) – نقلا عن: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج2، ص 121.

(4) – المرجع السابق، ص 122.

(5) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 160.

غير أن نسيان الشابي لفاعلية الخيال في التجربة الصوفية العربية وخطابها، وخاصة من خلال ابن عربي يترك قراءته لما سماه بـــ "الذهن العربي" و"الروح العربية" بعيدة عن الشمول، وبالتالي أسيرة النموذج الثقافي السائد في زمنه ...[1]

أما خليل مطران فيعتمد "الصورة المخيلة" في نصه، موافقا روح عصره، وبما يقتضيه من جرأة في استخدام الألفاظ والخروج بها عن المألوف من طريق الاستعارات والطرق والأساليب المستحدثة.[2]

ويتخذ جبران خليل جبران مسلكا مغايرا لما هو سائد من مفاهيم عن اللغة وحدودها ودلالاتها، إن اللغة عند جبران هي لغة الأنا والقلب، لأن مقاربته انخرطت معرفيا في رؤية الكتاب المقدس للعالم والكتابة.[3]

ويؤكد جبران على حضور الخيال بقوة في الكتابة من خلال استراتيجية الهدم، التي يمارسها على مستوى الرؤيا والممارسة النصية، يكرس مفهوم "الشاعر النبي"والتجربة الحية هي مصدر لإدراك العالم المختبئ المليء بالأسرار والأحلام، فهذا التصور يقترب من التجربة الصوفية العربية، حيث يتخلى الخيال الصوفي عن مفهوم الخيال الصناعي.[4]

هكذا كان الخيال عنصرا جوهريا من عناصر بناء الصورة، حيث تم تحقيق الخروج من إطار التخييل على يد الرومانتيكيين – كما مر بنا – نحو الخلق أو الفن، وما قيل عن الخيال يقال عن الاستعارة التي ظلت مقياسا للشاعرية من حيث قدرتها على اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتنافرة.

غير أن النقد العربي حاول أن يحد من إمكانية استعمال الاستعارة، خوفا من توليد المعاني الجديدة، وبالتالي تغيير أسس عمود الشعر، الذي يقر بأن الاستعارة يكفي في أمرها التناسب بين المستعار والمستعار منه وتقريب الشبه...[5]

من أجل ذلك كان النقاد القدامى، وبخاصة الآمدي يتهمون الشاعر أبي تمام بالغموض، وينظرون إلى استعاراته بأنها غريبة مستهجنة وغامضة، ومرد ذلك أن "وظيفة الاستعارة ليست وصفية تهدف إلى تقريب صورة الشيء أو حتى تجسيده، وإنما إدراكه، والإدراك

---

(1) – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ،ج2، ص 132.

(2) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 161.

(3) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(4) – المرجع السابق، ص 162.

(5) – المرجع السابق، ص 164.

غير الرؤية لأن فلسفتها قائمة أساسا على قدرتها على توحيد أكثر من عنصر من عناصر الطبيعية في بناء الصورة ...".[1]

إن الإدراك الاستعاري ينشئ علاقات جديدة بين الأشياء والمدركات "لأن الاستعارة تركيب عضوي، يقابل التركيب المنطقي الذي يتصف بالآلية، في حين أن التركيب الفني العضوي يعني أن علاقة الجزء بالجزء، تتضمن في ذاتها علاقة الجزء بكل التعبير..".[2]

إن الاستعارة في هذا المنظور هي المحرك لدلالات النص، ولهذا نلحظ لأول مرة في النقد العربي القديم، أن نظرية "النظم" عند عبد القاهر الجرجاني تشرع لبلاغة الاستعارة، وتؤكد أن محاسن النظم هي: الاستعارة والتمثيل والكناية وضروب المجاز، ومن مجموع هذه العلاقات ومن دلالات الألفاظ وأنواع المجاز المختلفة تتكون الصورة ... [3]

ولا قيمة للاستعارة في نظرية "النظم" إلا بحسن موقعها من الجملة، وقد خصص لها عبد القاهر الجرجاني كتاب "أسرار البلاغة" للكشف عن إمكانيات الاستعارة في بناء الصورة. وعليه يمكننا القول أن البلاغة التقليدية تصنف الصور حسب الأدوات البلاغية، ولم تتحول إلى بلاغة الصورة التي تعد أوسع نطاق وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما، لذا أعادت الدراسات الحديثة اكتناه العملية الاستعارية من منظور كلي لنظرية الخيال ... [4] وتجاوزتها إلى بلاغة أخرى من بلاغات التعبير أطلق عليها اسم "الصورة".

يقول السرياليون بلسان برايتون: "يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم ليست شيئا آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة ".[5] وقد تأثر السرياليون – في هذا المجال – بالدراسات السيكولوجية التي فتح "فرويد" آفاقها بمباحثه عن العقل الباطن، فهم يتخذون من نظرية "فرويد" في اللاشعور رافدا من روافد القصيدة الحديثة، استغله شعراء الحداثة بعامة في تشكيل الأدوات التي يرسمون بها صورتهم الشعرية .

---

(1) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 166.

(2) – جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 111.

(3) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 166.

(4) – المرجع السابق، ص 170.

(5) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 278.

ويعرفها الشاعر "إزرباوند" بأنها تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[1]، ولم تعد الصورة شيء، والشعور أو الفكرة شيء آخر، وفي هذا يقول "هويلي" في كتابه poetic proars ؛ أن الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة ؛ أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها ...".[2]

ويرى عز الدين إسماعيل أن فلسفة الشاعر في الزمان أو – على الأقل – إحساسه به لا ينفصل عن فلسفته للمكان وإحساسه به، والمتتبع لفلسفة الزمان ذات الطابع الشعري منذ "القديس أوغسطين" حتى العصر الحاضر يعرف أن الزمان في كل حالة تشكيل نفسي أكثر منه كيانا موضوعيا قائما بذاته.[3]

إن طرح عز الدين إسماعيل يقترب من التصور الحديث في تشكيل الصورة الشعرية انطلاقا من حركة النفس وحاجتها، فالشاعر يشكل الصورة،"ويستمد في تشكيله لها عناصر من عينات ماثلة في المكان، وكأنه بذلك يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن له من قبل، تماما كالنسق الزماني (الموسيقي) الخاص الذي صنع به الصورة الصوتية للقصيدة، فإذا كانت حقيقة المكان – كحقيقة الزمان – نفسية وليست واقعية، كان تشكيل الصورة متفقا تماما مع حقيقة المكان النفسية".[4]

لقد فقدت الصورة الحسية مكانتها في النقد الحديث، وانشغلت بتشكيل صورة شعرية تثير فينا الدهشة، وفي هذا الشأن يقول الناقد أدونيس في تعريفه للشعر الجديد أن "من مظاهره الفنية الجديدة؛ حذف التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه، وعرض الصور مهما كانت عبثية كأنها بداهة مضيئة، والانفعال المعقد المرهف، وتداخل الصور والمشاعر والرموز وتجاورها، والمزج فيما بينها، هذا كله يباغت بصيرة القارئ ويبلبله".[5]

---

(1) – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص115.

(2) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(3) – المرجع السابق، ص 108.

(4) – المرجع السابق، ص 110.

(5) – أدونيس: زمن الشعر، ص 159.

ويؤكد أدونيس على أهمية التخييل في الشعر، فيقول "... البعد الأساسي الذي يتخذه التغير في الشعر العربي المعاصر، هو ما يتجسد في المقام الأول في ما يمكن أن أسميه بالتخييل، وأعني بالتخييل القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع في ما تحتضن الواقع ... الشعر هنا رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، الحضور والغيب، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع".[1]

ويرى أدونيس أن الصور هي الصفة المميزة للغة الشعر، ويقدم الفكر في الشعر في شكل رموز وصور، المعرفة في النص الشعري متحركة ومتفجرة بلا حد، لا تستند إلى منهج مسبق أو إلى التحليل والمنطق، إنها بالأحرى شخصية وتجريبية يظهر العالم في النص الشعري لا نهاية من الفضاءات والمراكز، لا نهاية من التبعثر والتعدد ... الصورة الشعرية هي المفتاح لفهم طريقة تفكير الشعر، إنها تكشف المناطق المظلمة والغامضة في العالم الداخلي التي لا يحاول الإنسان التعرف عليها ...[2]

لقد أدخل الشعر المعاصر الحرية في جسد اللغة، فأصبحت تمتلك القدرة على تهديم المنطقي بين الأشياء في علاقاتها وبناء علاقات جديدة تتلاشى فيها الأبعاد أو القيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء، فالصورة في تصور أدونيس "تتيح لنا أن نمتلك الأشياء امتلاكا تاما، فهي من هذه الناحية، الأشياء ذاتها وليست لمحة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها، وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى، وتتلألأ في النور فتصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق، الذي يضيء جوهر العالم ودخيلاءه "[3]، وهكذا تكون الصورة عند أدونيس "... مفاجأة ودهشا – تكون رؤيا أي تغييرا في نظام التعبير عن هذه الأشياء...".[4]

إن نقل الاهتمام الشعري من الفصاحة البيانية إلى التجربة الرمزية يتم بعلاقة جدلية بين المرئي واللامرئي، إن الغيب أو اللامرئي حسب تعبير أدونيس هو مكان الرؤيا، التي تبتدع الغرابة والدهشة، وتحرر الحواس من حدودها، والشاعر في هذه الحالة رائيا عن طريق تشويش الحواس ...[5]

---

(1) – المصدر نفسه، ص 186.

(2) – عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 126.

(3) – أدونيس: زمن الشعر، ص 261.

(4) – المصدر نفسه، ص 261ا.

(5) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 173.

وعليه يرفض أدونيس أن تصبح الصورة قوة سلبية "حين تتبع من الربط بين الأطراف أو الأشياء ربطا صنعيا، وحين تصدر كيفيا دون ناظم رؤياوي خلاق".[1]

غير أن غياب الدلالة والمغالاة في استحضار الصور الغريبة وتنافر العلاقات بين عناصرها عند شعراء الحداثة، ونقادها عامة، وأدونيس خاصة، قد زاد من تغريب الواقع والأشياء، وخلق فجوة بين المبدع والمتلقي؛ حيث حول النص الحداثي إلى رموز وألغاز يصعب فك شفرتها، من أجل ذلك تعددت القراءات والمناهج لإزالة الغموض عن النص الأدبي الحديث وقراءته، وهو موضوع الفصل القادم الذي سيحدد فيه مستويات التلقي عند أدونيس .

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 261.

الفصل الثالث

مستويات النقد الأدبي للقصيدة عند الناقد أدونيس

1 التنظير

2 النقد التطبيقي (الإجراء النقدي)

تضمنت قراءة أدونيس للشعر العربي الحديث، إستراتيجية جديدة يكون النص وفقها محور حوار ومساءلة، حيث ينتقل فيها من المعنى الواحد المحدد إلى المعنى المتجدد، كما ينتقل القارئ (المتلقي) من وضعية السماع والاستهلاك إلى وضعية التفاعل والمشاركة في إنتاج دلالة النص.

هذه القراءة أسفرت عن مستويات نقدية متباينة، منها ما تعلق بالمجال التنظيري، ومنها ما تصدى للمجال الإجرائي (التطبيقي).

1 -التنظير:

1-1 مستوى النقد المدرسي:

من المشكلات التي أثارها مبدأ القياس على الأصل أو النموذج – كما يرى أدونيس– مشكلة التكوين الثقافي للقارئ، والتي نتج عنها عمليا " تناقل الموروث الثقافي بالطرق التفسيرية المحافظة، وهنا تكمن الأسباب التي أدت إلى تكوين نموذج المثقف العربي، يمكن أن نسميه المثقف المدرسي، وهو نفسه النموذج الذي يوجه المدرسة العربية اليوم، ويخطط لمناهجها التربوية، ولتقدمها". (1)

وهو ما ذهب إليه الباحث الدكتور محمد عزام في كتابه "الأسلوبية"، حين رأى أن النقد المدرسي يتبع منهجا تحليليا أسلوبيا، يقوم على مرحلتين:

المرحلة الأولى: تجهيز النص، وعقد الصلة بينه وبين المتلقي.

المرحلة الثانية: النقد وفق عناصر العمل الأدبي.(2)

ويعيب أدونيس على النقد المدرسي سيطرة خاصية التلقين، لا نزعة الاكتشاف والبحث عن المجهول، فيقول: " إنه المناخ الذي يرمز إليه قول قديم أظنه لعمرو بن العلاء، إن لم تخني الذاكرة، خلاصته أن الخلف بين السلف هو كالبقل بين النخل". (3) والمقصود بالنخلية في هذه النظرة؛ هي المعرفة الكاملة، و"البقلية" هي التتلمذ الكامل".(4)

ويعني ذلك – في نظر أدونيس– أن السلف "النخلي" في الشعر خاصة تمثل المعرفة النهائية وفق النموذج المدرسي للمثقف العربي، وهي نظرة خاطئة تناقض الواقع على اعتبار أن كل معرفة تستند إلى تجربة محددة، وليست مطلقة، والاعتقاد بالمعرفة الكلية

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 76.

(2) – فريد البيدق : سمات النقد المدرسي، http.www.ruowaa.com بتاريخ :10-10-2011، الساعة 10:50

(3) – أدونيس: زمن الشعر، ص 79

(4) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يؤدي إلى تجميد الفكر والحياة في نماذج جاهزة، "لأن الاتصال بين الأنا والآخر، بين الإنسان والواقع، لا يكتمل أبدا".[1]

لقد نشأت عن هذا الفهم الخاطئ لتلقي النص الإبداعي، طرق خاصة في الفهم والنقد لدى القارئ العربي، حيث لا يتطلب من الشاعر أن يكشف له عن شيء يجهله... بقدر ما يتطلب منه أن يذكره بشيء يعرفه". [2] وفي أغلب الحالات يرفض النتاج الذي يتحرك في اتجاه المستقبل، ويهمله ؛ لأنه لا توجد بينه وبين هذا النتاج معرفة مشتركة، وفي هذا " يحسب المثقف أو القارئ العربي المدرسي أن المعرفة السابقة المشتركة بينه وبين الشاعر هي الفكرة وطريقة التعبير عنها معا، عدا أنه يخلط في مسألة التعبير، بين اللسان (اللغة) والكلام".[3]

إن المزج بين اللغة والكلام في الإبداع الشعري خاطئ، لذا يفرق أدونيس بينهما؛ فيرى أن " اللسان واحد للجميع، فهو مشترك أصلا، أي لا يبدعه واحد بمفرده، وإنما هو ظاهرة اجتماعية، أما الكلام فشخصي أي يبدعه الفرد، فهو ظاهرة ذاتية" [4]، ويمثل لذلك بشعر امرئ القيس والمتنبي وبدوي الجبل، إذ لكل منهم لسان واحد، أي لغة واحدة، غير أن لكل منهم كلامه الخاص، الذي يميزه عن الآخر، لذا يرفض أدونيس أن يكون الجديد في الشعر " تراكما عن القديم، أو استعادة له أو تنويعا عليه، بل هما كلاهما نموذجان، لكل منهما فرادته في البحر الشامل: اللسان العربي"[5]، وعليه فإن المثقف المدرسي الذي يؤمن بالمعرفة السابقة المشتركة مع الشاعر " يفاجأ دائما حين يقرأ نصا شعريا جديدا، بما يخالف اعتقاده إذ يتضح له أنه يجهل طريقة التعبير، ومن هنا يسرع إلى رفضها، وبالتالي إلى رفض النص بكامله".[6]

وينشأ عن ذلك ظاهرة يسميها أدونيس ظاهرة الإحال ة، وهي ذات وجهين : الوجه الأول؛ يحيل القارئ إلى الشعر غير العربي، في إطار ما يسمى بالحداثة الشعرية في العالم، حتى يتبين للمثقف بأنه مثقف حقا ويفهم الشعر العربي، كما يترجمه.

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 77.

(2) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(3) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) – المصدر نفسه، ص 78.

(5) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(6) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أما الوجه الثاني فنقدي يحيل القارئ إلى الأشياء غير المطلوبة في النص والغير شعرية، كالموقف والفكرة والاتجاه ...الخ

" ومن هنا نفهم كيف أن النقد المدرسي السائد لا يتطلب من الشاعر أن يكتب شعرا، بالمعنى العميق للكلمة، بقدر ما يتطلب منه موقفا معينا، أو اتجاها معينا أو فكرة معينة، أي أنه يتطلب شيئا هو بذاته غير شعري."[1]

1 2 مستوى النقد الإيديولوجي :

قبل التعرض إلى موقف أدونيس من النقد الإيديولوجي، تجدر الإشارة إلى مفهوم مصطلح " الإيديولوجيا "، وعلاقته بالنقد في الثقافة العربية، إن أول من وضع مفهوم الإيديولوجيا هو الفيلسوف الفرنسي "**ديتويت دي تراسي** detrory (1754–1836)، وكلمة إيديولوجيا ideology كلمة يونانية تتكون من مقطعين، المقطع الأول idea ويعني الفكرة والمقطع الثاني logos يعني العلم فتكون الترجمة الحرفية (علم الأفكار).[2]

وكان أساس نظرية دي تراسي، الذي تأثر بنظرية الفيلسوف الإنجليزي جون لوك التجريبية، أن الفكر الإنساني ما هو إلا عملية ناتجة من تحول الإحساسات sensation إذ أنه كان يرى أن الحالات الأربع الرئيسية للسلوك الواعي عند الإنسان، وهي الإدارك والذاكرة والقدرة على الحكم judgement والتمييز والإرادة ما هي – في الواقع – إلا أشكال وتصنيفات مختلفة لإحساسات الإنسان، وقد امتدت هذه الأفكار المجردة إلى نظرة عامة لتفسير التاريخ والنظم الاجتماعية.[3]

أما في الثقافة العربية فظل مفهوم الإيديولوجيا مثار جدل وخلاف كبيرين للدارسين، الذين حاولوا تعريفها – أي الإيديولوجيا – وحصر دلالاتها وأبعادها، ووظائفها ومجالاتها، خاصة مجالي الأدب والنقد على وجه التحديد، ولعل ذلك راجع إلى عوامل مختلفة منها ما يتصل بالمفهوم نفسه والشروط المحيطة بنشأته وتشكله كمصطلح، ومنها ما يرتبط بالانتقالات التي خضع لها، على مستوى الثقافات وعلى مستوى المجالات التي وظف فيها، ومن تلك التعريفات، ما ذهب إليه عبد الله العروي الذي رأى أن "مفهوم الإيديولوجيا ليس مفهوما عاديا يعبر عن واقع ملموس، فيوصف وصفا شافيا، وليس

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 79.

(2) – هنري أيكن : عصر الأيديولوجية، ترجمة: فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963، ص 63.

(3) – مجدي وهبة : "أية أيديولوجيا"، مجلة فصول، الأدب والأيديولوجيا، ج2، مج5، العدد 4، يوليو 1985، ص 34.

مفهوما متولدا عن بديهيات، فيحد حدا مجردا، وإنما هو مفهوم اجتماعي تاريخي، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة، إنه يشمل (تراكم معان) مثله في هذا مثل مفاهيم محورية أخرى، كالدولة أو الحرية أو المادة أو الإنسان".[1]

هذا وقد ارتبط مصطلح الإيديولوجيا بالنقد الأدبي المعاصر مثل باقي الأنتلجنسيا الفكرية العربية، في سياق الصراع الثقافي والاجتماعي اللذين عرفهما المجتمع العربي ،تحت تأثير الاستعمار وقيمه الثقافية، وكان رواده يسعون إلى " البحث عن دور جديد للأدب والأديب في المجتمع، انطلاقا من نقدهم الدور التقليدي الذي غدا معه الأديب مجرد مجتر لأنماط من الكتابة لم تعد ترضي القراء، ولم تبال بالمضامين والأبعاد التي كان على الأدب أن يتضمنها، انسجاما مع ما يقتضيه الواقع والقضايا اليومية والحيوية للإنسان العربي ".[2]

ولم تكن مسألة الاهتمام بنقد المضمون جديدة عن النقد الأدبي العربي، فقد عرفت في النقد الأدبي العربي منذ القديم، لكنها لم تكن مبنية على خلفية اجتماعية، ولم تكن وفق إستراتيجية معينة، وغالبا ما كان الناقد يبحث فيها انطلاقا من الأعراف الثقافية والفنية، ولا يملك تصورا نقديا جماليا متكاملا.

غير أن احتفاء النقد المعاصر إبان المرحلة الاستعمارية وما بعدها بالمضمون وانتصاره للقيم الاجتماعية ذات الصلة بالتوجهات الإيديولوجية، قد تسبب بشكل غير مباشر في إهمال المقومات الشكلية للأدب، الأمر الذي دفع بعض النقاد إلى التركيز على الجوانب الفنية والجمالية في النتاج الأدبي مقابل إهمال القيم الإيديولوجية، التي توجه الذائقة العربية في تفسير ونقد النص الإبداعي، ولعل أدونيس أفضل نموذج لهؤلاء النقاد الذين ثاروا على المنظور الثقافي الماضي، واعتبروا أن الذائقة العربية "... لا تزال مشحونة، مثقلة بالطرق القديمة ومعاييرها في التذوق والحكم، لذلك من العبث الأمل في نشوء نقد حديث يوازي التجربة الشعرية الحديثة، إذا لم يخرج النقد هو أيضا من إطار

---

(1) – الشادلي الزاوي : إشكالية الإيديولوجي والجمالي في النقد الأدبي : سياقها التاريخي والثقافي، http://www.azaheer.org/vb بتاريخ : 10-10-2011، الساعة 10:50.

(2) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

المعيارية القديمة للنقد، كمثل ما خرج الشعر الحديث من المعيارية القديمة لكتابة الشعر".[1]

وحين سئل أدونيس عن موقفه من التقويم الإيديولوجي للنص الشعري، أجاب بأن الأساس في تقويم هذا النص هو " معرفة المزايا الخاصة بالإبداع الشعري، وماهية اللغة الشعرية، وتاريخية هذه اللغة، فبهذه المعرفة وحدها يمكن تقويم النص الشعري بخصوصيته، وبالأدوات التي تقدر أن تكشف عن هذه الخصوصية".[2]

ويرفض أدونيس الموقف الإيديولوجي المسبق في قراءة النص الشعري، معتبرا أن ذلك يتنافى مع النقد الحقيقي في قوله: "... يتعذر أن تنطلق من موقف إيديولوجي مسبق، وأن تقف في الوقت نفسه، موقفا نقديا حقيقيا، وذلك لسبب أساسي هو، من ناحية أن الموقف النقدي الحقيقي يرفض كل صيغة مسبقة...وأنه من ناحية ثانية يبدأ قبل كل شيء بفحص الصيغ المسبقة الجاهزة فحصا نقديا "[3]

ويؤكد ذلك أدونيس مستشهدا بالكتابات النقدية الإيديولوجية في الثقافة العربية التي تمارس النقد الشعري، انطلاقا من مسلمات لا تمت بصلة إلى طبيعة الشعر، التي أساسها عنصر التخييل – كما يرى أدونيس – " فما يقوله الشاعر يجب أن يكون واضحا ومفيدا، ومقنعا، وهكذا تهمل أو تهمش العالم التخيلي – التخييلي الذي هو جوهر الشعر".[4]

من هنا يجيء تأكيد الموقف الإديولوجي على ما يسمى بـــ" المعنى المشترك" " فالمعنى بحسب المذهبية الإيديولوجية، موجود فيها هي مسبقا، وقد أعطته مرة واحدة وإلى ما لانهاية ... والمهم بالنسبة إليها هو: كيف يصوغ الشاعر "معانيها" ويوصلها إلى المتلقي".[5]

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 20.

(2) – المصدر نفسه، ص 100.

(3) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) – المصدر نفسه، ص 101.

هكذا كان القارئ العربي يؤسس أحكامه على ما مضى، ويرفض كل إنتاج إبداعي يتجه نحو المستقبل، يقول أدونيس: " ففي الشعر نجد أن القارئ (أو الناقد) لا يصدر أحكامه وآرائه إلا عما تأسس، فهو يقيس الحاضر بما مضى، وما لا يعرفه بما عرفه، وهو قلما يقبل أو يتذوق إلا ما يتحرك في اتجاه الماضي، أما الذي يتحرك في اتجاه المستقبل فإنه في الأغلب، يرفضه أو يشكك فيه أو يهمله تبعا للحالة ".[1]

ومنه يرفض أدونيس عزل المحتوى أو المضمون عن الشكل باعتبار أن المضمون متجدد حسب تجدد القراءات الممكنة للنص "المحتوى اصطلاح نقدي، أي أنه تجريد ذهني، والوصول إليه –إن كان ذلك ممكنا– لا يكون في عزله أو فرزه عن الشكل، فهو ليس شيئا مستقلا قائما بذاته ... وهو إذا متحول بحسب القراءة، وما دام تجدد القراءة ممكنا إلى ما لانهاية، فإن تحول المحتوى ممكن كذلك إلى ما لانهاية".[2]

إن اعتماد الموقف الإيديولوجي في نقد النص الشعري، يحول القصيدة في نظر أدونيس إلى سلعة والشاعر إلى منتج، أما القارئ فيتحول إلى مجرد مستهلك لتلك السلعة، وهذا هو السبب الذي جعل الحركة الشعرية الراهنة تسودها ظاهرة غير شعرية، وهي تفسير القصيدة بعناصر أجنبية عنها، " فالقارئ (أو الناقد) يحيل دائما، حين يقرأ الشعر (أو ينقده) إلى شيء آخر غير الشيء المطلوب، إنه يحيل إلى "الذاكرة" أو "الاتجاه" أو "الموقف"؛ أي إلى الجزء غير الشعري، إنه يفسر القصيدة بغيرها، ولذلك يقيمها بغيرها"[3]، و" نادرا ما نعثر في النقد السائد على حكم الشعر أو عليه بما هو وكما هو من حيث أنه تعبير له ما يميزه عن غيره من أشكال التعبير".[4]

يضيف أدونيس، أنه ينبغي الاهتمام بدور الكلمة في النص، وإعطائها معنى آخر، غير المعنى الحقيقي الذي وضعت له أصلا، أي " أن نستخدم الكلمات الشعرية، ليس أن نعطيها معنى إيديولوجيا، وإنما هو أن نخضها ونحركها، ونجري عليها تحويلات تخييلية، ونصعدها وندخلها في دفق الذاتية، هو أن نحولها إلى صورة، أن نصغي إلى صمتها

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 127.

(2) – المصدر نفسه، ص ص 128–129.

(3) – المصدر نفسه، ص 129.

(4) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الباطن، أن نكشف ما تخبئه وراء صمتها، الكلمة لا تأخذ معنى حقيقيا إلا حين تغير معناها".[1]

إن موقف أدونيس هذا من النقد الإيديولوجي يؤكد من جديد على النزعة التجديدية للناقد، حيث يعطي الأولوية إلى التخييل للوصول إلى الصورة.

1-3 مستوى النقد الجديد :

بعد إعلان أدونيس عن فشل الاتجاهين النقديين، المتمثلين في النقد المدرسي، والنقد الإيديولوجي على مسايرة الكتابة الطليعية الحديثة، يدعو في المقابل إلى تبني النقد الجديد الذي " لا يصدر عن موقف مدرسي يضيف أفقه، وإنما يحاول أن يقرأ النص بذاته، ويقدم هذه القراءة بوصفها احتمالا نقديا تقويميا ..."[2]

يدعو الناقد أدونيس إلى استقلال النص عن مؤلفه وسياقه العام، وإلى الاهتمام به كبنية لغوية تتداخل فيها إيقاعات الذات بإيقاعات العالم، وعلى النقد الجديد التعامل مع تلك الشبكة في كليتها [3]، أي أن القصيدة الحديثة، أو كما يسميها أدونيس بالكتابة الطليعية، باعتبار أنها خلق تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة، وعليه "يتغير معيار التقويم فلا يعود نوعا من القياس على ما نعرفه، على ما أنجزه السابقون، وإنما يصبح نوعا من القياس على المخاطرة، على ما يفاجئ، وما لا يمكن توقعه". [4] لذا ينصب الخطاب النقدي الجديد – بالنسبة لأدونيس – على القارئ بالدرجة الأولى، لأنه المحور الأساسي في العملية الإبداعية، متأثرا في ذلك بالنظريات الغربية الحديثة في القراءة والتلقي.

غير أن الاهتمام بالقارئ والقراءة ليس جديدا عن النقد العربي، وإذا نظرنا في تاريخ الحضارة الإسلامية، سنجد القرآن الكريم يبتدئ بلفظة (اقرأ)[5]، وهي مرحلة أولى في فك أسرار الكون، وهي دعوة إلى القراءة صراحة لاكتشاف ما حولنا وفي الآفاق...[6]

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 136.

(2) – المصدر نفسه، ص 361.

(3) – نقلا عن: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 174.

(4) – أدونيس : زمن الشعر ن ص 359.

(5) – سورة العلق، الآية 01.

(6) – مشري بن خليفة : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 231.

وكان النقد العربي القديم واعيا بإدراك أهمية القارئ، من ذلك قول الجاحظ مثلا : مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل [1]، فهو يشرك القارئ ويحمله شيئا من التبعة في إنتاج الدلالة،وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذه التبعة بطرحه للمعاناة والمكابدة في التلقي وانعكاس ذلك على عملية التلقي ثراء وحلاوة ولطفا، وهذا ما نفهمه من قوله: ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف..[2]

إن القارئ إذا ليس منفيا من النظرية الأدبية القديمة، غير أنه يحظى باهتمام كبير في النظرية الأدبية المعاصرة، ومرد ذلك يعود إلى غموض وإبهام النص الحداثي، الأمر الذي صرف انتباه القارئ إليه، وذلك ما يؤكده علماء التلقي، على مستوى التكوين النظري للقارئ.

يقدر علماء التلقي أنه كلما كان النص متسما بعدم التحديد الموضوعي، كانت مشاركة القارئ أكبر في إنتاج دلالته.[3]

ولعل ظهور الفلسفة الظاهراتية قد ساهم في هذا الاهتمام، كون النقد الظاهراتي يتجاهل السياق التاريخي للعمل الأدبي، ولمؤلفه، فلا تشكل حقيقته إلا من خلال العلاقات التي يقيمها القارئ مع النص، فالقارئ هو الذي يكسب الأدبية للنص بممارسة القراءة.

إلى جانب نظرية التلقي التي يعد "ياوس" الشخصية الرئيسية فيها، ونظرية استجابة القارئ التي يعد "آيزر" شخصية رئيسة فيها، أيضا انفتاحه على نظرية التلقي وإسهامه فيها.

يعد دور القارئ في هاتين النظريتين جوهريا، "والقضية التي أثارت اهتمام آيزر ومعاصروه منذ البداية هي إجراءات القراءة وأهمية الدور الذي يضطلع به القارئ في

---

(1) – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 350.

(2) – محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1996، ص 25.

(3) – عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة، ص 351.

تفاعله مع النص، حتى كان التساؤل الذي ألح على آيزر وهو يواجه نظرية التحول من النص والكاتب إلى النص والقارئ، هو : كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟[1]

وكثيرة هي الأقوال المبثوثة في المؤلفات النقدية والأدبية، التي تعزز دور القارئ منها مقولة رولان بارت التي أعلن فيها عن موت المؤلف على حساب القارئ.

وفي إطار الاهتمام بالقارئ تطور مفهومه ومفهوم القراءة التي يمارسها، وبخاصة عند منظري التلقي، فلم يعد القارئ مجرد مستهلك لمعنى النص، وإنما أصبح منتجا للمعنى، وفي هذا الصدد تساءلت الباحثة نبيلة إبراهيم عن وظيفة القارئ وعلاقته بالنص :" من ذا الذي يحكم على قيمة النص بصفة عامة. إن الإجابة عن هذا السؤال لا يختلف فيها اثنان، فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له، وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع؛ لأن النص لم يكتب إلا من أجله".[2]

أما بالنسبة للناقد أدونيس، فيتحول القارئ إلى مبدع، إلى شاعر آخر ينتج نصا نقديا مبدعا ثانيا على النص الأصلي الأول، في قوله :" ...هكذا يحاول النقد الجديد أن يكتب نصا ثانيا على النص الأصلي الأول، ويجيء بمثابة لغة ثانية يمارسها على لغة أولى .... وهو في هذا لا يزعم أنه يكشف المعنى الأخير الكامل للنص، ويكتفي بكونه يقدم نسيجا نقديا يحتضن أعظم قدر من نسيج النص المنقود".[3]

ويرى أدونيس أن مهمة القارئ لا تقتصر على تأويل مضمون النص الإبداعي، وإنما يتجاوزه إلى نظام القول، أي النسيج المكون لهذا النص، وهذا ما سبقه إليه الناقد العربي عبد القاهر الجرجاني في "نظرية النظم"، يقول أدونيس في هذا الشأن :" ولهذا فإن النقد الذي يريد أن يغير؛ أي أن يعيد تكوين الواقع في اتجاه الثورة، لا يمكن أن يكتفي بتأويل محتوى النص الذي ينقده، وإنما يجب أن يتناول في الدرجة الأولى نظامه القولي، أي بنيته الشكلية–الإيقاعية، أعني موضوعيته أو شيئيته كنص معطى للقارئ...".[4]

فالقارئ الحقيقي بالنسبة لأدونيس " كالشاعر الحقيقي لا يعني بموضوع القصيدة، وإنما يعنى بحضورها أمامه كشكل تعبيري، أعني بنيتها الفنية الجمالية".[5]

---

(1) – محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 25.

(2) – عبد الجليل مرتاض : في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2007، ص 52.

(3) – أدونيس : زمن الشعر، ص 361.

(4) – المصدر نفسه، ص 68.

(5) – المصدر نفسه، ص 195.

وعلى القارئ الجديد أن يتوقف على طرح السؤال القديم " ما معنى هذه القصيدة وما موضوعها. لكي يسأل السؤال الجديد: ماذا تطرح علي هذه القصيدة من الأسئلة، وماذا تفتح أمامي من آفاق ".[1]

ذلك أن النص الشعري الحداثي بطبيعته غامض ومدهش، وهو صادم ومدهش بقدر ما يخيب ويفارق توقعات قارئه بوجه عام، وبقدر ما يفارق السياق الشعري الذي يعرفه بوجه خاص، أو كما عبر إليوت بقدر ما يسقطه الشاعر أحيانا من أشياء كان القارئ قد تعود أن يجدها في المألوف من قراءته، وهكذا يترك تائها يتلمس الضائع ويكد الخاطر ليعثر على معنى ليس موجودا في الشعر، ولا أراده الشاعر أن يكون موجودا.[2]

ويرى أدونيس أن في غموض هذا الشعر وكثافته، وما يحمله من أسئلة سر جماله وتذوقه فـــ" يجب تذوقه كما هو، بما هو لذاته، كما نتذوق الليل، كما نتذوق جمال المرأة، كما نتذوق البحر" [3]. والمقصود بالتذوق – في هذا الإطار – هو التفاعل مع النص الشعري الحداثي وهو ما دعت إليه نظرية "فولفغانغ آيزر" التي رأت أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين؛ من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص. [4] وهذا بخلاف النقد العربي التقليدي السائد الذي يؤكد على المعنى المسبق الذي يعرفه القارئ ويتلذذ به، كونه استعادة وفهمه.

إن التفاعل بين القارئ والنص هو بعبارة نقدية ميسرة، قراءة متفاعلة، قراءة نوعية لا كمية، قراءة لا تتصور انسياب المعنى بقدر ما تتصور تفجره، فنحن أمام نصوص شعرية حداثية لا تجدي معها القراءة الخطية أو الأفقية، وأمام نصوص لا تستسلم للقراءة الأولى... هي قراءة توظف كل ما يمكن توظيفه لإنتاج الدلالة.[5]

والتعاطف مع القصيدة الحديثة هو صورة من صور التفاعل، ولهذا نجد أدونيس في تناوله لمسألة الوضوح والغموض في الشعر، يذهب إلى القول أن " الشعر الجديد تجربة

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 195.

(2) – عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة، ص 345.

(3) – أدونيس : زمن الشعر، ص 195.

(4) – عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة، ص 354.

(5) – المرجع السابق، ص 357.

شاملة معقدة، جديدة وهو ككل تجربة يحتاج في فهمه إلى الإيجابية، وإلى التعاطق...". [1]
كما يؤكد على أن هاجس الإيصال هو ما يخلق معظم الإشكالات في ما يتعلق بالتجربة الشعرية الحداثية، وليست المسألة مسالة تبسيط تمكن من سهولة تلقي النص الحديث." وإنما هي مسألة وعي وتفاعل ين المعطي والمتلقي، الشاعر والقارئ، وفي هذا التفاعل يجب أن يكون الوعي لدى الطرفين متقاربا، وإلا تحول التوصيل إلى تلقين، كل تلقين هو جوهريا ضد الفن وضد الثورة" [2]. فالقارئ العربي في الماضي هو غير القارئ الجديد، الأول – في نظر أدونيس– " كان مستمعا، يصغي وحسب، لهذا كان يطلب من الشاعر أن يكون واضحا، وأن يطربه ...." [3]، وقد ساعدت على تلك الصلة شروط الحياة في الماضي، غير أن الأوضاع والشروط قد تبدلت اليوم، ولهذا ينبغي على القارئ الجديد أن " يقرأ بجميع ملكاته الشعورية واللاشعورية، ويقرأ في ضوء الآفاق التي فتحتها الكشوفات الإنسانية"[4].

والقارئ الجديد – في نظر أدونيس– ينبغي أن " ينهض من حفرة العادة السهلة، إلى شرفة التجدد، حيث يتفجر ويرج ما حوله، بشرا وأزمنة وأمكنة". [5]

كما يلمح إلى أنه " لكل إبداع جديد تقويم جديد، لكل رؤيا جديدة فهم نقدي جديد..." [6]، والناقد الجديد– حسب أدونيس– " مسوق إلى أن يلغي من ذهنه الشعر من أجل أن يثبت الشاعر : ليس هناك "شعر" وإنما هناك شعراء وشعر، وبقدر ما تكون تجربة الشاعر فريدة؛ أي بعيدة عن تقليدية الماضي، ستكون علامة على الأصالة والتغير.." [7].

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 160.

(2) – المصدر نفسه، ص ص 23–24.

(3) – المصدر نفسه، ص 173.

(4) – المصدر نفسه، ص 174.

(5) – المصدر نفسه، ص 278.

(6) – المصدر نفسه، ص 187.

(7) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2- النقد التطبيقي (الإجراء النقدي):

إن الاجتهاد النظري لأدونيس في النقد له معرض خاص آخر يتجسد في النقد التطبيقي – رغم ضآلته – حاول أدونيس مجددا الدفاع عن أطروحاته وآرائه النقدية أكثر من تعامله مع النص المنقود، وذلك من خلال تناوله لمسرح جورج شحادة، وشعر بدر شاكر السيّاب

2-1- نقد مسرح جورج شحادة :

يثمن أدونيس في مسرح جورج شحادة التركيز على باطن الحادث، وعالم اللاوعي والحلم؛ حيث الشعر والموت والطفولة والغرابة والجنون الخارق.[1]

"إنه يتحرك في نقطة ليست واقعا ولا حلما، ذلك أنها الواقع والحلم في آن، لنقل بتعبير آخر إنه يرفع الواقع إلى مستوى الحلم..."[2]، حيث يزول التناقض بين الواقع والحلم، في واقع جديد، خال من التناقضات، يقول أدونيس على لسان جورج شحادة: "من يحلم يمتزج بالهواء، نستطيع أن نكتب هذا القول في صيغة أخرى: من يحلم يمتزج بالواقع، أي يدخل في عالم بلا حدود...".[3]

العالم الذي ينشده أدونيس من خلال مسرح جورج شحادة، هو عالم الباطن الذي لا نكتشفه فكريا، بل جماليا، رغم ما فيه من حزن وأسى، ولهذا فهو "عالم آمل يائس معا" [4] ويوظف جورج شحادة لاكتشاف ذلك العالم " السفر" الذي ينتهي بالموت، لكن لا موت السفر، بل موت المسافر، ولا يخفى تأثر أدونيس – في هذا المجال – بالمتصوفة، وكغيره من الحداثيين الذين يسعون إلى البحث عن الحقيقة الغائبة التي يتعذر الوصول إليها، فالسفر عند ابن عربي " يعني أنه ما من شيء قد أنجز على نحو نهائي، وما من شء يمكن إنجازه إنجازا مطلقا...لأن الممكنات لا تتناهى كما يقول ابن عربي، وهو (القول) مرتكز أصيل لفكرة التحول والتطور عند المتصوفة..".[5]

---

(1) – نبيل سليمان : مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 30.

(2) – أدونيس : زمن الشعر، ص 291.

(3) – المصدر نفسه، ص 292.

(4) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) – عدنان حسين القاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 36.

إن أدونيس لا يأخذ من أي مصدر من مصادره الثقافية إلا ما يغذي فلسفته الجوهرية، القائمة على نظرية التحول، فالسفر اكتشاف، " السفر بذاته نداء حياة لأنه جذر الحياة، إنه اقتران بالزمن، بالطفولة وطرفها الآخر... نقطة الوصول تتوحد مع نقطة الرحيل.."[1]

لذا كانت شخوص جورج شحادة، لا تفعل شيئا غير السفر، والبحث والمغامرة، لأن السفر يعني البراءة، " والبراءة لا تعرف بل تعمل. والإنسان يحظى بالبراءة، حين يحظى باتجاه السير، ويطيع الدعوة الطبيعية للحركة، التي هي الذهاب، التقدم، السفر...". [2] وفي هذا السفر انقطاع عن المألوف والعادة، ومنه يرى أدونيس أن شخوص جورج شحادة بقدر ما تشكله من غرابة في أقوالها وأعمالها، إلا أنها تخالف المألوف المشترك، وتتناقض معه، والغرابة في نظر أدونيس هي دائما " إلغاء التعقيل وإقامة التخييل" [3]، فالضحك الذي تثيره فينا شخوص جورج شحادة؛ " ينزف تعاطفا لأنه ينزف حزنا، إنه ضحك بشفتين من الدمع".[4] والمقصود بالضحك – هنا– ليس الأشخاص بل الوضع الذي يحيط بهم، لذا يرى أدونيس أن الفكاهة عبارة عن شعر " ينتصر به الإنسان على صمم الأشياء وعلى النهاية العمياء، وعلى الطبيعية الميتة، والفكاهة لا تروض ولا تحدد، لذلك تمنح الفن والحياة نبرة جموح وحيوية يظل العالم دونها غارقا في جموده الداكن ". [5]

ورغم أن الإنسان العادي يحكم على شخوص جورج شحادة بالجنون – كما يرى أدونيس – غير أن هذا الجنون كما تحدث عنه أفلاطون في فيدر على لسان سقراط بقوله " أعظم الخيرات تأتينا من الجنون...لكن شريطة أن نعطى الجنون بنعمة إلهية، ويمكن أن نضيف: بنعمة الشعر". [6] ويصف أدونيس جنون هؤلاء بأنه في مستوى الطفولة، فهو جنون لعب وبراءة، "إنه جنون العذوبة، ومن هنا يمكن وصف مسرح جورج شحادة بأنه مسرح العذوبة".[7]

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 293.

(2) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) – المصدر نفسه، ص 294.

(6) – المصدر نفسه، ص 295.

(7) – المصدر نفسه ، ص 296.

من أجل ذلك كانت الحقيقة كالبراءة والطفولة والحلم عارية، فالجنون يمزق كل الأغطية، بينما الوعي لا يقبل الحقيقة عارية، والعودة إلى الحقيقة، أي إلى الطفولة والحلم، هي دخول في الموت، " فلكي لا نتيح للطفولة أن تكبر وتهرم، نفتح لها باب الموت...".[1]

الموت في مسرح جورج شحادة يزيل معه كل العوائق ، ومنها الزمن، " إنه حالة يمّحي فيها الزمن أكثر مما هو حالة يمّحي فيها الكائن الذي مات، وامحاء الزمن يعني إمحاء العائق في شتى أنواعه."[2]

هكذا يكتب جورج شحادة في مسرحه تاريخ الإنسان، ولا يكتب تاريخ فرد بذاته، إنه يكتب تاريخ اللاوعي، أو عالم الحلم واللاشعور، لا تاريخ الوعي، حيث يفجر المختبئ والمجهول، الذي يوحد البشر، وذلك بالعودة إلى البراءة الأولى حيث الإنسان والحلم، الشعر والواقع، ماء واحد.[3]

إن عالم شحادة المسرحي هذا، والمكتوب بالفرنسية، أقرب في نظر أدونيس إلى جوهر الشخصية العربية ممن يكتبون بالعربية، ولكن ما هو جوهر هذه الشخصية. أدونيس لا يحدد مباشرة، بيد أن مفردات عالم شحادة تساعد على رسم صورة هذا الجوهر.[4]

إن الإنسان في نظرة العربي يأخذ شكلا هشا ومستعارا، وهو أقل قيمة وصدقا من دمية تتحرك على خشبة المسرح، حيث " يخيل أن لها وجودا أكثر غرابة وحقيقة من وجود الإنسان، فهي تحيا حياتين: صادقة ومستعارة، وفي كلتا الحالتين تمتلئ بالابتكارات والأبعاد".[5]

وفي إطار رفض أدونيس للواقع العربي، ولكل إبداع يعيد إنتاج هذا الواقع يرى أن "المسرح منذ البداية لا يمثل الواقع المباشر الذي نعرفه، وإنما ينفصل عنه، وفي مسرح خيال الظل حدس مدهش اكتشف الأساس الذي ترتكز عليه النظرة العربية إلى الإنسان".[6]

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 296.

(2) – المصدر نفسه ، ص 297.

(3) – المصدر نفسه ، ص 298.

(4) – نبيل سليمان : مساهمة في نقد النقد الأدبي ، ص 30.

(5) – أدونيس: زمن الشعر ، ص 298.

(6) – المصدر نفسه، ص 299.

هذا وقد أشار أدونيس إلى أقسام المسرح حسب الناقد الأمريكي ليونارد برونكو في كتابه "مسرح الطليعة"، وهما: المسرح العدني، والمسرح البابلي، ثم ينسب أعمال جوج شحادة إلى المسرح العدني قائلا: "إن أكثر الكتاب المسرحيين تفاؤلا اليوم لا يستطيعون أن يدخلونا إلى جنة عدن، لكن جورج شحادة يقودنا إلى عتبتها، ويتيح لنا أن نلقي نظرة على ما في داخلها، ذلك أن بعض شخوصه المسرحية يعيشون الوجود البريء للإنسان قبل السقوط".[1]

أما فيما يتعلق بكتاب المسرح البابلي فيقول: " إن كتاب المسرح البابلي يقدمون لنا عالما يتفسخ حيث البشر لا يستطيعون أن يتواصلوا تسيطر عليهم أشياء لا حياة فيها...".[2]

تكشف آراء الناقد الأمريكي برنكو – حسب أدونيس– عن الناحية الأكثر جمالا وعذوبة في مسرح جورج شحادة، وهي الحلم والبراءة والموت، الذي يعد سفرا نحو زمن آخر، فتبدو من خلاله الحياة متساوية مع الموت.

وحين يصف أدونيس لغة جورج شحادة يثمن فيها الرمزية والإيقاع والتداعيات الصوتية والموسيقى الداخلية [3]، حيث يجعل من اللغة عتبة لدخول عالم جورج شحادة، "ومنذ أن تدخل عتبة هذا العالم تدخل في لعبة اللغة وتغريك ساحات ملأى بالأسلحة، أعني بالكلمات تترادف أو تتناقض، تتجانس أو تتضاد، تتماثل أو تتداعى، ليس لجورج شحادة شياطين ولا عرائس، فهو خالق – صناع، صناع– خالق.." [4]؛ لأنه يصقل الكلمات ويبحث عن إيقاع المفردة وإيقاع الجملة، وفي إطار العلاقة الداخلية بين الكلمات عند أدونيس، وعلى أساس من إيقاع الشوق والتجاذب يحدد موقفه من اللغة في مسرح جورج شحادة، فيقول: "يقيس مسافات النغم يحدد مكان المفردة، يوازي بين الصور، يواكب ، يجمع، يفرق، يكتب مأخوذا بالكلمة –لا بما تحمله الكلمة"[5]. فهو يلعب، " وفي هذا اللعب اللعب تتكرر الصور كما تتكرر في حركة اللعب"[6].

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 300.

(2) – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) – نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 30.

(4) – أدونيس : زمن الشعر، ص 301.

(5) – المصدر نفسه، ص 301.

(6) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وانطلاقا من استخدام أدونيس لألفاظه استخداما رمزيا يحولها إلى إشارات يرى أنها قادرة على استثارة مواقف فكرية متعددة[1]، ينظر كذلك إلى الكلمة وما تحمله من دلالات في مسرح جورج شحادة، حيث "ينشأ عن ذلك نوع من الرمزية اللغوية، التي نجد أساسها وينبوعها في صيغة اللغة – تركيبا وإيقاعا ... وتبدو الكلمة شبكة ناعمة تصطاد الصور والرؤى والمشاعر"[2].

ويميز أدونيس في لغة جورج شحادة بين اللعب والزخرفة، فهو " يلعب ولا يزخرف، وهو من البراعة في اللعب الصانع بحيث تغيب من كتابته كل نزعة صنعية أو زخرفية.."[3].

اللغة بالنسبة لأدونيس قوة أسطورية تحرق الأشياء القديمة ، وتبني على أنقاضها ومن رمادها عالما جديدا، هذا العالم ليس له قوانين مادية، بل إن قوانينه هي قوانين عالم الجنون، الذي لا قانون له... [4] ومن ثم يعتبر مسرحيات شحادة بأنها " ليست دعوة للصعود إلى خشبة مسرحية بقدر ما هي دعوة للدخول في عرس واحتفال، ذلك أنها لا تمثل الواقع بل تمثل أسطورة..."[5].

ويرى أن طبيعة الشعر لا تفارق مسرح شحادة، مهما دخل الحوار في التفاصيل اليومية، ذلك لأن " العبارات تتوهج بسحر نابع من طبيعة ملامسة شحادة للأشياء، ومن وقفة شعرية تتجلى هنا بالتعبير عن لقاء بكر بين الأشياء والأشخاص...".[6]

ويمتدح أدونيس في مسرح جورج شحادة غنائيته وعدم انشغاله بأي هاجس سياسي بالمعنى الإيديولوجي ، فهو" الذي يكتب في عصر الإيديولوجية حيث تختلط السياسة بالهواء الذي نتنفسه، وليس في مسرحه (أو شعره) نزعة ثقافية، إنه على العكس يخلخل المعطيات الثقافية ولا يأبه لثباتها أو لتغيرها...".[7]

---

(1) – عدنان حسين قاسم : الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس ، ص 274.

(2) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 301.

(3) – المصدر نفسه ، ص 302.

(4) – عدنان حسين قاسم : الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس ، ص 269.

(5) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 302.

(6) – المصدر نفسه ، 306.

(7) – المصدر نفسه ، ص 302.

إن جورج شحادة من هذه الناحية يكتب في زمن خاص إلى جانب الزمن الحاضر، "كأنه يجيء من الوجهة المعاكسة، وفي هذا يبدو أنه يتحرك في إطار ضيق ، لكن الغنى الشعري لا يرتبط ضرورة بالاتساع الأفقي...إن غناه لا يرتبط بكمية الموضوع، بل يرتبط بتنوع المستويات ، وهو في هذا غنائي من طراز فريد". [1]

ويرى أدونيس أن المسرحية عند جورج شحادة حلم جماعي، ومن خلال هذا الحلم الجماعي: يكشف عن مشكلات الإنسان الطبيعية والغيبية، فالبنفسج رمز البراءة، هو الذي ينتصر أخيرا على العلم، متمثلا بالحب، والهجرة رمز البحث، يتساوى فيها أخيرا ضياع الإنسان على الأرض وضياعه في الموت، غير أن الضياع هنا نوع من اللعب البريء..."[2]

إن مسرح جورج شحادة – حسب أدونيس – يوقظ في الإنسان إحساسه الدائم بالبراءة، ويبعث في نفسه الفرح بالوجود، وفي الوقت ذاته يسخر من الأشياء التي تحول دون الفرح والبراءة.

2-2 نقد شعر السيّاب :

إن قراءة أدونيس للنص الشعري الحديث، من خلال نص السيّاب تختلف عن قراءته للنص القديم، ذلك لأن اختيار النص الحديث لا يمكن أن يمثل تعديلا لذائقة المتلقي بصورة خالصة، فنص السيّاب نص حاضر بشدة في الشعر العربي الحديث ، ولم يكن بحاجة إلى اختيار نصوص منه حتى يقدم الشاعر، أو أن يطرح نصه ضمن تشكيلة نصوص الاختيارات..."[3]

لقد تجاوز النص الشعري عند السيّاب مرحلة التحقيب، التي عمد أدونيس على توحيد أصوات شعرية مختلفة ضمنها، ليكون حقبة بمفرده، وتحول وإبداع جديد في الشعر العربي، لم يألفه من قبل.

" تحرر أدونيس في اختياره لنصوص السيّاب من البحث عن الأصوات المتآلفة أو الآراء الجاهزة التي قد تكون منطبقة تماما على بعض الشعراء، لكنها ليست بالضرورة

---

(1) – أدونيس : زمن الشعر، ص 302.

(2) – المصدر نفسه ، ص 307.

(3) – عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2007، ص 52.

تنطبق على غيرهم، أصبح نص السيّاب موجها للقراءة الأدونيسية... [1]، وكان من المفروض أن تكون القراءة هي الموجهة لنص السيّاب، فليس من اليسير قراءة نص يبتعد عن مفهوم الجاهزية والتقريرية،الذي ألفناه في النص القديم.

توجد في نص السيّاب ثورة على مستوى الشكل والمضمون معا، فهو من الشهود الأوائل على الحضور، " ولادة محتوى جديد ، وولادة تعبير جديد، من دلائل هذه الشهادة رفض الفصل بين التعبير والحياة، الشكل والمحتوى، أو التوكيد على أن الشكل ليس وعاء المحتوى، أو رداءه، أو أنموذجا، أو قانونا، وإنما هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك أو يتغير".[2]

وحاول أدونيس أن يسلب نص السيّاب بعضا من جدته، وذلك في قوله :"غير أن تجربة الشكل عند السيّاب لم تبلغ استقلالها الكامل، كانت طاقة مشدودة إلى الوراء في ما هي تتطلع إلى الأمام، ومن هنا ظلت العادة مستترة في كثير من قصائده، لذلك ليس السيّاب جديدا دائما، وصل إلى طرف العالم القديم لكنه لم يتجاوزه بل ظل عالقا به".[3]

لا يمكن أن يعد هذا النص نصا يعنى بمختارات شعر السيّاب، وإنما هو نص يعني بتجربة السيّاب عامة، وليس غريبا أن يجد أدونيس في نص السياب انشدادا إلى الماضي لأن السياب لم يكن شاعرا متحولا في نصوصه جميعها، أو أن أكتشف منذ البدء سر الحداثة في الشعر العربي، فقد كتب السيّاب عدد من مجاميعه الشعرية الأولى بشكل ومضمون عموديين كما اتضح ذلك في مجاميعه، (البواكير، قيثارة الريح، أعاصير، الهدايا)، كما أن ديوان "أنشودة المطر" قد حفل بالعديد من القصائد العمودية....[4]

وتتوزع قراءة أدونيس لنصوص السيّاب على ثلاثة مجموعات:

المجموعة الأولى : نصوص المدينة.

المجموعة الثانية : نصوص الأساطير.

المجموعة الثالثة: نصوص الموت.

---

(1) – عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس، ص 52.

(2) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 309.

(3) – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) – عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس ، ص 54.

لقد أراد أدونيس من اختياراته وترتيبها على هذا الشكل، أن يقدم للقارئ المتن السيّابي وفق ثنائية الشاعر/القصيدة[1]، حيث ظل يزاوج في قراءته لنص السيّاب بين حياة الشاعر وشكل القصيدة: "القصيدة عند السيّاب لقاء بين شكل يتهدم وشكل ينهض...الحياة نفسها عند السيّاب لقاء بين شكل يتهدم و شكل ينهض، إنها انبثاق أشكال لأنها انهدام أشكال" [2]. أو قوله: " تجربة السيّاب حياة وشعرا، لقاء بين عالم يتراجع وآخر يتقدم، آتيا من المستقبل، وتتم هذه التجربة في وسط يجسد هذا اللقاء..." [3]. وهو تأكيد على حضور موضوعة البعث والموت في الشعر العربي المعاصر، وما شكلته هذه الموضوعة من ركيزة أساسية في نصوص الرواد، وكيف أصبحت العنقاء التي تموت لتحيا من جديد رمزا حاضرا في نصوص الشعر العربي [4]. وهو "يعكس هذا الرمز بنبرة حكيم مشرقي في "القصيدة والعنقاء" لا يكون الشاعر أو الشعر إلا إذا اغتسل من ركام العادة، يحترق بناره، ينبعث من رماده، هكذا يتقطر الماضي كله في لحظة الحضور، ويكون التجدد، وتولد القصيدة"[5]. فكان ذلك مما باعد بين الشاعر والجماعة، وأدى إلى " نشأة زمنين متقابلين متجاورين ضمن الزمن الواحد: زمن الشاعر وزمن الجماعة"[6].

لذا كانت مرحلة التساؤل حاضرة في قراءة أدونيس لنص السيّاب، الذي رأى أن " لحظة القصيدة عند الشاعر ليست بالضرورة لحظة الذوق أو الفهم عند الجماعة، فكل قصيدة جديدة حقا تخلق ذوقا وفهما جديدين، وطريقة جديدة في الفهم والتذوق، ولهذا فإن القصيدة الجديدة مفاجأة حقا"[7]، وهذه المفاجأة فعالة في شعر السيّاب لأن " شعره مسكون بها حس التواصل مع الآخر، بها جس التغيير... يريد أن يعيد الزمن الذي أوقفه التقليد إلى مسيرته، أن يطلقه في مجاري إيقاعه الجديد"[8].

---

(1) – عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس ، ص 54.

(2) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 308.

(3) – المصدر نفسه ، ص 311.

(4) – عصام العسل ، الخطاب النقدي عند أدونيس ، ص 56.

(5) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 308.

(6) – المصدر نفسه ، ص 310.

(7) – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(8) –المصدر نفسه، ص 311.

غير أن الجماعة التي تحيط بالسيّاب تسكن منطقة الماضي، وفي الماضي يتوقف الزمن، لأنها تحيا بالتقليد وتعيش على فتات الماضي، بينما السيّاب " لا يقدر أن يقيم أو يحيا إلا في الحاضر، وإن اشتد بين حين وآخر إلى الماضي، الحاضر في شعوره، نقطة عالية يرى منها إلى الماضي والمستقبل، إنه –إذا– يعي الحاضر، وعيا عاليا، فريدا –أي يعي ذاته والعالم" [1]. وفي الوصول إلى هذا الوعي وصول إلى الوحدة التي جعلته بعيدا روحيا عن الجماعة، ورغم تلك الوحدة والتفرد، ظل السيّاب متضامنا مع المكافحين، يغضب، ويثور من أجلهم، و" ينسج حبه لهم "دثارا"، وإذا عجز فعليا بدأ كفاحه الرمزي: فهو لن ينفصل عن الآخر، لن يفصله عنه الموت نفسه، بل إن الموت فسه سيكون ذخره الجديد في الكفاح، وطريقه إلى الآخر"[2].

إن تجربة السيّاب – كما يراها أدونيس – " تعبر عن نفسها بأشكال تجسد حركة التفتت والنمو في آن، هذا الوسط هو " مدينة السندباد"، "مدينة السراب"، " قافلة الضياع"، "أم البروم"، "مدينة بلا مطر" ... لكنها في الوقت نفسه المطر، والنهر، والبعث [3]، وهو يعاني يعاني في طريقه الشعرية، أبعاد هذه المدينة الاجتماعية، والسياسية القومية، والسياسية الثورية.

إن شعر السيّاب – في نظر أدونيس يعكس التناقض الذي يعيشه الشاعر هو تناقض يجسد معاناة الشاعر، وصراعه مع الحياة في قوله: "التناقض بين اليأس والرجاء، العذاب والفرح، الضعف والقوة، هو ما يشكل النفس الفاجع في شعر السيّاب، هذا التناقض شهادة على الحياة لا معها"[4].

رأى السيّاب نفسه ينصهر في الداخل، في أبدية الرمز وحركيته، وفي هذا ما يفسر النسيج الأسطوري في شعره، خاصة ما تعلق بفضاء الموت والبعث، علما بأن "فضاء الموت" قد شكل محورا أساسيا في الشعر المعاصر، تمتد جذوره إلى ملحمة "جلجامش" الشهيرة، حيث " يصبح الموت ملازما للانفعال والتأمل في الشعر المعاصر، لأنه ملازم

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر، ص 311.

(2) – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) – المصدر نفسه ، ص 312.

للإحساس بالزمن، فرديا وحضاريا، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري..."[1].

والبحث الذي تقوم به الذات عن هويتها وهوية الذات الحضارية، هو مركز التساؤل، حيث العلاقة مع الأزمنة تعثر على توترها الضروري لاختراق الكائن وحتمياته..بذلك التساؤل بلغ الشعراء المعاصرون موقع تعيين حداثة شعرهم، حينما ربطوا بين الشاعر والشعر وزمنهما، إن أسطورة "تموز" ترسخت دلالتها في الانتقال الحضاري للعالم العربي من يبابه إلى خصوبته... [2] فبدر شاكر السيّاب رأى أن الشاعر المعاصر عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات ليستعملها رموزا ، ويبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد.[3]

ورغم ما تشكله هذه الرموز من ركيزة أساسية في شعر الرواد، إلا أن أدونيس يرى أن حضور الأسطورة في شعر السيّاب كان بشكل تعريفي في معظم جوانبه أكثر منه حضور فني.[4]

إن نموذج الإنسان في شعر السيّاب هو"البذرة" و "المستقبل" وهو في جوهره فاجع، ولابد من العمل الثوري حتى ينتقل هذا الإنسان البذرة ، إلى الحصاد الذي يأمله، وبعد تأكد الشاعر من فشل هذا الإنسان في تغيير حياته ومصيره، يصلي صلاته الأخيرة، حيث "تتحول القطرة التي همست بها "نسمة" إلى "أنشودة مطر" إلى طقس اغتسال وتطهر...إنها علامة الولادة، علامة الحياة الجديدة..." [5]، لكن هذه العلامة لا تأتي إلا تتويجا لعلامة الموت، "لابد من الموت، الموت هنا ضرورة وجود: وصلت حياته إلى حد لم يعد بإمكانها أن تتجاوزه، انتهت وبالموت تنتقل إلى الفعل من جديد"[6].

---

(1) – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3 ، ص 212.

(2) – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3 ، ص 216.

(3) – المرجع السابق، ص 217.

(4) – عصام العسل: الخطاب النقدي عند أدونيس ، ص 56.

(5) – أدونيس: زمن الشعر ، 313.

(6) – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

ثلاثة عناوين هي: "النهر والموت"، و"المسيح بعد الصلب" و"أنشودة المطر" عناوين تتألف بدوالها في فضاء الموت، أولها يتجه مباشرة نحو الماء، وثانيها نحو الموت وما بعده، وثالثها احتفال طقوسي بميلاد الماء[1].

يصور السيّاب في قصيدة " النهر والموت" حنينه إلى الموت؛ لأن الموت من أجل الحقيقة هو أعمق ما يضيئها: يتلاقى الذاتي والموضوعي، يتوحد ما كان تصورا ، ويتجسد ما كان ممكنا، بل يصير الإنسان كالنهر، كالماء، حيا يولد من ذاته، يدخل في تكوين العالم، في نسيجه الكوني، الحياة الميتة تنقلب إلى موت حي" [2]، وهو ما ذهب إليه محمد بنيس أيضا، حين اعتبر تحول الماء في قصيدتي "النهر والموت" و"أنشودة المطر" إلى عنصر طقوسي، "ينتقل من خلاله الجسد، بما هو فردي له جماعيته، من حالته الخشبية اليابسة إلى حالته العضوية الحية، حيث الماء يسري في كامل النص كما يسري في كامل الجسد كالدم، ويكون التحول ماديا، تحضنه الأرض، أو من الأرض للسماء يرحل وإلى الأرض ثانية يعود"[3].

فالماء في نظر أدونيس أمومة والموت في الماء عودة إلى الأمومة [4]، الماء في قصيدة قصيدة "النهر والموت" عبارة عن بيت بابه بويب :

فالموت عالم غريب يفتن الصغار

وبابه الخفي كان فيك يا بويب

والماء في قصيدة "أنشودة المطر" شفيع الموت، له مؤاخاة المطر:

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر

---

(1) – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 219.

(2) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 314.

(3) – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنايته وإبدالاتها، ج3، ص 220.

(4) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 314.

إن اختيار الماء في القصيدتين السابقتين هو اختيار للموت كتجربة تجتازها الذات الفردية والجماعية، من خلال الذات الكاتبة، لتكشف فيها وعبرها إمكانية التحول الذي له دلالة التقدم كمفهوم أساس من مفاهيم الحداثة العربية...[1]

وفي قصيدة "المسيح بعد الصلب" ينقلب الموت إلى " قيام رمزي بالتضحية، الإنسان هنا حي في الموت أكثر منه في الحياة، فليس الموت هو ما يحول دون الحياة، بل الحياة نفسها هي التي تحول دون الحياة.."[2].

فالمسيح هو السيّاب الذي اضطهد وأبعد وتشرد دون أن يهزم ، لقد لحدوه لحد الفقر وطردوه كأنهم واروه وأنهوا أمره، ثم إذا هو يطلع عليهم من جديد، ماردا متمردا؛ لأن الفكر لا يموت والحرية لا تستسلم ولا تنهزم[3].

مازال حيا في قريته "جيكور" التي تمثل العالم كله مصغرا، يزهو فيها "التوت والبرتقال" معلنا خير الحياة وعطاءها، فيفرح الشاعر المصلوب ، وينسى جراحه ويغفر لمن أساء إليه:

حينما يزهر التوت والبرتقال

حين تمتد "جيكور" حتى حدود الخيال

حين تخضر عشبا يغني شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها

حين يخضر حتى دجاها

يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها[4].

غير أن الحنين إلى الموت في شعر السيّاب لا ينبعث من الحب والغضب، وحسب و" إنما ينبعث كذلك وبخاصة في معظم قصائده الأخيرة، من الاستسلام وشيخوخة الروح..."[5].

لقد تحولت تجربة السيّاب من المعاناة العامة في قدر الفقر والقهر، إلى قدره الفاجع المحتوم، وهو يشعر بدنو أجله، صار الموت الذي كان يطلبه في بداياته، ينتظره في

---

(1) – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنايته وإبدالاتها، ج3، ص 220.

(2) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 314.

(3) – إيليا الحاوي : بدر شاكر السيّاب، ج4 ، دار الكتاب اللبناني، ط3 ، بيروت ، لبنان، 1983 ، ص 101.

(4) – المرجع السابق، ص 104.

(5) – أدونيس: زمن الشعر ، ص 314.

نهاياته، " خاضعا للعادة الأبدية التي نسميها القبر، ومنذ أخذ ينتظر مجيء الموت، صار شعره يتبع لحظات أيامه، صار أضيق من الحياة وأقل"[1].

لم يعد الزمن في قصائده عاليا أو عميقا، كما يرى أدونيس "بل أخذ يمتد سطحيا كزمن الآخرين... صار يفلت منها، ويجري فوقها ويجرفها" [2]. ولا ريب في ذلك فالفتوة قد شاخت، والمحارب قد استسلم، ولم يبق أمامه سوى قريته " جيكور" التي أحبها، ودفنت في نفسه إلى الأبد، جيكور مكان الراحة الأخير، "جيكور" البيت: مأوى الحلم، حصن الحالم، قوة تجمع الضائع تمركز المبعثر، ضمان وحماية، سعادة دائمة" [3]. وإذ يغيب الإنسان في أحضان الأم يصبح إلى الأبد حاضرا.

غير أن نص السيّاب وفق الاختيار الرثائي لأدونيس، قد حصر في موضوع الموت، ولم يتجاوزه، وهو ما يقدم للقارئ الحديث فرصة للبحث عن كيفية تجاوز مثل هذه العقبة الشعرية، أي إمكانية الحيلولة دون وقوع القارئ العربي في فخ الرتابة والتقليد...وهو ما يقدم نص السيّاب على أساس أنه نص للبداية، وليس نصا للختام [4]. وأنه يحمل بذرة التقليد، شان النصوص العربية الأخرى التي عرفت بالحداثة والتجاوز للمألوف، غير أنها تتضمن بداخلها خطر التنميط والتكرار.

---

(1) – أدونيس: زمن الشعر ، ص 314.

(2) – المصدر نفسه، ص 315.

(3) – أدونيس : زمن الشعر ، ص 315.

(4) – عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس ، ص 59.

خاتمة

الخاتـمة :

بعد هذه القراءة التي حاولت تقديم صورة عن الرؤية النقدية للشعر الحديث، أو القصيدة الحديثة – كما يسميها أدونيس – أو قصيدة الرؤيا، وساهمت في إثراء المرجعية النقدية، يبقى مشروع أدونيس الحداثي قابلا للتجديد والإثارة، وسأجمل فيما يلي أهم النتائج التي تم التوصل إليها في هذا البحث :

1 -أحدث الناقد أدونيس تحولا ج ذريا في مفهوم الشعر، ونقله من اعتباره وصفا أو انفعالا أو حكمة، إلى رؤيا في الإنسان والوجود، وراح يؤكد طبيعة هذه الرؤيا ومفهومها استنادا إلى جذور دينية وصوفية في التراث العربي، إلى جانب المثاقفة الغربية.

2 -وفرضت هذه الرؤيا في إطار التواصل مع الآخر، دخول النص الشعري في اغتراب عن واقعه، وولوج عوالم جديدة، كانت سببا في غموض الشعر الذي رآه أدونيس سمة من سمات الحداثة الشعرية ودليل غنى وعمق.

3 -ارتبطت رؤيا الشعر لدى أدونيس بفعل التجاوز والكشف والتخطي، قيم وحضارة وتراث، هذا الأخير الذي عده الناقد مشكلة أساسية من مشكلات الثقافة العربية، ينبغي تجاوزه ، على أن يكون رفض التراث انتقائيا يتناسب مع الرؤيا الحداثية لأدونيس

وقد جادل الموروث الثقافي الديني والاجتماعي والثقافي والإبداعي من منظور العالم المختص في شؤون الكتابة والثقافة والمعرفة الإنسانية.

4 -رأى أدونيس أن الشعر الثوري هو وحده الشعر الحديث، الذي يواكب تطلعات الإنسان المعاصر ويعكس تجربته الكونية، مفرقا بينه وبين الشعر من أجل الثورة ، الذي اعتبره شعرا يخون الثورة والحرية، ومن أجل ذلك حكم على شعر المقاومة الفلسطينية بأنه شعر يؤخر لحظة الفعل، ووصفه بالمبالغة والغنائية.

5 -شدد الناقد على حداثة المضمون، مقابل حداثة الشكل، إلا أن ذلك كان مجرد قناع يخفي من خلاله نزعته الشكلية، التي يسعى من خلالها إلى البحث عن نظام آخر للكتابة، يحيد عن النمطية والصيغ الشكلية الجاهزة.

6 -دعا أدونيس إلى إحلال لغة الخلق، محل لغة الوصف والتعبير، ولغة الإشارة محل لغة الإيضاح، كما أكد ضرورة أن تشحن اللغة بمعجم شعري جديد.

7 -إن لكل قصيدة بنيتها ونظامها، وهذا ما تجلى بدقة في دراسة الباحث المغربي محمد بنيس، والتي اعتمدها أستاذه علي أحمد سعيد، حيث دمرت مصطلح النثر، الذي يستخدم في غير مصدره ومرجعيته، كما تجاوزت القصيدة البحور الشعرية والتفعيلات، والتراتب والتكرار والنمطية إلى عمق الموسيقى الشعرية، التي تبنى على الإيقاع والنبر والنغم في إطار التجانس الموسيقي.

8 -من المظاهر الفنية الجديدة في الشعر الحديث، التعبير بالصورة الشعرية، التي تثير فينا الدهشة، حيث تتداخل الصور والمشاعر والرموز، مشيرا أدونيس – في هذا المجال – إلى أهمية القوة الرؤياوية لعنصر التخييل.

9 -تفحص أدونيس النقد المدرسي، والمقررات الرسمية للدول العربية، على مستوى التعليم وهشاشته، إذ لا يقدم النقد المدرسي تكوينا وفهما ونقدا أدبيا للقصيدة.

10 -كما فرق بين المثقف المدرسي والناقد الأدبي المستنير نظريا، بأن الأول لا يستوعب الثاني، حيث يجهل طريقة التعبير، ومنه يأتي رفض المثقف للنص الجديد.

11 -رفض أدونيس عزل المحتوى عن الشكل، لأنه متجدد بتعدد القراءات النقدية.

12 -إن فشل النقد الأدبي المدرسي والإيديولوجي، جعل الناقد أدونيس يدعو إلى النقد الأدبي الجديد، ومنه :

- استقلال النص عن المؤلف.
- استقلال النص عن سياقه.
- النص بنية لغوية.
- تداخل إيقاع الذات مع الإيقاع العام.
- تحول الناقد (القارئ) إلى منتج ومبدع، وليس مستهلكا لسلعة الشاعر.
- النقد الأدبي المعاصر للقصيدة الشعرية، قراءة متفاعلة، قراءة نوعية، لا كمية، تفجر المعنى لإنتاج الدلالة.
- كل رؤيا جديدة لها فهم نقدي جديد، وكل إبداع جديد له تقويم جديد.

13 -مارس أدونيس النقد الأدبي التطبيقي على مسرح جورج شحادة، وأبدع نصا نقديا مفتوحا، ومنه :

- رفض الناقد للواقع العربي، الذي ينظر إلى الإنسان بوصفه شكلا هشا، ومستعارا، هو أقل قيمة من دمية مسرحية.

- امتدح في مسرح جورج شحادة غنائيته وبراءته، وعدم انشغاله بأي هاجس سياسي بالمعنى الإيديولوجي.

14 ميز أدونيس النقد التطبيقي لشعر السياب بما يلي :

- التساؤل حول الفرد والجماعة.
- الزمنية والمستقبل.
- البحث عن المفاجئ والتغيير.
- الدلالة المكانية وبعدها الروحي والنفسي والوجودي، (جيكور أنموذجا).
- خلود الإبداع الفني؛ لأن شعر السياب حياة خالدة في العالم التخييلي للقارئ عبر الزمن والتراب.

وفي الأخير، لا أزعم أني توصلت إلى حقائق نهائية في هذا البحث، فمشروع أدونيس الحداثي، يبقى قابلا للتجديد والإثارة مع بحوث أخرى في المستقبل.

قائمة المصادر والمراجع

أ - القرآن الكريم.

ب- قائمة المصادر

1 -أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، ط6، بيروت، لبنان، 2005.

ج- المراجع العربية :

1. ابن طباطبا: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.
2. أدونيس : الكتاب الخطاب الحجاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009.
3. أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط9، 2006.
4. أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار الساقي، ط1، ، بيروت، لبنان،1995
5. إيليا الحاوي : بدر شاكر السيّاب، ج4 ، دار الكتاب اللبناني، ط3 ، بيروت ، لبنان، 1983
6. الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
7. جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت.
8. حرية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات زاوية، الرباط، 2006.
9. خالد يوسف : في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1981.
10. ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
11. سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجا)، أبحاث للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
12. عبد الجليل مرتاض : في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2007.
13. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، 2002.
14. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحق: مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ/2007م.
15. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981.
16. عبد المالك مرتاض : في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1 ،2002.
17. عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، 2000.

18. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 1994.
19. عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس، دار الكتب العلمية ، ط 1 ، بيروت ، لبنان ، 2007.
20. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
21. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
22. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، بيروت ،لبنان، ط1، 1979.
23. غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان، ط2، 1978.
24. مجدي وهبة : "أية أيديولوجيا"، مجلة فصول، الأدب والأيديولوجيا، ج 2، مج5، العدد الرابع، يوليو 1985.
25. محاضرات بن قرين عبد الله، النقد الأدبي الحديث، مخطوط، جامعة المسيلة، 2003.
26. محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999.
27. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
28. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 4، 2005.
29. محمد ياسر شرف، مستقبل الشعر، دار الوثبة، دمشق، 1982.
30. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة، 1996.
31. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
32. نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 25. دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1 ،بيروت، لبنان، 1982.
33. هاني الخير: أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار فليش للنشر والتوزيع، المدية–الجزائر، ط1، 2008م.

د- المراجع المترجمة :

1 -عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

2 -هنري أيكن : عصر الأيديولوجية ،ترجمة : فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963.

هـ- المعاجم :

1. ابن منظور: لسان العرب، ج7، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.
2. مجد الدين بن يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط، ج 1، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

و- الرسائل الجامعية :

1. بن قرين عبد الله : النقد الأدبي السوسيوسلوكي، تطبيق على رواية (الحمار الذهبي) للوكيوس أبوليوس، مطبعة عادل سليغرافيا، سطيف الجزائر، ط1، 2007.
2. محمد الطيب قويدري: الموقف النقدي من التراث عند أدونيس، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف محمد حسين الأعرجي، جامعة الجزائر، 1993.

ن- المقالات الالكترونية

1. الشادلي الزاوي: إشكالية الإيديولوجي والجمالي في النقد الأدبي : سياقها التاريخي والثقافي، http://www.azaheer.org/vb بتاريخ : 10-10-2011. الساعة 10:50
2. فريد البيدق : سمات النقد المدرسي، http://www.ruowaa.com بتاريخ :10-10-2011، الساعة 10:50.

مشتمل المواد

مشتمل المواد

المحتـــوى	الصفحة
مقدمـــــة	**أ. ب . ج**
مدخـــل	
1- علي أحمد سعيد والمقدمات النظرية للنقد الأدبي	05
1-1 حياته	05
1-2 مؤلفاته	07
1-2-1 مجموعات شعرية	07
1-2-2 الأعمال الشعرية الكاملة	08
1-2-3 دراسات	08
1-2-4 مختارات	09
1-2-5 ترجمات	10
2-المقدمات النظرية للنقد الأدبي	11
2-1 ما النقد الأدبى؟	11
2-2 التعريف النظرى للنقد الأدبى	11
2-3 تعريف النقد الأدبى الحديث للشعر	12
3- مفهوم مصطلح نقد النقد الأدبي	14
4- خطابات نقد النقد الأدبي	18
4-1 خطاب التعليم	18
4-2 خطاب التأريخ	19
4-3 خطاب التحقيق	20
4-4 خطاب التنظير	22
الفصل الأول : نقد النقد الأدبي للشعر الحديث	
1- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الأولى الغموض والوضوح "	24
2- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الثانية " الموقف من التراث "	26
3-المسألة النقدية الأدبية الشعرية الثالثة الحداثة الشعرية	30
4-المسألة النقدية الأدبية الشعرية الرابعة " الشعر الجديد "	35
5- المسألة النقدية الأدبية الشعرية الخامسة " بين النثر والشعر "	39
5-1 مفهوم الشعر فى اللغة	39
5-2 مفهوم الشعر فى الأدب	39
5-3 مفهوم النثر فى اللغة	40

5-4 مفهوم النثر فى الأدب	41
5-5 موقف أدونيس من الشعر والنثر	41
6- المسألة النقدية الأدبية الشعرية السادسة "الرؤيا والرؤيا الشعرية"	43
7- المسألة النقدية الأدبية الشعرية السابعة "الشعر العربى ومشكلات التجديد"	46
أولا – الناحية الفنية	48
ثانيا – الناحية اللغوية	49
ثالثا – الناحية الحضارية	49
رابعا – ناحية الخلق الشعري	50
8-المسألة النقدية الأدبية الشعرية الثامنة " الغرابة الشعرية "	50
9- المسألة النقدية الأدبية الشعرية التاسعة " الشعر و الثورة "	53
الفصل الثاني : تجليات الحداثة شكلا وفنا	
1-الشـكل	60
2- اللغـــــة	71
3- الموسيـقى الشعريـة	79
4- الصـورة الشعريـة	85
الفصل الثالث :مستويات النقد الأدبي للقصيدة عند الناقد أدونيس	
1 التنظير	94
1-1 مستوى النقد المدرسى	94
1-2 مستوى النقد الإيديولوجى	96
1-3 مستوى النقد الجديد	100
2 النقد التطبيقي (الإجراء النقدي)	105
2-1- نقد مسرح جورج شحادة	105
2-2 نقد شعر السيّاب	110
الخاتمـــــة	119
قائمة المصادر والمراجع	123

ملخص

هذا البحث محاولة لقراءة ثانية على قراءة أولى، والوقوف على ما تم طرحه من مسائل نقدية شملت هاجس التحول عند أدونيس نحو الحداثة الشعرية، وما حققته من إضافات إلى النقد العربي، تستند إلى ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه، وانتسابه المعرفي إلى عالم الحداثة.

ولعل البحث في قراءة الشعر العربي، ومساءلة القصيدة الحديثة كانت من القضايا التي أثارت اهتمام الناقد أدونيس بالدراسة والتحليل، كم أثارت اهتمام الباحثين، والقراءة على حد السواء، ومن ثم تبرز إشكالية البحث في كتاب " زمن الشعر " وهي إشكالية اعتادها القارئ مع كتب أدونيس الأخرى، منها مساءلة الواقع والبحث عن المجهول، ثم علاقة تواصل القارئ بالماضي والتراث، وعلاقة هذا الأخير سلبا وإيجابا مع الحداثة، والإشكالات التي طرحت شعريا ما بعد الحداثة.

الكلمات المفتاحية: المسائل النقدية. أدونيس. زمن الشعر.الحداثة.الشعر الثوري .الجديد.القديم . التجاوز

Résumé

Cette recherche est une tentative pour une deuxième lecture en première lecture, et se tenir sur ce qui a été soulevé des questions de trésorerie inclus obsédé par la transition à l'Adonis sur la poésie moderne, et a fait des ajouts à la critique arabe, fondé sur la culture de l'écrivain et son érudition, et l'affiliation avec les connaissances sur le monde de la modernité.

Peut-être la recherche en lecture de poésie, et l'interrogation de la poésie moderne a été l'une des questions qui ont suscité l'attention de l'étude d'Adonis critique et d'analyse, comment suscité l'attention des chercheurs, et en lisant les deux, et ensuite en évidence le problème de la recherche dans le livre "zaman el chiir,« un problème viendra de savoir que le lecteur de livres d'Adonis d'autres , y compris l'interrogation de la réalité et la recherche de l'inconnu, et la relation se poursuit pour le lecteur au passé et au patrimoine, et la relation de ce dernier positivement et négativement avec la modernité, et les problèmes posés par la poésie post-moderne.

Mots clés : problématiques critiques. Adonis . zaman el-chiîr .modernisme. le poésie révolutionnaire. nouveau. ancien.

Resume

This research is an attempt for a second reading on first reading, and stand on what was raised issues included cash obsessed with the transition to the modern poetry of Adonis, and made critical additions to the Arab based on the culture of the writer and his erudition, and affiliation with the knowledge about the world of modernity.

Perhaps research in poetry reading, and examination of modern poetry was one of the questions that have attracted the attention of the study of Adonis and critical analysis, how attracted the attention of researchers, and reading the two, and then highlight the problem of research in the book " zaman el-chiir," a problem will come to know that the reader of Adonis other books, including querying the reality and the search for the unknown, and the relationship continues to drive past and heritage, and the relationship of the latter positively and negatively with modernity, and the problems posed by post-modern poetry

Words keys: critique matters. Adonis. zaman el-chiîr . modernity. revolutionary poesy . new. old .