الحداثة والمثاقفة في الشعر العربي الحديث والمعاصر
ـ تحليل ثقافي ـ

الدكتورة: سميرة قروي
كلية الآداب واللّغات ـ قسم الأدب العربي
جامعة عباس لغرور ـ خنشلة ـ

ملخص:

تحاول هذه المداخلة الوقوف على إسهامات الشعر والنقد في تغيير المؤسسات الأدبية والأنساق الثقافية التي توجه فعل الإنتاج والقراءة، كما تحاول الوقوف على علاقة الحداثة بالمثقافة التي أسهمت في التغيير في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وتجليات الحداثة الشعرية، وكيف أسهمت في تغيير المؤسسة الأدبية والنسق الثقافي العربي القديم، محاولة منها لتطوير لا الفني فقط، بل والفكري والاجتماعي والسياسي والرؤيوي.

المداخلة:

تدور أسئلة النقد الثقافي حول ما يمكن أن يُعدّ ثقافة, وحول هويات المشاركين في توقيعها, والآليات التي تدعم إعادة إنتاجها, ودور الأنساق الثقافية بمضمراتها في شجب مظاهر الرقي, أو في الدفع الواعي لمسبباته قصد مسايرة ركب التحضر. وتتدخل فكرة المثاقفة, والهوية الثقافية (الفردية أو التعددية) لتطرحا كعنصرين يساهمان في التغيير أو في التدجين والتنميط والمحو.

ولما كان نتاج الفكر البشري, يسير في علاقة ديناميكية مع المعرفة الإنسانية والممارسات الاجتماعية, فإن الأدب باعتباره أحد هذه النتاجات, يسهم بشكل فعّال في التأثيث للثقافة وفي تغيير أنساقها. وقد ذهب عبد الله الغذّامي في قراءته للأنساق الثقافية العربية إلى أن الشعر أوجد نسقا ثقافيا محددا, تُدووِل في العصر الجاهلي وظلّ يُتداول إلى اليوم, أسهم بشكل أو بآخر في تنميط وتدجين الفكر العربي, بتغييره لمنظومة القيم الأخلاقية التي حصرها في علاقة قائمة بين مادح وممدوح, وهاجي ومهجو, تحكمهما مصالح نفعية متبادلة أدت إلى وجود الفحل ووجود الطاغية. ومن ثمة وضع تقاليد أدبية راكمها الشعراء, وظل النسق يحرسها ويحميها محافظا على تداولها ورواجها

و استمراريتها[1] . والنقد الثقافي عموما "يقرأ الأنساق المكبوتة داخل الأدب القومي الواحد, ويقرأ النصوص الثقافية القومية داخل الثقافة الواحدة."[2] .

أما بشأن الثقافة, فقد تباينت مجالاتها وتشعبت لتشمل "مجمل النشاط البديعي الإبداعي للإنسان, ولا سيما في مجالات الآداب والفنون والعلوم والفكر والأزياء الاجتماعية .."[3] ويقدم (رايموند ويليامز) في كتابه "الكلمات المفتاحية" تعريفا لما يطلق عليه "المدى والتداخل" في صياغة تعاريف الثقافة, حيث يقول بأنها تدلّ على "حجة معقّدة حول العلائق التي تربط بين التنمية البشرية عموما وأسلوب حياةٍ معيّن, وبينهما وبين أعمال وممارسات الفن والفكر"[4].

ومن ممارسات الفن والفكر, نحاول الوقوف على إسهامات الشعر والنقد في تغيير المؤسسات الأدبية, والأنساق الثقافية التي توجّه فعل الإنتاج والقراءة, هذه القراءة التي أهم ما يشترط فيها أن تكون إيجابية. وفي هذا الشأن يلتفت عز الدين المناصرة إلى بعد القراءة وكيف يؤثر في مصاير النص ليقرر بأن لجماليات القراءة بعدين: إيجابي وسلبي يقول: "تمتلك جماليات القراءة فكرة التعدد والاختلاف, كما تمتلك قوّة وسلطة على أزمنة وأمكنة متعددة ومتحوّلة. لهذا تقوم بدورين في آن معا: سلبي وإيجابي. ويتمثّل السلبي في استخدام التوجيه والإرشاد والقمع والإخفاء والتزوير والتقويل والخضوع من قبل السلطة المؤثرة. ويتمثل الإيجابي في التعددية, والتنوّع, واكتشاف الاختلافات, وإنصاف المقموع. وهنا لا تكون القراءة (مثالية) إنسانوية صناعية, لا تتطابق مع حقائق الواقع, ولا تكون نسقا من أنساق (ثقافة الخوف والنفاق), بل تكون القراءة واقعية شجاعة, وقبل ذلك, يفترض أن تكون قراءة عارفة."[5]

كما نحاول الوقوف على علاقة الحداثة بالمثاقفة في الشعر العربي الحديث والمعاصر, التي أسهمت في هذا التغيير, وحدود هذه المثاقفة, وتجليات الحداثة الشعرية, وكيف أسهمت هذه الحداثة في تغيير المؤسسة الأدبية والنسق الثقافي العربي, محاولة منها لتطوير لا الفني فقط, بل والفكري والاجتماعي والسياسي والرؤيوي.

الحداثة والمثاقفة:

وننطلق –بدءاً– من نفي مقولة: "النص المغلق المكتفي بذاته" لنضعه في دائرة الإنتاجية؛ المعرفة التي ينتجها النص, ودائرة الإنتاج التي أنتج فيها, وتَغيُّر ملامح الشعرية (عمود الشعر) عبر

الأزمنة والأمكنة, وتغيّر المؤسسات الأدبية بأنساقها الثقافية ذات سمة الامتداد الأفقي والعمودي. وكل هذا عبر مفاهيم التناص وحدوث المثاقفة والتفاعل.

ونعنى بالمثاقفة التفاعل الثقافي الذي تمّ بين الشرق والغرب, وكيف ساعد المبدع والناقد العربي في تغيير أفق قراءته, ومعايير إنتاجه للنصوص, كاسرا سيرورة وصيرورة النسق الثقافي المهيمن, مغيّرا مؤسسة أدبية بأخرى. مع الالتفات إلى ما تطرحه المثاقفة من مفاهيم, ومن مشاكل تتعلق بالهوية ومفاهيم الأنا والآخر. خاصة أمام خصوصية المؤسسة الأدبية العربية الماقبل حداثية, التي ركزت على كبت الاختلاف وقمعه لإلغائها لفكرة الديمقراطية الثقافية. ما نشأ عنه إبطاء كبير في تغيير المؤسسة الأدبية, التي هيمنت باسم عمود الشعر ومنعت أي اختراق للمعنى السائد والتشكيل السائد والقراءة السائدة. ما جعل الحداثة تتأخر ولا تظهر إلا بعد الزلزلة التي أحدثتها البعثات العلمية إلى الخارج, والتي أسهمت في نقل الكثير من المفاهيم والأفكار والقيم الغربية إلى الوطن العربي, عن طريق الترجمة والاقتباس. وخاصة بعد أن تطورت وتقدمت تلك البعثات التي أشرفت عليها السلطة المصرية, لتتحول إلى ثورة تثقيفية. فقد كان هم أصحابها في البداية التعرف على الثقافة الأوروبية, ومحاولة نقلها إلى مصر والأقطار العربية. ثم سرعان ما تحولت إلى مبادرات فردية في مصر, وفي بلاد الشام, ومع الجالية المقيمة في الخارج, لتوسّع من نطاق نقل ثقافات الآخر المتعددة. ثم دور الإرساليات الدينية التبشيرية, والتي كان قد سبقها الاستشراق؛ الذي بدأ كمحاولة ثقافية أولى للتعرف على الشرق, منذ القرن العاشر إلا أن أهدافه الحقيقية كانت متعددة, استعمارية وتبشيرية وتجارية وعلمية. أسهم هذا الكل بالإحساس لا بالعالم فقط, بل والإحساس بالآخر أيضا؛ الآخر المختلف, المتعالي, المخيف ما أنشأ شعورا متباينا بين الانفتاح على هذا الذي امتدت حضارته الفكرية, أو الانغلاق دونه, خاصة وأن بدايات التعارف معه بدأت بتعارف احتلالي, بفعل استشراقي أقر نظرية (هذه الأرض المشرقية الساحرة, تصلح للاستعمار) فاستثمرتها القوى الاستدمارية أبشع استثمار.

يصف صبري حافظ العلاقة بين العرب وأوروبا بأنها قائمة على "جدلية الجذب والتنافر, واستهواء الضدّ لنقيضه, ورغبته في الاستحواذ عليه, والصراع معه, وأحيانا تدميره"[6]. في هذا المناخ أقبل المثقف العربي على ثقافة الآخر, وقد تنازعه مناخ آخر كان يتصاعد من ثقافته ذاتها والأنساق الفكرية التي تحكمها, كان بين مدّ وجزر لمزيد من الاستسلام والتبعية المحنطة التي قادت إلى تخلف

وهزائم ونكبات وانتكاسات, أو قيادة حركة تثوير ثقافية تلغي الآسن المتهالك, هذا الذي جعل التحديث لا يتم دفعة واحدة وإنما عبر مراحل.

خصوصيات المرحلة التحديثية الأولى:

إن النقد الأدبي المعاصر, في محاولته لتجديد آلياته النقدية التي يستعملها في تحليل الشعر تحليلا نصانيا محايثا جعلته يلغي السياقات الخارج نصية, ومنها السياق التاريخي والسياق الاجتماعي, ولا سبيل إلى معرفة ملامح التحديث الأولى, التي ابتدعها المجددون الأوائل الذين غفل عنهم النقد – حين دوّن بأن أولى محاولات التجديد وقعت في سنة 1947 مع نازك الملائكة والسياب, والتي تعلقت بالنواحي التقنية والعروضية والبنائية– مالم نلتفت إلى الحراك التاريخي العام, الذي وضع الشعر في وضعية التغاير التي "أوجبتها المثاقفة الواجبة مع أوروبا الغازية والساحرة في آن."[7] لذلك وجب البحث في وقائع الشعر الحديث, والبحث عما أوجب عملية التحديث, والبحث في طبيعتها وأوجهها, وكذا في ضلوع الشعر في تعايش (مختلف الأوجه, التآلفية والنزاعية) مع مرجعيتين؛ عربية وغربية. وإن كان التجديد قد طال أولا عوامل المعنى قبل أن يبلغ لاحقا عوامل المبنى (العروض), فقد لاحظنا في مدى واسع من التجارب الشعرية, أن هناك تعايشا نزاعيا قد وقع, فيه عوامل تجديد وعوامل محافظة, في أشكال مختلفة من مستويات القصيدة, ولم يتم التحرر إلا بعد التخلّص من العائق الوزني المحكوم بسيمتريته الخانقة.

على أن عوامل كثيرة تدخلت في تأخير وتبطئة عملية التحديث, تعلّق بعضها بالعوامل السياسية وظروف الوطن العربي الواقع تحت وطأة الاستعمار, ومن ثمة التفات الشعراء الإحيائيين إلى القديم للحفاظ على الهوية من جهة, "ولتوسمهم المستقبل المشرق من خلال إحياء تراثنا الشعري القديم, لإيمانهم بأنه هو خير وسيلة للتجديد, والعودة إليه هي عودة إلى الماضي المجيد, ولا يمكن للأدب العربي أن ينبت على السطح أو في الفراغ, فلا بد من جذور لهذا الأدب تساعده على إعادة إحيائه ونموه وازدهاره وتجديده."[8] لذلك عاش هؤلاء على أنقاض الماضي, متوسلين بالبيان الشعري القديم, وبطرائقه في التعبير. ولما كان المركز في النسق القديم يركّز على الجماعي, فإنهم أهملوا التعبير عن الذات, وظلوا أوفياء لأغراض الشعر القديمة, وأوزانه وعموده الذي ارتضاه له النقاد قديما.

ولعل وقفة عجلى مع هذه الأبيات لمحمود سامي البارودي, تبيّن لنا مدى حرصه على مجاراة القدامى, ولو تلبس بلبوس غير لبوس عصره:

لكل دمعٍ جرى من مقلةٍ سببُ وكيف يملكُ دمع العين مكتئبُ
لولا مكابدة الأشواقِ ما دمعتْ عينٌ ولا بات قلبٌ في الحشا يَجِبُ
فكيف أكتم أشواقي وبي كلفٌ تكاد من مسِّه الأحشاءُ تنشعبُ
فيا سراةَ الحمى ما بال نصرتكم ضاقت عليّ وأنتم سادةٌ نُجُبُ
أَطعتموني وكانت لي بكم ثقةٌ متى خفرتم ذمام العهد يا عربُ
فكيف تسلبني قلبي بلا ترةٍ فتاةُ خِدرٍ لها في الحيّ منتسبُ
مرت علينا تهادي في صواحبها كالبدر في هالة حفّت به الشهب[9]

فالمقطع من بائيته التي نظمها بسرنديب, وضمنها أغراضا كثيرة على شاكلة الشعر الجاهلي, ويتحدد مجاراته للقدماء في هذا المقطع في النقاط التالية:

- تماسك النص من حيث الوزن والقافية.
- تصوير الآثار الخارجية لسلطان الهوى على المحب, تصويرا جافا فقدت معه الأحاسيس حرارتها, لأنها تعابير جاهزة مكرورة لا معاشة.
- الأبيات لا ترقى إلى تصوير تجربة ذاتية حقيقية, بقدر ما ترقى إلى إظهار المهارة والبراعة الفنية في الصياغة في ضوء النموذج المحتذى.
- طبيعة المعجم اللغوي الذي شكل مادته الشعرية (سراة الحي, صواحبها, البدر, الشهب), يلقي بزمن الشاعر إلى زمن القبيلة والحي.

وفي مقطع فخري في ذات القصيدة, نكاد نسمع صوت عنترة وهو يجالد ويحارب وينشد:

ولما تداعى القومُ, واشتبك القنا ودارت كما تهوى على قطبها الحربُ
وزُيّن للناسِ الفرار من الردى وماجتْ صدورُ الخيل, والتهب الضربُ
ودارت بنا الأرضُ الفضاءُ, كأننا سُقينا بكأسٍ لا يفيقُ لها شربُ
صبرتُ لها حتى تجلّت سماؤها وإني صبورٌ إن ألمّ بي الخطبُ[10]

وفي ميميته[11] المطولة في مدح (الخديوي إسماعيل), يبدأها بمقدمة غزلية على نهج أسلافه يقول في مطلعها:

لِعزّةِ هذي اللاهيات النواعم تذلُّ عزيزات النفوس الكرائم
فما كنتُ لولاهن تهتاجني الصبا أصيلا, ويشجيني هدير الحمائم

والمتتبع لهذه المقدمة الغزلية المطولة, يقف على لمسات التقليد في استخدام الصور والتشبيهات القديمة, وفي ذكر المطايا, والوشم والروائم. ثم ينتقل إلى وصف المطية, وصعوبة الرحلة ومعاناة رفاق الطريق الذين يمتطون الإبل معه:

أقول لركب مدلجين, هفت بهم رياح الكرى, ميل الطلى والعمائم
تجدد بهم كوم المهارى لواغبا على ماتراه داميات المناسم

وتوصله الرحلة بعد المشقة إلى الممدوح:

أبو المجد, نجل الجود, خال زمانه أخو الفخر "إسماعيل" خدنُ المكارم

ليرتقي بممدوحه عبر مدحيته الطويلة إلى منزلة أبطال الأساطير القديمة, الذين كانوا يمثلون الآلهة؛ فالملائكة تكاد تقصد إليه, وتقع على كتفيه وكأنها طيور عطشى تحوم حوله طلبا للماء..

نسق المادح والممدوح, مادح يغالي وممدوح يعطي (وقد أعطاه الخديوي إسماعيل بسبب هذه القصيدة, فضمه إلى حاشيته, ليصير لاحقا رئيسا للوزراء). فالعمل الأدبي ظل واجهة عاكسة لمدى هيمنة النسق الثقافي في إبداع هذا الشاعر الذي التفت للقديم لغاية التجديد, فإذا بشعره لا يكون إلا رجع صدى.

يعلق ثابت خليل فيقول: "فالشاعر في القرن التاسع عشر لا يزال يحدو الإبل, ويبكي لهبوب ريح الحجاز, ويترنح لذكر الرقمتين, فتبدو له المركبات الحديثة في صور هوادج البدو, ويرى في الأهرام أطلال الأحباء, فلا يريد أن يعلم سوى ما علمه امرئ القيس وشركاؤه... فصنعنا للشعر قالبا من حديد, ضمناه قرائحنا وخاطرات أفكارنا كما يفعل أهل الصين بأقدام بناتهم, فلا القالب يتسع , ولا الرجل تنمو."(12)

ولقد حاول بعضهم الخروج عن الحدود الضيقة للتقليد, كما فعل أحمد شوقي بنظمه مسرحيات شعرية لا عهد للأدب العربي القديم بها (علي بك الكبير, قمبيز, مصرع كلوبترا, مجنون ليلى, الست هدى, أميرة الأندلس). وقد عدّت هذه المحاولة, اللبنات الأولى في مسرح شعري عربي جديد. إلا أن الطابع الغنائي الذي طغى على الطابع التمثيلي, جعل النقد يقول فيه أنه أراد أن يمثل فغنى. ورغم ذلك فإنه بمحاولته تلك (والتي ساعدته عليها ثقافته الأوروبية والتركية والعربية, ودراسته الحقوق

في فرنسا, ومجالسته لشعراء الغرب, واطلاعه على الشعر الفرنسي لدى أعلامه مثل "لامرتين, دي موسيه, فيكتور هيجو", وارتياده المسارح الأوروبية, وتأثره بالنقاد والجمهور والحركات الوطنية, ونفيه إلى اسبانيا) كان قد وضع الأسس الأولى التي درج عليها من أتى بعده كعزيز اباظه وغيره ممن نظموا على هذا النمط.

كما اعتبر توجّهه الوطني القومي, وتوجّه حافظ إبراهيم الوطني بداية لتجديد المضامين الشعرية القديمة, التي كان طابعها القديم ومدلولها الخاص يعبّر عن ظروف تختلف كليا عن الظروف التي يعيشها إنسان هذا العصر. كما عدل عن المديح, واتجه إلى التاريخ كما في قصيدة "كبار الحوادث في وادي النيل". ووصف المنجزات العصرية مثل الطائرة والصاروخ. وجدد في بدء قصائده فابتعد عن الحديث عن الناقة والفرس. واتجه في بعض شعره اتجاها إسلاميا كالهمزية النبوية (ولد الهدى).

أما بعض العوامل الأخرى التي أبطأت عملية التحديث, فقد ارتبطت بنوعية الجمهور وأفق انتظاره, بعد أن حصرته المؤسسة الأدبية في محيط أدبي ذي تقاليد خاصة. ويلتفت ميخائيل باختين وبافل مدفيديف إلى أثر المحيط الأدبي في تشكيل رؤيا أي عمل أدبي بقولهما أن "العمل الأدبي جزء مباشر من المحيط الأدبي, من مجموع كل الأعمال الأدبية الفعالة اجتماعيا في مرحلة محددة ومجموعة اجتماعية خاصة. ويمكن القول من وجهة نظر تاريخية دقيقة إن العمل الأدبي الخاص عنصر تابع, ومن ثم لا ينفصل عمليا عن المحيط الأدبي. وهو يحتل مساحة محددة في هذا المحيط وتحدده مباشرة تأثيرات هذا المحيط. وسيكون من العبث أن نعتقد أن العمل الذي يحتل مساحة من المحيط الأدبي يمكن أن يتجنب تأثيراته المباشرة أو يكون استثناءً من وحدته وانتظامه."[13] وفي نفس السياق يذهب جوستاف لانسون – الذي حاول التأسيس لعلم اجتماع التلقي- إلى اعتبار أن "تاريخ كل عمل أدبي يحتوي باختصار على ذائقة وحساسية الأمة التي أنتجته, والأمم التي تبنته."[14]

وأما محاولات خليل مطران, فقد بدأت محتشمة, ثم اتسمت بسمة البرزخية في وقوفها بين التقليد والتجديد, ما جعل شكيب أرسلان يعدّه حضري المعنى بدوي اللفظ. وقد حاول طه حسين في حديثه عن "المقدمات" أن يلخّص مذهب مطران في الشعر, مبينا رأيه في موقفه من حركة التجديد آنذاك يقول: "..فمطران ثائر على الشعر القديم, ناهض مع المجددين, وقد سلك طريق القدماء فلم تعجبه, فأعرض عن الشعر ثم اضطر فعاد إليه, وحاول أن يعود إليه مجدِّداً لا مقلداً.. وهو معتدل لا يرفض القديم كله, وإنما يحتفظ بأصول اللغة وأساليبها في حرية.. وهو فني

له في جمال الشعر مذهب قيّم, لأنه يمثّل شيئا من المثَل الأعلى الفني في هذا العصر, فهو يكره الشعر الذي تستثقل فيه الأبيات وتتنافر وتتدابر, ويريد أن تكون القصيدة وحدة ملتئمة الأجزاء, حسنة التأليف فيما بينها, ثم هو فوق هذا كله مقتصد يرى أن الشعر ليس خيالا صرفا, ولا عقلا صرفا وإنما هو مزيج منهما."[15]

لقد طرق مطران أغراض القدماء, وجارى الإحيائيين في لغتهم, وصورهم وموسيقاهم ومعارضاتهم, بل إنه وقف بأبواب الممدوحين ونظم قصائد المناسبات مستجيبا للنسق الثقافي الذي طالما تشيّع له معاصروه وأنتجوا في نطاقه, ولعل هذا يفسر قوله: "أردت التجديد في الشعر منذ نعومة أظفاري, ولقيت فيه ما لقيت من عنت ومناوأة.. على أنني اضطررت مراعاة للأحوال التي حفت بها نشأتي ألا أفاجئ الناس بكل ما كان يجيش بخاطري, خصوصا ألا أفاجئهم بالصورة التي كنت أوثرها للتعبير لو كنت طليقا, فجاريت العتيق في الصور بقدر ما وسعه جهدي وتضلّعي في الأصول واطلاعي على مخلفات الفصحاء.. وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولا في دوائر كانت ضيقة"[16] إنها عملية مجاراة النسق الذي وعى سطوته على الأذهان والأذواق التي برمجها ونمطها, لذلك كانت خطى التجديد معه وئيدة, حتى حكم النقد على شعره بأنه ضرب جديد من الشعر يتميز بشيء من التعارض والتوتر بين الشكل والمضمون, بين أسلوب كلاسيكي أو تقليدي في طابعه العام, وبين عواطف وانفعالات رومانسية جديدة [17]

ومن شعر المناسبات, نقف معه على أبيات ناجى بها أحمد شوقي في مهرجان تكريمه بإمارة الشعر سنة 1927, بعد أن رأى أنه باعث المجد الأدبي القديم, فطلب منه أن يثأر للقريض بعد طول رقاد أزرى به قرون يقول:

يا باعث المجد القديم بشعره	ومجدد العربية العرباء
أنت الأمير ومن يكنه بالحجى	فله به تيه على الأمراء
حسب القريض رزاية فاثأر له	وارفع بناءك فوق كلّ بناء
أما جزالته فغاية ما انتهت	شرفا إليه جزالة الفصحاء
لولا الجديد من الحلى في نظمه	لم تعزه إلا إلى القدماء [18]

إنها لغة التراث معجما (الحجى, الحلى, المجد القديم, القريض..), وتعبيرا, وغرضا, وصورا, وموسيقى تشيد بفحولة شاعر مجاراة للنسق. وإن كانت هذه الإشادة لا تحكمها لا رغبة ولا رهبة.

أما تجديده فقد امتد في كثير من الأحيان إلى ديباجة الشعر وموسيقاه, أما في المضمون الوصفي فيمكن القول أنه رائد الوصف الوجداني؛ وهو وصف اختلط فيه الشاعر بالطبيعة, ونقل إليها أحاسيسه وألوان نفسه. ففي وجدانياته الوصفية مثل قصيدة "المكس" وقصيدة "الأسد الباكي" تمتزج مشاعره بمشاهد الطبيعة متجاوبة معها. وفي قصيدة "المساء"(1902) التي كتبها وهو مريض بالإسكندرية يقول:

يا للغروب وما به من عَبرة	للمستهام وعَبرة للرائي
أو ليس ترى للنهار وصرعة	للشمس بين مآتم الأضواء
أو ليس طمسا لليقين ومبعثا	للشك بين غوائل الظلماء
متفرّد بصبابتي, متفرّد	بكآبتي, متفرّد بعنائي
شاك إلى البحر اضطراب خواطري	فيجيبني برياحه الهوجاء
ثاو على صخر أصم وليت لي	قلبا كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موجٌ كموج مكاره	ويفتها كالسقم في أعضائي
والبحر خفاق الجوانب ضائق	كمدا كصدري ساعة الإمساء

إنه بتجديده لهذه الديباجة, التي لان فيها المعجم اللغوي وبدا سهلا مسترسلا, وتسرب عناصر الطبيعة إليه (الشمس, الأضواء, الظلماء, البحر, الصخر, الموج, الإمساء..), وهيمنة العواطف وحقل الأحزان والاغتراب (كآبتي, مكارهي, عنائي, متفرد, ضائق, كمدا), وإبعاد فكرة الجماعة أو القبيلة لتحتل الذات المركز, يعدّ مجددا في جوهر الشعر, فقد أكسبه لمسة لا نجدها عند أنصار المذهب التقليدي الذين عاصروه.

لقد كان مطران أحد خريجي المثاقفة, بعد أن أطلع على الشعر الفرنسي لدى الشعراء الرومانسيين, بعد فراره إليها هربا من الاضطهاد التركي, وكان جمهوره من أسرى المؤسسة الأدبية المهيمنة فأُفُق الإبداع الذي يرتضيه لن يتوافق وأفق انتظار القراء. ورغم ذلك وقّع لمسة تحديث شملت المفاهيم التالية: وحدة القصيدة, أسبقية المعنى أو المضمون على الألفاظ أو الشكل, لمسات الذاتية والانفعالات الفردية الطاغية في شعره القصصي, وسم موقفه من الطبيعة بموقف الرومانسين الأوروبيين منها (ما وقّع رومانسية سافرة في بعض أشعاره), البعد عن الغريب من اللفظ, الالتفات إلى مضامين إنسانية جديدة. ورغم هذا التجديد فقد ظلّ مشدودا إلى لغة التراث معجما وتعبيرا

وصورا وموسيقى. إنه التعايش النزاعي في النص الواحد ولدى الشاعر الواحد, المبعثر بين عوامل التجديد بمرجعياتها الغربية, وعوامل التقليد بمرجعيتها العربية, التي تسلّطها المؤسسة الأدبية العربية على المتلقي الذي برمج على رفض الجديد الوافد.

ويقف على ذات البرزخ مع مطران الشاعر بشارة الخوري, الذي تظهر معه نفحات الرومانسية في جلّ دواوينه*. يتعرض في ديوان " النفحات" (1884) للحديث عن طبيعة الشاعر وماهية تفكيره وخيالاته ومهمته يقول:

إنما الشاعر قد أضحت له الـ أرض والأفق وما الكون اشتمل
مطلق القدرة ما قيده حكم قانون به يجري العمل
يرسل الزينة من أزهاره لأكاليل سلاطين الدول
وإذا أنشد وصفا أو شدا فالصدى صوت تهاليل الملل
وصفات الناس في قبضته وهو حر كيفما شاء انفتل
كل قول قاله بين الملا خرجت حكمته ضرب مثل
ينسج المرج بساطا فوقه يجلس الفكر أمينا من زلل
يجعل الزهر نجوما في السما ونجوم الأفق زهرا في الحلل
ويناجي الطير في تغريده فهو معه في حديث وجدل
يقذف النار من الشمس على لجج البحر فتبدو في شعل
يوقد النار ذكا فكرته بعقول الناس إن عمّ الخبل
يصنع اللؤلؤ من دمع به يحبك العقد إذا الدمع هطل
وله ألف سمير في السما من نجوم رشقته بالمقل
يتعلى نحوها منجذبا فيرى قدرة من عزّ وجل[19]

اطّلع خليل الخوري على الإبداعات الرومانسية الفرنسية, فقد كان على اتصال تراسلي بلامارتين الذي كتب عنه مقالات أذاعت صيته في أوروبا. قال فيه نسيب النشاوي "لو أن هذا الشاعر ظلّ وفيا لآرائه النظرية لكان رائد الشعر الرومانسي العربي, ولكنه مدح السلاطين والولاة.. في غالبية شعره. ولم يدع لنفسه ولفنه إلا قصائد قليلة تناثرت بين شعر المناسبات والمديح والرثاء. أثر في الحركة

الأدبية التي نشطت فيما بعد. فهو من أوائل الذين فتحوا باب الاطلاع على الآداب الأوروبية وبخاصة الفرنسية. وأظهر تقاربا بين المدرسة الرومانسية العربية وسميتها الفرنسية."[20]

ومع ثقافة التكتل والتجمّع ضمن مدارس أدبية سطّرت وتقصدت التغيير, سنقف على ملامح نسق جديد, تجنب الوقوع في حبائل المؤسسة القائمة, محصنا نفسه بنقد هذه المؤسسة. لذلك سنجد العقاد قد أخذ منذ مقدمة "الديوان" يعلن نوايا التغيير قائلا: "فإن كان للسكوت عن الخوض في أحاديث الأدب داع فقد زال الداعي اليوم, وقد تجددت دواع للكتابة في أصوله وفنونه أخصّها الأمل في تقدمه.. وكتابنا هذا مقصود به مجاراة ذلك الأمل... ووجهة الكتاب الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة. وأَوْجز ما نصف به عملنا, أنه إقامة حدّ بين عهدين لم يبق ما يسوّغ اتصالهما والاختلاط بينهما, وأقرب مانميّز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي: إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوّهة, ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة, ومظهر الوجدان بين النفوس قاطبة."[21]

إنها محاولة بتر صيرورة إبداعية عريقة – تمّ تمثّلها على النحو الأمثل وتمثّل منجزاتها – بعد الانتفاع من خبرات القصيدة الغربية؛ فقد عكف أعضاء جماعة الديوان, بعد اطلاعهم على المختارات الشهيرة التي جمعها (بالجريف) أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد, والتي سماها "الكنز الذهبي" على دراسة الشعر الرومانسي عموما, فاطلعوا على أشعار (كولردج, تشيلي, بيرون وكيتس, وردزورث..), لذلك كانت ملامح التحديث معهم تهدف إلى قطيعة كلية ومباينة للنسق الثقافي الذي طال التشيّع له والإنتاج في نطاقه لمجاوزة مؤسسته الأدبية؛ فما التنويع في القافية الذي قالوا به بالشأن التقني فقط مثلما نظر إليه البعض, وإنما هو خروج من نظام يتعين في علامة منه. وما الالتفات إلى (تغيير التيمات, وطرح الأغراض, كالالتفات إلى وصف منجزات العصر التقنية) (التوموبيل) أو (التلغراف) أو (المغنطيس) إلا إصرارا متقصَّدا على التخلي عن موضوعات الشعر الأثيرة, والتفات إلى غيرها, إلى جديد تبصره العين من الوجود, لا عين الذاكرة والتقليد. خروج متعدد, ومختلف, ومتباين بين هذه البيئة وتلك, بين هذا الشاعر وذاك, وقوامه الابتعاد عن نظام (الواحدية التمامية) الذي كان يمحض الثقافة, منها الشعر, مثالها وأفقها[22].

لقد حاولت التكتلات الأدبية التي تجمّعت في شكل مدارس, ورابطات, أو جماعات في الوطن العربي, أو في المهجر شماله وجنوبه أن تخلق مؤسسة ثقافية خلفا للمؤسسة الآسنة, بعد أن وعت

أنها سبب الانتكاسة والارتكاس. فقد آمن هؤلاء بأن "المجتمعات التي لم تعرف (ثورات ثقافية) في تاريخها الحديث, أو تحولات حقيقية على مستوى القيم الثقافية غير مهيأة لاستقبال ما يزخر به العصر, أو لتفهّمه حق الفهم, لذلك يمكنها أن تساجله, أو تنشغل بالتفكير في ذاتها وهي تضع نفسها في مواجهته أو في صراع معه, ولكنها لن تدرك أبدا طبيعة النسق الذي يحركه, أو تمتلك القدرة على الفعل فيه. وتبعا لذلك تبقى أبدا على هامشه, سوقا للاستهلاك ومنجما هائلا لتوالد المشاكل والصراعات الجانبية والمفتعلة أمدا طويلا من الدهر."[23] هكذا كانت أدبياتهم جديرة بتسجيل بداية حقبة جديدة في فهم الشعر وممارسته. وساهمت المؤسسة الإعلامية التي كانت موجودة آنذاك أو أوجدوها (مجلة السمير, مجلة البيان, جريدة الجريدة, مجلة عكاظ..)** في الترويج لأفكارهم الجديدة إبداعا وتنظيرا, وفي تشكيل الرأي العام الأدبي.

رفض – إذن – شعراء المدارس والتجمعات بشتى أشكالها*** أن يكونوا صوتا آخر أو بعدا آخر لهذه المؤسسة القابلة للاستمرار والاستمرار من خلال تطوّرها العمودي والأفقي. وراحوا يوقّعون التغيير والتجديد, الذي يتناسب وتطلعاتهم المخالفة للرؤى السابقة, وشكل الممارسة السابق الذي لم يبق ما يسوّغ استمراره "خاصة بعدما هدتهم ثقافتهم الواسعة التي أخذوها عن الغرب إلى أن هناك أغوارا في النفس الإنسانية وأسرارا في الطبيعة, كما أن هناك من مواضيع الجمال ومثيرات الشجون ما لم يقع عليه قدماء العرب, بينما نفذ إليه الغربيون."[24]

إلا أن قاعدة التحولات التي عرفها الأدب العربي في هذه الفترة, وإن قامت على نكران التجارب السابقة, والتنكّر لها, إلا أنها لم تمسحها من الوجود لوعيها أن الماضي يشكّل ذاكرة نبتغي تحويرها وتغييرها, لا إلغاءها ومسحها من الوجود, فلكل زمن عموده وشعرياته. ولوعيها –أيضا– أن "الارتباط بالتاريخ هو ارتباط بالمستقبل, وعندما تغيب أي صلة بالماضي, في أي صورة, ولا سيما في الجانب الثقافي, والأدبي على نحو خاص, تضيع الحدود بين الإبداع الذي يمتح من "الذات الجماعية" في صيرورتها وتحوّلها, ويغدو الإبداع ضربا من الشطحات (المثقفية) التي لا ترتهن إلى أي عمق تاريخي, أو ارتباط اجتماعي في مختلف أبعاده."[25] لذلك ستعاد قراءة التاريخ لكن من منظور جديد ينهض على النقد والتثمين والتمحيص والغربلة.

إلا أن الرفض للمؤسسة القائمة, يستدعي بالضرورة الدفاع عن مؤسسة جديدة بتقاليد مختلفة رؤية وممارسة, لأنه منوط بها توجيه الخطاب والقراء نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق

العام, وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية. إن العمل الجمعوي اضطلع بدور كبير في ترسيخ قيم وتقاليد ثقافية كانت تتصل مجتمعة بالمناخ الذي حدد كينونتها. لذلك شهد المشهد الثقافي معهم تغيرات طالت موضوعات أشعارهم, شملت مفاهيم جوهرية تتعلق بالإنسان والكون والكتابة. ففيما يخص الإنسان, رفضوا البلاغة السلطوية التي تمحو الفرد باسم مصالح المجموع, قبل أن تمحو المجموع ومصالحه, فرأوا أن يكفوا عن توكيد الذات بمحاكاة النماذج السابقة (التراثية), فتم إبعاد المجتمع إلى الهامش لتحتل الذات المركز, لذلك كان شعرهم شعر العواطف والأحاسيس, يقول أبو القاسم الشابي في قصيدة "فكرة الفنان":

عش بالشعور وللشعور فإنما دنياك كون عواطف وشعور
شُيّدت على العطف العميق وإنها لتجف لو شيّدت على التفكير[26]

كان شعرهم شعر الاستبطان والاستكناه, بل إنه توسّع عند شعراء الرابطة القلمية ليشمل الحياة والكون في إطار وحدة الوجود الصوفية, وانبنى هذا التمركز من معاناة المهجريين في مجتمع مادي يشيّء الإنسان, وانبنى في الوطن العربي بسبب تردي أوضاع الفرد على كل المستويات, لذلك أبوا إلا أن يعبّروا عن أنفسهم بوصفها قيما إنسانية لها وزنها.

وقد لفّت أشعارهم نزعة روحية, كانت نتيجة تأثرهم بالفلسفة الشرقية ونبذهم لمادية الحياة, ونزعة تأملية هاموا بها في مضمرات الحياة, وفي أسرار النفس البشرية. وإن قادتهم أحيانا نزعاتهم القومية, فإن النزعة الإنسانية جعلتهم يعمدون إلى الكشف عن عذابات الإنسان الذي أرهقته مهزلة الحياة بعد الانزياحات القيمية التي حدثت, بل عدّوا الحضور الإنساني عنصرا بؤريا في الشعر الذي ينشد العظمة والخلود بعد أن آمنوا بأن "مستقبل الشعر رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على أسس عدّة لعل أهمها اتخاذ الإنسان كموضوع جوهري في ألمه وفرحه, خطيئته وتوبته, حريته وعبوديته, حقارته وعظمته, حياته وموته. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم" كما يقول محمد عزام[27] .

لذلك راحوا يتفاعلون مع كل إنسان بغض النظر عن لونه وجنسه. فقد غنى ميخائيل نعيمة لآلام البشرية . وخاصة وأنه كان في خط النار في الحرب الكونية الأولى . يقول في قصيدة "أخي":

أخي إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله
وقدّس ذكر من ماتوا وعظّم بطش أبطاله

فلا تهزج لمن سادوا, ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتا مثلي بقلب خاشع دام
لنبكي حظّ موتانا[28]

فالبعد الإنساني في شتى تجلياته يشكّل حيوية الشعر واكتنازه, حين ينفذ إليه من زاوية الواقع وما فوق الواقع عاكسا نبضه في صراع دائب, رافضا لما هو كائن, مستشرفا لما ينبغي أن يكون. ومهارة الشاعر تكمن في النفاذ من خلال هذا إلى وضع الأسئلة عن وحول المؤسساتية والأفعال والأنماط والطبقية والمضمر الذي يوجهه النسق الثقافي الذي أوجدته والذي به صاغت الذهنية والذوق العام القيمي والفني. لأنه بهذه التعرية يثبت الشاعر تموقعه الصحيح ضمن المؤسسة التي تريد التحديث على كل المستويات والتي لا تريد للأدب إلا يكون ملتزما بشجب هذه الأنساق السلبية.

وعلى خلفية الاضطلاع بمعالجة الواقع المركب المعقد بكل ما يحدّ من حرية الإنسان, نبذوا الأغراض القديمة وشعر المناسبات, فالشعر لديهم تعبير عن موقف الإنسان في الحياة غرضه تهذيب النفس ونشر الخير والجمال والسمو إلى المثل العليا. وقد شملت موضوعات شعرهم الحنين, الاغتراب, الانتصار للضعفاء, المبالغة في ذكر الأوطان, الشعر التثويري لإيقاظ الشرق من سباته؛ يقول الشابي في قصيدة "النبي المجهول":

ليت لي قوّة العواصف, يا شعبي فألقي إليك ثورة نفسي
ليت لي قوّة الأعاصير, إن ضجّت فأدعوك للحياة بنبسي
ليت لي قوة الأعاصير.. لكن أنت حيٌّ, يقضي الحياة برمس..
أنت روح غبيّة, تكره النّور وتقضي الدهور في ليل مَلس..[29]

على أن الالتفات إلى الطبيعة وسم شعرهم بخصوصية مائزة؛ فقد جددوها وحاوروها, بل جعلوها حيّة متحركة نابضة في صدورهم.

يقول الشابي:

ليت لي أن أعيش في هذه الدنـ يا سعيدا بوحدتي وانفرادي
أصرف العمر في الجبال وفي الغا بات بين الصنوبر الميّاد
وأغني مع البلابل في الغا ب وأصغي إلى خرير الوادي
وأناجي النجوم والفجر, والأط يار والنهر والضياء الهادي

عيشة للجمال, والفن أبغيها بعيداً عن أمتي وبلادي
وبعيداً عن المدينة والنا س بعيداً عن لغو تلك النوادي[30]

وكانت نظرة جبران خليل جبران إلى الطبيعة, والغاب تتجاوز حدود المشاهدة إلى تمثّل كنه الأشياء, نظرة مثالية تلغي الاختلاف والتقاليد والأطماع والنفاق وحتى العقائد, إنها تلغي صخب المدنية وزيفها, وتلغي كل مؤسسة سلطوية قمعية:

أعطني الناي وغن فالغنا يرعى العقول
وأنين الناي أبقى من مجيد وذليل
ليس في الغابات حزن لا ولا فيها الهموم
فإذا هبّ نسيم لم تجئ معه السموم[31]

إنه الزيف الحضاري الذي أسس لثقافة القمع والاستلاب, أظهر التحضر وأضمر الهمجية:

والعدل في الأرض يبكي الجن لو سمعوا به ويستضحك الأموات لو نظروا
فالسجن والموت للجانين إن صَغُروا والمجد والفخر والإثراء إن كبروا
فسارق الزهر مذموم ومحتقر وسارق الحقل يدعى الباسل الخطر
وقاتل الجسم مقتول بفعلته وقاتل الروح لا تدري به البشر
ليس في الغابات عدل لا ولا فيها العقاب
فإذا الصفصاف ألقى ظله فوق التراب
لا يقول السرو هذي بدعة ضد الكتاب[32]

لقد كانت نزعاتهم التجديدية بدء الانطلاق إلى فهم رسالة الأدب على حقيقتها. لكنما الأنساق المهيمنة, التي حالت دون القدرة على التغيير في جوانب كثيرة صدمتهم. يقول الشابي:

كان ظني أن النفوس كبار فوجدت النفوس شيئا حقيرا
لوثته الحياة ثم استمرت تبذر العالم العريض شرورا[33]

ويقول:

ونبي قد جاء للناس بالحـ ـق فكالوا له الشتائم كيلا
وتنادوا به إلى النار! فالنا ر بروح الخبيث أحرى وأولى
ثم ألقوه في اللهيب وظلوا يملؤون الوجود رعبا وهولا[34]

ما جعل البعض ينعكف على ذاته أويفرّ إلى الغاب, لتحضر ثيمة الاغتراب وتتجلى شعرا طافحا بالآلام.

وعلى مستوى الكتابة, ناهضوا النسق القديم المتقصي للمتانة اللغوية (رصانة اللفظ, جزالة الأسلوب وبداوة المعجم), واستبدلوه باللغة السهلة, واللفظ الموحي المموسق, والتلقائية في التعبير. يقول جبران في مقال (لكم لغتكم ولي لغتي): "لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات, ولي منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة.. لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب ودمعة في جفن المشتاق وابتسامة على ثغر المؤمن, وإشارة في يد السموح الحكيم.. لكم منها القلائد الفضية, ولي منها قطر الندى, ورجع الصدى, وتلاعب النسيم بأوراق الحور والصفصاف."

على أن استخدام الرمز, أبرز صدى المثاقفة التي طعّمت إنتاجهم ونوعته. كما حرروا الخيال من عقاله, وأرسلوه حرا طليقا لا يقيّده إلا التجربة الذاتية التي ينبع منها, والرؤيا التي يتحرك في نطاقها, ويؤشر عليها. و ليجانسوا بين أفكارهم وعواطفهم وأحاسيسهم وأخيلتهم قالوا بخاصية الوحدة العضوية, التي شغّلوها لتحكم بناء وتلاحم القصيدة. و باستثمارها نوّعوا في استخدام القوافي والأوزان الشعرية, ولجأوا إلى الشعر المرسل, وقد شكّل هذا التجديد الأخير على مستوى الوزن أهم تجديد . بنائي . في هذه المرحلة, لأنها به كُسرت سيمترية النسق الإيقاعي في القصيدة العربية. وشكّلت هذه المرحلة مؤسسة أدبية مغايرة, أسهمت الآراء النقدية الجديدة لمبدعيها في تغيير رؤيتها للعالم والشاعر والكتابة.

هذا الحراك التاريخي –الذي غذته المثاقفة, والرغبة الملحة في التغيير– شكّل المفارقة الأولى في المشهد الثقافي, الذي قام على أساس المغايرة والمباينة ثيميا وشكليا, فكان أن استقرت رغبة التغيير, وتغلغلت في الوعي الإبداعي للشعراء والنقاد والقراء لتعلن عن بداية مرحلة أخرى عمّ فيها التحديث. فبدأ التحوّل عن العمل الجمعوي الموحّد نحو العمل المتعدد أو الانفرادي, ومن ثمة الانتقال من الرؤية الموحدة إلى الرؤيات المتعددة التي تعدّ عامل إثراء وإغناء للثقافة. لتتحدد الانتماءات الحزبية والسياسية وتتأسس القيم الصراعية الالتزامية بقضايا التقدّم والتحرّر لتحدث التحولات الكبرى إن على مستوى بناء النص أو الخطابات التي يبنين لها؛ مع قصيدة النثر والكتابة الجديدة والخطابات

الجديدة والتي كان كل منها يفرض مقوماته على الساحة الثقافية وفق شعرية أو جمالية خاصة يريد لها أن ترسم ملامح المؤسسة الأدبية الحداثية.

المؤسسة الأدبية المعاصرة:

وتبدأ مع المحاولات الأولى[35] التي مسّ فيها التغيير الجانب التقني أو البنائي لتظهر قصيدة التفعيلة في أول محاولة عام 1947 مع كل من نازك الملائكة (قصيدة الكوليرا), وبدر شاكر السياب (هل كان حبا؟), ويؤكد هذا التزامن . إذ ليس بين المحاولتين حيز زمني معتبر فقد صدرت المحاولتان في شهر واحد . أثر التحديث الذي وقّعته المرحلة السابقة. وتعلن نازك الملائكة هذا صراحة في مقدمة ديوانها (يغيّر ألوانه البحر) حين تقول: "لاح علي منذ مرحلة الثانوية التأثر بالشعر الحديث, شعر محمود حسن إسماعيل, وبدوي الجبل, وأمجد الطرابلسي, وعمر أبوريشة وبشارة الخوري."[36] وتوعز في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" أسباب هذه الحداثة إلى: النزوع إلى الواقع, الحنين إلى الاستقلال, النفور من النموذج, والهرب من التناظر وإيثار المضمون[37]. أي توعزه إلى أسباب نفسية وواقعية وفنية؛ ففي الحداثة بعد سسيونفسي يتمثل في الرغبة في التجديد وكسر القيد, أو كما يقول بريتون "إن دور الشعر أن يظل يتقدّم دون توقف, أن يكتشف مجال الإمكانات في كل جهة. وأن يبدو دائما . مهما يحدث من أمر . قوّة تحريرية ورصدية."[38]

وستحاول نازك الملائكة التأسيس لهذه الحداثة الشكلية في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" (1949) "ويبدو أن هذه المقدمة هي التي وجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية, وقرنت بين التجربة العملية والسند النظري."[39] تقول فيها: "في الشعر كما في الحياة يصح تطبيق عبارة برنارد شو: اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية, لسبب هام, هو أن الشعر وليد أحداث الحياة, وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها, لا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها.. وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية. فنحن عموما مازلنا أسرى؛ تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام. ما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة, وقرقعة الألفاظ الميتة."[40] وتقول في قضايا الشعر المعاصر" والذي اعتقده

أن الشعر العربي, يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبق من الأساليب القديمة شيئا فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا. والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة عن قوة التعبير, والتجارب الشعرية "الموضوعات" ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد"[41].

وبهذه المحاولات بدأ الشعر المعاصر يخرج على عمود الشعر عامدا إلى تخطي تلك الانضباطية في الشكل, سواء كان ذلك الشكل قائما على شطرين أو على أساس توشيحي متنوّع ومتكرّر. وقد كان الرواد العراقيين الملائكة والسياب والبياتي رسل هذه الثورة التغيرية, وكانت ثورتهم في شكلها الأول تمثل تخلّصا من رتابة القافية الواحدة, وتنويعا في عدد التفعيلات في السطر الواحد (دون مبارحة الإيقاع المنظم). وما يميّز حركتهم عن كل سابقاتها أن اعتمادها على الشكل الجديد أصبح مذهبا لا استطرافا, وأن الإيمان بقيمة هذا التحوّل كان شموليا لا محدودا أي حدث التحديث على مستوى النسق النقدي والنسق الإبداعي والنسق القرائي جميعا, ليعم التغيير المشهد الثقافي ككل.
وقد اختلف نقاد الحداثة حول المستوى الجوهري أو البؤري في الحداثة الشعرية, وقد حصرت هذه المستويات في عدّة أبعاد هي: البعد الرؤيوي, البعد الموسيقى, البعد الأسطوري, والبعد الصوري. على أن البعد الأول هو المؤسس والباعث لكل الأبعاد الأخرى.
البعد الرؤيوي: انطلق التحديث من قناعة تلغي نفي الإبداع عن أي عمل ينتفي فيه البعد الرؤيوي, إذ على خلفية هذا البعد تظهر المؤسسات الأدبية بأنساق جديدة, باعتبار أن الرؤيا "تمثّل قفزة خارج المفهومات السائدة, وتغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها"[42].

ويتشكل هذا البعد, في إطار تأكيد محاور تتوزع على عناصر ثلاثة: العالم أو الواقع بكل تناقضاته؛ والشاعر مدعو هنا إلى وعي الواقع وتعميق إدراكه به, وبعلاقته بالعالم وبالآخر, ومن هنا يتحدد العنصر الثاني المتمحور حول الشاعر وعلاقته بالواقع وطريقة رؤيته له, ليتمحور العنصر الثالث حول اللغة ليركز على التشكيل اللغوي الفني الذي ينقل هذه العلاقة وهذه الرؤيا.

إذاً فالرؤية هي الباعث الأول على الإبداع؛ فهي تشكّل حساسية الشاعر بالهاجس الوجودي, وقدرته على الإلمام بكوامن الموجود في منابعه العميقة, وشاعرية الشاعر تتجلى في السبق في الرؤيا, وفي السبق في رؤية ما هو عصي على الرؤية عند الآخرين, والشاعر حين يرى ما لا يراه الآخرون, فإنه سيقف على عالم متفرّد فيشعر بالضرورة بما لا يشعرون, ويفكر لا كما يفكرون.

وما دام الشعر رؤيا فإن خصائصه الفنية امتداد لها, فمنها يستمد مهاراته الكتابية. والشعر وسيلة لخلق عالم أنضر وأبهى وأغنى, واللغة وسيلة لا لخلق نص ناجز وفق نظام سابق موضوع, بل بمقتضيات يوجبها النظام الثقافي المتعالي في ضروراته الاجتماعية والنفسية والحضارية والرؤيوية. وقد أسست هذه الرؤيا لجماليات التحديث وجماليات الكتابة الشعرية, فصارت شعرية القصيدة وعظمتها مرهونة بحضورها؛ بما تضمن لها من إضاءة عبر الأزمنة, فهي المعبرة عن الجوهري وعن الإنساني وعن صميم الحياة وصميم التغيير, عن حدود العلاقة بين الشاعر والواقع (الماضي والحاضر والآتي), بين الشاعر والعالم, بين الشاعر واللغة الموروثة, فهي تتجلى ثورة على المستحاثات القابعة إن على مستوى الواقع أو على مستوى اللغة أو مستوى الأيديولوجية, أي مستوى النسق الثقافي المهيمن بمؤسسته التليدة. إن القصيدة تسمى بها عظيمة وتغدو "حركة, لا سكون, وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر بل في مدى إسهامها بإضافة جديد إلى هذا العالم."[43]

أما خصائصها فتستمدها كما يقول غالي شكري "من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي, وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق, ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع, وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون."[44] فهي تبطّن كما يحدد صلاح عبد الصبور نوعا من الشهوة لإصلاح العالم, يقول: "إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه, بل يجهد ليرى وسيلة لإصلاحه, ويجعل دأبه أن يبشّر بها."[45] على أن هذا الإصلاح ليس مركوزا في جانبه الأيديولوجي أو الاجتماعي أو السياسي فقط, بل إنه يشمل كل هذا ويتعداه إلى لغة شعرية يستحدثها تتواءم والتعبير عن المكتشف من وجه العالم المخبوء وراء الألفة والعادة, عن المكتشف من الشعر الخام الذي يبطنه الكون, عن المكتشف من العلائق الخفية التي قد تحقق حالة الانسجام والتوافق والتناغم في العالم, بما يجمّله ويحذف كل مظاهر الخلل والنشاز منه فقوام هذه اللغة الشعرية الجديدة أو هذا الشعر الجديد "معنى خلاّق توليدي, لا معنى سردي وصفي."[46] وهذا هو امتيازه في الإصلاح, وفي الخروج من التقليدية, ومن العادات الثابتة والإرث القار.

أما البعد الموسيقي, وهو انعكاس للبعد الأول, وإن اعتمد بدءاً على الخروج عن نظام الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة, إلا أنه سرعان ما أفرز فتوحات جديدة في الشعر المعاصر على مستوى الإيقاع, والبناء والسمت الخطي, ليصير الإيقاع غير مركوز في الجانب الوزني والتقفوي, وإنما تجاوزهما إلى الإيقاع البصري والكاليغرافي الذي يحققه التوزيع الهندسي لفضاء النص, لتفرز أشكالا كتابية أخرى كقصيدة النثر. ومن سمات التجربة الجديدة – أيضا– الخلط بين البحور داخل القصيدة الواحدة كما عند السياب في قصيدتين من قصائد ديوان" شناشيل ابنة الجلبي"، وأدونيس في قصيدته" مرآة لخالدة" من ديوان" المسرح والمرايا". وقصائد سميح القاسم "حنين", "طلب الانتساب إلى الحزب", "العائد من مملكة الحبق", "مقدمة ابن محمد لرؤى نوسترا سميحداموس", "ملك أتلانتس" و "سربية الصحراء" وغيرهم.

أما البعد الأسطوري, فيذهب القائلون بجوهرتيه إلى "أن الشعر المعاصر قد تأسس منذ ولجت الأسطورة كبعد بنيوي في جسد القصيدة (أنشودة المطر) للسياب في أواسط الخمسينيات, وليس مع كسر العمود الشعري التقليدي أو الخليلي في الأربعينات, وإن كان هذا الكسر هو الشرط القبلي الضروري لاتخاذ الأسطورة نهجا شبه صوفي للرؤيا الشعرية"[47] . وينهض القول بجوهرية الأسطورة في شعر الحداثة على اعتبارها شكلا من أشكال الوعي الحداثي وثمرة من ثمرات التثاقف والتفاعل والنصوصية والقراءة الجديدة للتراث, فضلا عن كونها شكلا من أشكال البناء الفني للمخيال الصوري يقول سعد الدين كليب: " الأسطورة لم تدخل في بنية النص الحداثي فحسب, بل دخلت أيضا في بنية الوعي الحداثي. وبهذا لم يعد بالإمكان عزل النص عن الأسطورة, أو عزل ذلك الوعي عن الوعي الأسطوري."[48] ويسهم استثمار هذا العنصر في أسطرة الواقع والتخلّص من النثرية والتقريرية اللتين تنشآن عن التناول الواقعي المباشر يقول يوسف سامي اليوسف: "برهنت الأسطورة على أنها تشابك المتباينات واندماجها في وحدة عضوية... وبذلك استطاع الشاعر المعاصر أن يعانق الكلية والجزئية وأن ينجو من المباشرة في التعبير, أن ينجو من النثرية."[49] ويرى أن الأسطورة دخلت إلى الشعر بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها, وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها[50]. ويذهب سعد الدين كليب إلى أن هذا النسق قد شاع شيوعا كبيرا في النقد المعاصر, منذ أطلق جبرا إبراهيم جبرا مصطلح "الشعراء التموزيين" سنة 1958, وكان يقصد به أدونيس والسياب والخال وحاوي, بالإضافة إليه. وقد تابعه أسعد رزوق في دراسة هؤلاء الشعراء الخمسة, من منظور الأسطورة التموزية

التي تقوم أساسا على الانبعاث من الموت والجدب واليباب. وواقع الحال أن مجمل المقاربات النقدية لهذا النسق تنهض أساسا من أسطورة الموت والانبعاث التي بدت وكأنها المحور الذي يتمحور حوله شعر الحداثة, في علاقته بالواقع الاجتماعي والحضاري العربي المعاصر[51]. من المفيد أن نشير إلى أن إيقاع الموت والجدب واليباب كانت في فترة النكسة والهزائم المتلاحقة وانهيار الواقع العربي الفظ الذي زرع الشك في نفوس المثقفين والمبدعين، وأسقط كل الوثوقيات العربية التقليدية والثوابت المقدسة والطابوهات الممنوعة, وأن إيقاع التجدد والبعث والأمل بلغ أوجه في الارتفاع والتألق، في الفترة الواقعة بين تأميم القناة، وبين واقعة الانفصال بين مصر وسورية.. أما الأساطير التي استدعيت فأسطورة (تموز, عشتار, العنقاء, أوديب, جلجامش, ليليت, سيزيف...). واشتغل عليها الشاعر المعاصر كرموز غدت معه كما يقول محمد صابر عبيد: "آلية تثوير وتنشيط مكيّفة داخل منظومة التشكيل الشعري, وبأداء وظيفي مزدوج- الأول (محيطي) يشتغل على خلق الفضاء والثاني (بؤري) يشتغل على بعث الدلالة, من أجل الإسهام الحاسم في إنتاج شعرية القصيدة."[52]

البعد الصوري:

بدا الاشتغال على المخيال الصوري اشتغالا مفارقا لمفهوم الصور البيانية في البلاغة القديمة, ولاشتغال الإحيائيين والرومانسيين عليها؛ إذ تجاوز الصور البيانية المرتبطة بالذاكرة التراثية, أو بالتجارب الذاتية, وتأسس جوهر بنائها من اعتبارها عنصرا بنائيا صميما في لحمة النص, بل وأسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم والوجود والواقع وفق مُثل جمالية, لذلك عمد إلى التنويع في أشكالها بنائيا موظفا الصور (البسيطة, المركبة, الكلية, العنقودية), أو أجناسيا؛ إذ راح يحاور عبر الصور الأجناس الأدبية الأخرى, فأبدع الصورة السردية, والصورة الملحمية, والصورة المسرحية. أو رمزيا موجدا الصورة الرمزية, أو إيقاعيا أو حتى تقنّعا (قناع الحلاج وزرقاء اليمامة في قصيدة "البكاء على يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل, سبارتكوس في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" لذات الشاعر. كليب واليمامة في قصيدة "لا تصالح" و"مراثي اليمامة", السندباد في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" لخليل حاوي. المسيح وسيزيف وزرادشت والحلاج في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي", صقر قريش في قصيدة "أيام الصقر", و"تحولات الصقر" لأدونيس) وراح يراسل بين الحواس فيها وكل هذا بغية الوصول بها إلى ذروة التكثيف الشعري.

الإحالات:

(1) ينظر, عبد الله الغذّامي, النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية -: ط3. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي, 2005.

(2) عزالدين المناصرة, النقد الثقافي المقارن ـ منظور جدلي تفكيكي -: ط1. عمان: دار مجدلاوي, 2005, ص 10.

(3) حسام الخطيب. "الثقافة وجدلية المستقبل". مجلة نزوى, العدد (49), (أفريل 2007).

(4) احمد حسن المعيني. "النقد الثقافي", مجلة نزوى, العدد (46), (أفريل 2006).

(5) عزالدين المناصرة, النقد الثقافي المقارن, ص 8.

(6) المرجع السابق, ص 20.

(7) شربل داغر, القصيدة العربية الحديثة ـ الخروج من نظام الواحدية التمامية ـ مجلة نزوى العدد (42), (أفريل 2005).

(8) واصف أبو الشباب, القديم والجديد في الشعر العربي الحديث: ط1. بيروت: دار النهضة العربية, 1988, ص 16.

(9) محمود سامي البارودي, ديوان البارودي: ت: علي الجارم, محمد شفيق معروف, ج1, مصر: دار المعارف, 1971.

(10) نفسه.

(11) نفسه.

(12) نسيب نشاوي, مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر المعاصر: ط1. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية, 1984, ص 173.

(13) ك. م. نيوتن, نظرية الأدب في القرن العشرين, قراءات أعد لها وقدم لها المؤلف عيسى علي العاكوب: ط1. القاهرة, عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية, 1996, ص 29.

(14) لوسيان غولدمان, الإله الخفي, ت: زبيدة القاضي, دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة, 2010, ص8.

(15) مصطفى السوفي, تاريخ الأدب العربي الحديث: ط1. القاهرة: الدار الدولية للاستثمارات الثقافية, ش.م.م, 2008, ص 51.

(16) نفسه.

(17) نفسه.

(18) خليل مطران, ديوان الخليل: ج3. لجنة تكريم مطران, القاهرة: دار الهلال, 1949, ص 232-235.

* - ديوان "زهر الربى" 1857, "العصر الجديد" 1863, "السمير الأمين" 1867 في جزأين, "الشاديات" 1875, ترجمت بعض قصائده إلى اللغة الفرنسية واللغة النمساوية.

(19) خليل الخوري, النفحات –شعر-: ط1. بيروت: 1884, ص 81-82.

(20) نسيب نشاوي, مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر المعاصر, ص 167.

(21) عباس محمود العقاد, إبراهيم عبد القادر المازني, الديوان في الأدب والنقد: ط4. القاهرة: دار الشعب, ص3-4.

(22) شربل داغر, القصيدة العربية الحديثة: الخروج من نظام الواحدية التمامية.

(23) سعيد يقطين, الأدب والمؤسسة والسلطة ـ نحو ممارسة أدبية جديدة ـ: ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي, 2002, ص7.

** المجلات والصحف الداعية للتجديد: مجلة السمير (1929) في المهجر الشمالي أصدرها إيليا أبو ماضي, مجلة الفنون (1913) أسسها عبد المسيح حداد, مجلة العصبة الأندلسية أنشأها في المهجر الجنوبي ميشال معلوف ورعاها شكر الله الجر بماله, مجلة أبولو (مصر), مجلة الميزان (1933) أنشأها أحمد شاكر الكرمي, مجلة الحديث, جريدة المعرض, مجلة السائح.

***- حلقة اسكندر العازر - مدرسة الديوان, الرابطة القلمية (1920- 1931) - جماعة أبولو (1932-1934) علي محمود طه, أبوشادي – جماعة الثالوث الرومانسي بتونس: أبو القاسم الشابي, محمد البشروش, محمد الحليوي – عصبة العشرة بلبنان: ميشال أبو شهلا, إلياس أبو شبكة, خليل تقي الدين, فؤاد حبيش – النادي الفينيقي بالمهجر الجنوبي البرازيل – العصبة الأندلسية بسان باولو: ميشال معلوف, شكر الله الجر – الرابطة الأدبية ببونس آيرس بالأرجنتين – جماعة الوقت الضائع بالعراق أسسها بلند الحيدري – المدرسة التيجانية بالسودان – رابطة الأدب الحديث بمصر 1953 خلفا لجماعة أبولو ورابطة الأدباء – رابطة الأدباء الكويتيين بالكويت.

(24) نسيب نشاوي, مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر المعاصر, ص 168.

(25) سعيد يقطين, الأدب والمؤسسة والسلطة, ص 22.

(26) أبو القاسم الشابي, ديوان أبي القاسم الشابي: ط1. بيروت: دار العودة, 1972, ص 319.

(27) محمد عزام, الحداثة الشعرية: ط1. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب, 1995, ص 63.

(28) نسيب نشاوي, مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر المعاصر, ص 187.

(29) أبو القاسم الشابي, ديوان أغاني الحياة: ط8. دار الكتب الشرقية, 1955.

(30) نفسه, ص 285-287.

(31) جبران خليل جبران, المجموعة الكاملة, تقديم: ميخائيل نعيمة. ج2, ص 239-240.

(32) نفسه, ص 119.

(33) نفسه, ص 302.

(34) أبو لقاسم الشابي, ديوان الشابي, ص 301.

(35) يرى إحسان عباس أن قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السرو" لنازك الملائكة (1948), و"في السوق القديم" للسياب, و"سوق القرية" و"مسافر بلا حقائب" من ديوان "أباريق مهشمة" لعبد الوهاب البياتي (1954) كانت أولى بأن تعتمد كباكورة أولى للتحديث ويعلل ذلك بعد التحليل والمدارسة لهذه القصائد بقوله: "..نحن إزاء قصيدة تنقل لنا صورة للشعر لم نألفها من قبل, ونحن حين نقرؤها نستذكر مظاهر كثيرة كانت تجري في الشعر الأجنبي, الإنجليزي والفرنسي, وأننا إذا شئنا أن ندرس الشعر العربي الحديث, فلا بد أن نكون على وعي بتلك المظاهر وما تمثله من تيارات, فذلك حقيق أن ينير أمامنا جوانب من الطريق ونحن نتحدث عن اتجاهات ذلك الشعر."اتجاهات الشعرالعربي المعاصر, ص42.

(36) نازك الملائكة, ديوان "يغير ألوانه البحر": ط1. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة, 1998, ص7.

(37) ينظر نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر: ط5. بيروت: دار العلم للملايين, ص65.

(38) إحسان عباس, اتجاهات الشعر المعاصر: الكويت: عالم المعرفة, 1978, ص 7.

(39) نفسه, ص 15.

(40) نفسه.

(41) نازك ملائكة, قضايا الشعر المعاصر, ص 35-37.

(42) محمد عزام, الحداثة الشعرية, ص 36.

(43) أدونيس, زمن الشعر: ط6. بيروت: دار الساقي, 2006, ص 152.

(44) غالي شكري, شعرنا الحديث إلى أين؟: ط1. القاهرة: دار الشروق, 1991, ص 76.

(45) صلاح عبد الصبور, حياتي في الشعر: ط1. مكتبة الأسرة, 1995, ص 27.

(46) أدونيس, زمن الشعر, ص 151.

(47) يوسف سامي اليوسف, الشعر العربي المعاصر: ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب, 1980, ص44.

(48) سعد الدين كليب, وعي الحداثة ـ دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ـ: ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب, 1997, ص 14.

(49) يوسف سامي اليوسف, الشعر العربي المعاصر, ص 43- 44.

(50) نفسه, ص 42.

(51) سعد الدين كليب, وعي الحداثة, ص 15.

(52) محمد صابر عبيد, جماليات القصيدة العربية الحديثة: ط1. دمشق: وزارة الثقافة, 2004, ص 43.