الحداثة الشعرية العربية
رؤية موضوعية

أ.د. إبراهيم محمد محمد عبد الرحمن
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد
كلية الآداب – جامعة العريش
ebrahem.mohamed15@yahoo.com

الملخص
إن الحداثة الشعرية العربية تبع للحداثة الغربية، لها ما لها وعليها ما عليها، قبلها بعضهم ورفضها آخرون، منها المقبول والمرفوض، سواء على مستوى الرؤية والمضمون، أو الخصائص الفنية: تضخم الذات لدى قائليه، والشعور بالغربة الروحية، والغموض بنوعيه؛ الغموض المقبول والغموض المنقطع، والاتكاء على الرمز والأسطورة، والاهتمام بالصورة في التشكيل، والتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى. والحداثة الشعرية العربية – في التحليل الأخير – ما هي إلا لون من التجريب، والتجريب المستمر؛ إنها حركة جامحة، تسعى دومًا للخروج من الثابت والمستقر، وهذا التجريب اكتنز بكم هائل من التعالي على مجموعة الأطر النقدية والإبداعية؛ لأنه يرى فيها محاصرة لقدراته؛ ولذلك فالحداثي يسعى إلى ولوج منطقة المحرمات الإبداعية، وهو ما ملأ أشعارهم بكم هائل من التصادم المتوتر الذي يصدم ذوق المتلقي وأفكاره ومعتقداته.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، الشعرية، العربية، رؤية، موضوعية

تقديم:

في القديم رفض العرب – كما يقول الدكتور محمد محمد حسين - فن القصة وفن الملحمة اليونانيين؛ لأن نشأتهما وثنية في مظهرهما وروحهما، ورفضوا الشعر اليوناني؛ لأنه يصدر عن مزاج مخالف للمزاج العربي من جهة: موسيقاه ومضامينه، لكنهم مع هذا طوعوا هذه الآداب وأفادوا منها بما يتماشى ومعتقدهم ومزاجهم، ورفضوا فن التصوير والنحت لكنهم استمدوا منه في الزخرفة والعمارة ما يلائمهم(١).

وواضح أن المحاكمة الرشيدة كانت هي الفيصل فيما يأخذ أدبنا القديم من الآداب الأخرى أو يدع، لكن اختلف الأمر في العصر الحديث؛ فمع الانفتاح على الغرب وأدبه في هذا العصر بدأت تغزو الأدبَ العربيَ أفكارٌ وثقافاتٌ أجنبيةٌ لا حصر لها، بدأت تتغلغل في نسيجه وتسيطر عليه رويدًا رويدًا، بفعل عوامل: التخلف العربي، والاستعمار الغربي، والغزو الفكري والثقافي المنظم، وضعف الهوية الحضارية، هذه العوامل التي سيطرت على واقعنا العربي، والتي أدت إلى الانهزامية والشعور بالدونية التي سيطرت على كل المناحي في حياتنا ومنها الأدب؛ مما كان له أكبر الأثر في هرولة الكثيرين إلى الأدب الغربي والاغتراف من معينه، والسير على منهاجه، دون مراعاة للفوارق الدينية والاجتماعية

والفكرية والحضارية والثقافية والتقاليد والعادات بين المجتمع العربي والمجتمع الغربي، وأن ما ينفع في المجتمع الغربي قد لا ينفع في المجتمع العربي؛ نظرًا لاختلاف العقائد والعادات والتقاليد والأعراف.

ومع بزوغ فجر العصر الحديث مارس الشعراء العرب الذين تأثروا بهذا الوافد الغربي التحديث بشيء من الحذر؛ فشوقي مثلاً فهم التحديث ليس على أنه قطيعة مع التراث، أو خروج تامٌّ على ما تركه السلف، أو هدمٌ للثوابت والأصول، لكن فهم التحديث على أنه نسب متواشجة بين ما هو عربي أصيل وأجنبي وافد؛ بحيث يفيد العربي من الأجنبي ما يرسخ أصالته ويطوره ويرتقي به، وهكذا فعل شوقي ومن حذا حذوه، لقد استطاع أن يفيد من الثقافات الأجنبية التي اطلع عليها أو احتك بها احتكاكًا مباشرًا، وأن يتمثلها خير تمثل؛ فكانت النتيجة أن أسهم في إخصاب الشعر العربي؛ فأدخل إلى الشعر العربي أجناسًا لم يعرفها العرب من قبل؛ فأدخل الشعر التمثيلي، والشعر التعليمي، والشعر الرمزي على لسان الحيوان، ومع هذا كله بقي الشعر العربي على أصالته وعربيته الخالصة بالرغم من هذا التحديث الذي لحقه، وبقي الشعراء على هذا حتى الخمسينيات من القرن الميلادي الماضي.

لكن جاء من بعد هؤلاء جيل من شعراء العرب المؤمنين بالحداثة تخلوا عن حذرهم في التعامل مع الأفكار والثقافات الأجنبية الوافدة، واندفعوا في تشكيل خطابهم الشعري متحررين من الكثير من قيود المذهب الكلاسيكي في الشعر مع توظيف الموروث توظيفًا ينقدون به واقعهم ويكشفون عوراته، كما استحدثوا ظواهر على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون تنتمي إليهم دون سواهم، وحتى الملامح التراثية التي وظفوها في أشعارهم توظيفًا جديدًا يحاكمون من خلالها واقعهم، ويكشفون عواره، وقد يمثل هذا الجيل: شعراء مدرسة الديوان وشعراء الرومانسية العرب الأوائل.

وخلف من بعدهم خلف أوغلوا في الحداثة؛ فأتوا على ما تبقى من هوامش تراثية وجدت في شعر الديوانيين والرومانسيين السابقين، مستهدفين هدم الواقع بعامة والواقع الشعري بخاصة؛ بغية إعادة تكوينه تكوينًا يوافق توجهاتهم الفكرية والثقافية.

ومع الإيغال أكثر في التجربة الحداثية، أصبح العالم كله يخضع لسطوة الملاحظة بما في ذلك كل موروث وكل مستحدث؛ حيث لم يعد هناك قداسة لموروث لقدمه، أو لجديد لحداثته، ومن ثم اصطدم الحداثيون بأصول لا يمكن إخضاعها للحداثة.

وحرصًا منى على الخروج من التعميم، أقول: إن الحداثة ليست على مستوى واحد؛ ولذلك فمن يحترم المصداقية لابد أن يضع في اعتباره أن الحداثة دركات ودرجات، فنحن أمام مستويات من الحداثة منها المرفوض ومنها المقبول، وهذا التباين بين مستويات الحداثة يقتضي تحديد الموقف من الحداثة الشعرية العربية، لا من جهة كونها ظاهرة، ولا من جهة شعرائها بوصفهم قضية، ولكن من جهة النص الشعري من شاعر لشاعر آخر، أو من نص شعري لآخر عند شاعر واحد.

ولكي نوضح هذا الموقف المحايد من النص الشعري العربي الحداثي ونحدده، لابد أن تجيب هذه الورقة البحثية عن التساؤلات الآتية:

ما هي الحداثة الشعرية؟ وما هو الموقف من الحداثة الشعرية العربية؟ وما المقبول والمرفوض منها عنده؟ وما مبررات القبول؟ وما أسباب الرفض؟ وما هي النظرة الموضوعية للحداثة الشعرية العربية؟

وتقتضي الإجابة عن هذه التساؤلات تقسيم البحث إلى: تمهيد وثلاثة مباحث، وخاتمة:

التمهيد يتناول: أصول الحداثة ومفهومها.

والمبحث الأول يتناول: الحداثة الشعرية العربية بين القبول والرفض.

والمبحث الثاني يتناول: المضمون في شعر الحداثة العربية.

والمبحث الثالث يتناول: الخصائص الفنية في شعر الحداثة العربية.

والخاتمة تتناول أهم النتائج والتوصيات.

والمنهج المتبع في هذه الدراسة يقوم على:

١- بيان مفهوم الحداثة لدى الحداثيين أنفسهم.
٢- عرض الموقفين (الرافض والمؤيد) للحداثة الشعرية العربية.
٣- إبراز المقبول والمرفوض من الحداثة الشعرية العربية.

ومعنى هذا أن الورقة تتبنى منهجًا وصفيًّا نقديًّا، تتداخل معه – بالضرورة – مناهج أخرى عند الحاجة.

ويرجو الباحث أن تؤتي الورقة ما ترنو إليه من نتائج، وأن تحقق ما تتطلع إليه من أثر، ومن الله العون والتوفيق.

التمهيد
أصول الحداثة ومفهومها
(١)

أصول الحداثة:

الحداثة - عامة كانت أو شعرية - مبناها ومعناها غربيان، فهي تعبير عن تجربة أوربية تقوم على خصومة، بل قطيعة، مع مفهوم التقليدية السابقة عليها، وهي تعني وجود مجتمع مفتوح على المستويات كافة: الفكرية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، بغض النظر عن أية ارتباطات سابقة.

فالحداثة نبت غربي[٢]، فقد ظهرت كلمة الحداثة ('Modernite) عند الأديب الفرنسي بلزاك سنة ١٨٢٢م، وكانت تعني: العصر الحديث، ودلت الكلمة عند الشاعر الفرنسي بودلير على بؤس الزمن الحاضر، وبهذا المعنى يتكلم الشاعر الألماني نيتشه عن الحداثة على أنها زمن الانحطاط والعدمية[٣].

وقد انطلقت الحداثة في الغرب من آفاق فكرية وأدبية مثلتها حركات ومذاهب امتدت بين فرنسا وإنجلترا وأمريكا وألمانيا وإيطاليا وروسيا، ومن أهم هذه الحركات: الرومانسية التي جاءت ثورة وتمردًا على الكلاسيكية, فقدست الذات والبدائية والسذاجة ورفضت الواقع وحاولت إصلاحه, لكنها فشلت في تغييره, فأوغل الرومانسيون في الخيال المجنح والتحول نحو المجهول.

وتعد الرومانسية البدايات الأولى للحداثة الشعرية، وحمل لواءها في الغرب: الشعراء البريطانيون بايرون وشيلي وكيتس, والشاعر الألماني شيلر. ثم كان هناك التطور إلى المذهب البرناسي. ثم ظهرت المدرسة الواقعية التي تطورت إلى الرمزية التي كانت الخطوة الأخيرة قبل الحداثة. وكان من رموز المدرسة الرمزية التي تمخضت عنها الحداثة الشعرية: الأمريكي إدغار آلآن بو الذي تأثر به كثير من رموز الحداثة, وقد نادى إدغار بأن يكون الأدب كاشفًا عن الجمال ولا علاقة له بالحق والأخلاق[٤].

وعلى خطى إدغار سار تلميذه الفرنسي بودلير عميد الرمزية والخطوة الأولى للحداثة من الناحية الأدبية على الأقل، فهو يعد أبًا للحداثة الشعرية بوجه خاص، والأدبية بوجه عام. وكان من رواد الحداثة

الغربيين بعد بودلير الشعراء الفرنسيون: رامبو ومالارميه وبول فاليري, ووصلت الحداثة إلى غايتها على يد الأمريكي عزرا باوند والإنجليزي توماس إليوت[٥].

ونستطيع القول بأن الحداثة الغربية استلهمت «باطنية برجسون[٦]، ووجودية كيركجارد[٧] وهايدجر[٨]، وفلسفة التحليل النفسي لدى فرويد[٩] ويونج [١٠]، وهي الاستلهامات التي نشأت في حضنها ضفائر أدبية كالسريالية والعبثية والتصويرية وتيار الوعي والرواية الجديدة»[١١].

وقد استنسخ فريق في الوطن العربي من الحداثة الشعرية الغربية نسخة عربية، من أبرزهم: أدونيس، ونذير العظمة، ومحمود درويش، وأنسي الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا، وبدر شاكر السياب، وعبد الرحمن الشرقاوي، وعبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، ويوسف الخال، ومحمد الماغوط، وشوقي أبو شقرا، ونازك الملائكة، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، ومحمد الفيتوري، وعبد العزيز المقالح، وفؤاد رفقة، وتوفيق صايغ، وسعدي يوسف، وأحمد عبد المعطي حجازي، وممدوح عدوان، ورياض نجيب الريس... وغيرهم من الشعراء.

وتبنى عدد من النقاد والمتخصصين الترويج لهذه الحداثة والدفاع عنها، منهم: جابر عصفور، وعبد الله الغذامي، وكمال أبو ديب، وعز الدين إسماعيل، وهادي العلوي، ومحمد أراكون، وغيرهم.. متأثرين «بالمعنى اللغوي لكلمة الحداثة، وما يرافقها من ظلال مشرقة»[١٢].

(٢) مفهوم الحداثة:

ما الحداثة؟ وما الحداثة الشعرية؟

أعتقد أن هذين السؤالين مشروعان قبل ولوج الباب للحديث عن الموقف من الحداثة الشعرية العربية، والمقبول منها والمرفوض. وأعتقد – كذلك – أن أقدر الناس للإجابة عن هذين السؤالين هم أرباب الحداثة، سواء في الغرب أو في الشرق العربي؛ وذلك لأن إعطاء تصور عن الحداثة عامة والحداثة الشعرية خاصة - من خلال أقوال أصحابها - يعين كثيرًا في تعيين المقبول والمرفوض منها شعريًّا.

٢/١- مفهوم الحداثة:

حاول منظرو الحداثة ومتعاطوها في الغرب والشرق تحديد مفهومها – بالرغم من مراوغة المصطلح -؛ فالحداثة في الغرب: «نسق من الانقطاعات التاريخية عن المراحل السابقة حيث تهيمن التقاليد والعقائد ذات الطابع الشمولي الكنسي»[١٣]، وهو ما يؤكده الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت - باعتباره من آباء الحداثة الغربية - «في كل أعماله أن شرط التنوير والحداثة هو الحرية... بمعنى أن العقل يجب أن يتحرر من سلطة المقدس ورجال الكهنوت والكنيسة وأصنام العقل»[١٤].

يقول صالح جواد الطعمة: «إن الحداثة الغربية – في جوهرها – تعكس معارضة جدلية ثلاثية الأبعاد: معارضة للتراث، ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، وتصورها لفكرة التقدم، ومعارضة لذاتها كتقليد أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة، أي: أنها لا تمثل انفصالاً عن الماضي ورفضًا لمقاييسه الثابتة أو ثورة على القيم البرجوازية السائدة فحسب، بل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر إلى قيم جديدة، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة»[١٥]. ومن ثم، فالحداثة الغربية نظرية وفلسفة تعم وتشمل الجوانب الحياتية كافة؛ اجتماعية كانت أم معرفية أم صناعية أم غيرها. وأن الأساس الذي تقوم عليه هو العقل والعقلانية التي تهدر معها كل ما لا يدركه العقل، فالعقل المتحرر من كل سلطان

هو معيار الحداثة. والحداثة انقطاع عن الماضي وكل قديم مقدس أو غير مقدس، وهي الحرية المطلقة التي لا يضبطها ضابط.

وأما الحداثة عند العرب، فهي – كما عرفها أدونيس -: «الصراع بين النظام القائم على السلفية، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام»[١٦]. أو هي «قول ما لم يعرفه موروثنا، أو هي قول المجهول من جهة، وقبول بلانهائية المعرفة من جهة ثانية»[١٧].

وترى خالدة سعيد أن الحداثة أكثر من التجديد؛ فهي ترتبط «بصورة عامة بالانزياح في المعارف وأنماط العلاقات والإنتاج على نحو يستتبع صراعًا مع المعتقدات، أي المعارف القديمة التي تحولت بفعل ثباتها إلى معتقدات»[١٨].

ويبدو التوافق بين المفهوم الغربي والعربي للحداثة من جهة: أنها – أي الحداثة – قطيعة مع الموروث، ومن هذا الموروث الدين. كما أنها تقوم على الحرية غير المحدودة. كما أنها دعوة للتغيير على كافة المستويات الحياتية.

٢/٢- مفهوم الحداثة الشعرية:

الحداثة الشعرية – عند الغربيين - محاولة استخدام المصطلحات التي تُعَرِّف الشعر وتختص به، ثم تعمم على الأساليب المتغيرة المتحولة التي تستخدم في وزن القيم الاجتماعية وفي تحديد قيمة الأعمال المختلفة[١٩].

وكان الشعر الذي أنتجته الحداثة الغربية تعبيرًا عن قلق الإنسان الغربي وشكه في حضارته المادية التي لم تجلب إليه إلا الدمار والفناء، وبخاصة بعد الحربين العالميتين اللتين أهلكتا الحرث والنسل، فالعلم الذي كان معقد آمال الغربي لم يجلب له إلا القتل والدمار، والتقنية لم تجلب له إلا الخراب. ومن هنا أصبح الإنسان الغربي «يحس بالغربة في المدينة العصرية، وينأى عن المجتمع، ويشعر بالعزلة عن أقرانه، وتتهاوى صلاته بالآخرين، ويبدو وجوده ممسوخًا في مجموعة ملامح مقننة لا تشف عن شيء[٢٠]؛ فاقتنع «جيل من الشعراء الشباب بأن الحضارة الغربية في طريقها إلى الانهيار والزوال، وبأن الأقطار المنتصرة في الحرب قد عانت من الكوارث الفكرية والأخلاقية التي لا تقل حدة عن الكوارث التي عاشتها الأنظمة والطبقات الأرستقراطية في الأقطار المندحرة»[٢١]؛ ولذا أخذ شعراء الحداثة يعبرون عن هذا الخراب، ولا أدل على ذلك من قصيدة (الأرض اليباب) للشاعر الأمريكي توماس ستيرنز إليوت التي يعبر فيها عن مأساة الإنسان المعاصر في الحضارة الغربية.

وإذن، فشعر الحداثة في الغرب جاء احتجاجًا على ما أصاب العقل الغربي من انهيار، وما حل بمدنيات أوروبا من دمار في أعقاب حربين عالميتين شرستين. إن ما يوحد مدارس الحداثة – على تنافرها واختلافها - أنها جاءت بعد ضياع الإيمان بالحقائق المشتركة، والأفكار التقليدية الراسخة، بعد أن تحولت القيم والحقائق المطلقة لا تحمل أي يقين.

وتأثر الحداثيون العرب بهذا المفهوم الغربي للحداثة الشعرية؛ فذهب أدونيس إلى أن الشعر العربي الأصيل «هو الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم، أي: هو الذي يصدر عن إرادة تغيير النظام القديم للحياة العربية، وعن طموح الفئات الجديرة بهذا التغيير، والقادرة على تحقيقه، والعاملة له؛ لأنه قضيتها الأولى، ولأنها – بذلك – تمارس دورها التاريخي والطبيعي. إنه الشعر الذي يغير أولاً طريقة استخدام أدواته؛ لكي يستطيع أن يغير طريقة التذوق، وطريقة الفهم، ولكي يتغير – تبعًا لذلك – دور الشعر ومعناه عما كانا عليه في النظام القديم للحياة العربية»[٢٢].

ويعني أدونيس بالشعر الأصيل في الفقرة السابقة، الشعر الحداثي، كما تعنى الحداثة الشعرية – عنده - تغيير القائم الموروث من الشعر العربي، وانبتات الشعر الحداثي عنه، من حيث النظام والشكل والمضامين والقيم والوظيفة.

وهذا ما أكدته «مواقف شعراء الطليعة في المغرب العربي، بكل ألقهم الإبداعي في الستينيات والسبعينيات، وبكل اتكائهم المعرفي والجمالي على فلسفات التحديث الأدبية والفكرية والمذهبية في الثقافة الفرنسية بخاصة، وقد تمادت بهم هذه المواقف حتى رأت أن الشعر الحر لا يعدو أن يكون ترميمًا لقالب لم يعد يحتمل الترميم، وأن موسيقى الشعر الحقة لابد أن تتخلص من أسر القوالب، فليس ثمة قوالب صالحة لجميع الحالات، بل إن لكل قصيدة جوها الإيقاعي الخاص بها، النابع من موسيقى النفس، ومن الطاقات الصوتية الكامنة في اللغة، المتدفقة عبر ما يشكل القصيدة في صيغ وتراكيب وأنساق تعبيرية»[٢٣].

المبحث الأول
الحداثة الشعرية العربية بين الرفض والقبول

أثارت الحداثة الشعرية العربية حراكًا نقديًّا صاخبًا؛ فقد أثارت «نقدًا وصل إلى مستوى النبذ، قاده رجال الثقافة المؤسسية التقليدية وأنصار القديم»[٢٤]، الذين «احتضنوا الماضي بحرص، ورخموا عليه كما ترخم الدجاجة على البيض، حالمين بأن تفقس من هذا البيض نسور الأزمنة المجيدة الغابرة، وأوصدوا الأبواب والنوافذ جيدًا كي لا تستغفلهم نسمة باردة تلامس البيض فيفسد»[٢٥].

وفي المقابل تمثل الحداثة عند مناصريها «جزءًا من التاريخ، وأنها بوصفها مفهومًا أصبحت (قديمة)؛ إذ ليس في الانتظام والاستمرار أية إضافة يمكن وصفها بأنها جذرية، لكي يمكن القول: إن (المفهوم) تغير، أو أننا أمام مفهوم آخر للشعر، وللحداثة الشعرية»[٢٦].. فأوغلوا في تجاوز التراث الشعري والقطيعة معه، والقطيعة كذلك مع الزمن العربي الراهن.

إن الحداثة الشعرية عند هؤلاء «حركة إبداع تواكب الحياة في تغيرها الدائم»[٢٧]، «فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف»[٢٨].

فنحن - إذن – أمام اتجاهين متعارضين؛ الأول منهما يرفض الحداثة جملة وتفصيلاً، والاتجاه الثاني يقبلها جملة وتفصيلاً، ولكل منهما أسبابه ومبرراته، وبين هذين الاتجاهين يقف اتجاه ثالث لا يرفض الحداثة جملة كما لا يقبلها جملة، بل يرفض منها ويقبل.

(١)

الاتجاه الرافض:

ينطلق الرافضون للحداثة الشعرية العربية من منظورين: فكري وفني، بمعنى أنهم يرفضونها فكريًّا بسبب ما تنطوي عليه من توجهات فكرية وإيديولوجية تجاه الثوابت والقيم والتراث، ويرفضونها فنيًّا من جهة ما تنطوي عليه من غموض وتحطيم للثوابت اللغوية والفنية في القصيدة العربية.

ويرى أصحاب هذا الاتجاه (الرافض للحداثة): انفصال لفظة الحداثة «واقعيًّا عن معناها الموضح في المعاجم، بعد أن حددته حركات أدبية، وفكرية وفلسفية ظهرت في واقع الإنسان»[٢٩]؛ ولذلك يذهبون إلى أن الذين يتصورون أن الحداثة مواكبة للحياة، واستجابة لمتطلبات العصر، وتغيير في الشكل الإبداعي

والبناء اللغوي والجمالية فقط، يجهلون أو يتجاهلون حقيقتها، إنها – كذلك – إشكالية حضارية، لها جذورها الفكرية، وهي امتداد لمبادئ منقرضة وتيارات مضمحلة، أفرزتها حضارة مغايرة لما نحن عليه، وهي بكل أطروحاتها الشكلية والدلالية ابتدأت من حيث انتهت الدادية[٣٠] والسوريالية[٣١]، ومن ثم لم تكن انبثاقًا أو حدثًا جديدًا، إنها إفراز أوضاع فكرية واجتماعية وعسكرية، و«لا شك أن موقف هؤلاء الكتاب[٣٢] كان صدى لما طرأ على العالم من اهتزاز في القيم، وشك في الحقائق؛ نتيجة لاختلاف نظام العالم، وصراع المعتقدات؛ حتى أصبح ما هو وهمٌ وما هو حقيقة على قدم المساواة، ومن هنا فقد هؤلاء ثقتهم في كل نظام أو فلسفة أو مبدأ أخلاقي أو عقيدة دينية أو ما هو وجودي؛ فإذا ما كتبوا – ولابد لهم أن يكتبوا – صارت كتاباتهم ضربًا من اللعب أداته اللغة، لا يقيم وزنًا لتقاليد سابقة، أو لأعراف أدبية قارة، أو يلبي رغبات فطرية متواترة، أو يستهدف تحقيق لذة لجمهور المتلقين»[٣٣].

كما يرى الرافضون للحداثة الشعرية العربية أنها باتجاهاتها وتياراتها كافة معاول هدم وتدمير؛ هدم وتدمير للدين والأخلاق والقيم والموروث، إنها تيار تحرري من كل قيمة، لا يرى شيئًا له حق التقديس وتحقيق الرغبات إلا الذات الفردية، إنها – أي الحداثة – بلا معايير وبلا ضوابط، وهو ما يقر به الحداثيون أنفسهم في الكثير من مقولاتهم؛ فالحداثة – كما يقول منذر عياشي -: «قطيعة يحدثها الوعي مع مألوف ما اعتاد عليه، سواء أكان ذلك في العلوم أم في الأديان أم في الفلسفات أم في الآداب أم في الفنون»[٣٤]، وأنها – كما تقول الأديبة اللبنانية - «إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير»[٣٥]، وهي – كما يقول عنها كمال أبو ديب - «ليست انقطاعًا نسبيًّا فقط، بل هي أعنف شرخ يضرب الثقافة العربية في تاريخها الطويل، ليس في هذه الثقافة – في أية مرحلة من مراحلها – ما يعادل هذا الانشراخ المعرفي والروحي والشعوري الذي يكاد يكون انبتاتًا عن الجذر، لا يبقى فيه من رابط سوى اللغة بأكثر دلالاتها أولية، أي: بكونها قاموسًا مشتركًا للتواصل»[٣٦].

وحتى رابط اللغة هذا بين الحداثة الشعرية والتراث عاد كمال أبو ديب ونفاه، فقال: «تكوّن الحداثة بين ما تكونِّه تدميرًا من الداخل، تدميرًا للقواعدية فيها، ومحاولة لإعادتها إلى بناها اللا قاعدية، اللا متشكلة، ويتم ذلك في الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنفذة، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات، ذلك هو ... ما يفعله أدونيس في (هذا هو اسمي): أين تبدأ الجملة؟ وأين تنتهي؟ ما العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة؟ بل ما المكونات نفسها؟ بل ما الجملة؟ هنا تصبح الجملة هيولي قابلة للتشكل في أكثر من شكل، أي: تصبح لا متشكلة»[٣٧].

والرافضون للحداثة الشعرية العربية يرون أنها ليست عربية، فهي – في رأيهم - غربية «الأصل والنشأة والتوجه والأهداف، ولكنها مترجمة إلى العربية ومنقولة إليها بأحرف عربية الحرف أجنبية الولاء، انفجرت شرارتها من العراق، وانطلق صخبها من هناك ليصل إلى جميع البلاد العربية»[٣٨]؛ فأبوة الحداثة الغربية للحداثة العربية – في اعتقادهم - مما لا يمارى فيه، وذلك أن شعراءها يغترفون في شعرهم من معين شعراء غربيين من أمثال لورانس وبودلير وفرلين وغيرهم، وأعجبوا بهم؛ فأحمد زكي أبو شادي يشيد بلورانس صاحب اتجاه «تعرية العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة، وكشف النقاب عن غريزة الجنس وإظهارها للناس عارية سافرة في غير تحرج أو حياء»[٣٩].

وأعجب على محمود طه بالشعراء البوهيميين الفرنسيين الذين لم يعرفوا الحياة إلا عهرًا وخمرًا وضياعًا في مواخير المدينة، فيقول ممجدًا الشاعر الفرنسي بول فرلين: «لقد كانت حياة فرلين فاجعة محزنة، فمن الحان إلى السجن، إلى الماخور، إلى الهيام في الطرقات، إلى ملاجئ البر، هذا هو الشاعر الخالد الذي كان أرخم صوت غنائي صدح به الشعر الفرنسي، إن في حياة هذا المتشرد الكبير ضروبًا من

العبث، وألوانًا من الألم، ولكنه العبث الذي تستقيم به حياة الفنان البوهيمي، والذي يتيح للأدب في كل جيل فنونًا شتى من الإجادة والإبداع»(٤٠).

ويرى الرافضون أن شعراء الحداثة العربية تبنوا مقولات الحداثيين الغربيين؛ فراح واحد كسعيد عقل يجتر المفاهيم الغربية عن الرمزية في مقدمة (المجدلية) و(الجلنار)، وكل ما ذكره «ليس إلا تكرارًا لمفاهيم وضعها الأوروبيون، وبخاصة الفرنسيون، لمفهوم الرمزية، وفي طليعتهم بول فاليري والأب برومون، وغيرهما من شعراء الرمزية»(٤١).

وقد أثقل كثير من شعراء الحداثة العربية العمل الفني باستعارات وإشارات يستمدونها من الموروث الأجنبي مع ضعف إحساس الوجدان العربي بمثل هذه الإشارات، وجفاف إيحاءاتها، كما فعل بدر شاكر السياب في قصيدته (رؤيا فوكاي) التي اعتنى فيها بوصف الرموز الناضبة أكثر من عنايته ببناء القصيدة ذاتها، ففيها يشير إلى إحدى شخصيات مسرحية (العاصفة) لشكسبير، ثم إلى بعض رموز إليوت في قصيدة (الأرض الخراب)، ويستعير من الشاعرة الإنجليزية إديث ستيويل بعض رموز قصيدتها (ترنيمة السرير) كما يقتبس منها أبياتًا كاملة، ثم إنك تستطيع أن تستمر في امتدادات هذه الظاهرة في نتاج الجيل الأحدث من الشعراء(٤٢).

وتبنى يوسف الخال التراث المسيحي، وأدونيس أسطورة أدونيس، وجبرا خليل جبرا أسطورة تموز(٤٣)، وركب المذهبَ السورياليَّ الوافدَ - بأشكال مختلفة – معظمُ شعراء الحداثة الشعرية العربية، فتجد «آثارها واضحة لدى كل من أدونيس، وأنسي الحاج، ومجموعة من الكتاب الذين انخرطوا في حركة (مجلة شعر) ...، ولكن التمثل الكامل للحلم والآلية المنتظمة في شكلها السريالي يتجلى لدى أدونيس بأعلى ما يمكن للشعر أن يتمثله»(٤٤).

ومقولات الحداثيين والنقاد العرب تؤكد ذلك؛ فيقول الكاتب والشاعر الحداثي الفلسطيني جبرا إبراهيم جبر بأنه لا مفر من الإقرار بأن: «حركة الشعر الحديث متصلة بحركة الفن الحديث في أوروبا – أو قل في العالم كله – أكثر من أي شيء آخر بلا مواربة»(٤٥)، ويقول في موضع آخر بأن الحداثة: «تجسيد لعالم الداخل؛ ولذلك كان طبيعيًّا أن يكون فرويد ويونج منطلقيها الأساسيين»(٤٦).

ويقول الشاعر السوري اللبناني يوسف الخال – وهو من أكبر مؤسسي الحداثة في الوطن العربي -: «الحضارة الغربية هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي... إلخ، ونحن لا قيمة لنا في العالم العربي إن بقينا خارجها، ولم نتبنها من جديد، ونتفاعل ونفعل بها، إن هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم»(٤٧).

ويقول الشاعر اللبناني أنطوان أبو زيد: «يؤثر كثيرون عدم الكتابة إلا انعكاسًا كليًّا لمرآة الحداثة الغربية، وإذ نعترف بأن الغرب اليوم يقدم لنا غالبية عناصر الحداثة الأدبية والشعرية فإن الانقياد والامحاء الكلي أمام نماذجه يحرماننا من تكوين ثقافتنا الشعرية الخاصة»(٤٨).

ويقول الشاعر العراقي بلند الحيدري: «انقرض الديناصور لأن الأغذية الأرضية لم تكن كافية لإعاشة هذا الحيوان الضخم، ونحن نواجه أزمة مشابهة؛ لأننا نقتات على التجارب الأوربية بشكل غير مستوعب، وقد مهد أدونيس لهذا الاغتراب؛ فصار المرء لا يعرف ماذا يريد الشاعر أن يقول»(٤٩).. إلى غير ذلك من الأمور التي استند عليها الرافضون في إثبات أبوة الحداثة الغربية للحداثة الشعرية العربية.

والحداثة في التحليل الأخير – عند أنصار هذا الاتجاه - تيار فكري أكثر منها اتجاهًا أدبيًّا، «إنها صيغة إيديولوجية معينة، تقدم تصورًا جديدًا مخالفًا لكل ما سبق عن الكون والإنسان والحياة، بل عن الإله

نفسه، وما أثارته من قضايا فنية أو أدبية كثيرة إنما تخلق من رحم القضايا العقدية التي شكلت هاجسها الأول، ومن ثم الخلاف أو الاتفاق معها ليس خلافًا أو اتفاقًا حول مسائل تتعلق بالأدب والنقد فحسب، ولكنه أبعد من ذلك بكثير، إنه يمس جوهر قضايا الدين والعقيدة وفلسفة الإنسان عن الحياة والكون والعلاقات التي تربطه بجميع ما حوله ومن حوله»[٥٠].

واتخذ الحداثيون من التغيير الذي أحدثوه في الشكل الخارجي للشعر الملفوف بالغموض ستارًا لقوالب فكرية شحنت في كثير من نماذجها بالمعاني الهزيلة، والأفكار الهابطة والسهام المسمومة الموجهة للقضاء على الفضيلة والخلق والدين، وأن استهداف الغموض من كثير من هؤلاء الشعراء في هذه القوالب الفكرية المسماة شعرًا وليس فيها من الشعر شيء إنما هو أمر مقصود ليحققوا به أهدافا ثلاثة:

١- التنصل من مسئولية الكلمة، وتبعتها، حينما تُلف بهذا الغموض الذي قد لا يدرك معناه بسهولة.

٢- إماتة الشعر وسلب روحه وتأثيره، وحرمان المسلمين من سلاح ماضٍ من أفتك أسلحتهم ضد أعدائهم.

٣- وهو أخطر الأهداف، محاولة نبذ الشريعة والقيم والمعتقدات والقضاء على الأخلاق والسلوك باسم التجديد وتجاوز جميع ما هو قديم وقطع صلتها به[٥١].

إن أصحاب هذا الاتجاه يرون أن الحداثة علمانية وتنكر للدين، يقول عبد الرحمن منيف: «أول معنى من معاني الحداثة: الجديد في مواجهة القديم، وعلمانية في الفكر والسلوك؛ لأن مركز الثقل أخذ ينتقل من السماء إلى الأرض»[٥٢]، فـ«على الرغم من علائم تراجع المد الإلحادي في الغرب، ومحاولة البحث عن إنسانية الإنسان بعيدًا عن معطيات المادة، فإن أتباع الحداثة والعلمانية ما زالوا يعيشون في دائرة الخضوع والملق والمداهنة لمذاهب ومناهج المادية الإلحادية الغربية»[٥٣]، وما زالوا ينفون «الغيبيات ويجعلون الإيمان بها من علامات التخلف»[٥٤]، فها هو أدونيس يعلن «أن الإنسان العربي لا يمكن أن يكون ثوريًّا إلا بتخليه عن الإيمان بالغيب، وأول ذلك – عندهم – التخلي عن الإيمان بالله تعالى»[٥٥].

وللحق، فإن الحداثة تسعى سعيًا حثيثًا للخروج من الثابت المستقر، وتحطيم كل شيء؛ ولذلك اكتنزت الحداثة بقدر هائل من التعالي على الأطر النقدية والإبداعية؛ لأن الحداثي يرى في هذه الأطر محاصرة لقدراته، وكبحًا لجماحه؛ لأنه يسعى دومًا إلى ولوج مناطق المحرمات الفكرية والإبداعية؛ ولذلك جاء خطاب الحداثيين في جُلّه – وبخاصة خطاب المتأخرين منهم – محطمًا لكل مألوف، بل حتى لغير المألوف، ونتج عن ذلك أن مُلِئَ هذا الخطاب بالعتمة الكثيفة، ومن ثم نفتقد في هذا الخطاب العلامات التوضيحية التي تنير للمتلقي طريقه؛ ومن ثم يقع في الحيرة والتخمين الذي قد يصيب مرة، لكنه يبتعد عن الصواب مرات ومرات.

إن الخطاب الحداثي – أحيانًا – يقع في دائرة الانغلاق، وهذا يحمل على القول بأنه خطاب منقطع عن المعنى، أو بعبارة أخرى: خطاب خال من المعنى.

يقول عوض محمد القرني: «الدعوى التي يدعيها الحداثيون – وهي عدم اهتمامهم بمضمون الأدب – ليست صحيحة، بل إنهم أصحاب فكر تغييري، يسعى لتغيير الحياة وفق أسس محددة ومناهج منضبطة، وموقفها من الإسلام محدد سلفًا»[٥٦].

(٢)

الاتجاه المؤيد:

أصحاب الاتجاه الثاني (المؤيد للحداثة) ينظرون إلى الحداثة بوصفها تيارًا لتحرير الإنسان، وأنها الموقف المضاد للشمولية الفكرية، ودعوة إلى الأنساق الفكرية المفتوحة.

ومن أهم مبررات هذا الاتجاه:

١- أن الحداثة حركة متميزة «من ابتعادها القصدي وتحديها الدائم للأشكال الأكثر تقليدية في الفن والفكر»[٥٧].

٢- أن الحداثة تتميز بـ«تنوعها الهائل في المناهج والتوجهات»[٥٨]، فهناك أكثر من مدرسة حداثية، فهناك ما اصطلح على تسميته بـ(الحداثة السلفية)، وهناك (الحداثة الأدبية)، و(الحداثة القديمة) و(الحداثة الجديدة)[٥٩].

٣- أن الحداثة تتسم بالعقلانية، والقطيعة مع كل تقليدي، ومن ثم فالحداثة تطورية، أي في ظلها يستطيع الإنسان تطوير إدراكه للأشياء، بحيث يتسم هذا الإدراك بشمولية تسمح له بالربط بين الأسباب والنتائج في مختلف الأمور، بعبارة أخرى: فإن الإنسان الحديث موجود على خط تاريخي تطوري، سواء سلميًّا أو عنيفًا. إن النتيجة التي خلصت إليها الحداثة من خلال قراءتها للتاريخ الإنساني تتمثل في وجود اتجاه تصاعدي دائم في حياة الشعوب؛ فلا تنتهي مرحلة حتى تبدأ أخرى أكثر تقدمًا[٦٠].

٤- ويرى بعض الحداثيين العرب أن من خصائص الحداثة: «الرؤية، أي النظرة للعالم والحياة، والتأكيد على الذات؛ حيث تجسد الحداثة الداخل، والزمن الأفقي والعمودي»[٦١].

والحداثة الشعرية – كما يفهم من كلام أدونيس – تجعل النص قابلاً للتكيف مع الواقع وتجدده، ولا يُرى له أية مرجعية، ويعتمد أساسًا على العقل لا على النقل[٦٢].

نحن – إذن – أمام موقفين؛ موقف يرى أن الحداثة شر كلها؛ فهي تدمير لكل القيم والثوابت الدينية والأخلاقية، كما أنه ليس هناك معايير تضبطها.

وموقف يرى الحداثة خيرًا كلها، فهي تعني التطور والتقدم والتحرر، وإن كانت تقوم على هدم كل ما هو تراثي، والقطيعة مع الماضي.

وإذا أردنا أن نقيم الحداثة الشعرية العربية على التحديد[٦٣]، ونقومها فلابد أن نعرضها من خلال نصوصها الشعرية، هذا لمن يشدو الموضوعية في حكمه على الحداثة الشعرية.

وأقول: إذا كان الحداثيون يزعمون أن الحداثة حركة تجديد وتطور للشعر؛ فإننا لا نرفض التجديد ولا التطور؛ لأن الركود خطر بلا شك، ولكن أي تجديد وأي تطور نقبله؟ هل هو التجديد الذي يأتي قفزًا على كل القيم والثوابت ويقطع كل صلة له بالماضي؟ إن الحداثيين يقولون: «اليوم تنطلق الحداثة... من افتراض نقص أو غياب معرفي في الماضي، ويعوض عن هذا النقص أو هذا الغياب إما بنقل ما لفكر ما أو معرفة ما، من هذه اللغة الأجنبية أو تلك، وإما بالابتكار والابتداع. والحداثة هي – إذن – قول ما لم يعرفه موروثنا»[٦٤]، إنها «نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التقليدي، أي مع كل الثقافات السابقة عليه أو التقليدية»[٦٥].

وأقول: إن الحداثة الحقيقية ليست قفزًا من فراغ إلى فراغ. إنها مسيرة جادة وشاقة.. وحوارنا مع من سبقونا لن يكون حوار خصومة.. إنه دراسة تفيدنا ولا تفيدهم.. فنحن لن نستطيع إصلاح ما حدث ومضى لكننا نستطيع الإفادة من حسناته وسيئاته غاية الإفادة.

والمبدعون في كل زمان ومكان حينما يودون التجديد والتطوير لا ينطلقون من فراغ، بل يستمدون من ماضيهم ما يبنون عليه، فمعطيات التراث واستلهاماته صورة رافدة للواقع الذي يعج بهموم القضايا المختلفة؛ حيث يخبئ المبدع في لوحة التراث لون فكره، وخيوط رأيه، وتصبح اللوحة التراثية مزيجًا لألوان يمتزج فيها الماضي والحاضر(٦٦)، ومن ثم فالمبدع الجيد هو الذي يضع التراث ومعطياته في حسبانه إذا أراد لأدبه ولغته النمو والامتداد والتطور، فلا يخلو أي أدب عظيم لأية أمة من الأمم من رابطة تشد الشاعر إلى أجداده وتراثه.

ويتبادر إلى الذهن السؤال التالي: هل طبق الحداثيون ما قالوه تنظيرًا - من أن الحداثة الحقة هي التي تقوم على قطيعة مع الماضي بكل ما فيه – فيما أنتجوه من نصوص شعرية؟

والجواب يسير: لا، إنهم لم يحدثوا في نصوصهم قطيعة مع التراث، فمن يطالع هذه النصوص لا يعدم أن يعثر على نماذج يجد فيها نكهة التراث وسطوته، فأدونيس منظر الحداثة الأول لا ينفك عن التراث، بل إن بعض دواوينه حملت عناوينها أسماء شخصيات تراثية، مثل: ديوان (أغاني مهيار الدمشقي)، وهناك نماذج يحتفي فيها بالماضي، فهو القائل:

أنا لي أمتي: جمال وتاريخ
ولي أرضها: غدٌ وطريق
لست وحدي، فكلها كلُّ ما
فيها، نداء يضمني ورفيق
أنا فيض من أمتي وعتيق
مرَّ في كونها العتيقِ الجديدِ(٦٧)

إنه التناقض إذن؛ إذ كيف به - وقد صرح مرات عدة بأن الحداثة قطيعة مع التراث ونفي للماضي؛ ماضي أمته - يشيد بماضيه ويقر بأنه فيض منه؟!

وأقول: إنه لا يمكن نبذ الماضي والتراث وتجاوزهما؛ لأن القضايا الجديدة مرتبطة بالقديمة من حيث الجوهر، إن نهر الثقافة يتابع جريانه، وما فاض منه إلى هذا الجانب أو ذاك لم يكن هو الذي حدد سمته ومجراه.

صحيح أنه يتقدم نحو آفاق جديدة، لكنه يتقدم مدفوعًا بقوة أصالته التاريخية، وعلى تربة واقعنا الحبلى بالألم والأمل.

ولكي يتسنى لنا اختبار الحداثة الشعرية العربية اختبارًا واقعيًّا موضوعيًّا فيجب النظر إلى شعر الحداثة من جهتين: المضمون والفن.

المبحث الثاني
المضمون والرؤية في شعر الحداثة العربية

الحداثيون ليسوا على درجة واحدة، بل هم في درجات مختلفة، وليس كل قول قاله واحد منهم يعتبر قولاً لكل حداثي على التعيين، وإن كان ذلك داخلاً ضمن مذهبه الذي اعتنقه ومنهجه الذي ارتضاه على العموم.

ونصوص شعر الحداثة العربية – بل نصوص شاعر حداثي عربي واحد - ليست كلها على قدم المساواة؛ ففيها المقبول والمرفوض من حيث المضمون.

(١)المقبول والمرفوض:

١/١- المقبول:

لا يمكن أن نرفض تلك الأشعار التي تحث على الرفض والإباء والوقوف في وجه الأعداء، والتي تعبر عن عزة الأمة وقدرتها على المقاومة، أو تلك الأشعار التي تستنهض الأمة وتدعوها إلى المواجهة والمجابهة، وتحذرها من التخاذل والانهزام.

فلا يمكن أن نرفض – بحال من الأحوال – قول نزار قباني في قصيدته (رسالة جندي في جبهة السويس):

يا والدي!
هذي الحروفُ الثائرةْ
تأتي إليك من السُوَيْسْ
تأتي إليكَ من السويس الصابرةْ
إني أراها يا أبي، من خندقي، سُفُنَ اللصوصْ
محشودةً عند المضيقْ
هل عادَ قُطَّاعُ الطريقْ؟
يَتَسَلَّقونَ جدارَنا..
ويهدِّدون بقاءنا..
فبلاد آبائي حريقْ[٦٨]

وهل من المقبول أن نرفض قوله في التشنيع بأفعال المحتل الفرنسي في الجزائر في قصيدته (جميلة بوحريد)؟:

يا ربي، هل تحت الكوكب؟
يوجد إنسانْ
يرضى أن يأكُلَ.. أن يشربْ
من لحم مجاهدةٍ تُصْلَبْ
أضواء (الباستيل) ضئيلةْ
وسعالُ امرأةٍ مسلولةْ
أكلتْ من رئتيها الأغلالْ
أكل الأنذالْ..
(لاكوستُ) [٦٩]، وآلافُ الأنذالْ
من جيش فرنسا المغلوبةْ
انتصروا الآن على أُنثى..
أنثى كالشمعةِ مصلوبةْ[٧٠]

وفي ختام القصيدة يقول:

امرَأةٌ دَوَّختِ الشمسا
جرحتْ أبعادَ الأبعادِ

ثائرةٌ من جبلِ الأطْلَسْ
يذكرُها اللَّيْلَكُ والنرجِسْ
يذكرُها زَهَرُ الكَبَّادِ..
ما أصغر (جانْ دارْكَ) [٧١] فَرَنْسا
في جانب (جانْ دارْكَ) بلادي...[٧٢]

ولا يمكن أن نرفض – أيضًا - قول أدونيس:

لغة الحق أن نموت مع الحق
انتصارًا أو أن نموت انكسارًا
ليس عارًا لنا، إذا ما نُكِبْنا
إن في خفضنا الجباه العارا[٧٣]

وكيف نرفض قوله وهو يستحث الجيل الحاضر:

أيها الجيل أين كبرك يا جيل
فهل مات في هواك الجهاد؟
أرضك الأرض لا السنابل آفاق
تهز الرؤى ولا الحصاد
أتُرى هدك العياء وأسلست
قيادًا، فجن فيك القياد
كيف تحيا وكل أرضك أنات
حيارى، وكلها أصفاد
أين يا جيل، أين كبرك يا جيل
فهل مات في هواك الجهاد[٧٤]

وما يضير صلاح عبد الصبور وهو يصور واقع الأمة المؤلم، ويحاول أن يبعث الأمل في الجيل الجديد في قصيدته (هجم التتار) مستمدًا من الماضي، يقول:

هجم التتار
ورموا مدينتا العريقة بالدمارْ
رجعت كتائبنا ممزقة، وقد حَمِيَ النهارْ
الراية السوداء، والجرحى، وقافلة مواتْ
والطبلة الجوفاء، والخطو الذليل بلا التفاتْ
وأكف جندي تدق على الخشبْ
لحن السغب[٧٥]

ويمضي عبد الصبور يعزف على هذا الوتر الحزين، مستحضرًا الواقعة التاريخية المرتبطة بهجمة التتار الوحشية المدمرة على بلاد الإسلام، مسقطًا إياها على واقع الأمة المعاصر المليء بالهزائم والانكسارات، حتى يقول مخاطبًا أمه:

أماه! إنا لن نبيدْ

هذا بسمعي صاحبٌ من أهل شارعنا العتيدْ
وسعال مهزوم قعيدْ
وفم يهمهم من بعيد بالوعيدْ
وأنا – وكل رفاقنا – يا أم حين ذوى النهار
بالحقد أقسمنا، سنهتف في الضحى بدم التتار
أماه! قولي للصغار:
أيا صغار
سنجوس بين بيوتنا الدكناء إن طلع النهار
ونشيد ما هدم التتار...(٧٦)

هذه الأسطر تدعو إلى قيم عظيمة: العزة والشجاعة والتضحية في سبيل الحق والموت في سبيله وعدم الخنوع والذل والدفاع عن الأرض والعرض، ودفع غائلة الأعداء.. هل نرفضها لأجل أن الداعي إليها صاحب اتجاه معين، أو له توجهات خاصة؟ وما يعنينا من الأشخاص؟ إننا نبحث عن كل ما يفيدنا في أي مكان وعند كل أحد؛ إذ (الحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها فهو أحق بها).

وهناك معانٍ إنسانية سامية، ترددت في أشعار الحداثيين، لا يمكن التنكر لها أو نبذها، كتلك المعاني التي وردت في رثائياتهم، كما في قصيدة (شهداء الحرية) لبدر شاكر السياب التي يرثي فيها شهداء الحرية ضد الاحتلال الإنجليزي، وهم: يونس السبعاوي، وفهمي سعيد، ومحمود سلمان، الذين سقطوا بأيدي الخونة التابعين للاحتلال، ومطلع القصيدة:

شهيد العُلا لن يسمع اللومَ نادبه وليس يرى باكيهِ من قد يعاتبه(٧٧)

ويقول في آخرها:

أيشنق من يحمي الديار بسيفه وتغدو على كسب المعالي ركائبهْ؟
رجالٌ أباةٌ عاهدوا الله أنهم مضحّون حتى يُرْجِعَ الحقَّ غاصبُهْ
أراق عبيد الإنكليز دماءهم فيا ويلهم ممن تُخاف جوالبهْ
أراق عبيد الإنكليز دماءهم ولكنَّ دون الثأر منْ هو طالبهْ
أراق ربيب الإنكليز دماءهم ولكنَّ في برلين ليثًا يراقبهْ
رشيد ويا نعم الزعم لأمة يعيث بها عبد الإله وصاحبهْ
لأنت الزعيم الحق نبهت نُوَّمًا تقاذفهم دهر توالت نوائبهْ(٧٨)

ولا يمكن أن ننكر على البياتي تصويره للحب الصادق البريء بين طفلين، حبٌّ لا زيف فيه ولا تصنع، يقول:

فهناك في قلب الظلام خميلةَ
نمت على طفلين يعتنقان
طفلين في عرس الربيع تظامأت
شفتاهما فتعانقا بحنان
لم يعرفا دنس الحياة ولؤمها

فهما على وتر الهوى نغمان
يتناجيان إذا النجوم تناثرت
والريح قلْبٌ والدجى أذنان(٧٩)

١/٢- المرفوض:

لا يمكن أن نقبل من شعر الحداثيين العرب: الانحرافات العقدية، فلا يمكن أن نقبل منهم اجتراءهم على الله تعالى، وتعديهم على الذات الإلهية، في نحو قول أدونيس:

أسير في الدرب التي توصل إلى الله
إلى الستائر المسدلة
لعلني أقدر أن أبدله(٨٠)

ويقول أيضًا:

هكذا أحببتُ خيمه
وجعلتُ الرَّمل في أهدابها
شجرًا يمطر والصحراء غيمهْ
ورأيتُ الله كالشّحاذ في أرض عليٍّ
وأكلت الشم في أرض عليٍّ
وخبزت المئذنَهْ(٨١)

ويقول أيضًا:

يبس التاريخ من تكرارِه
في طواحين الهواءْ
سقط الخالق في تابوتِه
سقط المخلوقُ في تابوته..(٨٢)

ويقول كذلك:

نَسَبي رفضٌ وأعراسي لِقاحٌ
بين قُطْبين، وهذا العصر عصري
الإلهُ الميتُ، والآلةُ عمياء، وعصْري
أنَّني أسكن حَوْضَ الرَّغباتْ(٨٣)

كما لا يمكن قبول قول الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي مومئًا إلى ضياع الأندلس في لغة ساخرة من العقيدة الإيمانية ومن الذات العلية:

في قصر الحمراء
يبحث عبد الله
عن سيف خبأه بين دواوين الشعراء
يبكي حبًّا ضاع
ينتظر الشمس؛ لتشرق ثانية فوق الحمراء

لا غالب إلا الله
فلماذا يبكي عبد الله؟[٨٤]

وفي الوقت الذي يتجرأ فيه البياتي على الذات الإلهية، نراه يشيد بالآلهة الوثنية، ففي قصيدته (قصائد حب في عشتار) تلاحظ – ومن العنوان – أنه يحتفي بالوثنيات، فعشتار هي إلهة من آلهة بلاد الرافدين القديمة، ويتضح تجرؤه على الله واحتفاءه بالآلهة الوثنية في المقطع التالي الذي يقول فيه:

من ترى ذاق فجاعتْ روحه حلوَ النبيذ
وروابي القارة الخضراء والمطاط والعاج وطعم الزنجبيل
وعبير الورد في نار الأصيل
ورأى الله بعينيه، ولم يملك على الرؤيا دليل
فأنا في النوم واليقظة من هذا وذاك
ذقت، ولمَّا هبطت عشتار في الأرض ملاك
وردة مرتجفة
حملتها الريح من أرض الأساطير إلى المقهى وموت الأرصفة
لتغني صامتة
للروابي الخضر في الحلم وأوراق الخريف[٨٥]

وتبلغ جرأة البياتي مداها حين يقول:

يا رفيقة الليال
الله في مدينتي يبيعه اليهود
الله في مدينتي مشرد طريد
أراده الغزاة أن يكون
لهم أجيرًا،
شاعرًا
قوَّاد
يخدع في قيثاره المذهَّب العباد
لكنه أصيب بالجنون
زنابق الحقول من جرادهم
أراد أن يكون
المُلك لك
ما أبعد الطريق
الحمد لك
وما أقل الزاد
الله في مدينتي يباع في المزاد[٨٦]

ولا يمكن قبول قول نزار قباني الذي ادعى فيه سقوط الله مع الأشياء الأخرى التي سقطت، وكبرت كلمة خرجت من فمه؛ فالله باقٍ لا يسقط أبدًا، فـ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ﴾ [القصص: ٨٨]، قال هذا الشاعر:

حين يصير العدل في مدينةٍ

سفينةً يركبُها قُرْصانْ
ويصبح الإنسان في سريرهِ
محاصرًا بالخوف والأحزانْ
حين يصير الدمع في مدينةٍ
أكبرَ من مساحة الأجفانْ
يسقطُ كلُّ شيءْ
الشمسُ..
والنجومُ..
والجبالُ..
والوديانْ
والليلُ، والنهارُ، والبحارُ، والشطآنْ
والله..
والإنسانْ(٨٧)

ويسخر نزار من الله – جل في علاه – ويتهمه بالظلم والقسوة - تعالى الله وتنزه عن ذلك علوًّا كبيرًا - فيقول:

حينَ تصيرُ خوذةٌ
كالربِّ في السماءْ
تصنع بالعباد ما تشاءْ
تَمْعَسُهُمْ..
تَهْرُسُهُمْ..
تُميتُهُمْ..
تَبْعَثُهُمْ
تصنعُ بالعبادِ ما تشاءْ(٨٨)

فالله هو العدل، ويحب العدل، بل يعامل بالفضل ويدعو إليه، فإن لم يكن الفضل فالعدل؛ لأنه لا يحب الظلم ولا الظالمين، فهو القائل: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا فَمَنْ عَفَا وَأَصْلَحَ فَأَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ﴾ [الشورى: ٤٠]، وهو الرحمن الرحيم، يرحم الناس ويحنو عليهم، وليس كما زعم نزار، أليس هو القائل: ﴿وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ﴾ [الأعراف: ١٥٦].

ومحمود درويش يدعي أن الله ينام، في مخالفة صارخة لأصول العقيدة السماوية، فيقول:

حين يصير العدل في المدينة
نامي فعين الله نائمة وأسراب الشحارير(٨٩)

تعالى الله عما يقول علوًّا كبيرًا؛ فالله قيوم السماوات والأرض ما يزال قائمًا أبدًا: ﴿اللّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ﴾ [البقرة: ٢٥٥].

وأنسي الحاج يقول بأن الله يتعب فيستريح، وهذا لون من الهذيان، واجتراء على الذات الإلهية:

ودخل الله يستريح تاركًا وكيله ذكرًا وأنثى.

وما إن دخل حتى انشق الرجل عن المرأة

كاليابسة انفصل عن الماء

كالشجر اقتلع نفسه من اليابسة

تحت الطمع انشق

لأنه ظن استراحة الله فراغا(٩٠)

وأنسي الحاج يزعم أن الإله يلعب ويلهو، وفي نزعة متعالية يقول بألوهية الفنان، وأنه يشارك الله في صفة الخلق، والألوهية والخالقية لله وحده، يقول الحاج:

في البدء كان الإنسان يلهو.
القوَّة الأقوى تضايقتْ من لهوه عندما تجاوز الحدود
فعاقبته.
ربما لأنَّ القوة الأقوى تريد اللهو اللامحدود من
صلاحياتها وحدها. اللهو بالخلق، بالموت، بما لا نعرف
بعد.
اللهو المجنون من صفات الألوهة.
والفن لهو.
الفنان، في لحظة الخلق، فلذة إله.(٩١)

ولا يقبل من شعراء الحداثة القول بعبثية الحياة، كما في قول نازك الملائكة:

ماذا وراء الحياة؟ ماذا
أي غموض وأي سر
وفيم جئنا؟ وكيف نمضي؟
يا زورق بل، لأي بحر؟
يدفعك الموج كل يوم
أين ترى آخر المقر؟
يا زورقي طال بي ذهولي
وأغرق الوهم جو عمري(٩٢)

إنها الحيرة والضياع؛ لأن الشاعرة غاب عنها الإيمان الذي يهديها إلى المصير، فحسبت أن الحياة عبثية، ولم يخلقها الله كذلك، {أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثاً وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ} (المؤمنون: ١١٥).

ويقول أدونيس مبرزًا حالة الشك في كل ما حوله في الحياة:

عابرٌ أحمل أيامي وبي
ظمأ للرمل وفي خطوي بحارُ
يا هوًى ضيعني، مُرَّ على
حيرتي، مُرَّ على شُطآنها
وسلِ الأصداف عن كُهَّانها
أيّ سرٍّ في أعماقها
أيُّ حلْمٍ لِيَ في أجفانها؟

هي في صدري تراتيلُ غَدٍ
وبَخورٌ مُذْهَبُ النار، ونار ـــــ
من أنا، أيُّ هوًى أحيا له؟
أفقي وعدٌ وعيناي انتظارُ. (٩٣)

وليس مقبولاً من شعراء الحداثة تعديهم على القيم السوية، وتسويغهم للقيم المنحرفة عن هديه، كتسويغ أدونيس الفاحشة والانحراف الجنسي بلغة زاعقة مقززة في نحو قوله:

فخذاكِ لذائذ حُمّائيه
لم تُكشف، لم تُعرف بعدُ
فيها يسبح فيها يعدو
ويقاسمها كل ثنيّه
ليل الغابات الوحشيه
فخذاك وبينهما تنمو
أغراس الجنس البحرية
في كل تُويج سنفونيه
فخذاك وبينهما القبل
والعشاق السُّمر الأُوَلُ
والأبطالُ
وفتوحات
فخذاك، وبينهما الأجيالُ
شيء يحضن، يعشق يعبد، كيف يقال(٩٤)

ولا يملك إزاء هذا الكلام إلا أن يشعر بالتقزز والاستهجان من هذه الكلمات والعبارات الجنسية، فضلاً عن الغموض البادي الذي لا يعرف ما الذي يصل إليه أدونيس وما الذي يرنو إليه.

وكذا لا يكون مقبولاً نحو قول عبد العزيز المقالح، في وصف جريمة اعتداء مصفف شعور النساء على إحداهن قام باغتصابها والزنا بها بعد أن صفف لها شعرها:

لا تصلبوه
الخالق الذي أحب ما خلق
بكفه سوَّى الجبين الذهبي والحدق
لا تصلبوه(٩٥)

إن المقالح – هنا – يعتذر عن المجرم المغتصب المنتهك للحرمات، بل يبرر له صنيعه بأن الله - سبحانه - أبدع خلق المرأة المغتصبة وأحسن صورتها؛ فسوى جبينها الذهبي وعيونها، وهذا اجتراء على الله؛ فهو – سبحانه وتعالى -: ﴿لاَ يَأْمُرُ بِالْفَحْشَاء﴾ (الأعراف: ٢٨)، بل ﴿يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ وَإِيتَاء ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاء وَالْمُنكَرِ وَالْبَغْيِ﴾ (النحل: ٩٠).

ولعل ما يوضح هذه الظاهرة أن المرأة في كثير من نماذج الشعر الحداثي ليست إلا جسدًا ومتعة ومستودعًا للشهوات والنزوات، ومختبرًا لمغامرات أهل الغي والعهر والرذيلة، يقول نزار قباني:

بدراهمي، لا بالحديث الناعم
حطمت عزتك المنيعة كلها بدراهمي

ربما حملتُ من النفائس والحرير الحالم
فأطعتني وتبعتني
كالقطة العمياء، مؤمنة بكل مزاعمي
فإذا بصدرك – ذلك المغرور – ضمن غنائمي
أين اعتدادك؟ أنت أطوع في يدي من خاتمي
قد كان ثغرك مرة ربي، فأصبح خادمي
آمنت بالحسن الأجير وطأته بدراهمي
وركلته وذللته، بدمى بأطواق كوهم الواهم(٩٦)

ويتساءل قارئ هذه السطور، أين حرية المرأة وكرامتها التي يتنادى بهما الحداثيون؟ ألحرية والكرامة أن تبيع جسدها بدريهمات لكل شارد ووارد؟ هذه حرية المرأة وكرامتها.. هذا بطبيعة الحال مخالف لهدي الإسلام الذي حرر المرأة على الحقيقة وصان لها كرامتها وحقوقها، وجعلها صنوًا للرجل، لا بضاعة تباع في سوق النخاسين.

ولا يمكن بأي حال أن نقبل من شعراء الحداثة تلك النزعة التشاؤمية، والدعوة إلى اليأس والقنوط من المستقبل؛ فلا نقبل قول يوسف الخال في قصيدته (غد يحتضر):

سرابًا غدًا مطلبي
وخيطًا من الغيهب
وفيءَ جناحٍ يطير
ويُمعن في المهرب
كأنَّ الزمان براه
محالاً ليعبث بي
ويملأ نفسي احتضارَ
الضياءِ لدى الغرب.
غدي، يا غد الوهم والظنِّ
والأمل المجدب
سقيتك ذوب رجائي الوحيد
فلم تشرب
وخلتك دنيا فتونٍ
تعجُّ على ملعبي
وتفرش دربي ورودًا
وتقرص في موكبي.
أنا لن أضمَّ جناحيَّ
بعدُ على مطلب:
سأُفرغ حبي وأفنى
مع البارق الخلَّب
مع الفارغات الكؤوس
والنغم المتعب
مع الورد، في مخدع الموت،

والعنبر الأطيب.
غدي، يا غد الوهم والظنِّ
والأمل المجدب!
رويدًا، فبعدك لن أستضيءَ
على كوكب.(٩٧)

وينظر البياتي إلى الحياة نظرة سوداوية يائسة في قصيدته (في مقابر الربيع)، يتبدى ذلك من خلال هذا العنوان البائس اليائس، وحدة التناقض والتنافر بل التصادم المعنوي الواقع بين دلالة مكوناته، بين دلالة (مقابر) ودلالة (الربيع) لتكتشف كيف ينظر البياتي للحياة. يقول:

لا شيء تحت الشمس، حتى السنا
غرَّرَ – يا بؤس الليالي – بنا
لا شيء حتى ذكريات الصبا
عاد بها الشوق فماتت من هنا
حتى التي كانت إلى قلبها
تضمنا إن ضاق صدر الدُّنى
طار بها الحقد إلى عالم
آفاقه أمست قبورًا لنا
يا موت؟ يا صحراء؟ يا صخرة
في ظلها جفت زهور المنى؟
إن هبط الفجر غدًا لن ترى
إلا قبور الحب في المنحنى
ودوحة سوداء معروقة
تصيح من أعماقها «ليتنا
لم نعرف النور ولم تبترد
به عصافير الربى قبلنا»(٩٨)

وليس مقبولاً من شعراء الحداثة هذا الاستلاب الحضاري والثقافي والفكري والاجتماعي للغرب الأوروبي، وكأننا لا شيء، ولا نملك شيئًا، وهذا ما عبروا عنه في أقوالهم، وجاء شعرهم مصدقًا لهذه الأقوال، فمثلاً يقول يوسف الخال مرحبًا بحضارة الغرب في لبنان:

بزغتَ فكان أروعَ ما تجلَّى
على لبنانَ من أمدٍ وهَلاَّ
يعيد إلى ربانا الغرب كهلاً
يعلمنا – وعلمناه طفلا
فبدد عن شواطئنا الليالي
وعاد بنا على الدنيا مطلاّ
شعاع الغرب، أين وطأتَ سهلاً
وأين نزلت في لبنان أهلا

ثم يقول في صورة استلابية تكشف مدى الانقياد للغرب، والتمجيد له ولحضارته:

تُرى فاءَ الصباح إلى بلادي؟
أليس على وجوهكُمُ تجلَّى؟
يمينَكمُ نقود الشرق غربًا
ونبني في حضارته محلاً

ثم يختم القصيدة قائلاً:

شعاعَ الغرب، أيّ شعاع خيرٍ
له في كل جارحةٍ مصلَّى
مددتَ يدًا نصافحها وفاءً
فأنت أحقُّ من يُوفى وأولى.(٩٩)

التعظيم من شأن الشيطان:

لقد وصل الحد بالحداثيين العرب إلى الإشادة بالشيطان، والتعظيم من شأنه، فها هو أنسي الحاج يقول:

أفضل ما في الشيطان أنه، على عكس أهل التعصب،
لا يدَّعي امتلاك الحقيقة! (١٠٠)

بطبيعة الحال، النماذج الدالة على انحراف الحداثة الشعرية العربية كثيرة، تشمل: العقيدة والشريعة والأخلاق والقيم والسلوكيات، ولا قبل لبحث صغير كهذا البحث أن يأتي عليها، وهذه النماذج مرفوضة رفضًا قاطعًا، ولا يمكن قبوله من شعراء الحداثة، ففي هذا اعتداء على عقيدة الأمة، واستهانة بشعائرها وعباداتها، وهدم لقيمها وأخلاقها. وأقول لهؤلاء الحداثيين: ألا يكون التجديد إلا بالتطاول على المعتقدات والشعائر والقيم والأخلاق؟ ألا يمكن أن يتحقق مع وجودها؟ وما العوائق التي تسببها هذه المعتقدات والشعائر والأخلاق في سبيل التيار الحداثي التجديدي التطوري؟ أليس ما أنتجته الحداثة هو ما أوقع العالم كله في تلك الأزمات الطاحنة التي لم يعد قادرًا على الخلاص منها.

إن فكرنا وتراثنا وأصولنا وقيمنا لا تقف أمام التطور والتجديد في أمور الدنيا، أما ما يتعلق بثوابت الدين من عقائد وعبادات وشرائع وأخلاق؛ فإنه لا يقبل المساس بها.. ألم يقل النبي صلى الله عليه وسلم لأمته: «أنتم أعلم بأمر دنياكم»(١٠١)، فترك لهم المجال في أمر الدنيا ليطوروا ويجددوا كما شاءوا، وحتى ما يتعلق بالفروع في مجال الدين فتح الإسلام فيه الباب واسعًا.. فهل بعد ذلك من وجه للحداثيين بالقول بأن الإسلام والتراث هما العقبة في طريق التجديد والتحرر والتقدم يجب أن ننفيهما ونحذفهما من قاموس حياتنا.

وبعد: فالبعض من الحداثة الشعرية مرفوض، وبعضه مقبول، فما كان مرفوضًا رفضناه، وما كان مقبولاً قبلناه؛ امتثالاً لهدي الإسلام الحنيف بالعدل وعدم الحيف: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ كُونُواْ قَوَّامِينَ لِلّهِ شُهَدَاء بِالْقِسْطِ وَلاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَى أَلاَّ تَعْدِلُواْ اعْدِلُواْ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى وَاتَّقُواْ اللّهَ إِنَّ اللّهَ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾ (المائدة: ٨).

(٢)

غياب الرؤية وضحالة المضمون:

للنص الشعري غايات، من أهمها: الإمتاع والاستمالة والإقناع، ولن تتحقق هذه الغايات إلا من خلال عملية التوصيل، وعملية التوصيل مستويات؛ التوصيل المباشر، والتوصيل الإيحائي، ولكي تكون عملية التوصيل مجدية ومفيدة ومؤثرة لابد أن يكون الشكل محكمًا متقنًا، وأن يكون المضمون ذا غايات نبيلة، يتحسس هموم الأمة وتطلعاتها، والمعنى عميقًا غزيرًا عاليًا وليس تافهًا، وأن تكون الرؤية واضحة؛ فالشعر – قبل كل شيء - «رؤيا وموقف من العالم، وسلوك شعري»(١٠٢).

وأكد عبد القاهر من قديم على ضرورة أن يكون المعنى الشعري عميقًا لا سطحيًّا، هادفًا لا تافهًا، فقال: «وإنما يزيدك الطلبُ فرحًا بالمعنى وأُنْسًا به وسرورًا بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلاً، فأمّا إذا كنتَ معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقّة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يُخرج الخرَزَ، فالأمرُ بالضدّ مما بدأتُ به؛ ولذلك كان أحقَّ أصناف التعقُّد بالذم ما يُتعبك، ثم لا يُجدي عليك، ويؤرِّقك ثم لا يُورق لك، وما سبيله إلا سبيلُ البخيل الذي يدعوه لؤمٌ في نفسه، وفساد في حسّه، إلى ألّا يرضى بضَعَته في بُخْله، وحِرمان فضله، حتّى يَأْبَى التواضع ولين القول، فيتيه ويشمخ بأنفه، ويسوم المتعرّض له بابًا ثانيًا من الاحتمال، تناهيًا في سُخفه، أو كالذي لا يُؤيسك من خيره في أول الأمْرِ فتستريحَ إلى اليأس، ولكنه يُطمِعُك ويَسْحَب على المواعيد الكاذبة، حتى إذا طال العناء وكثر الجهد، تكشَّف عن غير طائل، وحصلتَ منه على نَدَمٍ لتَعبك في غير حاصل»(١٠٣).

وفي كثير من نصوص الحداثة الشعرية العربية بهتت الرؤية واضمحل المضمون؛ فحين نبحث في هذه النصوص عن رؤية تواصلية لا نكاد نظفر إلا باليسير، وحين نفتش عن المضمون لا نقع منه على ما يسد الحاجة؛ وقد يكون ذلك راجعًا إلى الإغراقات الباطنية، والشطح في الرؤية، والسعي الحثيث من الحداثي للتخلص من سيطرة العالم الواقعي والخضوع لقوانين تختلف تمامًا مع القوانين التي توجه العالم(١٠٤)؛ بحيث يرينا الشاعر ويسمعنا ما لا نتوقع، وقد يبلغ الشطح حد الإحالة فينطمس المضمون تمامًا، ونسوق بعض النماذج للتدليل على ذلك.

يقول محمود درويش في قصيدة (لاعب نرد):

كان يمكن أن لا أكون
كان يمكن أن لا يكون أبي
قد تزوج أمي مصادفةً
أو أكون
مثل أختي التي صرخت ثم ماتت
ولم تنتبه
إلى أنها ولدت ساعة واحدة
ولم تعرف الوالدة...
أو: كبيض حمام تكسَّرَ
قبل انبلاج فراخ الحمام من الكِلْسِ/
كانت مصادفة أن أكون(١٠٥)

ما هذا، إنه كلام أشبه بالهلوسات، ومهما مارس بعضهم التأويل والتبرير لهذا النص وأمثاله فإننا نقطع بأنه كلام لا ينطوي على شيء، إنك لا تعرف ما الذي يريد درويش قوله، ما المضمون في هذه السطور؟ لا شيء إلا النزر، ما الرؤية؟ منعدمة، وهذا يوجد بكثرة في شعر محمود درويش.

ويقول في يوسف الخال في قصيدة (الرحيل):

أقوم وأرحل عن صحرنايا
عن الظلّ عند ارتفاعِ الظهيرةْ
ووقعِ السُّلَحْفاة – أقدامِها
على جسَد الورق الميْت في
زوايا الخريف الأخيرةْ
وأقوم وأرحل عن صحرنايا
وأنفض عني الغبارْ
وفي العطفات الأخيرة حيث
تغيب ويسقط خلفي الستارْ
سأنسى وجوه الحجارة، أنسى
حشائشها كرؤوس الإبرْ(١٠٦)

انظر هذه السطور، وفتش فيها، ما الذي يريد الخال قوله؟ ما المعنى فيها؟ ما الرؤية التي يطرحها؟ لا تجد، لا تجد إلا المعاني التي يمكن أن تستشفها من المفردات، وحتى هذه متهرئة؛ نتيجة تحطم علاقة المواضعة اللغوية.

ويقول أدونيس في قصيدة (كيمياء النرجس):
ألمرايا تُصالح بين الظهيرةِ والليل،
خلفَ المرايا
جسدٌ يفتح الطَّريقْ
لأقاليمهِ الجديدةْ
في ركام العصورْ
ماحيًا نجمةَ الطريقْ
بين إيقاعه والقصيدةْ
عابرًا آخر الجسور
... وقتلتُ المرايا
ومزجتُ سراويلها النَّرجسيةْ
بالشموس، ابتكرت المرايا
هاجسًا يحضُن الشموسَ وأبعادها الكوكبيَّةْ. (١٠٧)

وهذا النص كسابقيه، عبارة عن شطحات تشبه هلوسات الذي يتخبطه الشيطان من المس، لا مضمون ولا رؤيا، ولا يدري المتلقي ما مراد أدونيس، ما الذي يهدف إليه؟

وليست صعوبة هذه النصوص نابعة من الدلالات الوضعية للألفاظ المستخدمة فيها، بل راجعة إلى الصعوبة في استيعاب رؤية الشاعر ومضمون خطابه؛ فلغة الخطاب الشعري في هذه النصوص لغة عادية، ولكنها الرمزية الموغلة، ومخالفة الثوابت اللغوية، والانقطاع بين النص والواقع، والتجاوز إلى اللا واقع؛ فمثلاً في النصوص السابقة: ما علاقة قول أدونيس: «المرايا تصالح الظهيرة والليل» و«قتلتُ المرايا»؟ إلام يرمز؟ ألا يخالف ذلك الثوابت اللغوية؛ لأن الجمادات لا تصالح، ولا تقتل بل تحطم؟ ومع كل هذه الحيرة التي أوقعنا فيها الخطاب الحداثي تبقى لغته واضحة على المستوى المعجمي.

ومثل هذه النصوص تترك المتلقي في حيرة، تتركه في تيه النص، كلما عاود قراءته ليخرج منه بشيء لا يستطيع الخروج من متاهاته، وإن خرج بشيء فهو شيء قليل القيمة تافه، كما في (قتل حبيبُها التنينَ) لأنسي الحاج:

قالت للتنين
- ارم الجبل
فرمى التنين الجبل.
وقالت للتنين
- ابلع المدينة
فبلع التنين المدينة.
وقالت للتنين
- ليقتلك حبيبي
فقتل حبيبها التنّين
وما زلت أنسى أنّي
قتلتُ التنين
لأنّ حبيبتي أوصته
أنْ يُقتل... (١٠٨)

هذا الكلام من قبيل الهذر الذي لا طائل من ورائه، وهو من قبيل التلاعب بالكلمات، فأي قضية تطرحها هذه السطور؟ لا يوجد.

المبحث الثالث
الخصائص الفنية في شعر الحداثة العربية

شكَّل شعر الحداثة «قطيعة بنيوية عن مفهوم الخطاب الذي أنتجته نظرية (عمود الشعر)، وقد أوصل مفهوم حركة الشعر الحديث الصدام بين القديم والجديد إلى أقصاه، ووضع لأول مرة في تاريخ الثقافة العربية جدارًا فاصلاً ما بينهما، فظهر وكأن المعرفية الفقهية القياسية التي قامت عليها الثقافة العربية تتفكك وتتحلل وتنهدم»(١٠٩).

إن «الحداثة في الشعر ليست مجرد مغايرة في بعض العناصر الشكلية أو المضمونية، بل هي مغايرة شاملة تتجاوز بعضية العناصر إلى كلية العلاقات التي تحتويها»(١١٠)، إنها «ليست عنصرًا تراثيًّا كاللغة والأوزان والصور والموضوعات وما إليها من التقاليد الأدبية التي تدخل في باب (موروث الشعر)، وإنما هي مفهوم جديد للشعر يغاير كافة المفاهيم التي عرفها التراث، يغايرها مجتمعة لا فرادى»(١١١).

لقد تدافع شعراء الحداثة وراء مغريات الطرافة والمغريات والتجريب، وتصادموا مع اللغة والشكل الفني والمألوف والذوق؛ حتى لقد آلت بهم هذه الصدامية غير الراشدة إلى العبثية، لقد أصر شعراء الحداثة على إسقاط كل الضوابط، وهم يحسبون أن مجرد المغايرة حداثة.

ولن نستطيع أن نرصد كل أشكال التغاير بين الشعر القديم وشعر الحداثة، ولكن سنرصد أبرز أهم خصائص شعر الحداثة الفنية المغايرة للموروث الأدبي، وهي:

(١)

تضخم الذات:

الذات الفردية أو الجماعية في شعر الحداثة ذات متضخمة، لا ترى شيئًا أعلى منها، ونستطيع أن نرصد مئات النماذج الدالة على ذلك.

يقول أدونيس:

قُمْ مع الشمس يا شبابي، وحَرِّكْ
عالمًا ساهِمَ البصيرة، جامدْ
أنتَ علَّمتَه الحياة قديمًا
وستبقى له دليلاً ورائدْ
أنا سوَّيتُ من عروقيَ أبنائي
وربّيتهم ذرًى وجبالا
يتسامون فالطموح مدًى جدبٌ
ويحيون في الزمان مثالا
أنا سويتُ فيهمِ الأطفالا
مَجّدوني، تفتقوا في ينابيعيَ
فيضًا، وفي ترابي ربيعا
وحدةٌ نحن، يضحك القلبُ للقلب
وتَستلْهِمُ الضلوعُ الضلوعا
كم أقَلْنا مُعْثَرِينَ حيارى
واحترقنا على الدروب شموعا
ومَدَدْنا للظامئين نفوسًا
فُجِّرت في حياتهم ينبوعا.(١١٢)

فقد حضرت الذات حضورًا مكثفًا، بدليل أن ترددت الذات المفردة بضمير الخطاب خمس مرات، وبضمير التكلم إحدى عشرة مرة، وترددت الذات الجمع بضمير التكلم: أربع مرات، وهو حضور مشحون بهموم داخلية وخارجية.

ونلاحظ تداخل الذات الفردية مع الذات الجماعية، مع سيطرة الذات الفردية وتضخمها على المشهد الشعري، وقد تتضخم الذات بأكثر من هذا كما في قول أدونيس:

كذبوا –
لا تزال طريقي طريقي
والجنون الذي قادني لا يزال أميرَ الجنونْ
وأنا سيِّدُ الضوء –
لكنّني كي ألامسَ أقصى المسافاتِ
أخلعُ نفسيَ، حينًا،
وأخرج من خطواتي
وأتوّجُ نفسي
مَلكًا، باسمِ ضوئي، على الظُّلماتِ.(١١٣)

ويقول محمود درويش:

وأنا "وإن كنت الأخير"

وجدتُ ما يكفي من الكلماتِ...
كلُّ قصيدة رسمٌ
سأرسم للسنونو الآن خارطة الربيعِ
وللمشاة على الرصيف الزيزفونَ
وللنساء اللازورد...
وأنا. سيحملني الطريقُ
وسوف أحمله على كتفي
إلى أن يستعيدَ الشيءُ صورتَهُ
كما هِيَ.(١١٤)

(٢)

الشعور بالاغتراب الروحي والوحشة:

يغص شعر الحداثة بمعاني «التمزق واليأس والعبث والاستسلام والقرف والنزف والغربة والظلام والعدمية والقلق والملل والضياع ... وما إلى لك من المعاني» التي تبرز حال الاغتراب الروحي والوحشة التي يعانيها شعراء الحداثة العرب، ويكفي أن تلقي نظرة سريعة على دواوين هؤلاء الشعراء لتقع على هذه الحقيقة، ولعلي أسوق بعض النماذج التي تدل على هذه الحقيقة، فمثلاً أدونيس يلح على هذه المعاني التي تبرز حالة شديدة الحدة من الاغتراب الروحي الوحشة والقلق والعبثية، تتضح هذه الحالة – أحيانًا - من العنوان، مثل: قصيدته (الفراغ) التي عبر فيها عن الفراغ والوحشة والملل والعبثية ...، يقول مثلاً:

حطام الفراغ على جبهتي
يمدُّ المدى ويُهيلُ الترابا
ويُغَلْغِلُ في خطواتِي ظلامًا
ويمتدّ في ناظريّ سرابا.(١١٥)

ويقول:

وفي أرضنا شبحٌ يتمطَّى
سرابًا ورملا
ويملأ أعماقنا يباسًا
ويملؤها دُكْنةً ومحْلا.
وفي أرضنا مللٌ يبدع المقابرْ
وينثرها، عبْر أيامنا، أنينًا وعبْرَ خُطانا، مجازرْ.(١١٦)

ويقول البياتي في قصيدة (الموت في الخريف):

عيناك في ليل الخريف إلى المدى تتطلعان
ماذا وراء الربوة الحمراء غير السنديان
وسحائب تبكي ومدخنة وحان
تبني لأمر ما على شباكه عصفورتان

عشًا من الدم والدخان
وأنت كالحلم المُسجَّى، ذابل، دامي الجنان[١١٧]

(٣)الغموض:

الغموض في الشعر محمود إذا لم يتجاوز إلى الإبهام والتعمية، ويجعل النص ينغلق على قارئه؛ وهذا النوع من الغموض الشفيف في الشعر محمود عند القدماء والمحدثين؛ فعبد القاهر الجرجاني شيخ البلاغيين والمؤصل لعلم البلاغة لديه العديد من الأقوال التي تثني على هذا النوع من الغموض الحسن، ومن تلك الأقوال: «وما شرُفت صنعةٌ، ولا ذُكر بالفضيلة عملٌ، إلا لأنهما يحتاجان من دِقّة الفكر ولُطف النظر ونَفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما»[١١٨]، ثم هو في موضع يؤكد على هذا النوع من الغموض الفني، ويشير إلى البعد الجمالي له، فيقول: «المعنى إذا أتاك ممثَّلاً، في الأكثر، ينجلي لك بعد أن يُحْوِجك إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطرِ له والهِمَّة في طلبه، وما كان منه ألطف، كانت امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابُه أشدُّ، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأَشْغَف؛ ولذلك ضُرب المثل لكل ما لَطُف موقعه ببرد الماء على الظمأ»[١١٩]. ويقول في موضع آخر: «وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله، فهل تشكّ في أن الشاعر الذي أدّاه إليك، ونشر بَزَّه لديك، قد تحمّل فيه المشقّة الشديدة، وقطع إليه الشُّقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دُرّه حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتى كابدَ منه الامتناع والاعتياص؛ ومعلومٌ أن الشيء إذا عُلم أنه لم يُنَل في أصله إلا بعد التَّعب، ولم يُدرَك إلا باحتمال النَّصَب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخْذِ الناس بتفخيمه، ما يكونَ لمباشرة الجهد فيه، وملاقاةِ الكرب دونه»[١٢٠].

وفي مقابل هذا الغموض الحسن استنكر القدماء الغموض القبيح المؤدي إلى انغلاق المعنى أمام القارئ، وقد حدد أبو هلال العسكري مجموعة من الأسباب التي تؤدي إلى هذا النوع من الغموض القبيح، وهي: «التعقيد، والإغلاق، والتقعير سواء. وهو استعمال الوحشيّ، وشدة تعليق الكلام بعضه ببعض؛ حتى يستبهم المعنى»[١٢١].

وعلى هذا النحو سار كثير من المحدثين؛ فالعقاد يرى أن الشعر لابد أن يكتسي بشيء من الغموض الشفيف؛ إذ «الشعر لا يستغني عن الوحي والإشارة، وأن أبلغه ما يجمع الكثير في القليل، ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعاني البعيدة»[١٢٢].

ويرفض العقاد تجاوز حد الاعتدال والخروج إلى الغموض المغلق؛ لأن من يتجاوز حد الاعتدال ينكر الحواس وعملها، ولا يدين بشيء غير ما يسمى برموز الوعي الباطن وأحاجيه، ويرى أن ميزان الصدق أن يكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها، فأنت تفصح حتى يعيبك الإفصاح؛ فتعمد إلى الرمز والإيحاء لتقريب المعنى البعيد، لا لإبعاد المعنى القريب[١٢٣].

وعلى هذا كل المعتدلين من شعراء ونقاد، يحسنون الغموض الشفيف الذي لا يؤدي إلى إبهام المعنى وانغلاقه على المتلقي، وينكرون الغموض الذي يبهم المعنى ويغلقه دون الفهم.

وهذا المعيار الذي وضعوه للغموض معيار مقبول، ويجب على الباحث عن الموضوعية أن يأخذ به ويطبقه مهما كان مذهب الشاعر وتوجهاته، وهذا ما سنطبقه على الشعر الحداثي العربي، فما كان غامضًا نستطيع تأويله وسبر أغواره قبلناه ما دامت تتوافر فيه باقي شرائط الشعر الجيد، وما كان غير ذلك نبذناه وطرحناه.

٢/١- غموض التمنع:

وهو الغموض الذي يمنع المعنى الشعري عن المتلقي في القراءة الأولى، لكن مع معاودة القراءة والتدبر للنص الشعري يبدأ المعنى في التكشف والاتضاح رويدًا رويدًا، وهو من الغموض المحمود الذي لا يمكن أن نرفضه في شعر الحداثيين العرب: قول أمل دنقل في قصيدته (مقتل القمر!):

.. وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كل المدينةْ
«قُتِلَ القمر!»
شهدوه مصلوبًا تدلى رأسه فوق الشجرْ!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينةْ
من صدره!
تركوه في الأعواد..
كالأسطورة السوداء في عينيْ ضرير
ويقول جاري:
- «كان قديسًا، لماذا يقتلونه؟»
وتقول جارتنا الصبيةْ:
- «كان يعجبه غنائي في المساء
وكان يُهْدِيني قوارير العطور
فبأي ذنب يقتلونه؟!
هل شاهدوه عند نافذتي – قبيل الفجر – يصغي للغناء؟!»
وتدلت الدمعاتُ من كل العيون
كأنها الأيتام – أطفال القمر
وترحموا..
وتفرقوا..
فكما يموت الناس.. مات!
وجلست..
أسأله عن الأيدي التي غدرت به
لكنه لم يستمع لي..
.. كان مات!
دثرته بعباءته
وسحبت جفنيه على عينيه..
حتى لا يرى من فارقوه!
وخرجت من باب المدينةْ
للريف:
يا أبناء قريتنا، أبوكم مات
قد قتلته أبناء المدينةْ
ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف
وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينةْ
يا إخوتي: هذا أبوكم مات!
ماذا؟ لا.. أبونا لا يموت
بالأمس طول الليل كان هنا
يقص لنا حكايته الحزينةْ!
- يا أخوتي بيدي هاتين احتضنتهْ
أسبلتُ جفنيه على عينيه حتى تدفنوه!
قالوا: كفاك.. اصمتْ
فإنك لست تدري ما تقول
قلت: الحقيقة ما أقول
قالوا: انتظرْ
لم تبق إلا بضع ساعات...
ويأتي!
حط المساء
وأطلَّ من فوق القمر
متألق البسمات.. ماسيُّ النظر
- يا أخوتي هذا ما يزال هنا
فمن هو ذلك الملقى على أرضِ المدينةْ؟
قالوا: غريب
ظنه الناس القمر
قتلوه.. ثم بكوا عليه
ورددوا: «قُتِلَ القمر»
لكن أبونا لا يموت
أبدًا أبونا لا يموت![١٢٤]

إن هذا النص الشعري يلفه غموض كثيف، فمن هذا القمر القتيل؟ إلام يرمز هذا القمر المقتول؟ كيف نجليه ونكشفه من نص مفتوح على العديد من التأويلات؟ أين تتضح معالم هذا النص؟ وكيف نتجنب المتاهات الدلالية المكتنز بها والتي قد تقودنا لتأويل لا ينسجم مع معطياته؟ وكيف نقع على تأويل له ينسجم وتلك المعطيات؟

كل هذه الأسئلة الحائرة تطرحها علينا القراءات الأولية للنص، وقد يقول قائل: إن هذه الأسئلة المطروحة لتدل على أننا نقف بإزاء نص بلغ به الغموض الذي يلفه حد الانغلاق؛ ولذا فهو يدخل في دائرة الغموض القبيح المرفوض، وأقول لهؤلاء: كلا، فإن معاودة قراءة هذا النص مرة بعد مرة، وتأمله وتدقيق النظر فيه، سيفتح على التأويل المنسجم مع معطياته وطبيعته، بل المنسجم – أيضًا - مع الواقع المعيش؛ إذ إن الشاعر ترك في النص مجموعة من العلامات والإشارات تقود المتلقي إلى معرفة ما يشير إليه الرمز (القمر المقتول)، ومن هذه الإشارات التي تؤدي إلى فك مغاليق هذا النص: القمر نفسه، فإلام يرمز القمر؟ إنه يرمز إلى الهداية والإرشاد، قال تعالى على لسان إبراهيم عليه السلام: ﴿فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ﴾[الأنعام: ٧٧]؛ فإبراهيم لولا علمه بأن القمر من أسباب الهداية لما توسل به، فإذن القمر - هنا – رمز على الدعاة والمصلحين، وأن

هؤلاء معرضون للمخاطر لدرجة أن تصل هذه المخاطر إلى حد القتل، ويتأكد أن المرموز إليهم بالقمر الدعاة والمصلحون تلك الومضة التي تبرق أول النص والمستدعاة من التراث الديني؛ فبعد انتشار خبر القتل وتحققه؛ لأنه انتقل على «بريد الشمس» التي ترمز إلى الوضوح التام الذي لا يخامره لبس، بعد هذا الانتشار والتحقق – وفي السطر الرابع من النص – يستدعي قصة الصلب: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ﴾ [النساء: ١٥٧]، والذي كان مرادًا بالصلب والتنكيل هو سيدنا عيسى – عليه السلام – لماذا؟ لأنه كان من دعاة الخير المصلحين، وبهذا الاستدعاء يُفْتَحُ مغلاقًا آخر من مغاليق النص؛ فالذين أرادوا صلب المسيح هم اليهود، وكأن الشاعر يفتح على أزمة الأمة المتفاقمة؛ إذ من أراد صلب المسيح والذي صلب شبيهه هو من اغتال الضمير العربي وسرق وطنه ومقدراته؛ ولذا فقول الشاعر في السطر الخامس: «نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة، من صدره!» يحيل إلى فلسطين، فكما كانوا سببًا في انقطاع الحكمة الموجودة في صدر المسيح بعد عن توجيه الناس والأخذ بأيديهم إلى طرق النجاة، هم سرقوا فلسطين درة التاج ومنارة بلدان الأوطان العربية والإسلامية. إذن فمغاليق النص تنفتح رويدًا رويدًا على التأويل المنسجم ودلالات النص، وهذا يجعل الغموض من وسائل تحقيق المتعة في النص.

لقد انفتح أمامنا عالم هذا النص، فأصبحت العلامات التي تركها الشاعر تحيل إلى دلالاتها، فهو يكشف من خلال صورة الصلب تلك مدى تجبر هؤلاء اليهود وظلمهم لأهل فلسطين، فلم يكتفوا بسرقة وطنهم، لكن من خلال إشاراته: «تركوه في الأعواد.. كالأسطورة السوداء في عيني ضرير» كشف عن تجبر وتسلط وقسوة على الفلسطينيين؛ مما ضيق عليهم حياتهم، تكشف عن ذلك الصورة التشبيهية العجيبة السابقة. وفي ذات الوقت يكشف عن تخاذل العرب والمسلمين الذين رمز إليهم بكلمة (جاري) عن نصرة فلسطين ونجدتها، واكتفوا بلوك الكلام: «كان قديسًا، لماذا يقتلونه؟... إلخ»، أو اكتفوا بزرف الدمعات وإظهار الحسرات لحظيًّا: «وتدلت الدمعات من كل العيون، كأنها الأيتام... وترحموا وتفرقوا»، ومن خلال السطور التالية تتكشف مدى سلبية العرب والمسلمين إزاء فلسطين وقضايا الأمة، نجد الإشارات إلى ذلك تتوالى: «وتفرقوا، فكما يموت الناس مات»، بل قد يتجاوز بعضهم السلبية إلى التآمر: « قد قتلته أبناء المدينةْ، ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف، وتفرقوا، تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينةْ... قتلوه ثم بكوا عليه»، وباستدعاء قصة يوسف – عليه السلام – مع أخوته كشف عن مدى النفاق والادعاءات الزائفة من العرب تجاه فلسطين وقضايا الأمة، فالقول يخالف الفعل، فما هي إلا أبواق تتشدق بنصرة القضية والدفاع عنها وهي تطعن في الظهر كفعل إخوة يوسف مع يوسف، فهكذا العرب مع إخوتهم الفلسطينيين، وهنا ملمح لابد من إبرازه أن القصتين المستدعيتين: قصة صلب المسيح، وقصة غدر إخوة يوسف به وقعتا في فلسطين، وهذا يؤكد على صحة التأويل الذي خلصنا إليه.

ويستمر الشاعر في عرض جوانب القضية، إلى أن تأتي الخاتمة: «قتلوه.. ثم بكوا عليه، ورددوا: «قُتِلَ القمر»، لكن أبونا لا يموت، أبدًا أبونا لا يموت!»، وهي خاتمة مفتوحة؛ لأن الصراع ما زال مفتوحًا بين الأمة وأعدائها، ثم إن هذه الخاتمة تومئ إلى أنه ما زال في الأمة رجال يتصدون لقضاياها ويدافعون عنه، وأنه لا يزال في الأمة حياة، فهي لم تمت بعد، إنه خاتمة تدعو إلى التفاؤل.

وبهذا استطاع الشاعر أن يعبر من خلال هذا النص الرمزي عن واقع مأزوم كان يعايشه، واقع مليء بالهزائم والانكسارات، هزائم سياسية وعسكرية، فقد احتلت فلسطين، وفشلت الوحدة العربية بين مصر وسوريا والأردن، ووقعت هزيمة ١٩٦٧م، وتأزمت أحوال الأمة، وتحت وطأة كل هذا انطلق الشاعر

يعبر عن همومه ورؤيته إزاء هذا الواقع المرير، وسلك طريق الرمز والإشارة، فجاء نصه غامضًا، لكنه النص الذي إذا فتشته كشف لك الحجاب عن مكنوناته، وهذا مما يحمد ولا يعاب.

٢/٢- غموض الانقطاع:

وهو الغموض الذي يؤدي إلى انغلاق النص أمام قارئه، وهذا الغموض نقع عليه كثيرًا في شعر الحداثيين العرب، وهو ظاهرة مشينة لهذا الشعر، وهو راجع إلى: خروج الشاعر الحداثي عن دائرة المألوف؛ حيث تغيب المواضعة اللغوية غيابًا كليًّا أو جزئيًّا، وتحل محلها مواضعات أخرى جديدة تحتاج إلى مساحة زمنية طويلة لتعرف معجمها، لكن نظرًا لحركة الحداثيين السريعة من مواضعة إلى أخرى لا يستطيع المتلقي الإلمام بمعجمهم؛ ولذلك تظل لغتهم منغلقة، عصية على الفهم، ويؤدي إلى الغموض كذلك في شعر هؤلاء الحداثيين تحطيم البنية اللغوية المتعارف عليها، وعدم احترام القواعد اللغوية.

يقول محمد عيد إبراهيم – من شعراء السبعينيات في مصر – في ديوانه (قبر لينقض) في قصيدته (عناق الكحولة):

من ضلع صحراء قد اشتدت
سما
إذا مر رشقت به حربة من وحدة ما
فحمية
صدأ يتناسل حتى فرغ نقطة
أبيض كمخاضة
برق فراغ ما لم يعلمه ضل
راكد كسماء
في مدخلها سراب
ليس عرضة لهدف
إنما صار
احتمل زمانه فخرج[١٢٥]

وأتساءل: أي معنى يحمله هذا النص؟ أي معنى يريده الشاعر فيه؟ ما الذي يقصده؟

أقول: إذا فتشت فيه لم تجد شيئًا، وإذا حاولت أن توجد روابط بين هذه الجمل المفككة لم تقع إلا على غثاء لا يقيم معنى، ولا يخدم قضية.

فما هذه الصحراء التي اشتدت؟ وبم اشتدت؟ أبالحر أم بالعواصف والرياح؟ ومن الذي سما؟ أهو ضلع الصحراء أم غيره؟ وكيف كان سموه؟ ما طبيعة هذا السمو؟ ومن الذي مر؟ أهو ضلع الصحراء أم غيره؟ وإذا كان الشاعر يقصد بالمار ضلع الصحراء فهل هذا مستساغ؟ ومن الذي رشقت به الحربة، هل هو ضلع الصحراء أو إنسان ما؟ والحربة، هل هو ضلع الصحراء أو إنسان ما؟ وإذا كان المقصود إنسانا ما فما العلامات التي تدل عليه في النص؟ بطبيعة الحال لا توجد، ولا يعقل كذلك أن ترشق الحربة في ضلع الصحراء، وإذا اعتبرنا أن الشاعر أراد بذلك الرمزية إلى شيء ما، فهل نستطيع أن نقع على هذا الشيء المرموز أن الشاعر أراد بذلك الرمزية إلى شيء ما، فهل نستطيع أن نقع على هذا الشيء المرموز إليه؟ بطبيعة الحال، كلا؟ ورشقت به حربة من وحدة ما، (وحدة ما) تعبير الشاعر فيه إبهام بعد إبهام، الإبهام الأول أنه لم يشر بأية علامة إلى المقصود بالوحدة، ثم الإبهام الآخر متمثل في أنه جعلها (وحدة ما) يعني: أية وحدة. ثم تقع القطيعة الباتة بين السطور الثلاثة والسطر الرابع، وبين هذا السطر ما

بعده، إذ يستحيل تلمس علاقة – مهما بَعُدَت وكانت غير مستساغة – بين قوله: (فحمية) وبين ما قبله وما بعده، ثم ما المقصود بـ(حمية) هنا؟ هل هي من الحماية أو راجعة إلى العصبية أو غير ذلك؟ وهل الفاء عطفت على الحربة أو الوحدة؟ وهل مستساغ عطفها على أي منهما؟ بطبيعة الحال إذا حاولت فستجد أنه غير مستساغ، ثم ما هذا الصدأ الذي يتناسل؟ هل هذه الصورة مقبولة؟ ما الذي وراءها؟ إذا فتشت فيها لم تقع على شيء، إنه الإبهام القاتل، ثم هذا الصدأ الذي يتناسل فرغ نقطة، أحسب أنها نقطة من صدئه، لكن هل هناك معنى من وراء هذا؟ لا، ثم يأتي التناقض في الصورة فهذا الصدأ أبيض كمخاضة، فهل الصدأ أبيض، وهل تشبيهه بالمخاضة (وهي المكان الضحل من الماء يخوضه الناس) مستساغ؟ ولا نجد ما نحيل إليه في قوله: (أبيض كمخاضة) سوى الصدأ، ثم يستمر في هذه الانتقالات بين الأسطر التي تأتي بمثابة الهوات السحيقة التي يتيه فيها المتلقي فلا يجد من ينقذه من ضياعه في هذه الهوات؛ بحيث لا يجد مرفأ يستريح إليه، فينتقل إلى الحديث عن البرق الفراغ ما لم يعلمه ضل، هذا البرق الذي لا ندري إلاما يرمز، ولا من هذا الذي ما لم يعلمه ضل، وضل عن ماذا، وضل في أي شيء، إنه الإغماض، بل التعمية حتى آخر السطور، الناشئ عن انتهاك البناء اللغوي المتعارف عليه؛ من حيث بناء الجملة، ومن حيث عملية الإسناد. و«تجربة محمد عيد إبراهيم في ديوانه (قبر لينقض) من أشد التجارب إيغالاً في التجريد اللغوي، وإقامة علاقات بين مفردات اللغة تكسر التآلف، ولا تحيل على مألوف، حتى على المستوى النحوي (بناء الجملة)، والمستوى الاشتقاقي (بنية الكلمة)، والمستوى الدلالي (بنية المعنى)» [١٢٦].

وليس محمد عيد إبراهيم الموغل في هذا الغموض والتجريد، فمثلاً يقول فاروق شوشة:

خض عباب الكلام
واعبر شعاب الموت
وأشعل فتيلة
من رماد الوقت
وانثر حريقها في الجماجم[١٢٧]

فأين عباب الكلام هذا؟ ما نعرفه عباب الماء، وما هي شعاب الموت؟ وهل للوقت رماد؟ وهل تصلح الجماجم أن تكون محلاً للحريق؟

لقد حطم الشاعر في هذا المقطع كل المواضعات اللغوية، المألوف منها وغير المألوف؛ ولذلك أفضى إلى الغموض المطبق الذي انقطعت معه صلة الدال بالدلالة، واللفظ بالمعنى، وهذا ديدن كثير من الحداثيين يكادون في نصوصهم يقطعون صلتهم بالمعنى؛ حيث نحوه جانبًا وتفرغوا لشكلية مرهقة لا تعرف السكون ولا الهدوء، وهذه الشكلية تعمل بضراوة على كسر الحاجز بين الشعر والنثر كنوع من تحدي الموروث القديم والجديد، أي: أن تخريب المعنى قد صاحبه تخريب للشكل؛ فرارًا من كل الركائز التراثية التي تفرض حضورها في كل مرحلة تجريبية من مراحل الشعر العربي.

ولكن لماذا هذا الغموض وذلك الانقطاع في شعر الحداثيين العرب؟

سبب ذلك أن هؤلاء الحداثيين لا يقيمون للمعنى الشعري ولا الاتصال بالمتلقي وزنًا، وأن وضوح الدلالة مما يعاب به الشعر في نظرهم، بل ينافي الذوق، ويمثل رجعية في الفكر؛ ولذلك عَدَّ أحدهم الغموض «سمة النصوص الباقية لا الزائلة»[١٢٨]، ويقول أدونيس: «ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكًا شاملاً، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة؛ ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة؛ ولذلك هو قوام الشعر»[١٢٩].

لقد أصبح الغموض المغلق مفخرة لشعراء الحداثة، والوضوح جريمة؛ حتى قال قائلهم:

لن تفهموني دون معجزة
لأن لغاتكم مفهومة
إن الوضوح جريمة[١٣٠]

(٤)

الاتكاء على الرمز والأسطورة:

توظيف الأسطورة في الشعر العربي قديم قدم هذا الشعر؛ فقد وجدت في الشعر الجاهلي إشارات أسطورية سريعة لا تنبئ عن تمثل فني، على نحو ما نجد في أبيات قليلة منسوبة للنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى.

ولكن مع مجيء الإسلام اختفى التوظيف الأسطوري أو كاد من الشعر العربي، ولكن مع بزوغ فجر العصر الحديث، بدأ الأسطورة تتوغل في بنية النص الشعري، وبخاصة الشعر الرومانسي، وجاء توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث بفعل من مواقف التفاعل مع الشعر الغربي؛ فقد اتخذ الشعراء العرب – وبخاصة شعراء الحداثة - من الأسطورة أساسًا ومتكأ، متأثرين في ذلك بالتجربة الشعرية الغربية، متفاعلين مع موضوعاتها وفنياتها؛ مما أدى إلى الانفتاح على المذهب الرمزي الذي ارتاده شعراء الحداثة.

وقد شاع في القصيدة العربية الحديثة ما لا حصر له من الرموز الأسطورية الفرعونية والفينيقية والآشورية والنصرانية والوثنية، ويكفي نظرة على بعض دواوين الحداثة لتقع على سيل من الأساطير، مثل: سيزيف، بروميثيوس، أدويب، أفروديت، أبولو، فاوست، زيوس، جالينوس، أورفيوس، عشتار، أودنيس، تموز، بعل، جلجامش، وغيرها مما غصت به القصيدة الحداثية.

وقد اتكأ الشعراء الحداثيون على هذه الرموز الأسطورية، فراح كثير من الشعراء يثقلون «العمل الفني باستعارات وإشارات يستمدونها من الموروث الأجنبي مع ضعف إحساس الوجدان العربي بمثل هذه الإشارات، وجفاف إيحاءاتها بالنسبة له»[١٣١].

ومن أبرز شعراء الحداثة الذين أولعوا بتوظيف الأسطورة: بدر شاكر السياب الذي تسربت الأسطورة إلى مكونات شعره الفنية والنفسية والفكرية؛ فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده تخلو من رمز أسطوري، سواء كان التوظيف مباشرًا، كما في قصائده: (سربروس في بابل) و(تموز جيكور)، أو كان غير مباشر من خلال الإيماء والإيحاء، كما في قصيدة: (أنشودة المطر).

وقد اعتمد السياب على الأساطير البابلية والأشورية، مثل: (عشتار) و(تموز)، كما اعتمد الرموز الأسطورية العربية والإسلامية، مثل: (ذي قار) و(العنقاء) و(البراق) و(قابيل) و(أيوب)... إلخ. والسياب حين يوظف الأسطورة لا ينقلها نقلاً حرفيًّا، بل يحرفها ويحورها ويغيرها؛ ليجعل منها رموزًا دالة على مواقفه، وأقنعة يبث من ورائها رؤاه وأفكاره.

فقد حور في أسطورة (عشتار)، و(عشتار) – كما هو معروف – هي آلهة الحب والجمال والحرب والتضحية في حضارات بلاد الرافدين، وكان عبادها يقصدونها ويقدمون لها النذور استدرارًا لعطفها حتى تنزل عليهم المطر وتشيع في أرضهم الخصب؛ فهي – عندهم – آلهة الخصب والنماء، لكن السياب حرف فجعلها بخيلة تضن بالمطر وإحداث الخصب الذي يطلبه منها زوارها، يقول:

مدينتنا تؤرق ليلَها نارٌ بلا لهب

تُحَمُّ دروبها والدُّور، ثم تزول حُمَّاها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارةٌ ويهب موتاها:
«صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب
صحا تموز[١٣٢]، عاد لبابل الخضراء يرعاها»
وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخَّار خاويةً بلا نار
ويرتفع الدعاء، كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح:
«لاهثة من التعب
تؤوب إلهة الدم، خبز بابل، شمس آذار
ونحن نهيم كالغرباء من دارٍ إلى دار
لنسأل عن هداياها
جياعٌ نحن وا أسفاه! فارغتان كفاها
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهب
سحائب مرعداتٌ مبرقاتٌ دون إمطار[١٣٣]

ويقول بعد ذلك:

عذارانا حزانى ذاهلاتٌ حول عشتار
يغيض الماء شيئًا بعد شيء من محيَّاها
وغصنًا بعد غصنٍ تذبل الكرمةْ
بطيءٌ موتنا المُنْسَلُّ بين النور والظلمةْ
له الويلات من أسدٍ نكابد شدقه الأدردْ!
أنار البرق في عينيه أم من شعلة المعبدْ؟
أفي عينيه مبخرتان أوجرتا لعشتار؟[١٣٤]

لكن لماذا كانت عشتار هكذا قاسية؟ لماذا منعت القطر؟ لماذا تركت الناس هكذا؟ فعلت ذلك لأن الناس لم يقدموا لها القرابين، يشير إلى ذلك قوله: «وفي غرفات عشتار تظل مجامر الفخَّار خاويةً بلا نار»، وكل ما يقومون به تجاهها هو كلام أجوف، وحتى إن قدموا لها فهي قرابين زائفة، فهم أناس متقاعسون، كل ما يقدمونه أقوالاً لا أفعالاً.

لكن لما رأت عشتار من فئة منهم أفعالاً حقيقية تجاهها، أنزلت المطر ونشرت الخصب:

وسار صغار بابل يحملون سلال صبار
وفاكهةٍ من الفخار، قربانًا لعشتار[١٣٥]

وكانت النتيجة لهذا الفعل الحقيقي الصادق تجاه عشتار أنها أنزلت المطر:

وأبرقت السماء كأن زنبقة من النار
تُفَتِّح فوق بابل نفسها، وأضاء وادينا
وغلغل في قرارة أرضنا وهجٌ فعرَّاها

بكل بذورها وجذورها وبكل موتاها
وسح، وراء ما رفعته بابل حول حُمَّاها
وحول ترابها الظمآن، من عَمَدٍ وأسوار
سحابٌ لولا هذه الأسوار روّاها!
وفي أبدٍ من الإصغاء بين الرعد والرعد
سمعنا، لا حفيف النخل تحت العارض السحاح
أو ما وشوشته الريح حيث ابتلَّت الأدواح
ولكن خفقة الأقدام والأيدي
وكركرة و«آه» صغيرةٍ قبضت بيمناها
على قمرٍ يرفرف كالفراشة، أو على نجمهْ
على هبةٍ من الغيمهْ
على رعشات ماءٍ، قطرةٌ همست بها نسمهْ
لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها![١٣٦]

لقد اتخذ السياب من عشتار في قصيدته هذه رمزًا للمقاومة والثورة ضد المستعمر؛ فإذا كان الناس غير صادقين فيها، ولا يقدمون التضحية الحقيقية في سبيل أوطانهم، ومقاومتهم لا تعدو كلامًا أجوف فلن يستطيعوا تحرير أوطانهم، وسيبقون تحت نير الاحتلال الذي يذيقهم كل أنواع الفقر والذل والهوان، لكن لما يخلصوا في التضحية، ويقدموا من أجل أوطانهم الغالي والرخيص؛ فساعتها وعن يقين يغسل الوطن عنه عار الاحتلال: بابل سوف تغسل من خطاياها.

لقد أفلح السياب هنا في توظيف الأسطورة للتعبير عن حال التخاذل الذي كان عليه الشعب العراقي إبان الاحتلال الإنجليزي في القرن الماضي، وما أدى إليه ذلك من ازدياد شدة وطأة الاحتلال، لكن لما تخلى المقاومون عن هذه الحال بدأ الفرج يلوح، وما زال الأمل في أن تثمر المقاومة المخلصة في دحر المقاومة وطرد المحتل نهائيًّا.

وإذا كان السياب قد وظف الأسطورة رمزًا في التعبير عن رؤاه وأفكاره وما يعانيه بعيدًا عن عين الرقيب؛ فإن كثيرًا من الحداثيين لم ينجحوا في ذلك؛ وسبب ذلك أن السياب يتعامل مع الأسطورة تعاملاً واعيًا، ويمتلك القدرة على توظيفها في الوقت المناسب، وزرعها في مكانها المناسب من النص، فهو – كما رأينا في قصيدته السابقة – يمتلك القدرة على تحوير الأسطورة وتحريفها لتنهض بمضامين جديدة، ومن ثم نجد له مبررًا للإغراق الواضح في وثنية الأسطورة ما نجده فيها غنى الدلالة، وهذا بخلاف كثير غيره من الحداثيين، وبخاصة المتأخرون منهم؛ لأنهم لا يملكون الموهبة التي تضاهي موهبة السياب، وتهالكهم على الأساطير في ظل مواهب ضعيفة واهية وتجارب فجة انطفأ فيها وهج الدلالة ووضوح الرؤية.

فمثلاً استخدم سعدي يوسف أسطورة (سبارتكوس) التي ترجع إلى ذلك سبارتاكوس، وهو عبد من عبيد الإمبراطورية الرومانية، ثار عليها وأصبح قائدًا لثورة العبيد ضدها للتحرر من العبودية، استخدمها في قصيدته (نجمة سبارتاكوس)، يقول:

خمسون رايةً حمراءَ على بوابات قصر الشتاء
خمسون قطارًا مصفحًا من بتوغراد حتى فلاديفوستوك
خمسون سفينة قمحٍ من الفولكا إلى أطفال المدن الجائعة

خمسون وردة لقومسار الشعب
خمسون مليونَ عاملٍ حول لينينَ الجريح
خمسون إطلاقة كاتيوشا لسبارتاكوس المنتصر
خمسون
خمسون
خمسون
خمسون مركبةَ فضاءٍ لأبناء الحرس الأحمر
لفتيان الطلائع ...
وفتيات الكومسومول
مرةً، في القطارِ المسافرِ بين القرى والعواصمِ
أبصرتُها نجمةً ... لم تكن كالنجوم التي وهبتْ
يوليسيسَ ارتحالَ التمزقِ، أو وَهبتْ
سندبادَ العراقِ اندهاشاتِهِ والمرافئَ، إذ
يشحبُ الضوءُ فيها.(١٣٧)

وفي هذه القصيدة يبالغ سعدي بتوظيفه هذه الأسطورة الأجنبية في الانشغال عن قضايا وطنه بافتتانه بتاريخ المكان الآخر، الاتحاد السوفييتي كمركز ومنطلق للشيوعية؛ مما يمثل حالة من الاغتراب الفكري والثقافي والاجتماعي؛ إذ تتمادى الذاتية «في تعلقها الأيديولوجي بالمركز الشيوعي بإحياء تاريخه؛ حيث الاحتفال بمرور خمسين عامًا على الثورة البلشفية في أكتوبر ١٩١٧م، وهو ما يعني نوعًا من اغتراب آخر للذات عن لحظتها الراهنة وواقعها الآني وقوعًا في أسر الافتنان بتاريخ الشيوعية الأول، وهو ما يمثل انفصالاً من الذات عن واقعها الوطني وفضائها القومي.

يضاعف الشاعر من أسطرته لشخصية (لينين) بإضفاء بعد تاريخي وقناع أسطوري لها بتمثله (سبارتاكوس) الثائر الذي قاد ثورة العبيد في روما من ٧٣ ق. م حتى ٧١ ق. م، في ترميز قناعي الوطني يضفي على شخصية (لينين) عمقًا أسطوريًّا متجذرًا في التاريخ.

ويأتي التكرار الملحاح لكلمة (خمسون) في مستهل عشرة أسطر شعرية في تدويم إيقاعي تعبيرًا عن تداعي مشاعر الغبطة والابتهاج التي تشمل الذات الشاعرة بمناسبة مرور خمسين سنة على ذكرى الثورة البلشفية، وهو ما يتبدى فيما حمله تمييز العدد (خمسون) من دلالات، بدءًا من (خمسون راية حمراء) باعتبار أن الراية الحمراء هي شارة الشيوعية وعلمها، ورفع الرايات هو علامة على الانتصار، أما القطار المصفح فرمز – أيضًا – لتوحيد البلاد وموكب النصر والقوة، ثم تكون (خمسون سفينة قمح) رمزًا للكفاية الاقتصادية، ثم تحمل الثلاثة أسطر التالية مشاعر الامتنان والولاء الشعبي إزاء (لينين): (خمسون وردة)، (خمسون مليون عامل حول لينين) في تأكيد على التفاف الطبقة البروليتارية حول مبادئ الزعيم الشيوعي، و(خمسون إطلاقة كاتيوشا) تعبيرًا عن القوة العسكرية، ثم تأتي (خمسون) لثلاثة أسطر مفردة دون تمييز يتبعها في إشارة إلى طغيان الذكرى الخمسين للثورة الروسية على وعي الذات الشاعرة، ثم يأتي التمييز الأخير للعدد (خمسون) في هذا المقطع (خمسون مركبة فضاء) ليجسد في زمن كتابة النص ١٩٦٧م انبهار الذات الشاعرة بما كان يمثل وقتها ذروة إنجازات العصر التقنية فيما يتعلق بغزو الفضاء»(١٣٨).

وتزداد حدة الاغتراب بما حشره سعدي من أماكن روسية: بتوغراد وهي مدينة لينين أول زعيم سوفييتي، وفلاديفوستوك وهي إحدى المدن الروسية، والفولكا وهي – أيضًا – منطقة في روسيا، وكذلك استخدام «كلمات أجنبية، خصوصًا من الروسية في خطابه الشعري، مثل: كلمتي (الكومسول) و(قومسار) التي تعني مفوَّض الشعب في السلطة السوفييتية، من غير ترجمة لها، وهذا يمثل ملمحًا من ملامح الهجنة الثقافية»[١٣٩].

ويستدعي سعدي أسطورة أخرى (أسطورة يوليسيوس) بطل ملحمة العودة، وهذا الاستدعاء يبرز حالة الاغتراب؛ فكما اغترب (يوليسيوس) بطل ملحمة الأوديسة عن بيته هكذا سعدي[١٤٠].

إذن، فهو اغتراب متراكب؛ فكري وأيديولوجي وثقافي، بل ومكاني، وهذا يدل على تمزق الذات وارتحالها، وهذا الاغتراب وهذا التمزق مما يعاب في شعر الحداثة.

لقد كثرت الرموز الأسطورية الأجنبية الهجينة البعيدة عن فكر الأمة وثقافتها حتى غدت أشبه بالرسوم، ينقلها شاعر عن شاعر نقلاً ببغاويًّا، كما كثرت الرموز الأسطورية المستوحاة من التراث العربي، والتي قدمت بشكل مشوه أحيانًا، أو التي اختيرت من نماذج شاذة تقبلت الأمة آراءها بكثير من الحذر، كرموز: الحلاج والسهروردي وابن عربي وغيرهم، وصرنا نسمع – لكثرة هذه الرموز – من يقسم الشعر إلى أنماط فكرية بحسب انتمائه الأسطوري؛ فهناك نمط الشعر التموزي، ونمط الشعر السندبادي، ونمط الشعر المسيحي، ونمط الشعر العلائي، وهكذا، نسبة إلى الرموز: تموز والسندباد والمسيح وأبي العلاء[١٤١].

(٤)

التعبير بالصور:

شهد شعر الحداثة العربية اهتمامًا كبيرًا «برصيد التعبير بالصور في البنية الجمالية لمعمار قصائده وتشكيلها العام»[١٤٢].

وتشكيل الصورة في شعر الحداثة ينطوي على كثير من الغرابة، ومنبع الغرابة تباعد عناصر تشكيل الصورة، ومن ذلك ما جاء في شعر فاضل العزاوي الذي يقول في قصيدة (ها أنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية):

في الريح وقفتُ أرى وطني ينهضُ من أعماقِ الأيامْ
في صحراء حياتي، مرميًا في أقصى جسدي[١٤٣]

فصورة: الوطن الذي ينهض من أعماق الأيام في صحراء حياة الشاعر وقد ارتمى في أقصى جسده، هذه الصورة غير معهودة يستحيل الوقوع في الشعر العربي إلا عند الحداثيين، وهي صورة موغلة في الغرابة؛ بحيث يصعب تحديد دلالاتها ومراميها؛ فهل مقصود الشاعر أن الوطن بدأ ينهض ويستعيد قوته كما يعبر السطر الأول، لكن هذا منقوض بالسطر الثاني؛ إذ هذا الوطن الناهض جاء نهوضه في صحراء حياة الشاعر ومرمي في أقصى جسده؛ مما يدل على الجدب والبعد؛ وصورة: أن لحياة إنسان ما صحراء صورة متباعدة الأطراف جدا إلى حد التناقض؛ إذ ما العلاقة بين الحياة والصحراء، إنها علاقة التضاد.

ويقول أدونيس:

للعَمل
شمِّرْ زَنْد الأملِ
وانطلقا،

يزرع في ساعدِه
يَزْرَعُ فيه الأفقا.(١٤٤)

فصورة الأمل الذي له زند، والساعد الذي يزرع فيه، والأفق الذي يزرع في الأفق ليس لها رصيد من الواقع أو الخيال؛ فهذه «الصور متباعدة الأطراف ومفاجئة وصادمة، وغريبة أحيانًا، لكنها تنجح في النهاية في أن تخلق مناخًا شعريًّا فوضويًّا متمردًا، لا يخلو من الضجيج والصخب، واللامعنى أحيانًا»(١٤٥).

(٥)

اتساع دائرة التداخل الأجناسي:

استخدم الحداثيون «وسائل تعبيرية وبصرية مختلفة، تُوَحِدُ بين النص الشعري والقصة والرواية والرسم والفوتغراف والملصق والسيناريو والمسرح، في محاولة للوصول إلى الفن الواحد الذي تنعدم فيه الفوارق بين الأشكال الفنية المختلفة: قصيدة اللاقصيدة، أو النص المفتوح»(١٤٦).

فتداخل السردي مع الشعري كما هو الحال عند محمود درويش الذي يقول في قصيدة (لم أعتذر للبئر):

لم أعتذرْ للبئر حين مررْتُ بالبئرِ،
استَعَرْتُ من الصَّنَوْبَرة العتيقةِ غيمةً
وعصَرْتُها كالبرتقالةِ، وانتظرتُ غزالة
بيضاءَ أسطوريَّةً. وأمَرْتُ قلبي بالتريّث:
كنْ حياديًّا كأنَّك لستَ مني! ها هنا
وقف الرُّعاةُ الطيّبون على الهواء وطوَّروا
النايات، ثم استدرجوا حَجَلَ الجبال إلى
الفخاخ. وها هنا أَسْرَجْتُ للطيران نحو
كواكبي فرسًا، وطرت. وها هنا قالت
لي العرَّافةُ: احذرْ شارع الإسفلت
والعرباتِ وامشِ على زفيرك. ها هنا
أرخيتُ ظلّي وانتظرتُ، واخْتَرْتُ أصغرَ
صخرةٍ وسَهِرْتُ. كَسَّرْتُ الخرافة وانكسرتُ.
ودُرْتُ حول البئر حتى طِرْتُ من نفسي
إلى ما ليس منها. صاح بي صوتٌ
عميقٌ: ليس هذا القبرُ قَبْرَكَ، فاعتذرت.
قرأت آيات من الذكر الحكيم، وقلتُ
للمجهول في البئر: السلام عليك يوم
قُتِلْتَ في أَرض السلام، ويَوْمَ تصعَدُ
من ظلام البئر حيّا!(١٤٧)

فهذه القصيدة أدخل في عالم السرد من عالم الشعر، ولولا بعض الصور كصورة الغيمة التي عصرت كالبرتقالة، وصورة الغزالة البيضاء الأسطورية، وصورة الرعاة الطيبين الواقفين على الهواء، وصورة إسراج الفرس ليطير حول كواكب الشاعر،... إلخ، لخرج هذا النص من دائرة الشعرية تمامًا.

وتداخل المسرحي مع الشعري، مسرحيات شعرية كاملة لشعراء حداثيين، مثل: مسرحية (مجنون بين الموتى)[١٤٨] و(سديم)[١٤٩] و(الرأس والنهر)[١٥٠] (قصة الخليفة)[١٥١] و(نزول عشتار إلى العالم السفلي)[١٥٢] و(سفينة الأشباح)[١٥٣] لسعدي يوسف،... إلخ.

وكذلك حصل التداخل بين الشعر وأجناس أخرى، وقد أدى هذا التداخل الأجناسي مع شعر الحداثة – أحيانًا – إلى ظهور النثرية في هذا الشعر، من ذلك قول أنسي الحاج في هذه السردية الشعرية:

اليوم، في الخامسة فجرًا، دخلتُ إلى غرفة مطلّة نافذتها
على دير الراهبات، أمام البيت. نظرتُ من النافذة إلى
القطعة المرئية من السماء فوق صليب الكنيسة الصغير،
واقشعرّ بدني للمنظر:
كان نور هذا الصباح الشتائيّ بدأ يلوح ضعيفًا، ولكن من
وراء الغيوم الكثيفة الحالكة. والمنظر العجيب المرعب الذي
رأيته، في تلك الغيوم، هو وجهٌ كبير من كل قسماته
وأجزائه، من عينين وأنف وجبين وشعر وخدين وذقن
ولحية ... وجه ضخم جاحظ العينين، قاسي النظرة إلى حد
يبعث الفزع. وجه هو نفسه الذي اعتدنا رؤيته في بعض
الرسوم، عبر كل العصور، للشيطان. ليس للشيطان المحتال
المراوغ الموقع في التجربة، بل للشيطان الآخر، البشع،
المجرم، العديم الشفقة، الغول، المفعم بكل ما في الخليقة
المعروفة والمجهولة من بغض وشرّ.[١٥٤]

لا يجد القارئ جدوى في محاولة استكناه الرؤية الكامنة وراء ذلك النسق المتقطع والألفاظ والجمل المبهمة الدلالة؛ فالعناصر النثرية تدخل في كتلة لا زمنية، وتغدو مجردة من وظائفها؛ وتحيل على إبهام الدلالة.

وختامًا أقول: إن الحداثة الشعرية العربية تبع للحداثة الغربية، لها ما لها وعليها ما عليها، قبلها بعضهم ورفضها آخرون، منها المقبول والمرفوض، سواء على مستوى الرؤية والمضمون، أو الخصائص الفنية.

ولقد مثلت الحداثة الشعرية في بعض جوانبها قطيعة مع القديم والحديث معًا، مهما كانت قيمة هذا القديم وقداسته، وذلك الحديث وأهميته.

وقد اتسم هذا الشعر: بتضخم الذات لدى قائليه، والشعور بالغربة الروحية، والغموض بنوعيه؛ الغموض المقبول والغموض المنقطع، والاتكاء على الرمز والأسطورة، والاهتمام بالصورة في التشكيل، والتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى.

والحداثة الشعرية العربية – في التحليل الأخير – ما هي إلا لون من التجريب، والتجريب المستمر؛ إنها حركة جامحة، تسعى دومًا للخروج من الثابت والمستقر، وهذا التجريب اكتنز بكم هائل من التعالي

على مجموعة الأطر النقدية والإبداعية؛ لأنه يرى فيها محاصرة لقدراته؛ ولذلك فالحداثي يسعى إلى ولوج منطقة المحرمات الإبداعية، وهو ما ملأ أشعارهم بكم هائل من التصادم المتوتر الذي يصدم ذوق المتلقي وأفكاره ومعتقداته.

هوامش البحث

(١) راجع: د. محمد محمد حسين: مقالات في الأدب واللغة (مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٧هـ-١٩٨٦م) ص٢١٠.

(٢) «إن كلاً من (الحداثة) و(ما بعد الحداثة) يعد ظاهرة تميز الثقافة الأنجلو أميريكية والأوربية في القرن العشرين». بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب (منشورات المجمع الثقافي، الإمارات، ط١، ١٩٩٥م) ص٥ .

(٣) راجع: د. جمال شحيد ود. وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب – الأصول والتجليات (دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م) ص١٥، ١٦.

(٤) راجع: عوض بن محمد القرني: الحداثة في ميزان الإسلام (هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م) ص٢١.

(٥) راجع: السابق، ص٢٢.

(٦) هنري برجسون: فيلسوف فرنسي، ولد ١٨٥٩م، وتوفي ١٩٤١م.

(٧) سورين كيرجارد، فيلسوف دنماركي ولد ١٨١٣م، وتوفي ١٩٥٥م.

(٨) مارتن هايدجر: فيلسوف ألماني، ولد ١٨٨٩، وتوفي ١٩٧٦م.

(٩) سيجموند فرويد، طبيب نمساوي، ومفكر حر، أسس مدرسة التحليل النفسي، وعلم النفس الحديث، ولد ١٨٥٦م، وتوفي ١٩٣٩م.

(١٠) كارل غوستاف يونج: علم نفس سويسري، ومؤسس علم النفس التحليلي، ولد ١٨٧٥م، وتوفي ١٩٦١م.

(١١) د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية – الأصول والتجليات (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م) ص٨.

(١٢) عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، ص١٨.

(١٣) علي وطفة: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة (مجلة فكر ونقد، عدد (٣٤)، شبكة المعلومات الدولية الإنترنت) ص١.

(١٤) السابق ص٦.

(١٥) مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، ١٩٨٤، ص١٤.

(١٦) أدونيس: الثابت والمتحول (دار الساقي، بيروت، ط٧، ١٩٩٤م) ٦/٤.

(١٧) السابق، ١٩/١.

(١٨) مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٨٤، ص١٢.

(١٩) راجع: د. عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها (دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م) ص٣٢.

(٢٠) راجع: فالنتينا إيفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة: عبد الحليم سليم (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م) ص٢٠٧-٢١٦.

(٢١) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة: مؤيد فوزي (وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٨م) ص٢٨٥.

(٢٢) أدونيس: الثابت والمتحول، ١٣٠/٤.

(٢٣) د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية – الأصول والتجليات، ص١١.

(٢٤) أدونيس: الشعرية العربية، ص٩٦.

(٢٥) ميخائيل عيد: أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح (من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م) ص١٤.

(٢٦) أدونيس: الشعرية العربية، ص١٠٩.

(٢٧) د. خليل ذياب أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية (دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥م) ص١٧.

(٢٨) د. حسن بن فهد الهويمل: الحداثة بين التعمير والتدمير (دار المسلم، الرياض، ط١، ١٤١٣هـ) ص١٠.

(٢٩) عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، ص١٨.

(٣٠) الدادية أو الدادائية: حركة أدبي جاءت كرد فعلٍ على ما فعلته الحرب العالمية الأولى، نشأت ١٩١٦م، قوامها السخط والاحتجاج على العصر، ورفض كل ما هو شائع ومتعارف عليه من النظم والقوانين والمذاهب والفلسفات والعلوم والمؤسسات. إنها حركة عدمية غالت في الشعور الفردي ومهاجمة المعتقدات، وطالبت بالعودة إلى البدائية والفوضى الفنية، وهذه الحركة سرعان ما تلاشت وحلت محلها السريالية؛ لانصراف الناس عنها؛ لأنهم أيقنوا أنها حركة فارغة عدمية، تدور حول نفسها بدون أن تفعل شيئًا لتغيير الواقع.

(٣١) السوريالية أو السريالية، هي: ما فوق الواقعية أو غير المرئي، وهي مدرسة أدبية ظهرت في فرنسا في العقد الثالث من القرن العشرين الميلادي على يد الفرنسي أندريه بريتون، وجاءت امتدادًا لمدارس واتجاهات عرفتها أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، أهمها: الدادية؛ لتؤكد على أهمية اللاشعور واللاوعي والخيال والأحلام، وضرورة التعبير عن ذلك في الأدب والفن تعبيرًا صادقًا عفويًّا بعيدًا عن تدخل العقل والمنطق. والسوريالية حركة ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير عن الفكرة التي تهجم إلى الفكر في غياب مراقبة العقل، وبعيدًا عن كل اهتمام جمالي أو أخلاقي أو ديني.

(٣٢) المقصود: كتاب الحداثة.

(٣٣) د. عز الدين إسماعيل: جدلية الإبداع والموقف النقدي، بحث مترجم (مجلة فصول، العددان الأول والثاني، يوليو – أغسطس، ١٩٩١م) ص ١٤٧.

(٣٤) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزي (وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧م) ص٧.

(٣٥) مجلة فصول المصرية، العدد الرابع، المجلد الثالث، ١٩٨٤م، ص٢٦.

(٣٦) المرجع السابق، ص٣٨.

(٣٧) المرجع السابق، ص٤٧.

(٣٨) د. سعيد ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها – دراسة نقدية شرعية (دار الأندلس الخضراء، جدة، السعودية، ط١، ١٤٢٤هـ–٢٠٠٣م) ص٧٨.

(٣٩) د. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر (دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٦هـ–١٩٨٦م) ص٣١.

(٤٠) علي محمد طه: ديوان أرواح شاردة (شركة فن للطباعة، مصر، ١٩٤٢م) ص٨.

(٤١) د. واصف أبو الشباب: القديم والجديد في الشعر العربي الحديث (دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٨هـ–١٩٨٨م) ص٢٤٨.

(٤٢) راجع: د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية (دار المعارف، مصر، ١٩٨٤م) ص٦٧.

(٤٣) منيف موسى: في الشعر والنقد (دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٤١٥هـ–١٩٨٥م) ص٢١٤.

(٤٤) د. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر (مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠) ص٢٢٧.

(٤٥) مجلة فصول المصرية، المجلد الرابع، العدد الرابع، ١٩٨٤م، ص١٧.

(٤٦) مجلة فصول المصرية، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢م، ص٢٦٧.

(٤٧) قضايا وشهادات – الحداثة ١، كتاب ثقافي دوري (دار عيبال، قبرص، ١٩٩٠م) ص٢٥٤.

(٤٨) مجلة الناقد اللندنية، العدد الثاني عشر، حزيران، ١٩٨٩م، ص٢٦٧.

(٤٩) جريدة الخليج الإماراتية، العدد ٥٠١٥، الاثنين: ١٩٩٣/٢/١م.

(٥٠) راجع: د. جمال شحيد ود. وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب – الأصول والتجليات، ص١٢١، ١٢٢.

(٥١) راجع: عوض بن محمد القرني: الحداثة في ميزان الإسلام، ص٦.

(٥٢) قضايا وشهادات – الحداثة ١، ص٢١٠.

(٥٣) د. سعيد ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص١٥٧٦.

(٥٤) المرجع السابق، ص١٥٧٧

(٥٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥٦) السابق، ص٤٨.

(٥٧) رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، ص٦٤.

(٥٨) السابق، الصفحة نفسها.

(٥٩) راجع: بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص١٠، ١١.

(٦٠) راجع: ندوة الحداثة وما بعد الحداثة (المنعقدة تحت رعاية جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، في: ١٤٢٨/٣/١٣هـ الموافق ١٩٩٨/٣/١٣م) ص١١٩.

(٦١) السابق، ص٤١.

(٦٢) راجع: أدونيس: الثابت والمتحول، ١٣/١، ١٤.

(٦٣) لأن الحداثة الغربية لها ظروفها وبيئتها التي نشأت فيها وهي تختلف عن الظروف والبيئة التى نشأت فيها الحداثة العربية التي خرجت من تحت عباءة الحداثة الغربية التي لا تتناسب مع قيمنا وثقافتنا.

(٦٤) أدونيس: الثابت والمتحول، ١٩/١.

(٦٥) قضايا وشهادات – الحداثة ٢، كتاب ثقافي دوري،(دار عيبال، قبرص، ١٩٩١م) ص٣٨٦.

(٦٦) راجع: رجاء عيد: لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث (منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٥م) ص٢٠١.

(٦٧) أدونيس: الأعمال الشعرية (دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٦م) ٣٠/١.

(٦٨) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، (منشورات نزار قباني، بيروت، ط٥، ١٩٨٣م) ٤١/٣.

(٦٩) هي كلمة فرنسية، ويشير بها هنا إلى الفرنسيين.

(٧٠) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ٥٣/٣، ٥٤.

(٧١) جان دارك: بطلة قومية فرنسية، وقديسة في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، ولدت عام ١٤١٢م، وتوفيت عام ١٤٣١م.

(٧٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ٥٨/٣.

(٧٣) أدونيس: الأعمال الشعرية، ٢١/١.

(٧٤) السابق، ٢٢/١، ٢٣.

(٧٥) صلاح عبد الصبور: ديوانه (دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢) ص١٤.

(٧٦) السابق، ص١٦، ١٧.

(٧٧) بدر شاكر السياب: ديوانه (دار العودة، بيروت، ٢٠١٦م) ص١٠١.

(٧٨) السابق، ص١٠١، ١٠٢.

(٧٩) عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م) ٣٤/١.

(٨٠) أدونيس: الأعمال الشعرية، ٩٩/١.

(٨١) السابق، ٢٣٥/٢.

(٨٢) السابق، ٢٣٦/٢.

(٨٣) السابق، ٣٢٨/٢.

(٨٤) عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٠٠/٢.

(٨٥) السابق، ١٩٦/٢.

(٨٦) السابق، ٣٥٢/١، ٣٥٣.

(٨٧) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ١٠٥/٣، ١٠٦.

(٨٨) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ١٠٧/٣.

(٨٩) صلاح عبد الصبور: ديوانه، ص٢٤.

(٩٠) أنسي الحاج: الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع (دار الجديد، لبنان)، ص١٤، ١٥.

(٩١) أنسي الحاج: خواتم ١، (رياض الريس للكتب والنشر، لندن – قبرص، ط١، ١٩٩١م)، ص٥٧، ٥٨.

(٩٢) نازك الملائكة: ديوانها (دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١م) ٥٥٢/١.

(٩٣) أدونيس: الأعمال الشعرية، ٦٨/١.

(٩٤) أدونيس: الأعمال الشعرية، ١٢٨/١، ١٢٩.

(٩٥) عبد العزيز المقالح: ديوانه (دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م) ص١٣٥.

(٩٦) نزار قباني: الأعمال السياسية، ٣٤٦/١–٣٤٧.

(٩٧) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة (دار العودة للصحافة والطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م) ص٢٦–٢٨.

(٩٨) عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ١٠/١.

(٩٩) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٦–٨٨.

(١٠٠) أنسي الحاج: خواتم ١، ص٦٥.

(١٠١) رواه مسلم في صحيحه، كتاب الفضائل، باب ٣٨.

(١٠٢) فاضل ثامر: رهانات شعراء الحداثة (إصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب، بغداد – العراق، ط١، ٢٠١٩م)، ص١٤.

(١٠٣) عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٤٢.

(١٠٤) يراجع: بوريس بورسوف: الواقعية اليوم وأبدًا (وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤م) ص٧٣.

(١٠٥) محمود درويش: الأعمال الكاملة، إعداد: على مودة (بدون) ص٢٨، ٢٩.

(١٠٦) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٩٣.

(١٠٧) أدونيس: الأعمال الشعرية، ٤٣٩/١.

(١٠٨) أنسي الحاج: ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة (دار الجديد، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م)، ص٢٢، ٢٣.

(١٠٩) قضايا وشهادات – الحداثة ٢، ص١٤٦، ١٤٧.

(١١٠) فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ص٣٧.

(١١١) د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ (دار المعارف، مصر) ص٨.

(١١٢) أدونيس: الأعمال الشعرية، ١٦/١، ١٧.

(١١٣) السابق، ٤٧٩/١.

(١١٤) محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة (رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٩م) ٤٤٧/١.

(١١٥) أدونيس: الأعمال الشعرية، ١٣/٢.

(١١٦) السابق، ١٤/٢.

(١١٧) عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٤١/١.

(١١٨) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر (مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، دون طبعة أو تاريخ) ص١٤٨.

(١١٩) السابق، ص١٣٩.

(١٢٠) السابق، ص١٤٥.

(١٢١) أبو هلال العسكري: الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ) ص٤٥.

(١٢٢) د. عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقدا، (الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م) ص٤٦٥.

(١٢٣) راجع: السابق ص٤٦٦، ٤٦٧.

(١٢٤) أمل دنقل: الأعمال الكاملة (دار الشروق، القاهرة، ط٢، ٢٠١٢م) ص٣٤–٣٧.

(١٢٥) محمد عيد إبراهيم: ديوان قبر لينقض (القاهرة، ط١، ١٩٩١م) ص١٩، ٢٠.

(١٢٦) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (المكتبة الأكاديمية، الجيزة – مصر، ط٧، ٢٠١٠م–١٤٣١هـ) ص٤٢١.

(١٢٧) فاروق شوشة: ديوان سيدة الماء (مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٤م) ص٥٥.

(١٢٨) مجلة فصول المصرية، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٨٤م، ص١٧٦.

(١٢٩) أدونيس: زمن الشعر (دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م) ص٢١.

(١٣٠) محمود درويش: ديوانه (دار العودة، بيروت، ١٩٨٩م) ص٤٨١.

(١٣١) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ص٦٧.

(١٣٢) تموز من الآلهة الوثنية القديمة مرتبط بالرعاة في بلاد الرافدين.

(١٣٣) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر (مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م) ص ١٣٣.

(١٣٤) السابق، ص١٣٤.

(١٣٥) السابق، ص١٣٥.

(١٣٦) السابق، ص١٣٦.

(١٣٧) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية (منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ط١، ٢٠١٤م) ١٤٦/١.

(١٣٨) د. رضا عطية: الاغتراب في شعر سعدي يوسف – قراءة ثقافية (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨م) ص١٢١، ١٢٢.

(١٣٩) يراجع: السابق، ص١٢٣.

(١٤٠) يراجع: السابق، ص١٢٣.

(١٤١) يراجع: د. مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر، (منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٤٠٨هـ) ص١٠٧.

(١٤٢) فاضل ثامر: رهانات شعراء الحداثة (منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب بالعراق، ط١، ٢٠١٩م) ص٣٥.

(١٤٣) فاضل العزاوي: الأعمال الشعرية (منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠٠٧م) ص١٥.

(١٤٤) أدونيس: الأعمال الشعرية، ٢٢/٢ وما بعدها.

(١٤٥) فاضل ثامر: رهانات شعراء الحداثة، ص٥٥.

(١٤٦) فاضل ثامر: رهانات شعراء الحداثة، ص٥٧، وراجع: ص٩٣.

(١٤٧) محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة، ٣٨/١.

(١٤٨) أدونيس: الأعمال الشعرية، ٣٥/٢ وما بعدها.

(١٤٩) السابق، ٤٩/٢ وما بعدها.

(١٥٠) السابق، ١٤٣/٢ وما بعدها.

(١٥١) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/٣ وما بعدها.

(١٥٢) السابق، ٥١/٣ وما بعدها.

(١٥٣) السابق، ٢٧٤/٥ وما بعدها.

(١٥٤) أنسي الحاج: خواتم ٢ (رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، ط١، ١٩٩٧م) ص٢٢.

Arabic Poetic Modernity
An Objective Vision

Ibrahim Muhammad Muhammad Abdul Rahman
Assistant Professor of Rhetoric and Literary Criticism
College of Arts - University of Arish

Abstract:

Arab poetic modernity is related to Western modernity. It has been accepted by some and rejected by others. It has what is acceptable or rejected: whether the vision and content or artistic characteristics: the self-inflation of those who say it, the feeling of spiritual alienation, and the two types of ambiguity, accepted ambiguity and interrupted ambiguity, using symbol and myth, interest in the image, and interference with other literary races. Arab poetic modernity is a type of continuous experimentation. It is an unruly movement, always striving to get out of the stable. This experiment hoarded an enormous amount of transcendence on the set of critical and creative frameworks because he sees it as trapping his capabilities. Therefore, the modernist seeks to enter the creative taboo area, which has filled their poems with an enormous amount of tense collision that shocks the recipient's taste, ideas and beliefs.