الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت

معهد اللغة والأدب العربي

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

موسومة بـ:

دراسة كتاب "مقدمة للشّعر العربي" لأدونيس.

تخصص : أدب عربي قديم

إعداد الطالبان:

- ✓ نقروش عبد الحميد
- ✓ نهمار سليمان

إشراف الأستاذة:

- ✓ د.بن حنيفية

السنة الجامعية:

1440 هـ/1441 هـ- 2019 /2020 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة

وأعاننا ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهناه من صعوبات .

ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة "بن حنيفية " التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة التي كانت عونا في إتمام هذا البحث .

ولا يفوتنا أن نشكر كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

إهداء:

ما أجمل أن يجود المرءُ بأغلى ما لديه

و الأجمل أن يهدي الغالي للأغلى.

هي ذي ثمرة جهدي هي هدية أهديها اليوم إلى

من حملت اسمه بكل فخر

إلى من يرتعش قلبي لذكره إلى أعظم رجل في الكون

إلى والدي

و أسأل الله أن أكون الولد الصالح الذي يدعو له.

إلى من ربتني وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات

"أمي".

أنت زهرة فاقت كل الزهور

أنت أزكى كل العطور

أنت وسط قلبي البهجة والسرور

لأجلك تعلمت الكتابة على السطور

فأنت الشمعة التي تحترق لتنيري لنا الطريق، وأنت الوردة التي ذبلت لتزهري حياتنا إليك.

يا أغلى إنسانة في الوجود أمي الحبيبة

إلى قدوتي وسندي في الحياة بعد الوالدين إخوتي:

عبد القادر، العيد، حسين، صالح، نورة، أبوبكر ،

عبد المالك، وأخي الصغير محمد ،

إلى كل من يحمل لقب: نقروش، مشعشع.

إلى من شاركني في إنجاز هذا العمل وقاسمني أجمل الأيام:سليمان.

إلى كل من تحلّوا بالإيخاء، وتميزوا بالوفاء إلى أصدقائي:

أحمد، رشيد، يحي، علي، شعبان.سليم ، سفيان.

إلى طلبة وأساتذة المركز الجامعي تيسمسيلت.

إلى كل من وسعت لهم ذاكرتي ولم تتسع لهم مذكرتي.

عبد الحميد

إهداء:

أهدي ثمرة جهدي إلى من قال فيهما الله: ﴿وقل ربّي ارحمهما كما ربياني صغيراً﴾.الإسراء: {الآية:24}.إلى قرة عيني والداي الكريمين:

إلى أول من نطق لساني بحروف. إلى شمعة قلبي إلى من غمرتني بعطفها وحنانها وضحت برحمتها لأتذوق الحياة. إلى أعز من أملك أمي الحبيبة حفظها الله وأطال عمرها.

– إلى أروع رجل في حياتي إلى كل من أحمل اسمه بكل فخر، إلى من أخذ بيدي حتى وصلت إلى غايتي، ولم يبخل علي بعطائه إلى من علمني الصبر والرضا بالقدر أبي الحبيب حفظه الله وأطال عمره.

– إلى القلوب الطاهرة والنفوس البريئة إلى من تقاسمت معهم حلاوة ومرارة العيش إخوتي، إلى كل من يحمل لقب: نهمار

إلى من عرفني بهم القدر إلى من معهم سعدت، وبرفقتهم سرت، إلى من علموني ألاّ أصغيهم حياتي: أحمد، عبد الحميد ، رشيد، السايح، حسين ، صالح.

إلى طلبة وأساتذة المركز الجامعي تيسمسيلت.

سليمان

بطاقة فنية

بطاقة فنية للكِتَاب والكاتِب

I. بطاقة فنية:

المــؤلَّف: أدونيس (علي أحمد سعيد).

المــؤلِّف: مقدِّمة للشِّعر العربي.

دار النشر: دار العودة.

بلد النشر: بيروت – لبنان.

الطبــعة : الثالثة (03).

سنة الطبع: 1979 م.

عدد الصفحات: 143 (مائة وثلاثة وأربعون) صفحة.

حجم الكتاب: متوسط.

II.السيرة الذاتية للكاتب" أدونيس":

خصصَ "روبرت كامبل اليسوعِي" جُزءًا من كتابه "أعلام الأدب العربي المعاصر" للحَديث والتعريف بأحد قامات الأدَب والشِّعر العربي المعاصِر، وهو أدونيس وقد جاء فيه مايلي [1]:

1. سيرته وحياته :

أدونيس: (علي اسبر/ علي أحمد سعيد).

النوع الأدبي: شاعِر، ناقد.

ولادته: 1930م في قرية قصابين، سوريا.

ثقافته: دَرس عند كُتاب قصابين **1935– 1944**م، وعلى يد أبيه ثم نُقل إلى "ليسي فرا نسيه" في طرطوس **1944 – 1945**م ؛ والمدرسة الإعدادية في طرطوس **1945–1947**؛ والثانوية الرسمية في اللاذقية **1947–1949**م، حائز على شهادة ليسانس في الفلسفة من الجامعة السورية في دمشق **1949–1951**م، ودكتوراه في الأدب العربي من جامعة القديس يوسف **1973**م.

حياته في سطور: صحافي، معلم، شاعر، وناقد، عضو الحزب السوري القومي الاجتماعي **1950–1958**م، أصدر مع يوسف الخال مجلة "**شعر**" عام **1957**م، وبعد ذلك مجلة "**مواقف**" سنة **1968**م .كاتب لِعدد من الجرائِد العربية : النَّهار والجريدَة، ولِّسان الحال والكِفاح العربي والأديب، والمحرر والنَّهار العربي والدوّلي، سَافر إلى غالِبية البلدان وأوربا وأمريكا الشمالية، متزوج من خالدة سعيد وله ولدان.

[1]- روبرت كامبل اليسوعي، أعلام الأدب العربي المعاصر (سير وسير ذاتية)، جامعة القديس يوسف، بيروت، لبنان، ط.1، 1996 م، ص.241.

2. استعارته لاسم أدونيس:

اكْتَسَبَ "علي اسبر" لقب أدونيس عندما كان طالبًا باللاذقية، وكان ذلك في حوالي السابِعة عشرة من عمره، لَقَدْ كان يَكتُب آنذاك نُصوصًا شِّعرية ونثْرية، ويُوقِّعُها باسمه العادي علي أحمد سعيد، ويُرسِلها إلى بعض الصحف والمجلات آنذاك للنَّشر، لَكِن أيًا منها لمْ يُنشر في أيَّة صحيفة، ودَام هذا الأمر فترةً، فاستاء وغَضِب، وأثناء ذلك وقَعَت في يده مُصادفةً، مجلة أُسبوعية قرأَ فيها مقالة عن أسطورة أدونيس الفينيقية، وكيف كان جميلًا وأحبته عشتار، وكيف قتلهُ الخنزيْر البرِّي، وكيف كان يَبعث كل سنة في الربيع، فهزتهُ الأسطورة، وقرَرَ من الآن فصاعدًا، أنْ يَسْتَعِير اسم أدونيس ويُوقِّع به [1]، وبالفعل كَتَب الشَّاعِر نَصًا شِّعريًا وقَّعهُ باسم أدونيس، وأَرسله إلى جريدة الإرْشَاد، فنُشرتْ أولى محاوَلاتِه الشِّعرية بِتَوقِيع أدونيس.

3. مؤلَّفاته:

مكتبة أدونيس تَحوي العديد من الكُتُب، مِنها الشِّعرية ومِنها النَّقدية أيضًا، وقدْ عدَّدَ "**صقر أبو فخر**" في مؤَلَّفه "**حوار مع ادونيس**" هذه المؤلَّفات وهي:

أ- مؤلَّفاته الشِّعرية [2]:

* قالت الأرض **1954**م.

* قصائِد أولى **1957**م.

* أوراق في الرِيح **1958**م.

* أغانِي مهيار الدِّمشقي **1961**م.

* كِتاب التحوَّلات والهِجرة في أقالِيم النَّهار واللّيل **1965**م.

* المسرح والمرايا **1968**م.

---

[1]- ينظر: عبد الغفور بي تي، أدونيس شاعر التجديد في عالم العرب الحديث، مخطوط دكتوراه في الأدب العربي، جامعة عليكرة الإسلامية، الهند، د.ط، 2016م، ص.ص.77-78.

[2]- صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس : (الطفولة، الشِّعر، المنفى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 2000م، ص.ص.199-200.

* وقتٌ بين الرماد والوْرد **1971**م.

* مفرد بصيغة الجمع **1975**م.

* كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل **1980**م.

* كتاب الحصار **1985**م.

* شهوة تتقدم في خرائط المادة **1987**م.

* احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة **1988**م.

* كتاب : أمس المكان الآن **1995**م.

* فهرس لأعمال الريح **1998**م.

ب– مؤلفاته النثرية [1]:

* مقدمة للشِّعر العربي **1971**م.

* دراسات زمن الشِّعر **1972**م.

* الثابت والمتحول : بحث في الأتباع والإبداع عند العرب **1974**م.

* فاتحة لنهايات القرن **1980**م.

* سياسة الشِّعر : دراسات في الشِّعرية المعاصرة **1985**م.

* الشِّعرية العربية **1985**م.

* كلام البدايات **1988**م.

* الصوفية والسريالية **1992**م.

* النص القرآني وآفاق الكتابة **1993**م.

هذه كانت أبرز المؤلفات الشِّعرية، بالإضافة إلى الكتب النَّقدية، التي درس فيها أدونيس الأدب.

[1]– صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس : (الطفولة، الشِّعر، المنفى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 2000م، ص.ص.199-200.

مقدمة

مقدمة:

وَجَدَ الإنسان أَفْضلَ وسِيلة للتَّعبير عن نَفسِه، وهي الشِّعر، وقد كان أوّل جِنْس أَدَبي يُعبِّر بِهِ، لِأجْل هذَا كانت لِلشِّعر مكَانة عظِيمة لا يبلغها غيره، وخاصةً عِند العَرب. فالشّاعِر لِّسان قبيلَته يَفْخر بأَمجادِهَا وعزِّها، وأَيامِها وانتصاراتِها، والقَبيلة تَعتْزُّ بشاعِرَها وتَحْترِمَهُ، ولِهذَا كان لِكلِّ قبيلةٌ شاعِرُها.

وظلَّ الشِّعر عندَ العرب يحُوزُ هذهِ المكانة الرَفيعَة لِقرون عدِيدَة عَرف فيها تطورًا وتغيُّرًا وتحوّلًا، لاعتِبارات عدِيدَة منها: تغيُّر الحَياة العَربية وتَطورِها، إضافةً إلى اتصال العَرب بالأمُمْ الأُخْرَى ونَهلهِم من عُلومهِم وآدَابِها، ومن هُنا وقَعَ اختيارنا على دِراسة كتاب "**مُقدمة للشِّعر العربي**" لأدونيس، مُحاولينَ فيه دِراسة أهمْ القضايَا التي تعرض لها، وبالخصوص شِّعرنا العربي.

ومن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع تحديدًا تخصصنا في مجال الأدب القديم، بالإضافة إلى سعيِّنا للإلمام حول التغيُّرات والتطورات الحاصِلة في الساحة الشِّعرية العربية، وكذلك تنمية رصيدنا المعرفي وتحسين وتثرية مرجعيتنا الثقافية في هذا المجال.

وكان موضوع بحثِنا إجابة عن طائِفة من الأسئلة من بينها:

- هل تغيّر الشّعر العربي على مرِّ العصور؟
- ما هي أهم التغيّرات الطارئة على الشِّعر العربي؟
- ما أبرز القضايا التي تعرض لها أدونيس من خلال كتابه مقدمة للشِّعر العربي؟
- كيف تطرق النُّقاد القُدامى والمحدثين لقضية التجديد في الشِّعر العربي؟

وغيرها من الأسئلة التي حاولنا الإجابة عنها في ثنايا وطيات هذا البحث، معتمدين على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك بعرضِنا لِأفكار الباحث ومقارنتها بأفكار غيره من النُّقاد في نفس هذه القضايا المطروحة بالشرح والتفسير والتعقيب.

وَاتبعنا في بَحْثِنا الخُطة الآتِية:

مُقدِّمة ومَدْخل وفَصلين وخَاتمة:

عرضنا في المدخل سيرة الكاتِب ومُؤلَّفاتِه، ونَبْذة عَامة لمضمون الكتَاب وأَهَم القَضَايا التي عَالجَها.

في الفصل الأول: قُمْنَا بتَلْخيص أَهَم ما وَرد في فُصول الكِتاب.

أمَّا الفصل الثاني: فَقمنا بِدراسة أَهَم القضايا الوارِدة في المؤلّف ومُقارنتِها مع مُؤلَّفات أُخرى لِباحِثين ودارِسين مِنْهُم القُدماء ومنهم المحدِّثين.

واعْتَمدنا مجموعَة مِن الكُتُب في دِراسة الكِتَاب أَهمها:

- أدونيس: "مقدِّمة للشِّعر العَربي" .
- شَوقي ضَيف: "تارِيخ الأَدَب العَربي (العَصر الجَاهِلي والعَباسِي) ".
- أبو هِلال العَسْكرِي : "الصِّناعَتين".
- جَواد عَلي: "المفصّل في تَارِيخ العَرب قَبل الإسلام" .
- حَنا الفَاخورِي: "الجَامِع في تَارِيخ الأَدَب العَربي (الأَدَب الحَدِيث) ".
- محمد هَدارة: "دِراسَات في الأَدَب العَربي الحَدِيث".
- إحْسَان عبَّاس: "تَارِيخ النَّقد الأَدَبي عِند العَرَب".
- بنْ بَغدَاد أحمد: "شِّعرية المكَان في العَصر الجَاهِلي" .

وَكَكُلْ بحث أكَادِيمي تَقِف في وَجهِه الكَثير مِن المعوِّقات، فإنَّنا وَاجَهتنا العَدِيد مِن العَراقِيل والصُعوبَات، إلَّا أنَّنا حَاولنا التَغَلُّب عَليها وتَجاوزنَاهَا مِنْ بينها: تَشَعب المادَة المعْرِفية وَصُعوبَة تَصنيفِها، إضَافَة إلى أنَّ الكِتاب المدْروس لا يَحوي عَلى عَناوِين فرعية تُسهِل عَلينا عَملية البحْث في القَضايَا ومُقارنتها، وأيضًا غلق المكْتبَات والجَامِعة حَال دُونَ استفادتِنا مِن الكُتُب الوَرقِية المطْبوعَة.

وفي الأخِير لا نَنسى أَنْ نَتقدَّم بالشُّكر الجزِيل والامتِنَان لأُسْتَاذتِنا الفاضِلة "**بن حنفية** " لِما قَدَّمَتهُ لنَا مِن نَصائِح قيّمة وتَوجِيهَات صَائبة، ولمْ تَبخلْ عَلينا بِعلمِها ولا بجُهدِها.

ونَسْأل الله أَنْ نَكُون قَدْ وفقْنَا في إنجَازِنا لهَذا العَمل.

حرر بتيسمسيلت يوم:2020/07/20

نقروش عبد الحميد

نهمار سليمان

مدخل

الهيكل الخارجي للكتاب

الكِتَاب الذي نَحْنُ بِصدَدْ دِراسَته تَحْتَ عُنوَان **"مُقدِّمة لِلشِّعر العَربي "** لِمؤلِّفه الشَّاعِر والنَّاقد السُورِي " **أدونيس"** هُو كِتَاب نقدِي تَتَبَّع فيه صَاحِبه التطوّرات الحَاصِلة في الشِّعر العَربِي بِدْءًا مِن العَصر الجَاهلِي وَمُرورًا بالعَصر الحَدِيث وانتهاءً إلى عَصرنا هَذا .

وقدْ قَام الكَاتِب بِتقْسيم الكِتَاب إلى ثَلاثَة عَناوِين كَانت كَالآتِي :

1- الماضي:

أ – القبـــــول.

ب – التســـاؤل.

ج – الصنـــــعة.

2- الحاضر وبدايات التحوّل:

3- آفاق المستقبل:

فأدونيس خَصص كِتَابه لِلحَديث عنْ الشِّعر باعتبارِه دِيوان العَرب، ولِما يحُوزُه هَذا الجِنس الأَدَبي مِن مَكَانة عَالية خَاصة في القَديم، فالشِّعر التُراثِي الجَاهِلي والعَباسِي والأُمَوي ... يُمثِّلون هَوية الإنْسَان العَربِي.

وَعند تَقصي النَّاقِد لِلتغيّرات والتَحوّلات التي طَرأت عَلى الشِّعر العَربِي، وَجدَ أنَّ الشِّعر العَربِي مُسْتمر في التطوُّر والتبدُّل، وهَذا تَبعًا لِتغيّر حَياة الإنْسَان العَربِي وظُروفِه المحِيطَة بِها، بِاعتبَار الشِّعر والأَدَب عُمومًا نَابعِين مِن الذَات الإنْسَانية، وهَذه الذَات تَعيش في عَالم وَواقِع مُعين تُعبِّر عَنْه مِنْ خِلال الكِتَابة، وَمِنْه فَمِنَ الطَبيعِي أنْ يَتغيّر شِّعرُهَا وَأَدَبها ويَتطوّر.

كمَا دَرس أدونيس أَهم الاتجَاهَات الشِّعرية في كُل قِسْم مِن أَقسَام الكِتَاب، فذَكرَ العَدِيد مِن الأَسْماء الشِّعرية واستشْهَد بِمجْموعَة مِن الأَبْيات الشِّعرية المثبة في دِيوان الشِّعر العَربِي بِأجزائِه الثَلاثَة كَامرئ القيس، أبي تمام، المتنبي، أبو العلاء المعري، أحمد شوقي، خليل مطران، جبران خليل جبران ... وغيرهم.

وَحَاول في الكَثير مِن الأحيان إبراز كَيف تَعامَل الشُّعراء العَرب الحديثون والمعاصِرون مَعَ التُراث العَربِي، وكَيف طوَّرُوا بَعض المفَاهِيم الشِّعرية وتَخلوا عَنْ الأُخرَى. ومَا الجَدِيد الذي جَاءُوا بِهِ.

أ- قِراءَة فِي غِلاف الكِتَـاب:

اِختار أدونيس أَنْ يَكون لَوْن غِلَاف الكِتَاب أَبيضًا وَوَضَع في أَعلى الكِتَاب اسْم الكَاتِب أدونيس بِحجم أَكْبر مِن العنوان، وكَتَبَا كِليهما بِالخط الأَسود، وَقدْ كَتب بِالأسود لِيكون وَاضحِين وَبَارزين لِلفت اِنتباه قَارِئ الكِتَاب. بِالإضافة إلى أَنَّ اِستعمال هَذين اللّونين في غِلَاف الكِتَاب وَنقصد الأبيض والأسود يَدل عَلى بَساطة وَوضوح الكَاتِب في طَرحهِ لِأفكاره، وكَذلِك فَالبياض يُشير إلى عَقل القَارِئ قَبل قِراءَة الكِتَاب وَعند قِراءته لهُ فإنَّه يُضفي عَلى هَذا البياض وُضوحًا ومَعرِفة اِكتسبَها القَارِئ مِن فِعل القِراءة.

وفي وَسط صَفحة الغِلَاف نَجِد رسمًا بِالألوان وَهو عِبارة عَنْ مُربعَات وَمُستطِيلات مُتفاوِتة الأَحْجام، ومُختلفة الأَلوان، تَتخللُها بَعض الخُطوط المستقِيمة وَالدوائِر، وقدْ اِعتَمدَها الكَاتِب لِيدلنا عَلى الاختِلاف والتغيُّر الذي طَرأ عَلى الشِّعر العَربي في العَدِيد مِن العُصُور.

وفي أَسفل صَفحة الغِلَاف مِن اليَسار مَكتُوب اِسم دَار النشْر بِاللون الأسْود أَيضًا: "**دار العودة –بيروت**".

فَالكُتاب دَائمًا يُمعِّنون النّظر وَيأخذُون وَقتًا لاختيار صَفحة الغِلَاف وَماذا يَكتبُون فِيها وَطبيعَة الخَط وَحجْمه، بِالإضَافة إلى الرسم، وَهذا يَدل عَلى أَهمية هَذه العَتبة، لأَنَّها تُلفت النَّظر وتَشُّد الانتِباه.

ب- قِراءة في عنوان الكِتَاب:

وَسَم أدونيس كِتابه بـ "مقدِّمة لِلشِّعر العَربي"، وَما نُلاحِظه أنَّ العنوان مَكتُوب في ثَلاثَة كَلمات، لِكل مِنها دَلالتها وَدورها في تحدِيد العنوان . بِاعتبار هَذا الأخِير أَهم شَيء في الكِتَاب، وَهو الذي يجعل لِلكِتَاب شَعبية .فلو اخفق المؤلِّف في اِختيار العنوان فإنَّ كِتَابه يُصبِح في ظل النّسيان بِالرغم منْ أنَّه قدْ يَحوي مَعارِف وَمَعلومَات قيِّمَة جِدًا.

وَسنقُوم بِتفكيك العنوان لمعرفة دَلالته:

1- **مقدمة:** المقدِّمة دَومًا تخُص البدَايات ولا تَشمُل الإحَاطة بِكل جوانِب الموضوع، فالموضوع الذي تَطرق لهُ الكَاتِب موضوع ثَري كُتِبت حَوله الكَثير مِن المجلدات والكُتُب التي لا تُعّدْ ولا تُحصى بالمقَارنة مَع حَجم كِتَاب البَاحِث، فالمقدِّمة هنا تَعني أنَّ الكَاتِب رَصد فقط عُموميَات الشِّعر العَربي .

2- **الشِّعر**: يُقسَّم الأدَب منذُ القَديم إلى نَوعين شِّعرٌ ونثر، ولِكل منهما خَصائِصه ومميزاتِه، والكِتَاب الذي سَنحاوِل دِراسته يَهتم بالشّعر وتَقييم وإعادة النَّظر في هَذه الدِراسَة.

3- **العَربي**: وفي هَذا تَحديد لِنوعية الشِّعر الذي يُعنَى النَّاقِد بِدراستهِ وَهو الشِّعر العَربي . وقدْ اِختار دِراسة الشِّعر نظرًا لأهمية هذا الفن وشَعبيته المتداولة عِند العَرب بِاعتباره أوّل فن أدَبي عبَّروا بِهِ عنْ حَياتِهم وآمالِهم وآلامِهم وذِكرياتِهم ...

I.الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه الدِراسة:

يَنتمي الكِتَاب الذي بين أيدينَا إلى حَقل النَّقدْ الأدَبي، لأنَّ المؤلِّف قَام بِالبحث في العَديد مِن القَضايا التي تخُص الشِّعر ودَقَقَ وتَفحصَ في دَواوِين الشُّعراء، وَقام أيضًا بالمقَارنة بينهم، وحَدد ما تَشابهوا فيه وما اِختلفوا، وما الشيء الجَدِيد الذي غيَّروه والذي أَضافُوه إليه.

II.الدواعي التي جعلت الكَاتِب يُؤلِّف هَذا الكِتَاب:

عِند بَحثِنا في مُقدِمة الكِتَاب عنْ أَسباب تَأليف أدونيس لِهذا الكِتَاب وَجَدْنا أنَّهُ يَرمي إلى تَحقيق العَديد مِن الأهدَاف . كَما صرَّح بِها في مُقدِّمته، وهي [1]:

1. إعَادة النَّظر في الموروث الشِّعري بحيث نَفهمهُ فَهمًا جَديدًا، فنُعيد تَقييمه ونُمارِس قِراءتَهُ ودِراسَتهُ، عَلى ضَوء هَذا كُله في مَدارِسِنا وجَامعَاتِنا.

2. التَوكيد عَلَى أنَّ تَغيُّر الشِّعر العَربي لَيس تَغيُّرًا في الشَكل أو طَريقة التَعبير وحَسْب، وإنَّما هو قَبل ذَلك تَغيُّرٌ في المفْهُوم ذَاتِه.

3. تَجاوز الأنْواع الأَدَبية (النثر، الشِّعر، القِصة، المسْرحِية ...الخ) وَصهرِهَا كلِّها في نَوع واحِد وهو **الكِتابة**.

4. وَضع الإبدَاع والنِتاج الشِّعريين العَربيين في مَنظور التَجاوز الدائِم، فنُقيمُهما اِستنادًا إلى هَذا المنظور، هَكذا لا تَكون قِيمة النِتاج أو الإبدَاع فيما يَعكسه مِن أَبعاد الثورة المتحقِقَة، بِقدر ما تَكون فيما يَختزِنه أو يُشير إليه مِنْ أَبعاد الثورة الآتية.

فَكل هَذا كان دَافِعًا لِلباحِث لِتأليف هَذا الكِتَاب، خَاصةً في ظّل التطوّر الذي عَرفه الشِّعر العَربي بِحكم الظُروف التي طَرأت عَليه نَتيجَة تغيُّر الإنْسان وَطبيعة حَياته، بالإضَافة إلى أنَّهُ

[1]- أدونيس، مقدمة للشِّعر العربي، ص.ص.11-12.

كان يُرمي إلى عَرض تُراثنا الشّعري بصورة مَفهومَة وكيف نَتعامل معهُ، زِدْ عَلى ذلِك أَهم التَغيُّرات التي طَرأت عَلى الشِّعر العَربي.

III.القيمة العلمية للكتاب:

منْ يَطلِع عَلى كِتَاب أدونيس "مقدِّمة لِلشِّعر العَربي" يَخرج بِزاد مَعرفِي وَفير عنْ الشِّعر العَربي وَأبرز قَضايَاه ومَا التطوّرات والتبدلات التي حَدثت عَليه، ومَا أسْباب هَذا التَغيُّر، بالإضَافة إلى أنَّ هَذا الكِتَاب يُوفر عَلى المتَلقِي قِراءة مِئات الكُتبْ في هَذا المجال لأنَّ قَضية الشِّعر العَربي خَاضَ فيها العَدِيد مِن الباحِثين سَواءٌ كَانوا قُدامى أو محدثين، وأَسالُوا حَولها الكَثير مِن الحبْر، وشَغلوا بِها العَدِيد مِن الصفحَات.

IV. المصادر التي اِستقى منها مادته المعرِفية:

مِنْ خِلال تَقصينا عنْ أهم المصَادِر والمرَاجِع التي اِستعَان بِها البَاحِث في تَأليف كِتَابه لاحَظنا أنَّ الكَاتِب لم يُورد في متْن صَفحَات الكِتَاب أي مرجع أو مصدر إلَّا نَادرًا عِندما يَشرح بَعض الأقْوال. وَهي مَرات تُعّد عَلى الأصَابِع، كمَا أنَّه لمْ يُخصِص في آخِر صَفحَات كِتَابه قَائِمة لِلمصادِر والمراجِع، مما يَصعُب عَلى القَارِئ التَوسع في بَعض القضَايا ومَعرِفة حَيثياتِها خَاصةً ما تَعلق بِالتُراث.

الفصل الأول

تلخيص كتاب

مقدّمة للشّعر العربي لأدونيس

1. الماضي

أ – القبـــول

ب – التســـاؤل

ج – الصنعـــة

2. الحاضر وبدايات التحوّل

3. آفاق المستقبل

تمهيد:

يُعدُّ كِتَاب أدونيس الذي بين يدنيا مِن بيْن الكُتب العَدِيدة التي تَعرض أَصحابها لِلشِّعر العَربي، وقدْ قَسَّمه إلى ثَلاثَة أقسْام : الماضِي وَدرس فيه (القبول، التساؤل، الصنعة)، والحاضر وبدايات التحوّل، وأخيرًا آفاق المستقبل، وسَنحاول في هَذا الفصل تَلخيص أَهم ما وَرد في الكِتَاب.

1. المـــاضـــي:

أ – القبـــــول:

يبدأ **أدونيس** دِراسَته هذه مِنْ شعُور العَربي بأنَّ الحَياة هَشّة سَريعَة الانْكسَار، أَفسدَها الموت وَيسعَى هَذا الإنْسان إلى أنْ يَتغلب عَلى الهَشاشَة والموت، وعِندما يَكتَشف الشَّاعر العَربي نَفسهُ يَكتَشف عَبثية العَالم الذي يَتوقف عَليه، مُتمنيًا أنْ يَقهر الزمن وَالموت والتغيُّر، ويَصير كالحَجَر، ثم يَنتقل البَاحِث إلى المكَان عِند الإنْسان العَربي – الجاهلي تحديدًا – فالمكَان هو الأسَاس لِفهم الشِّعر الجَاهِلي، ويَتمركز هَذا المكَان في الصَحراء، إذْ تُمثل العدّو، كما أنَّها لا تُعطِي، وهي مكَان التغيَّر والغيَاب، كما حَدد **أدونيس** وَجهَان لِلمكَان عند الشَّاعر الجَاهِلي، أحدهما يَجذب تَرتسِم فيه تَحقُّقَات الفُروسِية وأَبعاد الفَارِس، وَوجه يُخيف إذْ مِن المكَان تأتي مُفاجآت السقوط، والمكَان هو ملجأْ الشَّاعر [1].

وعنْ المكَان يَقول **أدونيس:** «هذا المكَان لا يُتيح أي شيء إلّا بالقوّة، تُصبِح إرَادة السَيطرة والتمَلك عند الإنْسان المحرك الأول... فَمنْ يملِك الشجاعَة ليجَابهُ خَطر المكَان، هو وَحدهُ يَعرِف كيفَ يَكون سَيد مَصيره»[2].

فالمكَان كان أَكبر تَحدي بالنِّسبة لِلإنسان العَربي، فبِالرغم مِن صعُوبتهِ إلَّا أنَّه كان لِزامًا عَليه مُصارَعته والتَغلّب عَليه بِكل شَجاعَة حتى يَتمكن مِن العَيش . ثم يُؤكد **أدونيس** البُطولَة ما

[1]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.13-15.

[2]– المصدر نفسه، ص.15.

هي إلَّا نتيجة عنْ عجز الجَاهِلي عنْ السَيطرة عَلى المكَان، فَالبطُولة مُغامرَة . حِين نُغامِر نُغيِّر وجودنا، نُغامِر، فنتغيّر، فتعبِّر البُطولَة عنْ نَفسها بلغة سَاحِرة، مُتَحركَة . تُخاطِب الأعصَاب والجلدْ والعَضَلات والحَواس، وتُسحر الروح، وفروسية الشَّاعِر الجَاهِلي لا تعبر عنْ نفسها ببطش أعمى – على حد تعبير أدونيس– بل هي شَهامة تحتضن الأعداء، فالمرأة التي تنسى لا تذل وتعامل كأنَّها امرأة حرة، والقتل عند الجَاهِلي ليس غَاية، وإنَّها دِفاع، إنَّها فُروسية النجدة، تُأكِّد جهل الفارس للخوف، ولا يفخر الفارس إلا بانتصاره على فارس آخر في مستواه بسالة ومروءة، ولا يفخر بالقوة في حد ذاتها، بل الطريقة التي يستخدم بها هذه القوة، لتدرك الفروسية العربية أخيرًا أنّ لها حدا هو الغياب، لأنّها تتردد بين الحضور والغياب تتضمن حس الفاجعة، ذلك أنّ القتال ليس لعبًا كيفياً، وإنّما ضرورةً وحاجةً يفرضها قَدَر الحياة للتسلح ضد قدر الموت، حيثُ يتأكّد الفارِس مِنْ أنَّه متجه نحو الموت، والحرب تعجل هذا المسير، وفي الوقت ذاته متيقن أنَّ الحرب لا يمكنها أنْ تغلق في وجهه آفاق المستقبل وأبواب الحياة [1] . فالفارِس يُدرك أنَّه سائِر إلى طريق الهلاك بقدميه، إلّا أنَّه يُحاوِل في المعركة أنْ يعود حياً ولا يهلك.

وبعد ذلِك يُقيم البَاحِث مُفارقة بين الفارِس في الجاهِلية وفي الإسلام يقول: «لم تكن للفارِس الجاهلِي أية تعزية فيما بعد الحياة، كان يعتقد أنَّ انتصاره أو فشله يتوقفان على إرادته هو، وليس على الإرادة الإلهية، وكَانت الفروسية الجاهِلية مُبطنة بمرارة زالت في الإسلام ، حيثُ صَار الفارِس يتكسر باسم الله، وصار للشهادة جاذِبية داخِلية من نوع آخر »[2]، فالمسلم ليرى الحرب نفس نظرة الجاهِلي، لهذا فقدْ تغير مفهومها من الحرب إلى الجهاد .

ويَستمر المؤلِّف في وصف شخصية الفارِس الجاهِلي وهو ما يبينه قوله الآتي : « شخصية الفارس، كما يقدمها لنا الشِّعر الجاهِلي، مُلتزمة وحُرة، مُتعاونة، ومتفردة، جوابة ومقيمة في آن

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص .16-18.

[2]- المصدر نفسه، ص.18.

واحد . ينتظم الفارِس في الحياة اليومية وسط الفوضى والمصادفة وينسجم وسط امتداد لا شكل له... » [1] .

إضافةً إلى هذه الفروسية نجد فروسية عربية أخرى، وهي فروسية الانتماء كما يسميها "**أدونيس**" وتتمثل في الشُّعراء الصعاليك والغاضبين ولا تستند هذه الفروسية إلى الشعور بالواجب، بل إلى الفردية التي (تحس إحساسًا طاغياً أنَّها قادرة على هدم قانون الضرورة وتحقيق ما يعتبره العقل مستحيلًا ... والبطل هنا رجل مأخوذ بالشهوة يذهب في تلبيتها إلى آخر طبيعته، وإن كان ذلك ضد الشرائع الخلقية وضد المجتمع) [2] . فالصعاليك استعملوا هذه البطولة لهدف واحد هو السلب والنهب، لأن قبائلهم خلعتهم فما لهم من سبيل للعيش إلا الإغارة على القوافِل التجارية.

وإذا كَانت الفروسية تمثل الانتصار أو الموت للإنسان العربي الجاهِلي فإنَّ الحب كان هو الحياة يجد فيه جنته الأرضية، لأنَّ المرأة بالنسبة له الواحة والماء والجمال كله، رمز الخصب والطمأنينة، وهو يشعر عندما يسطر على المرأة أنَّه يسيطر على الطبيعة نفسها، ويعتقد أيضاً بأنَّ المرأة قوة سحرية طقوسية خيِّرة تُؤثر في الروح والجسد معاً . وهو يقرنها دائماً بالطبيعة ويراها من خِلالها [3] .

وإلى جانِب الحب الجسدي للمرأة هناك حب عذري، حيث يصير العالم بالنسبة إلى الشَّاعِر العذري صورة شفافة لحبيبته، لكن جدل الأطراف أساسي حتى في الحب العذري، بعد المشاركة العزلة، فإذا لم يكن هناك شيء يتعلق بنا، فإنّنا لا نريد أنْ نتعلق بأي شيء، يصير العاشِق غفلاً، يموت وحيدًا في البرية كأي حجر، لهذا كان الشِّعر العذري كالحب العذري تجسيدًا للحياة في فشلها المقدس، وفي حنين الروح للجسد، كأنَّ الشَّاعر العذري يدرك بفطرته الميل الغريزي عند المرأة للمعذبين الذين صعقهم القدر، وبالتالي لمواساتهم، والتخفيف من آلامهم، من

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.18.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.19.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص.20.

أجل هذا كان يُقدم العذري لحبيبته في حركة من التعاطف الأوّلي، ويُصور نفسهُ جريحًا معذبًا ويدعوهَا إلى أنْ تبدله الحب ليتم شفاؤه [1] .

يُقدم لنا الباحِث العذرية والجسدية على أنَّهما طرفا الحب عند الشَّاعِر العربي، الأولى تراجع إلى الداخل ونقاوة، والثانية اتجاه إلى الخارج وانغماس في الحسية، كَمَا تمثل لنا الحَسَاسية الشِّعرية العربية على صعيد الحب جدلًا بين اللّذة والألم، بين التخلي والتملك، بين الغبطة والحسرة هذه الحَسَاسية نقيض اللّذة التي تحارب الألم لتقضي عليه، ونقيض الألم الذي يريد أن ينفي كل لذة وحدة اللذة والألم، والزمن عدو الشَّاعِر العاشِق فزمنه ليس زمنًا عاديًا أو الزمن الذي نعرفه، بل يتجسد زمنهم في لحظات هيامهم ولقائِهم فقط، لهذا فزمنهم ليس متواصلًا بل منقطعًا [2] . إذًا الحب يجمع بين اللّذة والألم، لذة اللِّقاء بالحبيبة، والألم هو لحظة الفراق ولوعة الشوق، ويرتبط زمن الشَّاعر باللحظات التي يعيشها مع محبوبته.

لينتقل الباحِث بعد حَديثه عنْ الشِّعر العذري إلى الكَلام عنْ حقيقة الشِّعر الجاهِلي، فيقول:« الشِّعر الجَاهِلي شِّعر شهادة لم تكن غاية الشَّاعِر العربي أنْ يغير العالم أو يتخطاه أو يخلق عالما آخر .كانت غايته أنْ يَتحدث مع الواقِع ، ويَصفه، ويشهد لهُ، يحب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله...لا يُحاوِل أنْ يرى في الواقِع أكثر مما فيه، وإنَّما يُحاوِل أنْ يراه بكل ما فيه... لم يكن الشَّاعر الجَاهِلي ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة .كان يحسها ويراها كما هي، بسيطة واضحة، لا تُخبئ بالنسبة إليه، أية دلالة مُتعالية أو أي معنى ميتافيزيقي »[3] . فالشِّعر الجَاهِلي حَسب هذا الكلام هو شِّعر صادق ينبع من عمق التجربة ووصف صادِق لما هو في الواقِع وَالطبيعة .

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.20-21.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.22.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص.24-25.

وَالطبيعة عِند الشَّاعر الجاهِلي ليست موضوع تعاطف كوني، وليست ملجأ أو تعويض، بل هي واقِع بخشونة الحجر، فالطبيعة ليست قيمة، ولا تنطوي على أخلاق، ولا تعلم شيئًا، فقد كان الجاهِلي يرى فيها وحدته المرعبة، ويتيقن أنَّه لا صديق لهُ غير شجاعته، وكانت هي التي تخلق في نفسه إرادة القوة[1].

كان الشَّاعر الجاهِلي رافضًا للعالم الخارجي، ولم يكن العراك الدائم والانتقال والهجرة من مكان إلى آخر إلا دليل على رفضه، فهو يرفض الثبات والمحدودية ويقدس الحركة والفعل، فـ: (الجاهِلي عدو الوجود الثابت : لا يحس بوجوده إلا لحظة يرفض هذا الوجود – أي لحظة المغامرة، بالمغامرة تخف وطأة العالم أو تتلاشى – لا تعود هناك أية عقبة أو أي حاجز، يصبح العالم هو كذلك، فارِس اِستجابة وعطاء) [2].

كما يشكل الدهر قوة يحس الشَّاعِر الجاهِلي نفسهُ عاجزًا أمامها، والدهر هو تلك القوة الخارقة التي لا يمكن مقاومتها، تأخذ كل شيء وتغير كل شيء، إنها ليست قوة الموت – كما يقول أدونيس – بل قوة الحركة الأفقية التي تندرج في تيارها ظاهرة الغياب غياب الحبيبة والأهل والقبيلة، إنه شيء خفي، يأتي من الخلف مفاجئًا، لا يُغلب، ومجيئه حتمي، الآن أو غدًا أو بعد غد أو بعد قليل، فهذه القوة ليست ظاهرة عابرِة، وإنَّما هي نمط الحياة، والدهر هو الذي ينتج عنه الكآبة المنغرسة في الروح العربية والشِّعر العربي، فالكآبة عند العربي فطرة وطبيعة، لأن ثمة حسرة في الشعر العربي الجاهلي تبطن حتى الفرح، فالدهر شقاؤه الأكبر يتحسسه بالأصالة والأسحار، بالنهار والليل .

هذا كله يبين لنا كيف أن حساسية الشَّاعر الجاهِلي حساسية إفراط وهياج، تمزجُ دائمًا بين غبطة الحضور وحسرة الغياب، كما يُظهر لنا كيف أن الشِّعر الجاهِلي يصدر عن حساسية متمردة

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.25.

[2]- المصدر نفسه، ص.26.

بقدر ما هي أليفة، الكرم – الاستسلام والخشوع والتخلي أمام الضيف– هو الوجه الآخر لكبرياء التمرد الذي يصل أحيانا إلى الفتك بالآخر في سبيل التملك [1].

لهذا فقد كانت الفروسية أفضل وسيلة لكفاح الدهر، والشِّعر الجاهلِي في مجمله هو جدل بين (المحب الفرح الحزين الفاجع، بين الدهر المعتم والبطولة الشفافة، بين الحتمية والحرية، الصلابة العفوية، الضرورة والانبثاق)[2] . فالبطولة ضرورة فرضها العصر كما أشرنا سابقا.

وعمومًا فقد كان الشَّاعِر الجاهلِي يعيش في جدل مع الطبيعة المتموجة كالرمل، ومع الدهر القاهر، ومع التحول والهجرة، كان إنسان متقطع الحياة والحساسية، واللحظات التي يعيشها متفتتة ومبعثرة، وهذا الوضع انعكس في شكل الشِّعر، إذ يرى المؤلِّف أن تفكك القصيدة الجاهلية الخارجي أمر طبيعي، لأنها رداء الشعور المتحرك الداخلي، إنها صورة بالكلمات عن المكان – المتاه، المكان – الصحراء [3] . فالإنسان ابن بيئته يتأثر بها .

هذا ويرى المؤلِّف أنَّ العلاقة الخاطئة بين الفنان والزمن تجعل الفنان عاجزًا عن توكيد ذاته في الديمومة من هنا اتجاهه إلى تمجيد الذكرى، وجعل الحب يقيم في الماضي الذي تحفظه الذاكرة، والقصيدة الجاهلية كالحياة الجاهِلية لا تنموا ولا تبنى، وإنَّما تتفجر وتتعاقب . والشِّعر الجاهِلي صورة الحياة الجاهِلية حسي، غني بالتشابيه والصور المادية، هو شِّعر غنائي يقوم جوهريًا على الإيقاع، ممتزج بقدر الإنسان ومصيره، والقصيدة الجاهِلية لا تقدم لنا مفهومًا للعالم، وإنما تقدم لنا عالما جماليًا، وجمال هذه القصيدة لا يتصل بما تعبر عنه بقدر ما يتصل بالحنين الداخِلي الذي يوجهها . هي قصيدة تحَب لذاتها وليست للموضوعات التي نتناولها، وهي ليست إعادة خلق للواقِع، وإنَّما تتحدث معه، وهي لا تشكل عالما مستقلا، متميزًا كافيًا بنفسه، وإنما هي جزء من الحياة، ولا

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.28-29.

[2]- المصدر نفسه، ص.29.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص. ص.29-30.

يقصد الشَّاعر الجاهِلي من خلال قصيدته هذه تغيير حياته، بل على العكس من ذلك، فهو يريد إثباتها وتأكيدها [1] .

ب– التساؤل :

بَعد حَديث "**أدونيس**" عن القبول ها هو ينتقل إلى التساؤل، معتقدًا أنَّ هذا هو الخط الذي ترسمه الحساسية العربية بين **امرئ ألقيس وأبي علاء المعري** في القبول رضا وطمأنينة ويقين، وفي التساؤل تمرد ورفض وشك، وبالتالي فالقبول هو علامة الثبات . أما التساؤل فهو علامة التحول، وقد تمثل فنيًا هذا التحول في الخروج على عمود الشِّعر، أما اجتماعيًا فتجسد في رفض القيم السائدة، أو إعادة النظر فيها، وعلى الصعيد الإبداعي كانت الحاجة إلى الاستحداث والتجديد هو الشعور الطاغي عند الشِّاعر، وعلى الصعيد الاجتماعي الشعور بأنَّ هناك هوّة بين الشَّاعر والآخر، كما ساهم التطور الاجتماعي وتزايد السكان وتكاثفهم وتجمعهم في المدينة على إضعاف الصلات الحميمة بين الشَّاعر والآخر وبينه وبين الطبيعة، صار المجتمع كتلة كثيفة معتمة تحول بين الشَّاعر والضوء، فازداد شعوره بأنَّه منبوذ فكانت ردود فعله قوية تتراوح بين العزلة والسخرية والتعالي . فهذا التحول الحاصل في المجتمع العربي آنذاك هو الذي أدى إلى تغير الشِّعر العربي نتيجة لتلك التغيّرات الحاصلة في المجتمع [2] .

وبالتالي (لم تعد حركة الشِّعر الحقيقية وسط الركام الكثير الموروث، المرتبطة بالسياسة أو الأخلاق والعادات العامة، الشائِعة، بقدر ارتباطها بحركة التطوّر الحضاري . لم يعد الشِّعر بمعنى آخر، للفائدة والمنفعة بقدر ما أصبح عملًا إبداعيًا داخليًا يجد فيه الشَّاعر تعزيته وخلاصه . المنفعية تفرض موضوعات تعكس اهتمامات عملية وتفرض التعبير عنها بطريقة واضحة سهلة ليفهمها العدد الأكبر : كانت تتضمن حضور الآخر وغياب الأنا . وفي مرحلة التساؤل اِنعكست الآية : صار الشِّعر يقدم على حضور الأنا وغياب الآخر، أي على الطرافة والجدة والغرابة، أصبح

[1]– أدونيس، أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص. 31–32.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص.ص.37–38.

الشاعر على حدة: بينه وبين غيره الهاوية)[1] . ففي هذا القول يبين لنا أدونيس إختلاف الشِّعر العربي بين المرحلتين مرحلة القبول التي قامت على حضور الآخر وغياب الأنا، ومرحلة التساؤل التي قامت على حضور الأنا وغياب الآخر .

هذا ويرى الكَاتب أنَّ ظاهرة الشعور بالغربة والانفصال عن الآخرين تجري في تجربة معظم شعراء العصر العباسي كـ**أبي نواس وابن الرومي، وأبي تمام والمتنبي، وأبي العلاء المعري**، وقد تضمن هذا الشعور السخرية، وقد تناولت السخرية كل شيء، حتى القيم الدينية، واستخدموا مصطلحاتها وألفاظها ونقلوها إلى إطار آخر . وأضافوا صفة القداسة على اللهو، وتجلى المقدس الجديد في الخمرة خاصة عند" **أبي نواس** " . وتمثل السخرية حسب **أدونيس** هي منفى الشَّاعر فيه . بشك الشَّاعر بالآخر ويشك بنفسه وبالشِّعر، وهي تترجم حاجة روحية، المجتمع يسحق الشَّاعر بلا مبالاته وإنكاره، فيسحقه الشَّاعر بأنْ يسخر منه ويحتقره، وقدْ تحل أحيانًا السخرية محل التراجيديا وقد أصبحت عند **أبي نواس** مفهوما للعالم ونظرةً، لذلك لم تقتصر السخرية آنذاك على المضحك الذي يكتفي بأن يلاحظ الخلل في عالم الظواهر، ويعبر عنه، وإنما تعدت ذلك إلا أن تلاحظ أن وراء هذا الخلل الظاهري خللا باطنيًا يهدد جوهر العالم، فهي لا تنحد في نقد الظواهر والعادات والأخلاق . وإنما تشك في الإنسان ذاته، وفي النظام العام الذي يسير العالم [2] .

بعدها حاول **أدونيس** إعطاء معنى عميق للسخرية عند شعراء هذه الفترة فيقول : « إنه رغبة بالظفر على الأشياء ... وفي السخرية شجاعة استثنائية تصل بالشاعر إلى أن يُجرب أحيانًا تأثير سخريته على نفسه، مغامرا من أجل الأخريين... يجد الضحك والبكاء. الفرح والحزن، أشكالها وإيقاعاتها الطبيعية» [3]، فالسخرية تجمع العديد من المناقضات، يستعمل فيها الشاعر مختلف التعابير.

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص. 38-39.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص. 38-39.

[3]- المصدر نفسه، ص.40.

ويعد **بشار بن برد** أول من وصف على الصعيد الفني التحول في الحساسية الشعرية العربية، فقد أصبح لدى الشاعر بالإضافة إلى هاجس التعبير هاجس آخر هو كيفية التعبير، فلم يعد الشاعر يقبل كل ما يناجيه به طبعه، ومنها أن الشعر صار نظرًا في الحقائق، أي صار موقفا، ومنها أن للشعر خاصية جوهرية هي تجاوز المستمر والتطلع إلى آفاق أكثر أتساعا وجدة، وقد يرى بعض النقاد أن **بشار بن برد** هو قائد المحدثين وأول المولّدين لكنهم لم يلاحظوا من حداثته إلا أنه أغرب في التصوير وهم بهذا أدركوا فقط الأهمية الشكلية في شعره، ولم يدركوا أنه سيفتح للشعر آفاقا جديدة . فبشار يتناول أصولية الشعر العربي، وهو بذلك يزعزع مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة ويشكك في ثباتها[1].

يؤكد "**أدونيس**" على أن التساؤل حول أصولية الشعر العربي يكتمل عند أبي نواس عندما سأله أحدهم لماذا لا تقول ما يفهم، فرد عليه ولماذا لا تفهم ما يقال؟ ليستخلص الباحث مايلي[2]:

- الشعر فن يتطلع ويتخطى.
- يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقة التي تعبر عن تجربته وحياته، لا أن يرث طريقة جاهزة . فلا طريقة عامة نهائية في الشعر.
- على القارئ يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع.

فهذه القضايا تبرز لنا التحولات الحاصلة في الشعر، التي تغيرت من الشعر العربي في العصر العباسي.

[1]- ينظر: أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص.ص.41-42.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.43.

وهذا ما ذهب إليه **أدونيس** عندما قال : « هذه القضايا وما يتفرع عنها ويتصل بها يلخص التحول في الشعر العربي، أي تلخص ما كان يسميه النقاد الخروج على عموده الشعري » [1] . فقد غير هؤلاء الشعراء في الشعر العربي .

يرى أدونيس أن أبا تمام كان بالبدعة والخروج عن كل سنة، فالشعر عنده عالم غريب من المعاني، فهو يقدم الصور التي استقرت في الذهن بتأثير العادة والوراثة، عند الشعر، وعن فهم الشعر وتذوقه، وقد هدم شعر أبي تمام هذه الصورة، على صعيد الكلمة لأنه استخدمها استخدامًا جديدًا، وهدمها على صعيد المعنى، لأن القصيدة عنده أصبحت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر، وصارت تتوالد في التأمل والوعي والجهد، وبهذا خلق أبو تمام لغة جديدة. مغايرة للغة اليومية وللغة الشعرية السائدة، وهذا كان سببا في مجيء معانيه مغايرة للمعاني المألوفة، وجاءت صوره وتعابيره هي الأخرى مغايرة للمألوف، ومن هنا نشأ الغموض، وهذا الأخير نابع من صفاء ذهنيته وشفافيته وبعد التأملي، لا عن تشوشه الروحي أو ضعف تعبيره [2].

ويواصل أدونيس حديثه عن أبي تمام قائلًا :« فالشعر عنده ليس أسير الحياة، بل آسرها، يكفيها ويغلقها على مثال فني خاص ... كان الشعر قبله قدرة على التعود والألفة، فصار بعده قدرة على التغرب والمفاجئات... » [3] .

ومن أبي تمام الذي حرر الشِّعر من الشكل الجاهز إلى أبي نواس الذي حرره من الحياة الجاهزة – حسب أدونيس – حيث بين لنا الباحث أن أبا نواس لم تكن الحياة هي التي تهمه، وإنما قيمتها، هكذا يستبدل الذاكرة بالحلم، والغيبة بالشهادة، والتذكر والحنين بالمغامرة وطلبًا، كما يعتقد الباحث أن التجربة النواسية تتم في مناخ من الرمز، حيث يبدو العالم والطبيعة مجتمعًا آخر تتحقق فيه، بقوة الشعر، أحلام الشاعر ولقاءاته مع نفسه، والشاعر يستمد مجازاته واستعاراته وكناياته وصوره من التشابه بينه وبين الطبيعة، والطبيعة في شعر أبي نواس غير موجودة بحد ذاتها

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.43-44.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص.44-45.

[3]- المصدر نفسه، ص.ص.46-47.

ومن أجل ذاتها، لأن وجودها وظيفي فهي خزان لا نهاية له من الأشباه والنظائر، فلكل شكل أو حركة أو لون أو رائحة في النفس ما يقابله في الطبيعة ويشابهه، يصير في العالم لكل شيء فيه ظلًا لها ووسيلة، ولا تعود الطبيعة أشياء موضوعات، وإنما تصير رموزا وكلمات وصورا، وقد برزت هذه النظرة عند شعراء كثر بعد أبي نواس **كأبي فراس**، فالحياة في هذا الشعر مزيج من الحلم والفكر والعالم المحيط، والشعراء عندما يصفون الطبيعة فإنهم يعيدون اكتشافها ويؤنسونها [1] . ولعل من هنا يبرز الاختلاف بين الشعر في العصر العباسي وفي العصر الجاهلي، فالجاهليون وصفوا الطبيعة كما هي ولم يحاولوا الإضافة إليها بخلاف من أتوا بعدهم .

يشاع لدى عامة الباحثين في مجال الأدب أن أبا نواس شاعر الخمرة، فهو أكثر من تغنى بالخمرة وتغزل بها . والخمرة « عند أبي نواس ينبوع تحولات تتقمص الشكل الذي يتطلع إليه هوى الشاعر وجموع خياله...ليست الخمرة ينبوع تغير فحسب، وإنما هي كذلك ينبوع تغيير إنها تمنح لشاربيها قوة السيطرة على الزمن ... وهي تبدل القيم في العالم فتجعل القبيح جميلًا والسقيم صحيحًا، وتغير أجل الحياة، فتبسط الأمل... هذه الطاقة المغيرة هي طاقة الحياة والفعل من أجلها يتمرد الشاعر على نفسه، وكلما ازداد لوم الناس له ازداد شهوةً ... فالخمرة عنده مقدسة » [2] .

يصف أدونيس الشاعر أبا نواس بأنه شاعر الخطيئة، والسبب في ذلك لأنه شاعر الحرية، فحيث تنغلق أبواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة، بل إن الإنسان النواسي يأبى أن يقع إلا في الحرام ولذيذه، وهذه الخطيئة تمنحه الراحة فيبالغ في تمجيدها . فلا يصبح يرضى بالخطيئات العادية وإنما يطلب الخطيئات الرائعة، فالخطيئة بالنسبة إليه ضرورة كيانية لأنها رمز للحرية، ورمز التمرد والخلاص: فقد أصبح الشاعر يطلب الخطيئة وليست أي خطيئة . فقد كانت الخطايا الكبيرة هي مبتغاه وهدفه.

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.47 إلى 50.

[2]- المصدر نفسه، ص.ص .51-52.

وهذا يبين أن أبا نواس فصل الشعر عن الأخلاق والدين رافض حلول عصره معلنا عن أخلاق جديدة هي أخلاق الفعل الحر والنظر الحر: أخلاق الخطيئة، والإنسان النواسي – كما يقول أدونيس – هو الإنسان العائش مع ذاته المتخذ من العالم كله مجالًا لتوكيد ذاته، الساخر من القيم العامة النهائية، ومن كل القائلين بها والقيمين عليها، هو الإنسان الذي لا يواجه الله بدين الجماعة، وإنما بدينه هو، أي ببراءته هو، وخطيئته هو، وهو في نظر باحثنا أكمل نموذج للحداثة في موروثنا الشعري . والطبيعة في شعر أبي نواس مرآة للروح، مكان يتجلى فيه الخيالي والغيبي [1] .

ولا يمكننا أن نذكر هؤلاء المجددين دون أن نذكر **المتنبي، و**أدونيس عندما يتحدث عنه يقول الأتي: « لقد خلق المتنبي طبيعة كاملة من الكلمات، في مستوى طموحه : تنحى تتقدم، تجرف، تهجم، تقهر، تتخطى ... المتنبي روح جامحة، تياهة، تتلاقى فيها أطراف الدنيا ... إنسان المتنبي موجة لا شاطئ لها، دائما على حركة إنه أول شاعر عربي يكسر طوق الاكتفاء والقناعة ويحول المحدودية إلى أفق لا يعد شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتجاوز، إنه جمرة الثورة في شعرنا » [2] .

ثم يضيف الكاتب أشكالا أخرى من أشكال التمرد على المجتمع وهي : الحنين إلى النشوة والانتقال والانعطاف، وهذه في نظره وسائل لتمزيق ستائر الواقع اليومي والدخول إلى العالم الخفي يتوقف فيها الإنسان إلى تخطي ظواهر الأشياء إلى ما وراءها، ومهمة الشعر فتح دروب إلى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظاهر . وأن يتيح للإنسان أن يتخلص من العوائق، وسيكون الشعر في هذه الحالة مفاجئًا، غريبًا، عدو المنطق والحكمة والعقل تتحد فيه بالأسطوري، العجيب، السحري وتمزج بين الغريب والأليف، والوضوح والسر، والنظام والفوضى، الحقيقة والوهم، الداخل والخارج، الذات والموضوع، الليل والنهار، الواقع والحلم [3] . تنطلق تجربة أبي العلاء المعري من أن آخر الحياة– الموت كما يعبر أبو تمام، فالموت يطارد الإنسان، إلا أن أبا نواس لم يصل إلى أطراف

[1]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص. 52–53.

[2]– المصدر نفسه، ص.ص.56 – 57.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص.58.

المأساة لأنه بقي في حدود الحوار بين الروح والخطيئة . بين حاضر اللذة ومستقبل الخلاص، أما أبو العلاء المعري فقد حضن الأطراف وتجاوزها، وأبى نواس يرى الحياة تبدأ اليوم والآن، لكن المعري تبدأ الحياة عنده غدًا وبعد الموت، إنه يفتح في أعماقه جحيمًا يهبط فيه حيث يحاور الموت ويصادقه ويتمناه ويدعوه حتى الموت، وانفعاله المباشر الأول اتجاه الحياة هو الزهد، لذلك يأنس بالوحدة وتوحشه الجماعة، والبعد عن الناس يتضمن الملل والتعب منه، فالحياة عنده تعب كلها، والأمر الذي يدعوا إلى التعجب في اعتقاده هو رغبة الناس في إطالة الحياة، فقدر ما تطول حياة الإنسان وعمره يطول شقاؤه [1] . يتضح من خلال هذا أن المتنبي يرفض هذه الحياة، يزهد فيها ويعيش لأجل الموت فالحياة ليست هي هذه الحياة التي نعيشها وإنما الحياة هي ما بعد الموت، لهذا نجد أبى العلاء المعري دوما يطلب الموت بإلحاح .

هذا ويعتقد أدونيس أن أبى العلاء لا يقدم جديدا فيما يتعلق بالدعوة إلى الزهد. فقد سبقه إلى ذلك أبو العتاهية وعبر عن دعوته بنبرة تفيض بالرهبة، إذ أن الإنسان يولد وحيدًا ويمضي عن هذه الحياة دون أن يأخذ معه سوى حفنة تراب، ويصبح القبر هو المسكن الوحيد للإنسان، وخلاصه الحقيقي من الدنيا في بناء كون مقدس على الأرض يصلنا بالله والآخرة . عبر انتظارنا الموت الحق[2].

ويستخلص أدونيس من خلال المقارنة بين الزهد عند أبو تمام وأبي العلاء المعري، أن أبى العتاهية خلق هذا الكون المقدس بدءًا من الزهد في الدنيا، أما أبى العلاء فيخلق هذا الكون بدءًا من الموت باعتباره الإكسير الوحيد الذي يُطهر ويُشفي ويُنقذ، فالإنسان ميت قبل أن يُقبر، وليست الحياة إلا موتًا يسعى، الثوب الذي يلبسه الإنسان هو الكفن، والمنزل قبره، وعيشه موته، والموت بعثه، وهو حياته الأصلية [3].

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.60-61.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص.61-62.

[3]- المصدر نفسه، ص. 62.

كما يوضح الباحِث أن شِّعر أبي العلاء يكشف عن :« الغياب الأصلي في الحياة، فالحياة غائبة جوهريًا – لا الآن وحسب، بل الأمس وغدًا – فليس العالم والتاريخ إلا سلسلة من الغياب الدائم الحضور . وليس الإنسان إلا سقوطًا متتابعًا ينتظر نهايته ... يستعجل أبو العلاء الموت، كأنه يرفض وجودًا يحدده الانتظار »[1] . يستعجل المعري الموت لأنه يأبى انتظاره، فكلما زادت حياة الإنسان وعمره زاد شقاؤه وبؤسه.

وفي الأخير يبين لنا الباحث أنَّ **أبى العلاء** أول شاعر ميتافيزيقي في تراثنا الشِّعري، لأنه مأخوذ بالعودة إلى حضن الأم – الأرض – مأخوذ بالمطلق، بالزمن والموت والفناء والأبدية ... إنه شاعر ميتافيزيقي، وليس شاعرًا فيلسوفًا . ذلك أن الفكر الميتافيزيقي تأمل في العالم، أما الفلسفة فتتضمن أكثر من التأمل : تتضمن طريقة ومنهجًا في تأمل للعالم . ولا طريقة لأبي العلاء : إنّه يثير مشكلات ذات طبيعة ميتافيزيقية، ويتحدث عنها ويستلهمها في سبيل توكيد الحقيقة التي يشعر أنَّها تملأ يقينه . وهو في شِّعره يتحدث بنبرة أليفة، نبرة الذي يعلم الحقيقة. لذلك يتوجه إلى الفكر أكثر مما يتوجه إلى الشعور، والمعنى هو ما يهمه في المقام الأول[2] .

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.63-64.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.64.

ج- الصنعة:

يرى أدونيس أن الصنعة هي المدار الذي يتحرك فيه الشِّعر العربي طيلة تسعة قرون أي من (**1000 إلى 1900 م**)، حيث جمع الشِّعر في هذه الفترة بين النزعتين اللتين سادتا في العصر العباسِي : النزعة الحياتية التي صار فيها الشِّعر نوعًا من الحياة اليومية، والنزعة الجمالية حيثُ صار الشِّعر على العكس فنًا . هكذا أصبحت القصيدة في هذه الفترة نوعًا من فن المزج بين اللّغة والحياة في سبيكة أنيقة الصنعة، والصنعة وما يتبعها من تأنق وزخرفة ظاهرة تسود حيث البطالة واللهو والترف، وهي لعب تشكيلي زخرفي لذلك فهي تنشأ في الهدوء والراحة، لا في التفجر والتغيّر وقد تقلصت الحياة العربية في هذه القرون وأصبحت أسيرة القصور والحدائِق والجواري، كما أنَّ الحياة في المدن أصبحت زيًا، كذلك القصيدة لم يعد معناها هو الذي يهم لا الشَّاعر ولا السامِع ولا القارِئ، وإنَّما أصبح زيها هو ما يهمه، وكما كانت الحياة في المدن نقيض الحياة في البداوة، فصار كذلك الشِّعر المصنوع نقيض للشِّعر المطبوع[1] .

هكذا إذن أصبح من الممكن تعريف القصيدة بأنها كلام مصنوع . والشِّعر بحسب هذا الاتجاه النقدي فن صناعة الكلمات.

والصنعة لعب شكلي في بعض وجوهها، من هنا تطور الشكل الشِّعري في هذه القرون فقد : (سادت الأوزان الخفيفة المجزوء لكي توافق إيقاع الحياة المدنية السريعة المتحركة المتغيرة . واستخدمت اللغة العامية، وبخاصة في الموشح والدّويب وأخذ الشُّعراء يكتبون باللّغة العامية ذاتها أنواعًا شِّعرية الكان وكان، والقوما، والزجل. واستخدمت إيقاعات مختلفة من أوزان مختلفة في قصيدة واحدة : الموشح . ونشأت أشكال بنائية جديدة: المحسنات، والمسمطات. ووصل تطوّر الشكل الشِّعري في هذه المرحلة إلى أوجه قصيدة للقاضي الفاضل .فقدْ كتب هذا الشَّاعِر قصيدة مزج فيها بين النثر والوزن، فجعل صدور الأبيات كلها نثرًا وجعل أعجازها كلها وزنًا).

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.69-71.

فالشِّعر في هذه الفترة سعى لمواكبة الحياة المدنية، وما طرأ على الحياة من تغيرات وتطورات انعكست على الشِّعر أيضا[1] .

كما يعتقد أدونيس أنَّ الشَّاعِر العربي في هذه الحقبة الزمنية أخذ يُعنى بوصف الأشياء بحد ذاتها، لا بوصف الأحداث والتغيرات . أخذ يصفها من حيث هي كائنة، لا منْ حيثُ هي متغيرة، فينظر إليها كما هي ثابتة. وأخذ تبعًا لذلك يُعنى بأشياء الطبيعة كالأزهَار والأنهَار والحدائِق والأشجَار والغُيوم، وبأشياء الحياة اليومية بدءًا من أكثرها بساطة وانتهاءً إلى أكثرها تعقيدًا، وكانت غايته الأولى منصبة على جسد المرأة [2].

لقد تميزت العلاقة بين الجنسين الذكر والأنثى في هذه المرحلة بكونها علاقة جنس ولذة ولهو في الدرجة الأولى، حيث أصبح الحب كما وصفه أدونيس يشبه ساحة ألعاب ليس فيها للقلب إلا مكان صغير أحيانا وليس له غالبًا أيُ مكان . فقد تحولت غريزة الحب، أعمق الغرائز وأغناها إلى صبغة وزخرفة، وقد أصبح الشكل في التعبير عن هذا الحب يحتل المكان الأول[3] .

وبعدما تحدث الباحث عن معنى الصناعة ومغالاة الشعراء في اعتمادها تعرض في الأخير إلى الجانب السلبي فيها فقد انحطت حينما أخذ الشُّعراء يتعلمونها كأمثولة مدرسية، وانحطت معها اللُّغة الشِّعرية وصورها، وتحولت التشبيهات إلى علاقات مصطنعة وكلمات فرُغت من شحنتها الموحية، كما وضح أن الصناعة لم تكن ظاهرة فردية بل كانت ظاهرة جماعية، تحوّلت فيها اللُّغة من وسيلة للتواصل والتفكير إلى مادة زُخرفية مهمتها أن تجعل العالم الخارِجي عالمِا مزخرفًا : تحوله إلى منظر أو حلية أو أغنية أو صورة سمعية – بصرية فائتة، ولم يعد من الممكن أن نشارك فيه إلا بالنظر والسمع . مشاركة خارجية جزئية في مشهد مصنوع، وهذه المرحلة في نظر باحثنا تبدو

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص. 72-73.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.74.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص.74.

وكأنها مرحلة تفسيخ لما نسجه شعرائنا القدامى المبدعين ونهب لإرثهم [1]، فقد فقدَ الشِّعر العربي جماليته حينما أصبح الشُّعراء غير مطبوعين، واهتموا بالزخرفات والمحسنات ... ولم يختلف شِّعر عصر النهضة عن العصر الذي قبله، فقد اِستمد الانحطاط – غلى حد تعبير أدونيس – فقد كان عصر احتذاء وتقليد واصطناع وإغراء في التبعية والتقليد[2] .

2. الحاضر وبدايات التحوّل:

بعدما عَرض أدونيس في القسم الأوّل من دِراسته الذي عنونه بـ :"**الماضي**" للشِّعر العربي بدءًا من الجاهِلية حتى عصر النهضة وأوجد أهم التغيّرات والتحوّلات التي طرأت عليه، هاهو ينتقل بِنَا إلى العصر الحدِيث الذي اِختار لهُ العنوان الآتي : "**الحاضر وبدايات التحوّل**" حيثُ نجده يعرض أبرز إسهامات شُعرائنا العرب في هذا العصر في مجال الشِّعر .

يتضح **لأدونيس** أنَّ الشِّعر العربي في هذه الفترة يظهر في ثلاثة صور : الأولى تقليد وسلفية، والثانية تكتنز بدفعة ثورية تجددية في المضمون والشكل معًا، والثالثة تتأرجح بين رومنطقية الكآبة حينًا والغضب والعنف حينًا آخر، من جهة، ورومنطقية التألق الشكلي التجميلي من جهة أخرى[3] .

وبعدما عدد لنا الباحِث هذه الصور الثلاثة شَرع في تَفصيلها فعرض لكل صورة وأبرز تجلياتها .

فقد تجلت الصورة الأولى في تكرار صنيعي لأشكال وأفكار جامدة ومستنفذة يستعيد فيها الشُّعراء صيغ أسلافهم، في عصر النهضة تحديدًا، إذا لم يضف هؤلاء أو يغيروا كل ما يتصل بالإبداع الشِّعري، لأن معظمهم كانوا ينظرون إلى الطبيعة بأعين تاريخية، فهي في شِّعرهم – الطبيعة – قاموس من الكلمات والتعابير والأوصاف الجاهِزة ، المتداولة، المتوارثة، وقلما يظهر في

[1]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.74-75.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص.76.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص.77.

هذا الشِّعر بُعد شخصي، وهكذا تصبح القصيدة نسخة منقولة من هنا وهناك – والكلام للباحِث- تلتصق صنيعًا بالواقِع[1] . أي أنَّ هذا الاتجاه كان تقليدًا بحتًا للأسلاف كما أشرنا إليه في القسم السابق من الدِراسة .

وعندما يتحدث المؤلِّف عن الصورة الثانية فإنه يجدها حتمًا في نتاج الشَّاعِر **جبران خليل جبران**، فقد وجد في نِتاجه مناخًا ثوريًا أخلاقيًا صوفيًا يحول الشِّعر إلى فعل حياة وإيمان . وتأتي جِدّة جبران منْ اِنفصاله في المقام الأوّل عن عصر النهضة، فلم تكن لغته ولا أثاره وليدة هذا العصر أو اِستمرارًا له، وإنَّما كانت تفجرًا خاصًا، ومع هذا الشَّاعر تبدأ في الشِّعر العربي الحدِيث الرؤيا التي تطورت إلى تغيير للعالم ومعه يبدأ بمعنى آخر الشِّعر العربي الحديث . لأن نتاجه ثورة على المألوف آنذاك، من حياة والأفكار وطرائق التعبير، ومنذ بداياته وهو مأخوذ بها جس التجديد والتفرد، هاجس أن يبدع أعظم أثر عربي في قصته وكان حدسه الشِّعري حدس تغيير لا تصوير، كان يرفض العالم حوله، ويطمع إلى عالم آخر جديد، ومن هنا كان الشِّعر عنده فرادةً كان تجاوز أو إضافة . والخلاق عنده هو من يتفرد عن سواه بخصوصية معينة ويُضيف شيئًا جَديدًا إلى خبرة الإنسان وتُراثه، هذا التركيز على فرادة الشَّاعر، يعني أنَّ الشَّاعِر الحقيقي ليس من يُقدم عالما خاصًا به وحسب، وإنَّما منْ يقدمه عميقًا جديدًا شخصيًا برؤياه – بأبعاده – النفسية والإنسانية، بشكله وبنائه[2] .

بعد ذلك يقول **أدونيس**: « لم يكن جبران الشِّاعر المجدد الأول في الشِّعر العربي وحسب، بل كان إلى ذلك النموذج الأول الشَّاعر والإبداع الشِّعري بمعناهما الحديث »[3] . هذا معناه أن هناك العديد من الشَّعراء العرب قبله كانوا مجددين، إلَّا أنَّه أوّل الشُّعراء العرب المجددين في العصر الحدِيث .

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.78.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص. 79-82.

[3]- المصدر نفسه، ص.82.

هذا وقد اِعترف الباحِث بالأتي: « أعترف أنني لم أقرأ لجبران إلّا مؤخرًا أعترف كذلك أنَّ نِتاجه لم يَستهوني، ولم أجد فيه ما يمكن أنْ يكون لي غذاءً روحيًا فنيًا لا من حيثُ أفكاره ولا مِنْ حيثُ طريقة تعبيره . ومع هذا كنت أشعر وأنا أقرؤه أنني أمام صوت فريد الحضور في تاريخنا الشِّعري الحديث، أقول صوت لأنني أريد القول أنَّ جبران، كما تراءى لي، شَّاعر بصوته أكثر منه بِنتاجه »[1].

كما أوضح أنَّ الشِّعر العربي قبل جبران في مستوى الأشياء العادية العامة، كان كما وصفه هو نفسه : « مادة تتناقلها الأيدي ولا تدري بها النفوس، وبدءًا من هذا الشَّاعر أُتيح للشِّعر العربي أن ينتقل فجأةً بلا تمهيد أو مقدمات إلى عالم آخر وراء هذه السطوح إلى عالم أسرار ومشاعر وتطلعات جديدة، وفتح جبران في الشِّعر مجالًا آخر لغير الضحك واللهو والبكاء، ولغير التصنع في الشِّعر إلى مجال أتاح للشَّاعر أنْ يشده الشوق إلى معرفة الأسرار، وأن يبدع شكلًا جديدًا لما يحيط به، في بهاء الحرية وسلطانها الكامل وفي ختام حديثه عن جبران يؤكد أنَّ من يحب جبران يجب أنْ يحبه لما كان ممكنًا أن يبدعه، لا لما أبدعه[2] .

أما الصورة الثالثة فتنمو في اتجاهين يركز أولهما على جوانب المعنى أو المضمون، ويركز الثاني على جوانب الصورة أو الشكل. ففي الاتجاه الأوّل تظهر أوائِل الثلاثينات قصيدة **فوزي المعلوف** عنوانها:« **على بساط الريح** » حيث تمثل هذه القصيدة في تاريخ الشِّعر العربي كآبة المراهقة الغاضبة التي قلما ترضيها أشياء الواقِع، والتي تتعانق فيها وتتشابك أهواء الحب والإيمان البريء والجموح والحنين وقدر الموت والحياة، فقد حاول هذا الشَّاعر أنْ يبحث عن نوع الخلاص، وبعدها اكتشف أنَّه لا يستطيع أنْ يحيا في الأثير، بين النجوم حرًا، فالحياة مفروضة عليه فوق هذه

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.82-83.

[2]- المصدر نفسه، ص.ص. 84-85.

الأرض، وعبثًا يبحث عن خلاصه خارجها . ويصل أخيرًا إلى اليقين بأن الخلاص إن كان ممكنًا ، كامن في شِّعره – في الانقطاع له والاتحاد به، بحيثُ يعيشان معًا في وحدة مصير»[1] .

بالإضافة إلى **فوزي المعلوف** تبرز أسماء شِّعرية متعددة تتفاوت في طرق تعبيرها : وتتلاقى في غاياتها، ذكرها أدونيس على سبيل المثال على غرار : **الشابي، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وعبد الله غانم** في قصيدته الطويلة :« **فوق الضباب** » ونعثر في شعر هؤلاء على قصائد ذات أهمية بالغة في دراسة النسغ الرومنطقي والجوانب الميتافيزيقية في الشِّعر العربي وفي دراسة البناء الشِّعري، وصلة الشَّاعر الحديث بتراثه، وصلة الكلمة الشِّعرية بالبعد الفلسفي عمومًا[2] .

ثم يتجه المؤلِّف إلى الاتجاه الثاني فيتعمق فيه أكثر من الأول، فقد حاول هذا الاتجاه أنْ يفضح العالم كما هو ويعرضه في مناخ يشعرنا بحضور الألم والخطيئة والشر، ويعد **إلياس أبو شبكة** أول وأبرز ممثل له، فهذا الشَّاعر يعيش –حسب أدونيس– في مسافة يحدها طرفان : الأول البراءة وتتمثل في الطفولة والحلم والطهر، والثاني العالم، أي الواقِع أو الدنيا، وفي هذا الطرف الثاني يكمن في الشر، ويلاحظ الشَّاعر أنَّ الإنسان في هذا العالم ضحية للشر، كما أنَّه لاحظ أنَّ قوة الشر ظاهرية قشورية، وأن القوة الحقيقية كامنة في جوهر الإنسان وأعماقه، وبمقدور الإنسان أنْ يتغلب على الشر ويتجاوزه إلى الخير[3] .

يقول **أدونيس** :« إذا كان معظم الشُّعراء العرب بين الحزبين، لم يتابعوا جبران في طريقته الشِّعرية، فإنهم ألحوا مثله . على ضرورة الخروج من القوالِب القديمة وعلى رغبتهم في التجدِيد نذكر من بينهم أولًا وجهين غائبين أرى فيهما أساسًا من أسس الجمالة الشكلية التي ما تزال تؤثر تأثيرًا كبيرًا في تفهم الشِّعر العربي وتذوقه . الأول هو: **أديب مظهر**... أما الوجه الثاني فأكثر أهمية،

[1]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.86-87.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص.ص. 87-88 .

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص.88.

لأنَّه أكثر استغوارا في الأصول الشِّعرية وأكثر تمكنًا من اللُّغة العربية وأسرارها . وهو **خليل مطران** » [1]. فكِلا الاتجاهين الأول والثاني ألحوا على التجدِيد في الشِّعر العربي والخروج عن المألوف .

فأديب مظهر كانت القصائد القليلة التي كتبها ليست في مستوى شِّعري عالٍ إلّا أنَّها كانت فاتحة ساهمت في أنْ تكون كاشِفة ببعض الشُّعراء خصوصًا في لبنان عن بعد جديد في اللّغة الشِّعرية هو البعد الرمزي، لكن بمدلولاته وخصائصه الغربية على الأخص . أما خليل مطران فقد تبنى التجديد الشِّعري ودعا إليه، وحاول قدر الإمكان تطبيق دعوته في شعره، وكان أبرز ما دعا إليه هو: جعل القصيدة إطارًا موضوعيًا وأقضاها قليلًا عن الذاتية المنغلقة، ووحد بناءها، وأدخل إلى الشِّعر العربي الحدِيث نفسًا ملحميًا . وقد ترك لنا قصائِد تُعتبر من هذه الزوايا، بين أهم القصائِد العربية في النصف الأول من هذا القرن [2] .

في حين تعتبر الاتجاه الذي مثله جبران نقطة انطلاق، تُعتبر الشكلية بأنواعها شبه الرمزية وشبه الرومنطقية نقطة وصول، وإذا كان الاتجاه الأوّل عالمِا منفتحًا، فإنَّ الشكلية عالم مغلق . وقد شكّل جبران ضمن التراث الشِّعري العربي نوعًا من البداية المفاجئة ليس لها سوابق بعيدة أو قريبة، أما الشكلية فذروة تقليد معين في فهم الشِّعر، وفي النظر إلى الجمال والتعبير عنه بالكلمة وهو تقليد نجده في الشعر العربي عند كل من : **ذي الرمة ، وأبي تمام، والشريف الرضي،** وجبران في نظرته وموقفه يُعنى بالإنسان والعالم، أما ممثلو الشكلية فيعنون بالصنعة والصيغة والمفردة والجمال الخارجي [3] .

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص. 89-90 .

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص.89-91.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص.91-92.

ليخرج الباحِث بنتيجة مفادها :« إنّ الشكلية الشِّعرية العربية، وإنْ بدت ظاهريًا أنَّها بعيدة عن التقليد الشِّعري العربي، ليست إلا امتداد متطرفًا لبعض نواحيه التي تتصل بالصنعة والصياغة »[1] . أي أنَّ هذه الشكلية فيها بعض من التقليد للشِّعر العربي القديم .

ثم يردف قائلًا :«الشِّعر، بحسب هذه النزعة لا يكتب لكي يقدم رؤيا جديدة، أو يفتح أفقًا جديدًا، أو يُعبر عن تجربة روحية جديدة . وإنَّما يصنع الشِّعر خصوصًا لكي يقدم طرفًا وحليًا . وهو لذلك يدور في إطار ذهني تجريدي، بعيدًا عن الأغوار الشخصية الحميمة بدل أنْ يحلم الشَّاعِر هنا أو يتخيل أو يفرح، يترك لكلماته أن تحلم عنه وتتخيل وتفرح »[2] .

وبالاستناد إلى هذا القول فإنَّ الشكلية حَسب أدونيس تقوم على خلق الصيغ والقوالب، وقدْ أدت النزعة الشكلية إلى أن يحذف الشَّاعر العربي العالم الموضوعي الخارِجي ويحذف الأشياء، فهو في شِّعره لا يُعبر أو يُشارك أو يَرى، بل يُمنطق ويَصف ويَصطنِع . لهذا نجده يغالي في النواحي الموسيقية، مما يؤدي إلى حذف الشِّعر نفسه، إذ دون المادة الشِّعرية لا تجدي الموسيقى ولا يجدي الإيقاع، لأن القصيدة ليست نغمًا فقط، بل هي نغم وتعبير معًا، يجمع النغم بين الإيقاع والمدلول، ويصلنا التعبير بصاحبه وموضوعه في آن[3] . فالشِّعر ليس إيقاع وموسيقى فقط، لأنَّه قبل يصبح إيقاعًا يجب أنْ يكون موضوعًا وفكرة يُعبر عنها الشَّاعِر .

رَصد **الباحِث** عدة عيوب للشكلية فالإغراق فيها يؤدي إلى تفكك القصيدة، وهذا معناه وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار وإلى أنْ تكون له وظيفة مستقلة عن وظيفة القصيدة، كما أنَّ الشكلية تؤدي إلى التكرار، ويمكن القول إنَّها هي نفسها تكرار . وقد وصل الشكل الشِّعري عند البعض بنتيجة التكرار واِستخدام الكلمات آليًا، إلى حالة من الثبات صار معها نظامًا، مما أدى إلى أن يصبح الشَّاعِر أسيرًا يتحرك في قفص النظام . صار النظام هو

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.92.

[2]- المصدر نفسه، ص.92.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص. ص. 93-94.

الشَّاعر، صار هو الذي يكتب لا الشَّاعر، فالشَّاعر لم يعد إلا صدى أو رجعًا أو جهاز استقبال وإيصال على تعبير أدونيس – حتى الجمال الذي يقول شُّعراء الشكلية أنَّهم يعنون به في المقام الأول تخييلي وهمي لا واقعي مرئي . وهو منفصل عن العالم لا مرتبط به [1] .

وبالتالي جعلت الشكلية من الكلمة أداة صنيعة، غاية بحد ذاتها، وأخذ الشَّاعر يستخدمها كما يستخدم الحجار الكريمة، كأنَّها لؤلؤة تشكل مع أخوات لها أنساقًا وعقودًا جمالية . ولئن كانت الكلمة تموت بمرض العادة فهي تموت كذلك بمرض الشكلية، والشِّعر الذي يتخذ الكلمة غاية بذاتها ولذاتها . ينبع من حدس زخرفي هو من الإفراط والمغالاة بحيث ينطمس موضوعه تحت بريق الزخرف ويستعيض عن وجوده الحقيقي الحي بوجود ذهني تجريدي . الشِّعر يفتح لنا أبواب العالم، ويُضيء لنا آفاق سيرنا الإنساني الطويل لكنه وَصل في حُضن الشكلية باستثناء بعضه ، إلى أنْ يكون قوة تحجب عنا العالم وتزيد في الكثافة المعتمة التي تفصل بيننا وبين أسراره . وهذه الشكلية لم تقدم لنا عالما شعريًا جديدًا، أو رؤى أو قيمًا فنية وإنسانية جديدة .كانت تقليدية تزينت بزي آخر، ولم تكن التغيّرات التي حدثت أكثر من تموجات سطحية داخل الأطُر والمفاهيم الشِّعرية القديمة [2] . فقد فعل أنصار الشكلية كما فعل أصحاب مذهب الصنعة في الشِّعر العربي القديم إذ أن الأمر المشترك بين هؤلاء هو الاهتمام بالألفاظ والزخرفة والتزويق .

بالإضافة إلى الشكليين ثمة شُّعراء آخرون نجدهم يمثلون حالات خاصة تتمادى في نتاجهم الطرق الشِّعرية القديمة نظرًا وتعبيرًا، إلّا أنَّهم في مستوى القدماء صناعةً وتمكنًا، هؤلاء الشُّعراء كان يمكن أنْ يَظهروا في العصر العباسِي أو الأموي أو الجاهِلي، وأن يُعتبَروا بين شُّعرائه ويشاركون في تكوين خصائصه من بينهم: **شوقي**، و**بدوي الجبل**، و**محمد مهدي الجوهري**[3] .

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص. ص. 94-95.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص. ص. 95-96.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص. ص.96-97.

3.آفاق المستقبل:

يرصد لنا الكاتِب في هذا القسم من الدِراسة أبرز التحوّلات والتغيّرات التي طرأت على الشِّعر العربي.و كيف أصبح في وقتنا المعاصر. وأوّل ما أشار إليه أدونيس أنَّ الصعوبة التي تواجهنا في الشِّعر العربي الجديد هو تحديده بالانسجام مع تراثنا وبالاختلاف عنه في نفس الوقت ولابد لنا أيضًا من التمييز بين الحدِيث والجدِيد : فللجديد معنيان : زمني وهو في ذلك آخر ما استجد، وفني أي ليس له ما أتى قبله ما يماثله ويشابهه، أمّا الحدِيث فهو ذو دلالة زمنية ويعني كل ما يصبح عتيقًا .كل جدِيد بهذا المعنى حدِيث، لكن ليس كل حدِيث جديدًا وهكذا نفهم أن شاعرًا معاصرًا لنا أو يعيش بيننا قد يكون في الوقت ذاته قديمًا، فالجدة قدْ تكون هي القديم كما تكون في المعاصر، ومعيار الجدِيد يكمن في الإبداع والتجاوز وبالتالي فإنَّ دلالة التجدِيد الأولى في الشِّعر هي طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله أو بعده، أي طاقة الخروج من جهة، وطاقة احتضان المستقبل من جهة أخرى [1] .

كما ينوه الباحث أيضًا إلى أن كل أثر شِّعري جدِيد حقًا يكشف عن أمرين مترابطين: شيء جدِيد يُقال، وطريقة قول جدِيدة، فكل إبداع يتضمن نقدًا للماضِي الذي تجاوزناه، والحاضر الذي نغيره ونبنيه، وكل إبداع هو إبداع عالم: فالشَّاعر الحق هو الذي يقدم لنا شِّعره عالمًا شخصيًا، خاص لا مجموعة من الانطباعات والتزيينات، إذن كل إبداع هو تجاوز وتغيير[2] .

منْ خِلال هذا يتبين لنا أنَّ جِدّة الشَّاعر أو عدمها تتحدد من خلال شِّعره الذي يسعى إلى تجاوز وتغيير ما كان سائدًا في الماضِي، كما لا ترتبط جدّة الشَّاعر بالزمن الذي يعيش فيه ماضٍ أو حاضر، بل خصائص شِّعره هي التي تحدد حداثيته من عدمها .

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص. ص. 99-100.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.100.

يقول **أدونيس**:« أن يكتب الشَّاعر الجديد قصيدة، لا يعني أنَّه يمارس نوعًا من الكتابة، وإنَّما يعني أنه يحيل العالم إلى شِّعر : يخلق له فيما يتمثل صورته القديمة صورة جديدة. فالقصيدة حَدَث أو مجيء والشِّعر تأسيس، باللّغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل » [1].

فالشَّاعر المعاصر حسب هذا القول لا يمارس فعل الكتابة بقدر ما يخلق عالمِا جديدًا ورؤيا جديدة. محاولًا تغيير الواقِع إلى واقِع آخر جدِيد .

ومن هنا كان الشِّعر أعمق انهماكات الإنسان وأكثرها أصالة، لأنه – والكلام أدونيس– أكثرها براءةً وفطرية والتصاقًا بدخائل النفس، ومن هنا كان الشِّعر وسيلة حوار أولى بين الأنا والآخر ووسيلة إيصال أولى، وإذا كان الإبداع تجاوزًا، فهو يتضمن اختيارًا، لأن من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى شيئًا آخر . لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جدِيد، هذا الأخير هو من أعمق مميزات الحركة الشِّعرية العربية الجديدة، ومن هنا نفهم كيف أن القديم يجب أن يكون في خدمة الجديد، وحيث تنعكس هذه الحقيقة أو تنتفي يكون الانحطاط والتخلف . لأنه لا يصح تقييم الإبداع الشِّعري الجديد بمقارنته مع الماضِي، بل يجب تقييمه استنادًا إلى حضوره ذاته، إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الإبداعي الخاص[2] . فالشَّاعر الجديد لا يجب أن يلغي الماضِي وينفيه بل يجب عليه أن يركز عليه ليبني ويؤسس الحاضر ويحدث التغيير والتجديد .

مما لا شك فيه أنَّ الشَّاعر الجديد ينفصل عفويًا عن الماضِي تقليدًا ونقلًا : عن مجموعة القيم والمفاهيم والآراء التي لم تكن ترى من تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب والتي سادت مناخنا الشِّعري، ووجهت شِّعرنا حتى إحالته في العصور الأخيرة إلى تمارين في الوزن أو الزخرف . هذا الانفصال يتيح له أنْ يُحسن فهم الماضِي ويزداد ارتباطًا بينابيعه الحية، وأن يُحسن

[1]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص. 102.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص. ص.102.103.

فهم نفسه، وفهم تراثه : يتيح له أنْ يرى كل شيء في ضوء جدِيد . فيتجاوز الماضِي إلى المستقبل والمعلوم إلى المجهول ، والواقع إلى الممكن وما وراءه [1].

أمّا من يتكلم بصوت الكتب، وأنظمتها وقواعدها لا ينقل إلينا غير الصدى الباهت للأصوات التي تركها، لكن من يتكلم بصوت الينابيع الأصلية في أعماق شعبه ينقل إلينا ملايين الأصوات، ويرفع مصير كل فرد منا إلى مستوى مصير الإنسانية، وإذا كنا نعني بالشِّعر- والكلام للباحِث – الشُّعراء وقصائدهم فإن إدراك معنى القصيدة أساس أوّل في إدراك معنى الشِّعر، وفي نظره عبارة « الشِّعر هو الكلام الموزون المقفى » تشوه الشِّعر، لأنَّها العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق فهي معيار يناقض الطبيعة الشِّعرية العربية العفوية والفطرية، والنتاج الذي كتب أو يكتب تطبيقًا لهذا المعيار وخضوعًا له ليس شِّعرًا . وحقُ الشِّعر علينا هو أن نسقطهُ من ديوان العرب . بذلك نُظهر البعد الشِّعري العربي الأصيل الذي طمسه النقد، ونُعيد إلى الحساسية الشِّعرية العربية مكانتها الخاصة في التعبير عن الإنسان والعالم[2] .

يؤكد المؤلِّف على الاختلاف الموجود بين الشُّعراء العرب القدامى . فأبو نواس مثلًا لم يكتب كما كتب امرؤ القيس، ولم يتبع أبو تمام أسلوب النابغة، ولا المتنبي أسلوب زهير، فلا يقلد الشَّاعِر أسلافه . بل يقلد القوة الحية التي تحرك العالم، والتي حاكاها هؤلاء الأسلاف ويحاكيها كل خلاق .كما بيَّن أيضًا أن الذين يحتجون بأوزان الخليل ذلك الأصولي الكبير لا يفهمون معناها ودلالتها.فهو لم يقصد بوضعها أن يكون قاعدة المستقبل، وإنما وضعها لكي يؤرخ بها للإيقاعات الشِّعرية المعروفة حتى أيامه . وكان عمله عظيمًا إذ حفظ لنا تلك الإيقاعات ونظمها في صيغ وأوزان [3] . فالخليل حسب أدونيس لم يضع هذه الأوزان والقواعد حتى يجعلها ثابتة وتحكم الشِّعر في جميع العصور وفي كل الأزمان، وإنَّما أحصاها حتى تكون تأريخًا للشِّعر العربي آنذاك، والوزن

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.104.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص. ص. 107- 109.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص.110.

الخليلي لا يؤلِّف الشكل الشِّعري العربي كله، وإنَّما يؤلِّف الجزء منه، والإيقاع كالإنسان يتجدد، وليس هنالك مانِع من نشوء أوزان وإيقاعات جديدة في شِّعرنا العربي . والقصيدة الجديدة تأبى أنْ تسكن في أي شكل، وتسعى جاهدة للهروب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدودة، ولأنَّ شكل القصيدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعًا ووزنًا [1]. فالإيقاع مكون من مكونات الشِّعر إلا أنَّه لا يمكن وحده أنْ يشكل شعرًا .

يرى الكاتِب أنَّ هناك عدة قضايا أُثيرت ضد الشِّعر الجدِيد من أبرز هذه القضايا الشكلية البنائية قضية التعبير بغير الأوزان التقليدية، وحيث لا تكون أوزان في رأي من يثيروها لا يكون شِّعر، ثم إن تجديد الشِّعر بالوزن تجديد خارجِي، سطحي، قد يناقض الشِّعر، إنه تجديد النظم لا الشِّعر . فليس كل كلام موزون شعرًا بالضرورة . وليس كل نثر خاليًا بالضرورة من الشِّعر . وبالمقابل فإن قصيدة نثرية يمكن ألا تكون شعرًا ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان، ومهما حفل الشِّعر والنثر بخصائص شِّعرية إلا أنه تبقى هناك فروق أساسية بين الشِّعر والنثر أوّلها أنَّ النثر اطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أنَّ هذا الاطراد ليس ضروريًا في الشِّعر . وثانيهما أنَّ النثر ينقل فكرة محدودة ولذلك يطمح لأنَّ يكون واضحًا . أمّا الشِّعر فينقل حالة شعورية أو تجربة خارجية معينة ومحدودة، في حين أن غاية الشِّعر هي في نفسه. فمعناه يتجدد دائمًا بحسب الشِّعر الذي فيه وبحسب قارئه[2] . ومن خلال هذه الفرو قات نستطيع التمييز بين الجنسين إنْ كان النص شِّعرًا أم نثرًا .

كما تعد اللّغة وطريقة اِستخدامها مقياسًا أساسيًا مباشرًا للتمييز بين الشِّعر والنثر، فحيث تنزاح اللّغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة ، وتضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجئة والدهشة يكون ما نكتبه شِّعرًا . والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس . فأينما ظهرت الصورة

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص .ص.110- 111.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.112.

تظهر معها حالة جدِيدة وغير عادية من اِستخدام اللّغة . ومن هنا لا يجوز أنْ يكون التمييز بين الشِّعر والنثر خاضعًا للوزن والقافية، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري[1] .

وإذا كانت القصيدة الخليلية مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث، فإنَّ القصيدة الجدِيدة نثرًا أو أوزانًا حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشَّاعر، وهي من هذه الناحية، تركيب جدلي رحب، وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها، فالإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشِّعر العربي . هذه الخاصة في الطرب في الدرجة الأولى، والقافية في العروض الخليلي علامة الإيقاع حتى أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني، صارت شكلًا لابد من الحفاظ عليه . ومن هنا أخذت تفقد دلالتها الأصلية [2]. فالقافية قديمًا عند العرب كانت هي أساس الشِّعر ودعامته وركيزته إن انعدمت في الشِّعر فهو ليس بشِّعر .

هذا في الشِّعر العربي القديم أمّا عند الشُّعراء المعاصرين فالتعبير الشِّعري الجدِيد هو تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية، وصحيح أنَّ على الشَّاعر أنْ يستنفذ الطاقة الموسيقية في الكلمة، لكي يأتي تعبيره أشمل وأبعد أثرًا ومن الخطأ أنْ نتصور أنَّ الشِّعر يمكن أنْ يستغني عن الإيقاع والتناغم وكذلك من الخطأ القول بأنهما يشكلان الشِّعر كله، وقوانين العروض الخليلي تقتل دُفعة الخلق وتعرقلها لأنها تُجبر الشَّاعر أحيانًا أن يُضحي بأعمق حدوسه الشِّعرية في سبيل مواضعات وزنيه كعدد التفعيلات أو القافية فالشِّعر يفقد كثيرًا بالقافية فهو يفقد اختيار الكلمة وبالتالي اختيار المعنى والصوت والتناغم. فكثيرًا ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أنْ يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة، ثم إنَّ فن النظم شيء والشِّعر شيء آخر[3] . أي أن القافية قد تكون عبثًا وتُفسد الشِّعر لأنها أداة تكرارية .

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.112- 113.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.114.

[3]- المصدر نفسه، ص.ص.114- 115.

وكما هو معلوم فإنَّ الشِّعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، وفي قصيدة النثر أيضًا موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة . بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظة، وتتضمن القصيدة الجديدة، نثرًا أو وزنًا مبدأ مزدوجًا: الهدم لأنَّها وليدة التمرد، والبناء لأنَّ كل تمرد على القوانين القائمة مُجبر ببداهة، والشِّعر بطبيعته يرفض القيود الخارجية، يرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج، وهو يُتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع بحيث أن القصيدة تخلُق شكلها الذي تريده[1] .

وبما أنَّ عصرنا هو عصر تغير لا ثبات واحتمال لا حتمية، والشَّاعر الذي يعبر تعبيرًا حقيقيًا عن هذا العصر هو شاعر الانقطاع عما وهو سائد، وهو شاعر المفاجأة والرفض، هكذا تتجه القصيدة العربية الجديدة لتتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرًا ووزنًا، بثًا وحوارًا، غناءًا وملحمة وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي حدوس الفلسفة والعلم والدين، فليست القصيدة الجديدة شكلًا من أشكال التعبير وحسب وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود . ومن هنا تنبع الخطورة في القصيدة الجديدة لأنَّ العبث والحلم واللاوعي والتخييل أنتجت شُعراء زائفين[2] . فالشَّاعر الجديد هو الذي يرفض القديم ويتجاوزه .

هذا ويرفض الإبداع الشِّعري مفهوم المغلق المنتهي، فهو يرفض الطرق الشِّعرية التي نبحث عن حلولها في الفكر، كما ينفتح الشِّعر على الممكن : يعني الإنسان كما يليق به أنْ يكون، كما يقدر أنْ يكون أو كما يراه لا كما هو بين جدران الواقع، الإنسان واقع أكثر من الواقع، وليس واقعه اليومي إلا عتبة للدخول إلى واقعه اليومي يصبح نوعًا من السقوط، حين تزداد الهوة بين قدراته ومنجزاته ن هذا الولوع بتحقق الممكنات يدفع بالشَّاعر إلى الحياة خارج أيام النّاس العادية وكثيرًا ما يحسبها عدوًّا له، فيتسلح ضدها بالشِّعر، سعيًا منه لخلق واقِع لائق أن يخلق حالة يتجاوز بها التناقضات . حيث تستيقظ طاقات الإنسان للتآلف مع الطاقات الأخرى من أجل بناء عالم

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.116 - 117.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.117.

جديد[1] . الشَّاعر المعاصر يسعى من خلال شعره تأسيس عالم وواقِع آخر مغاير للواقِع الذي يعيشه، لأنَّه ليس مثل الشَّاعر العربي القديم يصف الواقِع كما هو ولا يتذمر منه، بل على العكس فالشَّاعر المعاصر يرفض الواقع، ويسعى لتغييره .

من هنا ينفذ الشَّاعر:« برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم، وبقدر ما يغوص في أعماق العالم، يخلق أبعادًا إنسانية وفنية جديدة، وترسخ في نفسه محل الصورة الواقعية المحدودة، صورة الواقِع كممكن –كإبداع وحركة وتكوين . ومن هنا يبقى الشَّاعر سائرًا في اتجاه المستقبل، موسعًا حدود إبداعه باحثًا الممكن اللانهائي ... هذا السفر إلى ما وراء الواقِع لا يعني هربًا من الواقِع ... فالشَّاعر هنا لا يبحث عن الواقِع الآخر لكي يغيب خارج الواقِع في الخيال والحلم والرؤيا . إنَّه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر، ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة . فليس الواقِع الذي يتطلع إليه، الغيب المنفصل التجريدي، وإنما هو الممكن الذي يختزن لا نهائية الواقِع »[2] .

فكل واقِع نتجاوزه – حَسب أدونيس – يوصلنا إلى واقع آخر أغنى وأسمى هذا البحث عن الواقِع الأخر، عن الممكنات، هو ما يعطي للكشوفات الشِّعرية فرادتها، ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقِع المحسوس مع الحلم . وهكذا تكتمل رؤيا الشَّاعر في جدلية الأنا والأخر ، الشخص والتاريخ، والذات والموضوع، الواقِع وما فوق الواقِع . والاتجاه إلى الممكنات ثورة دائمة ضد التقليد والثبات، والشَّاعر يطمح لأنْ يكون ويبقي ثورة دائمة ضدهما، ومن هنا يعيش الشَّاعر ويكتب مأخوذًا بالمستقبل وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق، هاجس تحول غير أن المستقبل يظل مستقبلًا والشَّاعر كباحِث عنه يبقى دائمًا قبله، ولا يستطيع أن يبلغه، ومن هنا الحسرة الخانقة : حسرة خلاق يسير إلى مستقبل يعرفه أنه لن يدركه، يشعر كأنَّه خارج الزمن في حالة ليست زمنية ولا أبدية، ومن هنا يحدث أنْ يبدو الشَّاعر

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.118-119.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.120.

غامضًا متناقضًا [1] . فبالرغم من سعي الشُّعراء المعاصر وركضه وراء المستقبل إلّا أنَّه لا يستطيع أنْ يعيش فيه، لأنَّه مقيد بواقِع لا يمكن للشِّعر اختراقه أو اسْتِكناه ما فيه فهو يبقى غامضًا .أي المستقبل ينجلي بمرور الأيام والسنين .

يذهب المؤلِّف إلى القول بأنَّ طبيعة الشكل الشِّعري الجديد تزيد من الغموض . فالشِّعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحًا بلا عمق، الشِّعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفًا مغلقًا، ولئن كان الوضوح طبيعيًا في الشِّعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص لأنَّه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد، فإنَّ هذا الهدف لا مكان له في الشِّعر الحق، فالشَّاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها، هو نفسه، معرفة دقيقة، ذلك أنَّه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجية وهو في تجربته الشِّعرية، هاجس ابتداع واكتشاف، لا هاجس تزيين وتجميل، كما علاقته باللّغة : لا تعود اللّغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين، وإنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء الأبعاد التي يتطلع إليها هكذا يحيد بعيدًا، لكن بُعد الأفق : أليفًا غريبًا في آن[2] . هذا معناه أنَّ أهم فارق بين الشِّعر العربي القدِيم والجدِيد هو الوضوح والغموض فالأول واضِح لأنَّه يرتبط بالواقِع، والآخر غامض لأنَّه مرتبط بالممكنات .

بالإضافة إلى هذا نجد اللّغة أيضًا في الشِّعر الجدِيد تختلف عنها في القدِيم. فإذا كان الشِّعر تجاوزًا للظواهر ومواجهةً للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللُّغة أن تُحيد عن معناها العادي لأن المعنى الذي تتخذه عادةً لا يقود إلا إلى رؤى أليفة مشتركة . إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله، والشعر نوعٌ من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك مالا يدركه العقل، ولا يجوز للكلمة فيه أن تكون تعبيرًا بسيطًا عن فكرة، بل عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه هذا

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص .121 - 122.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص.124 - 125.

يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، ولابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر عدد مما تُعدُّ به، وأن تُشير إلى أكثر مما تقول[1] . فالكلمة يجب أن تحتوي على أكبر عدد من الدلالات وتكون دلالات جديدة .

بعد هذا العرض قام الباحث بتلخيص القيم الشعرية القديمة التي تحولت وتغيرت في الشعر الجديد وهي [2] :

1. **الحكمة:** لم يكن الشاعر يبتكر الحكمة بل كان يأخذها ويصبها في إيقاع معين كما كان يفعل **زهير بن أبي سلمى**، و**أبي العتاهية** و... وغيرهم، أما الشاعر العربي الجديد فاستبدل الحكمة بالتساؤل، لأنه يستبدل المعطى بالبحث .

2. **أخلاقية الحكمة:** (القناعة، الصبر، الانسجام والتسوية، الخضوع للقضاء والقدر، الرضوخ لأحكام العُرفْ ... إلخ) هذا كله نراه شائعًا في الشعر العربي القديم . الشاعر العربي الجديد يتخلى عنه، مستبدلًا أخلاقية الحكمة بأخلاقية التساؤل والبحث (القلق، الخوف، اليأس، الرجاء ن الأمل، التمرد... إلخ) .

3. **الآخرة، الزهد بالدنيا:** وهذا واضح جدًا في الشعر العربي القديم. والواضح كذلك أن الشعر العربي الجديد شعر يتمسك بالدنيا حتى ليمكن وصفه أنه شعر الأرض في المقام الأول.

4. **النموذج:** الشعر العربي القديم شعر نموذج. كان الشاعر العربي القديم يعود باستمرار إلى النموذج ليتشبه به، ويصنع شعره على مثاله، (**عمود الشعر**...إلخ) . وكان النقاد يُقَيِّمون شعر الشاعر على أساس قربه أو بعده من النموذج . الشاعر العربي الجديد يرفض النموذج . الشاعر العربي الجديد يرفض النموذج .

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص. 125 - 127.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص.128 - 130.

5. الشكل الثابت: للشعر العربي القديم شكل بنائي ثابت . الشاعر العربي الجديد يتجه نحو الشكل المتحرك، قد يصبح لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص، دون أن تتحدد بوزن أو نثر . لم يعد يؤمن بشكل مفروض سلفًا، مطلق لا يتغير .

6. الزمن: الزمن في الشعر العربي القديم هو حركة ابتعاد عن الأصل – الماضي، وليس الحاضر[1] والمستقبل إلا انحطاطًا على النموذج الأصلي الذي هو الماضي .لهذا كان دور الشاعر هي في أن يملأ الحاضر والمستقبل بما يرتفع بهما إلى مستوى الماضي – الأصل . وكان التقدم، بالنسبة إليه، هو التشبه بالماضي . الكمال الكلي وجد في الماضي، ولن يكون هناك في الحاضر أو المستقبل كمال يضاهيه .

فالشاعر العربي الجديد يرفض الزمن المغلق، ويبني زمن الانفتاح والتغيير، يتبنى التاريخ .

7. الغنائية: الغنائية في الشعر العربي القديم كانت على مستوى الشعور الفردي والشخص، والغنائية في الشعر العربي الجديد على مستوى التجربة الكلية، والإنسان والكون. إنها تتجه إلى أن تكون غنائية كونية .

8. معنى الشعر: الشعر العربي القديم غناء أو تأمل ضمن إطار جزئي من الحياة والعالم، وإطار ثابت من التعبير، وكان معناه يقوم أساسيًا على الشكل، أما الشعر العربي الجديد فيحاول أن يكون تجربة شاملة، أن يكون موقفًا من الإنسان والحياة والعالم، ولم يعد معناه يقوم على الشكل وإنما أصبح وضعًا أو حالة .

كما عدَّ أيضًا أدونيس مجموعة من القيم الحضارية التي بقيت في الحركة الشعرية العربية الجديدة، وهي لا تنبع من النصوص الشعرية بالمعنى التقليدي القديم بقدر ما تنبع من نصوص

[1]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص . 128-130.

التصوف . يضيفها الشعر العربي الجديد أو يُحاول أن يُضيفها يستمدها من التراث الصوفي العربي وأوجزها الباحث فيما يلي[1] :

1. تجاوز الواقع، أو ما يمكن أن نسميه اللاعقلانية: فاللاعقلانية في التصوف تعني الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق، وعلى الشريعة، وعلى الفلسفة بالمعنى التقليدي وبالمقابل تؤكد على الباطن أي على الحقيقة مقابل الشريعة .

2. الحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة وطريقة معرفة في آن: بهذا الحدس نتصل بالحقائق الجوهرية، وبه نشعر أننا أحرار قادرون بلا نهاية . إنه يرفع الإنسان إلى ما فوق الإنسان ونشعر بالارتفاع إلى ما فوق الإنسان أننا نتخطى الزمن وقيوده، إننا حركة خالصة .

3. الحرية: صحيح أن الشعر الجاهلي شعر حرية، لكن التصوف أعطى للحرية بُعدًا جديدًا، أي معنى جديدًا، أغنى وأعمق . إنها في الجاهلية **فروسية ومغامرة** وهي في التصوف تصاعد مستمر نحو لا نهاية المطلق .

4. التخييل: وهو يعني شيئًا أشمل وأعمق من الخيال، فالتخييل هو **رؤية الغيب** ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين ونجده كذلك عند **ابن سينا** في كلامه عن **الإشراق**.

5. اللانهائية: ليس هناك في الحدس الصوفي محدودية أو حواجز . فالكون حركة لا نهائية . الغيب نفسه ليس نقطة نصل إليها، وإنما هو عالم يتحرك بلا نهاية، ويتجلى وينكشف بلا نهاية، وكلما ظننا أننا عرفناه أو نعرفه نزداد جهلًا به وشوقًا إليه في آن [2].

6. معنى الحياة والموت: في حدس الصوفي تغير معنى الحياة والموت كما كان سائدًا في السلفية الإسلامية التقليدية لم يعد الموت نهاية، وإنما صار باب الحياة الحقيقية . ولم تعد الحياة أن يُعمر

[1]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص .130-133.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص.ص .130-133.

الإنسان طويلًا، وإنما صارت أن يعرف الحياة اكتشافًا ومعرفة والمعرفة لا تتم إلا بالموت، فالموت إذن هو الحياة الحقيقية .

7. يطرح التصوف فكرة الإنسان الكامل: (ربما أمكن أن نقابلها بفكرة الإنسان الكلي في **الماركسية–الشيوعية**) ويمكن أن يُشار في هذه المقارنة إلى تصور الحضارة والإنسان والكون في الحدس (الصوفي أصلًا) لكن الذي يفعل الآن فعله الكبير، متأثر بالماركسية، في الشعر العربي الجديد .

وقد أوجز الباحث بعض الملامح التي تحققت في الشعر العربي من بينها: **تجاوز الماضي**: فالماضي لم يعد يهم الشاعر العربي الجديد، كقُدسية مطلقة نهائية . وإنما أصبح يهمه بقدر ما يدعُوه إلى الحوار معه، والقصيدة الأكثر حداثةً لا تكون بالضرورة الأكثر قيمة، لأن الإغراق في التقدم شأن الإغراق في القدم، وبهذا فالشعر العربي الجديد يُحاول أن يقودنا نحو عالم جديد، صوب إنسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة، إن الشعر العربي الجديد في صيرورة كهذه الحياة العربية . إنه طاقة من الطاقات التي تتيح لنا أن نحيا بهاء المصير على هذه الأرض[1] .

وفي الأخير نستنتج أن هناك عدة قضايا أُثيرت في الشعر العربي قديمه وحديثه ومعاصره، ومنها ما تغيَّر وتحوّل ومنها ما بقي على حاله .

[1]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص .134 إلى 143.

الفصل الثاني

دراسة كتاب

مقدّمة للشّعر العربي لأدونيس

1. الماضي

أ – القبــول

ب – التسـاؤل

ج – الصنعـة

2. الحاضر وبدايات التحوّل

3. آفاق المستقبل

تمهيد:

تعرضنا في الفصل السابق تلخيص أبرز القضايا التي طرحها الناقد أدونيس في كتابه "مقدمة للشعر العربي" والتي تمثلت في (**1.الماضي – 2.الحاضر وبدايات التحوّل – 3.آفاق المستقبل**) والتي تحتاج إلى دراسة، لهذا ارتأيـــنا أن ندرسها في الفصل الثاني وذلك بمقارنة آراء الناقد مع نقاد آخرين تعرضوا لنفس هذه القضايا سواء كانوا معارضين لها أو مؤيدين .

1.الماضي أو الأقدمية:

أ– القبول:

مما لاشك فيه أن الأدب العربي له جذور قديمة قدم اللِّسان العربي أوله من العرافة ما يستهله بالأقدمية **محمد تيمور** إذ يقول : « أدب عريق، اجتاز من عمر التاريخ مراحل طوالا، إذ يتواصل نسبه خلال خمسة عشر قرنًا أو يزيد، وهو إلى ذلك أدب عالمي استمد من مختلف ثقافات البلاد والأمم السالفة خصائص شتى، وكان له من بعد أثر بعيد في كثير من الآداب العالمية الأخرى، على تباين اللغات الشرقية والغربية، في عديد من العصور »[1] فلا يمكننا الحديث عن الشِّعر العربي دون التعرض للأدب العربي باعتًا والشِّعر فرع من فروعِه وجنس من أجناسِه، فالشِّعر بحكم اتصاله بالأدب يتأثر من أقدميتهُ وعرافته . لكن تم التركيز على الشّعر الجاهلي .

من بينهم أدونيس الذي انطلق في دراسته للشعر الجاهلي من المكان لأن « المكان لا يُتيح أي شيء إلا بالقوة، تُصبِح إرادة السيطرة والتملك عند الإنسان المحرك الأول »[2]، فالمكان إذا كان أول تحدي على الإنسان الجاهلي أن يتغلب عليه ويتأقلم معه .

[1]– محمد تيمور، اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، د.ط، د.ت، ب.س، ص.5.

[2]– أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.15.

كما يرى العديد من الباحثين أن النصوص الشِّعرية بيَّنت حســـب ما صرح به بن بغداد أحمد في قوله أن: « تشبُث الشَّاعِـــر بالمكـــــان الذي ارتبـــط به منذ عهود قديمة ؛ فلا قدرة على مغادرته إلا إذا غدر به الدهر ونـوائبه »[1]، فالشّاعر الجاهلي إذا كان شديد التعلق بالمكان الذي يعيش فيه، والظروف الصعبة هي التي تدفعه إلى تغييره مظطرًا غير باغٍ .

ونظرًا للصعوبات التي يفرِضُها المكان، كان لِزامًا على الجاهلي أن يتغلب عليها، من هنا نشأت البطولة والفروسية، إنَّها كما يُعبر عنها صاحب الكتاب بـ « فروسية النجدة، تؤكد جهل الفارس للخوف، وتؤكد عبث المحاولة للحيلولة بينه وبين عزيمته »[2]، فالإنسان الجاهلي كان شُجاعًا وقويًا لا يخاف، ولا يخشى أي شيء، بل كان يسعى أنْ يُقاوِم كل المخاطر التي تأتيه وما أكثرها.

وقد كانت العرب تولي أهمية كبيرة بالفارس فعدته : « فخر القبيلة: لأنه المدافع عنها في الحروب والمهاجم الكاسِر للأعداء، وهو أهـــم من الراجل في القتال . لما له أثر في كسب النصر وفي إيقاع الرُعب والفوضى في صفـــوف العدو، ولهذا فخرت القبائل بفرسانها »[3] . هذا يعني أن الفارس كان من أبرز مرتكزات القبائـــل العربية آنذاك، وبفضل الفرسان تحافظ القبائل على مكانتها .

[1]- بن بغداد أحمد، شعرية المكان في الشعر الجاهلي – المعلقات العشر أنموذجا – مخطوط دكتوراه، جامعة جلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2015م-2016م، ص.55.

[2]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.17.

[3]- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.4 ، ج.10، 1422هـ - 2001م، ص.59.

حصـــــر العـــرب الفروســـية في ثلاثة أشياء : « ركوب الخيل والمسابقـــة عليها، ورمي النِّشاب، واللعب بالرمح »[1] . فمن لم يُتقن هذه الثلاثة لا يُعد فارسًا ولا تنسب له صفة الفروسية .

يُقِّرُ بعد ذلك **أدونيس** بأن هناك فرقًا جوهريًا بين الفارس في العصر الجاهلي والفارس في صدر الإسلام . لأن « شخصية الفارس كما يُقدمها لنا الشعر الجاهلي، ملتزمة وحُرة ومتعاونة ومتفردة، جوابة ومقيمة في آن ... بالفروسية يرفع الشاعر الجاهلي العالم إلى مستوى الكل أو لاشيء – الانتصار أو الموت »[2] .

أي أن الفارس الجاهلي عندما يذهب إلى الحرب يعرف بأن مصيرًا واحدًا ينتظره إما الانتصار والحياة أو الهزيمة والموت .

لكن في الإسلام تغير مفهوم البطولة أو الفروسية . فالبطولة في الإسلام « اتسمت بطابع علمي ايجابي، ومن هنا كان البطل في الإسلام دائمًا خادمًا لمجتمعه وفكرته وأمته، يُؤمن بأن عمله مقدور في ميزان العمل الصالح عند الله تعالى ثم عند المؤمنين، على تعاقب الأجيال . ومن هنا فهو لا يتطلع إلى الجزاء المادي أو المنغم أو الشهوة »[3] .

فالمسلم أصبح يقاتل لا في سبيل الحصول على الغنائم والمال، بل من أجل الحصول على الجزاء الأكبر والثواب الأعظم من الله عزَّ وجّل .

[1]– ابن قيم الجوزية، الفروسية المحمدية، شح:زائد بن أحمد النشيري، دار عالم الفؤاد، مكة المكرمة، السعودية، ط.1، 1428 هـ، ص.82.

[2]– أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.18– 19.

[3]– عبد الله الحصين، دعوة الإمام محمد بن عبد الوهاب سلفية لا وهابية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، ط.1، 1420هـ – 1999م، ص. 33.

والبطولة كما وصفها **مصطفى السباعي**: « ليست البطولة أن تقاتل وأنت آمن على ظهرك من الرماح، ولكن البطولة أن تقاتل وأنت تتشوك الرماح من كل جانب »[1] . فحقيقة البطولة تستدعي المجازفة والمخاطرة والشجاعة الكافية .

وهذه الأقوال وغيرها تبين لنا حتمًا تغير مفهوم البطولة والفروسية من العصر الجاهلي إلى عصر صدر الإسلام .

ثم ينتقل **الباحث** إلى الحديث عن غرض من أغراض الشعر وهو الغزل، فيقول : « تُمثل لنا الحساسية الشعرية العربية . على صعيد الحب، جدلًا بين اللذة والألم، وبين التخلي والتملك وبين الغبطة والحسرة »[2] . فالحب عند الجاهلي محصور بين الثنائيات الثلاثة فإما ينجح حبَّه فتتحقق لديه اللذة وفعل التملك والفرح والغبطة، وإما لا يحصل على محبوبته وينفصل عنها، فيكون الألم والتخلي والحسرة مسيطرين عليه .

وعند بحثنا في هذا الغرض نجد أن الكثير من الحبر أُسيل حوله، فقد تعرض الكثير من الباحثين والنقاد للغزل العربي بنوعيه العفيف والصريح، من بين هؤلاء " **محمد سامي الدهان** " في كتابه " **الغزل**" الذي يُصرح فيه بأن الشاعر كان يتحدث فيه « عن نفسه ويرسم فيه مشاعره وعواطفه وأهواءه ورغباته، ويتحدث عن معشوقته حديث الراغب المشتهي ليُشفي جسده وليُنقع غِلة قلبه، لا يعنيه من أمرها ما هي عليه من عقل، وما وراء جمالها من فِكر، وما بين جبينها من وهم، أو مُثُل عُليا، فلا يعلق في رسم عواطفها ورغباتها وتفكيرها، وإنما يحوم حول نفسِه، ويجعلها المثال المنشود، يتحرك الناس في سبيله ويسعى الخلق من أجله، فهي تحيا حياتها وهي تعيش لإرضائه » [3] . فالإنسان الجاهلي عمومًا والشاعر خاصَةً كان يرى أن المرأة هي المتنفس الوحيد له

[1]- مصطفى السباعي، هكذا علمتني الحياة، المكتب الإسلامي، ط.4، 1418هـ – 1997م، ص.7.

[2]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.22 .

[3]- محمد سامي الدهان، فنون الأدب العربي (الفن الغنائي – الغزل)، دار المعارف، مصر، ط.3، د- ت ، ب.س، ص.12.

في هذه الحياة الصعبة التي يعيش فيها وهي راحته . ويعتقد أنها خُلقت من أجله ولغاية وحيدة هي إرضائه .

كما يرى أيضًا "**سراج الدين محمد** " في كتابه " **الغزل في الشعر العربي** " أن شعراء الغزل الجاهليون أكثروا « من الوقوف على الأطلال ووصف ارتحال الأحبة كما توقفوا عند وصف محاسن الجسد ولقاء الشاعر بصاحبته وتحدثوا أيضًا عن آرائهم في الحب، وكان بعضُهم يتغزَّل بالفتاة العربية النسب والبعض تغزَّل بالفتيان كما فعل طرفة في معلقته »[1]. هذا أبرز ما نجده عند شعراء الغزّل بنوعيه العفيف أو الماجن، إذ تمثل العذرية والجسدية – حسب أدونيس – « طرفا الحب عند الشاعر العربي : الأولى تراجُع إلى الداخل ونقاوة، والثانية اتجاه إلى الخارج وانغماس في الحِسية »[2] . وهنا يكمُن الفرق بين النوعين فالنوع الأول شريفٌ عفيف . والثاني ماجنٌ صريح يُلغي كل الحدود .

وكأيِّ غرض من أغراض الشعر فالغزّل لم يظهر صُدفةً بل كانت وراء نشوءه أسباب عديدة ذكرها " **حسان أبو رحاب** " في كتابه " **الغزّل عند العرب** " منها : « بيئة العربي وطبعه ... من أقوى دواعيه ما ركب الله في طبع العربي من حب للمرأة، ومما يُوحيه هذا الحب من حديثها وتقرُبه إليها وما أحاطه الله بهِ من صحراء واسعة وسماء مشرقة، ومن وسائل عيش تُساعِد على صفاء النفس وخلو البال ... اختلاط الرجل بالمرأة : قلنا إنَّ من عادة العرب أن يتحدث رِجالهم إلى النِّساء، لا يرون في ذلك بأسًا ولِقاء الرجل بالمرأة هو الدعامة الأولى للغزَّل »[3] . هذه العوامل وغيرها كانت كافية لظهور فن الغزَّل عند العرب .

[1]– سراج الدين محمد، الغزل في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ت، ص .08.

[2]– أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص .22.

[3]– حسان أبو رحاب، الغزَّل عند العرب، مطبعة مصر، القاهرة، مصر، ط.1، 1366هـ - 1947م، ص .ص. 15 – 16.

والأمر الذي نجده مُشْتَرَكًا بين باحِثنا " **أدونيس** " و" **حسان أبو رحاب** " فيما يتعلَّق بالغزَّل هو ربطهما لهذا الفن بعوامل الطبيعة لأن الشاعر كانت الطبيعة تُلهمه في شعر الغزَّل ومنها يُشبِّه ويصِف محبوبته.

والوصف من الطبيعة والواقع جعل الشعر الجاهلي « شعر شهادة : لم تكُن غاية الشاعر العربي أن يغيِّر العالم أو يتخطاه أو يخلق عالمًا آخر، كانت غايته أن يتحدث مع الواقِع ويصفه ويشهد لهُ »[1] . فقد كان شعرهم صورة للواقع الذي يعيشون فيه حتى قيل أنَّ : « الشعر ديوان العرب ؛ سجلوا فيه حروبهم وأخبارهم وعادتهم وعقليتهم، دوَّن فيه الشاعر ما رأى وما شعُرَ، ومزج فيه الحياة التي حوله بمشاعره، وكان الشاعر لا منقدح منه للقبيلة يعلن مناقبها ويذود عن حياضها وينافح عن شرفها ويحمي حماها »[2]. ونجد أيضًا **أبو هلال العسكري** ينحو هذا المنحى فيقول : « لا نعرف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا من جملة أشعارها، فالشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها »[3]. إذًا بالشعر نعرف كل ما كان يعيشه الإنسان العربي في العصر الجاهلي ومن خلاله نكتشف العلوم العربية التي سادت وقتئذٍ والحروب التي خاضوها .

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص . 24 .

[2]- عبد الله عبد الجبار، محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب في الحجاز، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، د.ط، د.ت، ص.244 .

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، لبنان، 1419هـ، ص.138.

يوضح المؤلِف أن الشاعر الجاهلي لم يكن « ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة . كان يحسها ويراها كما هي، بسيطة واضحة، لا تخبئ بالنسبة إليه أيُّ دلالة متعالية أو معنى ميتافيزيائي »[1]، ونظرته البسيطة للأشياء انعكست على معانيه فجعلتها « معانٍ واضحة بسيطة ليس فيها تكلف ولا بُعد ولا إغراق في الخيال سواءً حين يُصور ما حولهُ في الطبيعة، أو حين يتحدَّث عن أحاسيسه، فهو لا يعرف الغلو ولا المغالاة، ولا المبالغة التي قد تخرج به عن الحدود المعتدلة »[2] . مثلما كان الشاعر الجاهلي يعيش حياة بسيطة حاول ابتكار معاني تلاؤم هذه الحياة البسيطة وهو ما أقرَّ به **ناقِدنا** سابقًا .

ويعتقد أيضًا **باحثنا** أن الإنسان الجاهلي كان دومًا في عِراك وانتقال وهجرة من مكان إلى آخر، وهذا في نظره – الانتقال – رفضٌ للعالم الخارجي [3]. فحسب ظنِّه أنَّ رفض الشاعِر للمكان هو الذي يدفعه إلى الهجرة والرحيل .

بينما يرى " **غازي طليمات** " أنَّ البداوة هي التي فرضت « على الشاعِر التنقل من بُقعة إلى بُقعة مع قومه الباحثين عن الماء والعُشب، فإذًا القصيدة رِحلة فكرية ذات مراحِل ينتقِل فيها الشاعِر بين آفاق الأفكار »[4]، فالتنقل في الحياة من مكان إلى آخر أدى بالضرورة إلى تغير الأغراض في القصيدة فهي أيضًا انتقالية .

[1]– أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، دار العودة، ص. 25.

[2]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط.22، د.ت، ص .219.

[3]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.26.

[4]– غازي طليمات، تاريخ الأدب العربي، الأدب الجاهلي قضياه وأغراضه، أعلامه، فنونه، دار الإرشاد، سوريا، ط.1، 1412هـ – 1992م، ص .31.

وعلى تأثير الإقليم في أهله يقول **حسن الزيات** « إن لجَو الإقليم أثرًا طبيعيًا قويًا في حياة أهله، فهو الذي ينهج لهم سُنَنَ معاشهم ونظام اجتماعهم، ويكوِّن الكثير الغالب أخلاقهم وطباعهم . والعربية شبه جزيرة جافة قاحلة قلما يَجُودها الغيث وتوانيها العيون ؛ فهي لا تصلح للزرع الدورية، ولا تلُائِم الحياة الحضرية ومن ثّم كان أهلها بدوًا بالفطرة يعيشون تحت الخِيام على رعي الأغنام فيطعمون من لحمها ولبنها ويكتسون بصُوفِها ووبرها ... »[1]. فالإقليم إذا فرض على الإنسان الجاهلي هذا النظام المعيشي والطبيعة هي التي كانت تدفعه للرحيل والتِرحَال من مكان إلى آخر لأغراض معينة .

وبهذا « فرضت طبيعة الجزيرة العربية على أهلِها نمط الحياة الاقتصادية، كما فرضت عليهم أنماط الحياة الأخرى، فالماء في فلواتهم الواسعة لا يجري في أنهار دائِمة، بل يسيل في أودية، أو يجتمع غدران . وكلما جادت السماء على الأرض أمرعت المراعي، وكثُرت الأنعام، وشبع الأعراب .فإذا احتبس المطر جفَّت الموارِد ، ويبس العشب وظمئ الإنسان والحيوان، ورحل القوم إلى منتجع آخر »[2] فالظروف المعيشية إذا كانت صعبة جدًا خاصة أنه يعيش في الصحراء والصحراء معروفة بالجدّب وندرة الأمطار والجفاف هي التي تدفعه إلى الارتحال المستمر والتنقل الدائم .

ومن هنا الوضع السائد انبثق حِس الدهر عند الإنسان الجاهلي فأمامه يحس الإنسان بالعجز فهو لا يُغلب ويأتي فجأة .[3] والدهر في أغلب الأحيان يرتبط بالزمن، لأن « الإنسان الجاهلي منذ أن أدرك طبيعة الأشياء من حوله، وتأمل حركة كونه، وصيرورة وجوده، ارتبط إحساسه بتدفق الزمن – قسرا – في نسيج وعيه الإنساني، وكانت ذاته تهادن زمانها طمعا،

[1]– أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية والعليا، د.ت، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ط، ب.س، ص.ص.08- 09 .

[2]– غازي طليمات، تاريخ الأدب العربي، الأدب الجاهلي قضياه وأغراضه، أعلامه، فنونه، دار الإرشاد، سوريا، ط.1، 1412هـ - 1992م، ص.33 .

[3]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص .28.

وتعاديه خوفا في أحيان كثيرة، بل تحاول إخضاع هذا الزمان إلى اختياراتها وإرادتها »[1].فقد كانت الذات وقتئذٍ في صراع مع الزمن وتحاول قدر المستطاع أن تسيطر عليه وتتحكم فيه، إلا أن الدهر كان في أغلب الأحيان يقف دون تحقيقها لذاك لأنه يفاجئها بما لم تكن في حسبانها .

والدهرُ اتخذ صورًا عديدة وأوصافًا عديدة وصفهُ بها الشعراء الجاهليون، فقد أكثر شعراء العصر الجاهلي من ذكره ، وأسقطوا عليه صفات الإنسان فجعلوه يرمي ويفني، كما صوروه بالطيش وعدم الحكمة والأذية والظلم لهم، وأنه مُتسلِط عليهم غشوم في حكمه، وأسقطوا عليه صفات الإنسان الظالم، ووصفوه أيضًا بالحيوان المفترِس الذي له أنياب وظفر ومخالب [2] . فالدهر يخافه كل الناس، ويخشون من غدره لهذا وصفوه بأبشع الصفات الإنسانية . والدهر إذا وتد الكآبة في الحياة، وانعكست على الشعر العربي، فالكآبة عند العربي فِطرة وطبيعة، لأن هناك حسرة في الشعر الجاهلي تخبئ حتى الفرح وبالتالي يصبح الشعر الجاهلي – حسب أدونيس – هو هذا الجدل المحب الفرح الحزين الفاجع بين الدهر المعتم والبطولة الشفافة، بين الحتمية والحرية، الصلابة العفوية، الضرورة والانبثاق [3] . فالجاهلي إذا كان في صِراع مع الثنائيات . ويحاول تجنُب نوائب الدهر ومصائبه بالإضافة إلى محاولته التكيف مع الصحراء والعوامل الصعبة كالجفاف والجدب، وتنقلاته الدائِمة من مكان إلى أخر، فبمجرد أن يألف الكمان لمدة إلا أنه سُرعان ما يُغادره بحثًا عن الماء والكلأ .

[1]– لخضر هني، أيقونة الأنموذج في الشِّعر الجاهلي، مخطوط دكتوراه، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2015م-2016م، ص.2.

[2]– ينظر: محمد حضر المطرفي، الدهر في ديوان الهذليين، مخطوط ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1436هـ - 2015 م، ص.ص.19 – 20 .

[3]– ينظر أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.29 .

وهذا الوضع انعكس على شكل الشِّعر على حد تعبير أدونيس . فقد كانت القصيدة الجاهلية عير متلاحمة في أجزائها وليس لها إطار بنائي . يحملها شعور دائم التغير.[1] والدليل على هذا التفكك وعدم التلاحم بين أجزاء القصيدة هو أن الشاعر كان يبدأُها بـ : « بكاء الأطلال، ويمضي منها إلى صفة الطريق الذي يجوزه، والرفيق الذي يصحبُه، فإذا مرَّ برسم المحبوبة وقف بين يديه خاشِعًا خُشوع العابد في مِحرابِه، يتغنى بمرابع الصباء ومفاتِن الحبيبة، ثم يمضي لطيته، فإذا هو ووحش الصحراء رِفقة، فينعت ناقته، ويقارنها بما يرى من حمر الوحش والضياء، ثم يفخر بنفسه وبقومه تياهًا بمحامدهم، مباهي بأيامهم التي ظهروا فيها على الأعداء، بأكتاف تلاهم الذين قضوا في الدفاع عن العرض »[2]. إذا كان الشاعِر ينوِّع من الموضوعات ويعتمد مختلف الأغراض من مدح وفخر ونسيب، وهذا التعدد والتنوع يعكس حياة الشاعر كما أشرنا سابِقًا .

فالقصيدة الجاهلية **حسب الباحث** لا تُشكل « عالما مستقلا : متميزا كافيًا بنفسه وإنما هي جزء من الحياة، إن طريق القصيدة الجاهلية موجود ومهيأ حتى قبل كتابتها، فهي تشخيص وتمثيل لحالة قائمة مسبقًا »[3] . لأن الشاعر كان يصور الواقع كما هو في قصيدته سعيًا منه لتأكيد هذا الواقع وليس لِتغييره لأنه كان راضٍ بهذه الحياة التي يحياها .

[1]- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.30.

[2]- غازي طليمات، تاريخ الأدب العربي، الأدب الجاهلي قضياه وأغراضه، أعلامه، فنونه، دار الإرشاد، سوريا، ط.1، 1412هـ - 1992م، ص. 31.

[3]- ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص. 33.

ب – التساؤل:

يقيم أدونيس مفارقة بين القبول والتساؤل، إذ يعني القبول الرِضى والطمأنينة والقين، وفي المقابِل يدل التساؤل على التمرد والرفض والشك، وبلغة أخرى القبول علامة الثبات والتساؤل علامة التحول، وقد تَمَثَّل هذا التحول فنيًا في الخروج على عمود الشعر العربي، واجتماعي في رفض القيم السائدة وإعادة النظر فيها[1] . وهذا التحول والتبدل ظهر تحديدًا مع الشعراء في العصر الجاهلي على غِرار أبي تمام وأبي نواس، وأبي العلاء المعري... ووجود فئتين إحداهما رافضة للتجديد وأخرى قابلة له هو ما أشار **إيليا الحاوي** في قوله: « ظل العباسي يراوِد المعاني القديمة على بعض الأساليب الحديثة، فيما تفرد آخرون بتجربة مميزة من واقع نفوسهم وارتيادهم الوجود ارتيادًا داخليًا»[2] . وكل فريق حاول أن يُثبِت نفسهُ ويُلغي من يُخالفه .

أما عن الحياة وظروفها آنذاك فقد عبر عنها **شوقي ضيف** بقوله لقد فرضت الحياة العباسية نفسها « على الأدباء العباسيين فرض، سواء الحياة السياسية وما كان يجري فيها من نظم وظروف وأحداث مختلفة، أو الحياة الاجتماعية وما كان يشيع فيها من تحضر وترف وشغف بالغناء وإغراق في المجون وزندقة وزهد ونسُك، أو الحياة العقلية وما التحم بها من ترجمة الثقافات الأجنبية ونشاط الحركة العلمية ونقل علوم الشعوب المستعربة ووضع العلوم اللغوية والتاريخ والعلوم الدينية والكلامية »[3]. هذه العوامل ساهمت في تغيير حياة العربي، وفرضت نفسها على الأدباء أيضًا لأن الأديب يتأثر بالتغيرات التي تحصل في مُجتمعه .

وفي خِضام هذه التحولات الكبيرة – **والكلام لأدونيس** – صار « المجتمع كتلة كثيفة معتمة تحول بين الشاعر والضوء، فازداد شعوره بأنه منبوذ، مُحاصر مخنوق، لكن ردود فعله كانت

[1]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص. 37.

[2]– إيليا الحاوي، في النَّقد والأدب (العصر العباسي)، ج.3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط.2، 1986م، ص.26.

[3]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، ج.3، دار المعارف، مصر، ط.1، 1960م، ص.5.

قوبة تتراوح بين العُزلة والسخرية والتعالي والرفض ... لم تعُد حركة الشعر الحقيقية وسط الركام الكثير الموروث مرتبطة بالسياسة أو الأخلاق والعادات العامة الشائعة، بقدر ارتباطها بحركة التطور الحضاري . لم يعد الشعر بمعنى آخر للفائدة والمنفعة بقدر ما أصبح عملًا إبداعيًا داخِليًا يجِد فيه الشاعر تعزيته وخلاصِه »[1]. إذ أصبح الشعر يساير متطلبات هذا التغيير ويرتبط به .

الأمر الذي أكَّده " **حسن الزيات** " عندما قارن بيم تأثير الانتقال الاجتماعي على الشعراء وعلى الكتاب فقال : « لقد كان أثر هذا الانتقال الاجتماعي في خواطر الشعراء أبلغ منه في نفوس الكُتَّاب، فإن أولئك بالخلفاء ألصقُ ، ونفوسهم بالترف والمدنية أعلق .وهم المنادمون على الشراب، والمفاكهون السهر، ضاق مضطربهم في السعي فاتَسع مُتقلبهم في الخيَّال »[2]. فتأثير هذا الوضع الجديد أثر على الشعر أكثر من غيرهم، نظرًا لاحتكاك الشعراء بالخُلفَاء وانتشار الجواري في القصور ممن يُقِمنَّ بغناء هذه الأشعار .لذلك كان الشعراء يسعون لنيل إعجاب الخُلَفاء، والخُلَفاء بدورهم يُغرِقونهم بالعطايا والهدايا .هذا كله ولّد لدى الشاعر الشعور بالغربة وإحساسه بانفصاله عن الآخرين[3] .

فقد صرّح **علي عبد الخالق علي** أن : « جوهر الصراع بين القيم الإنسانية والتقاليد كثيرًا ما يؤدي إلى الرفض والتمرد والثورة على أساليب العيش . أو هو – على أقل تقدير– باعث على الإحساس بالغُربة والوحدة والحيرة، وعدم القُدرَة على التواؤم مع المتغيرات الاجتماعية والتوافق مع الجو العام ... ولقد يشعر المرء وهو بين جماعته وقومه بالغربة، بل ويحس في داخله أحيانًا »[4] . فقد صعُب على الإنسان العربي التأقلم مع الواقِع، وأحس نفسه غريبًا وحيدًا مُحتارًا سواءٌ بين أفراد مُجتَمعه، أو حتى مع نفسه في بعض الأحيان .

[1]– أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.38.

[2]– حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ط، د.س، ص.250.

[3]– ينظر: أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.39.

[4]– علي عبد الخالق علي، ظاهرة الاغتراب وصداها في الشِّعر المعاصر بمنطقة الخليج، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، ع.7، 1416هـ – 1995م، ص.97.

والغرابة أو الاغتراب كما عرفته **كيلاس محمد عزيز العسكري** بأنه: « حالة إنسانية نفسية اجتماعية تُسيطر على الفرد فتجعله غريبًا وبعيدًا عن واقعه الاجتماعي، والاغتراب كذلك هو الفيض من الضياع والشجن والإحساس بالقهر، والانهزام ورفض الواقع » [1]. فالغُربة إذًا تولِّد العُزلة والوحدة والحُزن .

يقول **أدونيس** : « هذا الشُعُور بالعُزلة والانفصال يتضمن السُخرية ويستدْعيها لولادة السُخرية من هذه الناحية في العصر العباسي دلالة كبيرة، وقد تناولت كل شيء حتى القيم الدينية، واستخدام الشعراء مصطلحات وألفاظ ونقلوها إلى إطار آخر : أضفوا صفة القداسة على اللهو ... وتجلى المقدّس الجديد أكثر ما تجلى في الخمرة » [2]، فقد نجم عن الشعُور بالغُربة والانفصال إذا الاستهزاء بالقيم السائدة آنذاك وحاولوا تغييرها .

والسُخرية في الشعر عرَّفها **شُعيب الغزالي** بالآتي: نقلًا عن **قحطاب التميمي**: « السُخرية في الشعر طريقة تعبيرية متطورة، توسَّل بها الشعراء لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية والسير الفردية، والنيل منها بأسلوب يترفع عن الشتيمة والسباب المحض، ويتنزه عن القذف والإيغال في الفحش ورفث القول »[3].

فقد وجد الشعراء العباسيون حسب القول السُخرية أفضل وسيلة وخير سبيل للإعراب عن سخطهم من الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في مجتمعهم .

يتحوّل بعد هذا **الناقِد** إلى التعرض لأبرز الشُّعراء المجدَّدين في العصر العباسي باعتبارهم ثاروا على التقاليد الشعرية الموروثة وسخروا منها وحاولوا تغييرها منهم **بشار بن برد، أبي تمام، أبي نواس** وغيرهم .

---

[1]- كيلاس محمد عزيز العسكري، الاغتراب في شِّعر الشاعرين محمود درويش وشيركو بيكه س، دراسة تحليلية فنية، مخطوط ماجستير، مجلس كلية التربية للبنات جامعة بغداد، العراق ، 1426هـ - 2005م، ص.39.

[2]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.39.

[3]- شُعيب الغزالي، أساليب السخرية في البلاغة العربية دراسة تحليلية تطبيقية، مخطوط ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1414هـ، ص.11.

يبدأ أدونيس بالتعرض أولًا **لبشار بن برد** الذي « فطِن بعض النقاد العرب إلى أهميته فقالوا عنه أنه قائد المحدِّثين، وإنه أول المولدين، لكنهم لم يلاحظوا من حداثته وتوليده إلَّا أنه أغرب في التصوير أي جاء بتشبيهات لم تكن مألوفة عند الأولين هذا يعني أنهم أدركوا بعض الشيء، الأهمية الشكلية في شعره ولم يدركوا أنه سيفتح للشعر العربي آفاق جديدة . ذلك أن بشار يتناول في جوابه أصولية الشِّعر العربي ؛ إنه يُزعزِع مفهوم الطريقة الشِّعرية الموروثة ويُشكك في ثباتها »[1] إذًا فبشار بن برد يُعتبر أول الشُّعراء المحدثين أو المجددين .

وهذا ما أبان عنه **جمال نجم العبيدي** في مقال له نشره في مجلة **كلية التربية الأساسية** عندما قال : « نعم، استطاع بشار أن يفعل ذلك كما ذكره القُدماء حيث أشار الأصمعي إلى أن بشارًا سلك طريقًا وأحسن فيه وتفرد به، وهو أكثر تصرفًا وفنون الشِّعر، وأغزر وأوسع بديعًا . وهذا الطريق الذي سلكه بشار هو طريق البديع الذي أجاد فيه أيما إجادة . وقد روى ابن رشيق القيرواني أن الرواة قالوا: أوَّل من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد. حيث بأمور بديعية لم يسبقه أحد إليها »[2] فبشار إذا أجاد في البديع أيما إجادة وبه عدَّ أول المحدثين .

كما نجد **محمد المجذوب** يذهب إلى نفس الرأي عندما يُصرِّح بأن بشار أوَّل من جاء بالبديع، وذلك على لسان **ابن المعتز** فيقول: « كان مسلم بن الوليد مدَّاحًا محسنًا مجيدًا مفلقًا وهو أوَّل من وسع البديع ؛ لأن بشار بن برد أوَّل من جاء به، ثم جاء مسلم فحشا به شِّعره، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار » [3] .

إذًا فجميع النقاد والباحثين يقِّرون بأسبقية بشار بن برد في التجديد، وعدُّوه أوَّل المحَدثين، واعتبروه أول من جاء بالبديع .

---

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.42.

[2]- جمال نجم العبيدي، التجديد في شِّعر بشار بن برد، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، ع.66، 2010م، ص.41.

[3]- محمد المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج.4، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط.2، 1409هـ - 1989م، ص.778.

ويكتمل التساؤُل عن أُصولية الشِّعر العربي حسب صاحب الكتاب بجواب أبي تمام حين سأله أحدهم مرة : « لماذا لا تقول ما يُفهم ؟ فردَّ قائلًا : لماذا لا تفهم ما يُقال ؟ ... كان أبو تمام مأخوذ بالبدعة، أي بالخروج على كل سنّة . فالشِّعر بالنسبة إليه عالم غريب من المعاني ... لقد خلق أبو تمام لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشِّعرية السائدة، هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة وجاءت صوره وتعابيره مغايرة للمألوف كذلك ... كان الوصف قبل أبي تمام تحديدًا حسيًا للواقع، لكنه صار معه خلقًا جديدًا للعالم »[1] . فقد حاول إذًا أبو تمام الخروج عن القواعد المعروفة والمعايير الشِّعرية الموروثة والإتيان بما هو جديد وغريب ومألوف .

فقد أكدَّ **صالح إبراهيم نجم** ذلك عندما قال : « أبدى أبو تمام اهتمامًا كبيرًا بالمعنى، وألح على ضرورة البحث عن المعنى الجديد أو المخترع، ولهذا تراه يُمعن الفكر في انتقاء المعاني، ومن ثم قولبتها في قالب من اللفظ متين، حتى تظهر في حُلة يعْجِّز غيره عن صُنْع مثيل لها »[2]. ومن هنا نستنتج أن أبا تمام كان يستهويه كل ما هو غريب، ويحاول قدر المستطاع الإغراب في المعنى والإتيان بمعنى جديد لم يكن متداول .

يُدْرِج الناقد **أبا نواس** أيضًا ضمن هؤلاء المجددين، فيقول متحدثًا عن تجربته : « تتم التجربة النواسية في مناخ من الرمز، حيث يبدوا العالم والطبيعة مجتمعًا آخر تتحقق فيه، بقوة الشِّعر أحلام الشاعر ولقاءاته مع نفسه، إن هناك تشابهًا بين الإنسان والطبيعة، ومن هذا التشابه يستمد الشاعر مجازاته واستعاراته وكناياته وصوره، فشِّعره اكتشاف للأشباه والنظائر بين الإنسان وصفاته والعالم وصفاته »[3]. فمن كل هذه النظائر كان يستلهم الشاعر منها ألفاظه ومعانيه ويجعلها في شِّعره .

---

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.43-46.

[2]- صالح إبراهيم نجم، جدلية الهدم والبناء في شعر أبي تمام، مخطوط ماجستير، جامعة تشرين، سوريا، 2006م-2007م، ص.55.

[3]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص .49-50.

عدَّ **شوقي ضيف** أبا نواس أعجوبة من أعاجيب عصره في الشِّعر « إذا كان يحظى بملكات شِّعرية بديعة، وهي ملكات صقلها بالدرس الطويل للشِّعر القديم واللغة العربية الأصيلة، حتى قال الجاحظ : ما رأيت أحدًا أعلم باللغة من أبي نواس وأضاف إلى هذا العلم علمًا دقيقًا بقوالب الشِّعر الجاهلي والإسلامي وما صارت إليه عند بشار وأضرابه من أوائل العباسيين، ومن خلال هذه القوالب جميعًا أخذت شخصيته »[1] . فنبوغه في الشِّعر لم يكن عبثًا بل كان نتيجة اجتهاده وسعيه لصقل موهبته الشِّعرية من خلال دراسته للشِّعر القديم وإحاطته بعلوم اللغة .

هذا ما دفع **حسن الزيات** إلى القول بأن أبا نواس « كان مشهورًا بالتنقيح، يعمل القصيدة ويتركها ليلة، ثم ينظر فيها فيحذف أكثرها ويقتصر على الجيِّد منها ولهذا قِصر أكثر قصائده، وهو على رقته ومجونه جزل الألفاظ، فخم الأسلوب كثير الغريب، لقد ابتدع في الشِّعر أشياء أنكرها عليه العقلاء، وأخذها عنه الشُّعراء كاستهتاره في الفجور، واسترساله في المجون ونقله الغزل من أوصاف المؤنث إلى أوصاف المذكر » [2] . فما ابتدعه في الشِّعر هو ما قال عنه باحثنا بأنه سُخرية من كل القيم والتقاليد الموروثة، فقد زعزع هذه الموروثات والأشياء المتعارف عليها وأتى بما يُخالفها .

يُلقب أبو نواس بشاعر الخمرة نظرًا لكثرة ورودها في شِّعره، فلم تخلُ قصيدة من قصائده من ذكرها، حتى إنه استبدل المقدمة الطللية بالتغزل بالخمرة . فقد مثلت الخمرة عند الشاعر- والكلام لصاحب الكتاب « ينبوع تحولات تتقمص الشكل الذي يتطلع إليه هوى الشاعر وجموح خياله ... ليست الخمرة ينبوع تغير فحسب، وإنما هي كذلك ينبوع تغيير، إنها تمنح شاربيها قوة السيطرة على الزمن فلا يُصيبهم إلا ما شاءوا، وهي تُبدِّل القيم فتجعل القبيح جميلًا والسقيم صحيحًا، وتُغيِّر أجل الحياة فتبسط الأمل »[3]، فالخمرة هي التغيُّر والتغيير في الآن ذاته لأن شاربها يتغير الواقِع من حوله وتتبدل كل الموجودات، ويتوقف الزمن عند شربها بالإنسان .

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط.1، 1960م، ص.227.

[2]- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، د.ت، ص.274.

[3]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.51.

يرى ابن **قتيبة** أن أبا نواس« قد سبق إلى معانٍ في الخمر لم يأت بها غيره » [1] أبدع في وصف الخمرة وبرع في التشبيب بها .

ويُعرِب **يوسف هادي** في مقاله بمجلة **إضاءات نقدية** عن ما برع فيه أبو نواس في الشِّعر وقوله : « لا يمتاز أبو نواس بالمدح ولا بالهجاء ولا بغير هذه الفنون، بل إنه يمتاز شِّعره الخمري، واقترب ذكره بالخمرة، وبقي اسمه ملازمًا لها حتى يومنا هذا . قيل : إنه شاعر الخمر ... بلغت الخمرة عنده مرتبة كبيرة من التعظيم والتقديس على حسب الظاهر، بحيث أنه استطاع أن يخلق منها عالمًا شِّعريًا يُجسد من خلاله طاقته الروحية والإبداعية والفكرية بحيث بينت خمرته عُمق نظرته إلى الحياة، والوجود والإنسانية، فيخلق بواسطتها عالمًا جديدًا متفردًا بأفكاره وآرائه، وبإمكاننا أن نسميه عالمًا نواسيًا »[2]، فالخمرة إذًا هي عالم أبا نواس، يخلق بواسطتها أشياءه في هذا العالم الخاص به بعيدًا عن الواقِع الذي يعيش، فكلما يشرب الخمرة ينتقل إلى ذاك العلم الذي يتحكم هو فيه، وليس الواقِع الذي يفرض نفسه .

وتطرق المؤلف بعد ذلك إلى شاعرين آخرين هما **أبو العتاهية** وأبو **العلاء المعري**، ومعروفًا لدينا أن أكثر ما اشتهر به هاذين الشاعرين هو شِّعر الزهد، فكما خلق أبو نواس عالمه بالخمر والمجون وجعلهم في منزلة عظيمة ومقدسة، فقد جعل أبو العتاهية وأبا العلاء « خلق هذا الكون ابتداءًا من الزهد بالدنيا أما أبا العلاء يخلقه بدءًا من الموت، فالموت هو الإكسير الوحيد الذي يُطهر ويُشفي، ويُنقِذ ... وليست الحياة إلا موت يسعى »[3] . فالأول اختار الزهد عن الدنيا والابتعاد عن كل ملذاتها، أما الثاني فكان يطلب الموت، لأن في اعتقاده خُلق الإنسان كي يموت والحياة الحقيقية في نظره هي التي بعد الموت .

[1]- ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، ج.2، دار الحديث، القاهرة، مصر، 1423هـ، ص.797.

[2]- يوسف هادي، دراسات نقدية في مبنى خمريات أبي نواس، مجلة إضاءات نقدية، إيران، العدد 2، السنة الأولى، حزيران، 2011م، ص.128.

[3]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.62.

وقد عوَّد أبو العلاء نفسه الزهد منذ صِغره، إذ يذهب **شوقي ضيف** إلى أن أبا العلاء « منذ سن الثلاثين اختار لنفسه معه حياة صوم الدهر ما عدا أيام الأعياد واختار لنفسه معه حياة زاهدة، وذكر ذلك في شِّعره إذ قال إن طعامه العدس والتين، أو كما يُسميه البلسن والبلس رافِضًا ما وراءهما من طيبات الطعام ولذائِذه » [1] ونجد نفس الرأي عند مصطفى الهاشمي إذ يقول عن أبا العلاء : « سمى نفسه رهين المحبسين : محبس العمى ومحبس النزل وبقي فيه منكبًا على التدريس والتأليف ونظم الشِّعر مقتنِعًا بعشرات من الدنانير في العام يستغلها من عقار له، مجتنبًا أكل الحيوان وما يخرج منه مدة 45 سنة، مُكتَفيًا بالنبات مُتعلِلًا بأنه فقير وأنه يرحم الحيوان، وعاش غريبًا إلى أن مات » [2] هكذا عاش المعري حياته، وهو الأمر الذي يتفق عليه جميع الباحثين والدارسين ممن اطلعوا على سيرته، وجُل الروايات والقصص التي كُتِبت عنه، وأيضًا شِّعره الذي يُجسِّد كل هذه الأمور .

أما **عبد القادر توزان** فيرى أن آفة العمى هي التي جعلت حياته زاهدة، ودفعته إلى اعتزال الناس والدنيا بما فيها، فمن الباحثين من اعتبر آفة العمى هذه أنها كانت كفيلة وحدها لتحديد نمط فكره فيقول : « فلعله لو لم يُصَب أبو العلاء بتلك الآفة التي رمت عينه بالعمى منذ مطلع حياته، لكان لأبي العلاء صورة أخرى غير تلك الصورة المعروفة له، ولكان له موقف آخر من الحياة ومن الناس غير هذا الموقف المعهود منه » [3]. ثم يضيف قائلًا : «لا شك أن هذه الآفة . آفة العمى قد تدسست إلى مشاعر أبي العلاء، وتمشَّت في وجدانه وتسلَّطت على مدركاته، فوقف من الحياة ومن النّاس موقف الحذر من الحياة وأبناء الحياة، المستَخف بكل ما تجري عليه الحياة من أمور النّاس سواء في ذلك نتائج عقولهم، من علوم ومعارف، أو محامل قلوبهم من مُعتَقدات

[1]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ج.6، دار المعارف، مصر، ط.22، ب س، ص.168.

[2]– مصطفى الهاشمي، جواهر الأدب في أبيات وإنشاء لغة العرب، ج.2، تح:لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، د.ط، ب.س، ص.199.

[3]– عبد القادر توزان، الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبيركامو، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005م – 2006م، ص.ص.33-34.

ومذاهِب، أو موارِد مشارِبهم وتزاحمهم على المال، والجاه والسُلطان »[1] . فحسب هؤلاء آفة العمى منعرج تغيّرت فيه حياة أبا العلاء، وهذا الشعور بالنقص جعلهُ يسخط ويسخر عن كل ما حولهُ، بالإضافة إلى أن العصر الذي كان يعيش فيه الشّاعِر عصر مجون وانحطاط أخلاقي ولهث الناس وراء المال وجمعه .لهذا كان يطلب الموت لأنها السبيل الوحيد لخلاصِه من الحياة وأعبائِها .

وفي الأخير نستنتج أن جملة التحولات الحاصلة في المجتمع العباسي والحياة واختلاط العرب بِغيرِهم من الأعاجِم، أدت إلى تغيُّر الشِّعر وتحوّله، هذه الدعوة قادها شُّعراء أبرزهُم : **بشار بن برد** و**أبو نواس وأبو تمام**، حيثُ حاولوا تخليص القصيدة العربية من قيود عمود الشِّعر .

[1]- عبد القادر توزان، الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبيركامو، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005م – 2006م، ص.ص.33-34.

ج – الصنعة:

تُعدُّ قضية الصنعة والطبع من بين القضايا المهمة التي تعرض لها النُّقاد وخاصةً العرب القدامى، أما الدافِع لوجودها، أو أسبابها فقد تطرق إليه " **أدونيس**" عندما قال بأن : « الصنعة وما يُرافِقُها من تأنق وزخرفة ظاهرة تسود حيثُ تسود البطالة واللهو والتَرفْ، أي حيثُ تترسخ الحياة الحضرية ... الحياة في المدن أصبحت زيًا، كذلك القصيدة لم يعُد معناها هو الذي يهُم الشَّاعِر أو السَامِع أو القارِئ بل صار زيُّها هو ما يهمُه، أي صار متعلقًا بصنعتِها وكيفية هذه الصنعة، وكما أن الحياة في المدن نقيض للحياة في البداوة، كذلك كان الشِّعر المصنوع نقيض المطبوع »[1]، وحدد النَّاقد هذه الفترة بتسعة قرون ماضية (**1000 م – 1900م**) .

وبهذا كان يُقسَّم الشُّعراء إلى مطبوعين وأصحاب صنعة، وهو الأمر الذي يراه **شوقي ضيف** بحاجة إلى إعادة النظر فيه وتصحيحه فيقول : « أما الفكرة التي تذهب عندنا إلى تقسيم الشُّعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة، والتي نرى امتدادها في العصر الحديث، فأكبر الظن أنها في حاجة إلى شيء من التصحيح »[2]. وقد كانت حُجته متمثلة في أن « أقْدم آثار الشِّعر العربي ونماذجهُ لا تؤيد هذا التقسيم الذي لا يتفق وطبيعة الشِّعر العربي وحقائقه ؛ فكلُّه شِّعر مصنوع فيه أثر التكلف والصنعة، ولعل الجاحظ أول من أذاع هذه الفكرة ودعا إليها حين كان يعارض الشعوبية في بيانه، فادعى عليهم أنهم يقولون الشِّعر عن صناعة . أما العرب فيقولونه عن طبع وسجية » [3] فزهير مثلًا كان يقوم بتنقيح شِّعره فيصوب ويصحح قصيدة لمدة حول كامل حتى سُميت قصائدَهُ بالحوليات، وهذا لم يمنع أن يكون شِّعره من أروع ما كتبَهُ الشُّعراء العرب .

[1]– أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.70– 71 .

[2]– شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.12، د ت، ص.20.

[3]– المصدر نفسه، ص.20.

ويعرِّف **النَّاقد أدونيس** الصنعة بأنها «لعِبٌ شكلي في بعض وجوهها، من هنا تطور الشكل الشِّعري في هذه القرون التسعة . سادت الأوزان الخفيفة المجزوءة لكي توافق إيقاع الحياة المدنية السريعة المتحركة المتغيِّرة واستخدمت اللغة العامية »[1] . فالصنعة تطورت في هذه الفترة نتيجة تغيُّر الحياة والأوضاع الجديدة، فقد انبهر العرب عند احتكاكهم بالأعاجم بجمال القصور التي يبنونها وأعجبوا بجمال المدن، وجمال الطبيعة، هذا ما دفعهُم إلى أن يكون شِّعرهم على هذه الشاكِلة . فقد أخذ الشَّاعِر « يُعنى بأشياء الطبيعة كالأزهار والأنهار والحدائِق والأشجار والغيُوم، وبأشياء الحياة اليومية بِدءًا من أكثرها بساطةً وانتهاء بأكثرها تعقيدًا »[2] فالطبيعة وما يدور حولها هي أكثر ما كان يستدعي اهتمام الشَّاعِر .

ويقول **محمد مولود الأنصاري** مفرِقًا بين الصنعة والتكلف : «فلو كانت الصنعة والكلفة بمعنى واحد لما قال ذلك، وعليه فالتكلف من عيوب الشِّعر ؛ لِما نتج عنه من تكلف للزحافات، والصور الغريبة المستهجنة البعيدة عن الإفهام، أما الصنعة فلها رونقها، الذي تتزين به القصائِد وتحلو به أبياتها وتزدان، فليست الصنعة بعيب في الكلام، وإلا لكان شِّعر أصحاب الحوليات مستهجنًا قبيحًا » [3] وهو يقصد بذلك شِّعر الحطيئة وزهير . إذن شتان بين التكلف والصنعة فالصنعة مزية، أما التكلف فهو عيب .

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص. 74.

[2]- المصدر نفسه، ص. 73 – 74.

[3]- محمد مولود الأنصاري، الطبع والصنعة عند ابن الأثير في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، مجلة أصول الدين، ليبيا، ع.3، 2017م، ص.408.

وبالرغم من أن الصنعة مزية كان أشهر الشُّعراء يعتمدونها إلا أنها انحطت – **والكلام لأدونيس** « حين أخذ الشُّعراء يتعلمونها كأمثولة مدرسية، وانحطت معها اللغة الشِّعرية وصورِها، تحولت التشبيهات إلى علاقات مصطنعة وكلمات فرُغت من شُحنَتِها الموحية »[1]، أدت هذه الصنعة إلى تراجع الشِّعر عمّا كان عليه . فأصبح ضعيف مصطنعًا فيه كلمات فارغة .

يذهب في هذا الخصوص **إسماعيل حسين فتاتيت** عند حديثه عن الشَّاعِر المتكلف أو الذي يملأ شِّعره بالزخارِف إلى أنه « لا ريب أن الشَّاعِر الذي يملأ شِّعره بالصنعة والزخارِف يلتمسها طوعًا وكُرهًا لا يُبالي أن يكون المعنى غامِضًا أو تافِهًا، قريبًا أو بعيدًا، شريفًا أو ضعيفًا، ذا قيمة أو لا قيمة له » [2] هكذا حطَّ الشُّعراء من قيمة الشِّعر نتيجة اعتمادِهم على الصنعة التي تكون في أغلب الأحيان تبلُغ حد التكلف .

وفي نهاية هذا الفصل نصل إلى نتيجة مفادها أن الشِّعر العربي بدءًا من العصر الجاهلي حتى بداية العصر الحديث لحِقته مجموعة من التغيُّرات والتطوّرات كان ورائها شُّعراء أبدعوا في نظم الشِّعر، والبعض الآخر سعى للتمرد على كل هذه القيم الموروثة، كما ساهم تغيُّر حياة العرب من البادية إلى الحضر واختلاطهم بالأعاجم في هذا التحوّل .

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.75.

[2]- إسماعيل حسين فتاتيت، قضية الطبع والتكلف في التراث النقدي، مجلة كلية الآداب، جامعة مصراتة، ليبيا، ع.5، ص.107.

2. الحاضر وبدايات التحوّل:

لا شك أن الشِّعر العربي مسّهُ الكثير من التغيير والتحول وخاصة أن الأدب عمومًا والشعر خصوصًا شهِد تطورًا كبيرًا لدّى الغربيين، وهو ما انعكس حتمًا على أدبنا العربي في العصر الحديث، وسنرى من خلال هذا الفصل كيف عرض أدونيس التغيُّر وغيره من الباحثين الذين درسوا نفس هذه القضية .

قسم "**أدونيس**" الشِّعر العربي الحديث إلى ثلاثة صور:« الصورة الأولى هي التقليد والسلفية .وتكتنز الصورة الثانية بدفعة ثورية تجددية في المضمون والشكل معًا، أما الصورة الثالثة فتتأرجح بين رومنطقية الكآبة حينًا والغضب والعنف حينًا آخر من جهة، ورومنطقية التألُق الشكلي التجميلي من جهة ثانية »[1]، هذه أبرز الصور التي عرض لها أدونيس. وفي نفس السياق، يُصرح الباحث "**نجم الدين الحاج عبد الصفا**" في مقال لهُ تحت عنوان " **الشِّعر العربي والاتجاهات الجديدة في عصر النهضة الأدبية**" فيقول:« وبناءً على التطور الذي مرّض عليه الأدب العربي في عصر النهضة فإنَّ الاتجاهات والتيارات الجديدة تعددت في الشِّعر العربي الحديث، واختلف الشُّعراء في ثقافاتهم ونواحي الأثير التي عملت على تكوينهم. فمنهم من اقتصر على الأدب العربي القديم ووجد فيه المثُل الأعلى الذي يحتذ به، ومنهم من اطلع على الآداب الأوروبية واستهوته مذاهبها، فانصرف عن القديم ليجاري الغربيين فيما ذهبوا إليه، ومنهم من جمع بين الأدب العربي والأدب الغربي وأفاد من كليهما»[2] فمن خلال هذا القول نستنتج أنَّ العصر الحديث عرفَ بروز في اتجاهات رئيسية في الشِّعر العربي . اتجاه قلَّدَ التُراث العربي القديم، واتجاه تأثرَ بالآداب الغربية، واتجاه ثالث مزجَ بين النوعين. ونلاحظ من خلال هذا القول أنَّهُ يتفق وينطبق تمام المطابقة مع رأي صاحب الكتاب أدونيس.

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.77.

[2]- نجم الدين عبد الصفا، الشِّعر العربي والاتجاهات الجديدة في عصر النهضة الأدبية، مجلة نادي الأدب، جدَّة، السعودية، ع.2، نوفمبر 2004م، ص.ص.1-2.

ثم شرع النَّقادِ بعد ذكر هذه الصور الثلاثة إلى التفصيل في كل صورة مُبتَدِءًا بصورة التقليد والسلفية فيقول: « تكرار صنعي لأفكار جامدة ومُستنفذة. الشُّعراء هُنَا ينساقون في طريق مفتوحة . يستعيرون أجواء أسلافهم وصيغهم ... كان مُعظم شعرائه ينظرون حتى إلى الطبيعة حولهم بأعين تاريخية» [1]. أي أن هذه المرحلة كان الشِّعر العربي الحديث عبارة عن تقليد وإتباع لنهج القُدامى، وهو ما ذهب إلى تأكيده **س.سوميخ** في كتاب " **الأدب العربي الحديث**" إذْ يقول: « آثر الشِّعر العربي في القرن التاسع عشر العودة إلى الينابيع، وشرع في سد الفراغ الذي أحدثتهُ قرون طويلة من الجمود. كان هدف الشُّعراء الإيحائيين إنتاج شِّعر يُذكِّر في فحولته ووضوح أسلوبه عند المتنبي وأقرانه، والتخلي عن أكبر قدر ممكن من الأساليب المبتذلة التي طبعت شِّعر عصر الانحطاط »[2]، فمن أجل أن ينهض الشِّعر العربي في العصر الحديث ارتأى الشُّعراء العودة إلى الأصل وإتباع ما خلَّفه والنظم على طريقتهم وأسلوبهم لأنه في نظرهم خير سبيل للارتقاء بالشِّعر.

وهو ما يُوضحه "**حنا الفاخوري**" في مؤلَّفه "**الجامع في تاريخ الأدب الحديث**" : «فراح رواد النهضة يستقون من ينابيع الشِّعر العباسي ويطبعون على غراره، وقدْ راقهم أسلوب أبي تمام والبحتري والمتنبي فتدارسوا آثارهم وحفظوا أشعارهم، ومالوا إلى المدح والرثاء وإلى كل ما هو من أدب المناسبات، وهكذا تقيدوا بالموضوعات القديمة. وحرصوا على الدقة في التعبير والمتانة اللغوية. والتوفر على المعاني والصفاء الشِّعري»[3] وبالتالي يُمكننا القول أنَّ الشِّعر الإحيائي هو صورة طبق الأصل للشِّعر التُراثي في صوره وألفاظه وحتى في مواضيعه وفي الشكل أيضًا، وهذا ما نجده حتمًا في جميع الشِّعر الإحيائي كإبراهيم اليازجي وسامي البارودي مثلًا باعتبارهم أبرز الشُّعراء المقلدين.

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.78.

[2]- س.سوميخ، (تاريخ كامبريدج للأدب العربي – الأدب العربي الحديث)، تر:أحمد الطامي، النادي الأدبي الثقافي، جدَّة، المملكة العربية السعودية، ط.1، 1423هـ - 1986م، ص.71.

[3]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط.1، 1986م، ص.43.

بعد ذلك يمر صاحب الكتاب إلى الصورة الثانية التي تتجسد في نِتاج **جبران خليل جبران** حين قال أنه: «مع جبران تبدأ في الشِّعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير العالم، فيما تصفه أو تندبه أو تفسِّره . مع جبران يبدأ بمعنى آخر الشِّعر العربي الحديث، ففي نِتاجه ثورة على المألوف، آنذاك . من الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعًا ... فجبران منذُ بداياته مأخوذ بهاجس التجديد والتفرد، هاجس أن يبدع أعظم أثر عربي في وقته»[1]، ويقول عنه "**حبيب مسعود**" : «نشأ كئيبًا بمظهره، متمردًا بروحِه ثائِرًا بأفكاره، جريئًا في كلمته، شديدًا في رأيه، ساخِطًا على التقاليد الرثة، عاصفًا في قوله الحق. كان جبران في صِباه صورة مصغرة لجبران في سن نضجه»[2]، أي أن جبران منذُ كان طفلًا كان جريئًا وإنسانًا ثائرًا ومُتطلعًا إلى التجديد والابتكار رافِضًا الإتباع والتقليد، وتُشير أيضًا الباحثة "**سليمة عقوني**" لمكانة جبران وقيمته الفنية والأدبية لأنه «كان محط اهتمام الأدباء والمفكرين داخل وخارج العالم العربي ... كان اسم جبران مُرتبِطًا في العالم العربي بيقظة الأدب، والروح في مطلع هذا القرن»[3]. هذا معناه أن اسم جبران خليل جبران ارتبط دومًا بالثورة والتجديد والابتكار والسخط على كل ما هو قديم وبالي. وقد اتفق على هذا كل الباحثين الذين قرؤوا شِّعره أو درسوه، لأنَّ ثورته تتجسد في أشعاره.

ويتلخص أهم ما جاء به جبران خليل جبران وأتباعه في رأي "**مصطفى هدارة**" في الآتي: «الاتجاه إلى الوجدان وتصوير الخطرات النفسية، والالتفات إلى الطبيعة من خلال عواطف الشَّاعِر والتأمل العميق في النَّاس والحياة، والمطالبة بالوحدة العضوية للقصيدة، بحيثُ تكون عملًا فنيًا تامًا، والتحرر من أُسر القافية الواحدة والألفاظ الغريبة، والصور التقليدية، وغير ذلك من ألوان التجديد في المضمون والشكل»[4]. فقد سعى أنصار هذا الاتجاه إلى التغيير في شكل الشِّعر ومضمونه،

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.79-80.

[2]- حبيب مسعود، جبران حيًا وميتًا، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.2، 1966م، ص.12.

[3]- سليمة عقوني، حضور الفلسفة الأفلاطونية في شِّعر الرابطة القلمية، مخطوط دكتوراه، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2015-2016م.ص.25.

[4]- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1410هـ - 1990م، ص.28.

والتخلص من كل ما ورثوه عن الأسلاف من تقاليد بالية، ودعوا إلى إعمال العاطفة والمشاعر والاتجاه إلى الطبيعة، وهو ما رآه "**أدونيس**" متجسدًا في أشعار جبران خليل جبران.

أما الصورة الثالثة والأخيرة والتي تنمو حسب "**أدونيس**" في اتجاهين « يُركز أولهما على جوانب المعنى أو المضمون، ويُركز الثاني على جوانب الصورة أو الشكل في الاتجاه الأول تظهر أوائل الثلاثينات قصيدة فوزي المعلوف على بِساط الريح تُمثِّل هذه القصيدة في تاريخ الشِّعر العربي كآبة المراهقة الغاضبة التي قلما ترضيها أشياء الواقع، والتي تتعانق فيها وتتشابك أهواء الحب والإيمان البريء والجموح والحنين وقدر الموت والحياة ... في الاتجاه الذي يُمثله بعامة فوزي المعلوف تبرز أسماء شِّعرية عديدة تتفاوت في طرق تعبيرها، وتتلاقى في غاياتها. بينها تمثيلًا لا حصرًا. الشابي، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وعبد الله غانم» [1]. فالكآبة إذًا والحزن أصبحت طاغية عند هؤلاء، وهو ما يُبيِّنهُ "**أحمد سيف الدين**" بقوله:« صار الحزن ظاهرة معنوية تدخل في بنية العديد من القصائِد عند كثير من الشُّعراء، وفي شِّعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تُلفت النظر، بل يمكن أن يُقال إن الحزن قد صار محورًا أساسيًا في معظم ما يكتب الشُّعراء المعاصرون»[2]، كما أوضح أيضًا أسباب هذه الظاهرة في الشِّعر الحديث مُستَعينًا برأي "**عز الدين إسماعيل**" الذي أكّد « وجود الظاهرة بوصفها ظاهرة محورية تستوقف الباحث في الشِّعر الحديث، ثُمَّ بحث لها عن أسباب مُقنِعة تُبرر وجودها، وقد أشار النَّاقد المذكور إلى أسباب مُتعددة دفعت الشَّاعِر الحديث عن الحزن وجعلت منه ظاهرة طاغية ومسيطرة في شِّعره ومن أبرز تلك الأسباب تنامي الشعور بالذات الفردية بدل الجماعية، وهذا يقودنا إلى الحديث عن اغتراب الإنسان المبدع»[3]. ثم يُواصل الحديث عن الاغتراب ويذكر الأسباب الأخرى، فيقول:« يأخذ الاغتراب أشكالًا متعددة. منها شعور الإنسان بغربته عن عصره ومجتمعه ... وبديهي أنَّ الاغتراب

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.85-87.

[2]- أحمد سيف الدين، ظاهرة الحزن في الشِّعر العربي الحديث، مجلة جامعة البعث، سوريا، مج.37، ع.10، 2015م، ص.103.

[3]- المرجع نفسه، ص.103.

الروحي والفكري والنفسي هو الشكل الأقسى من أشكال الاغتراب، ولشعور المبدع في العالم العربي بغربة من هذا النوع أسباب مُتعددة ... وقد ذكر الدكتور عز الدين إسماعيل عدة أسباب للحزن منها تأثر الشَّاعِر العربي الحديث بأحزان الشَّاعِر الأوروبي، ومنها تأثره بالفنين الروائي والمسرحي»[1]. فالشعور بالاغتراب رغم أنَّ الشَّاعِر يعيش في بلده وبين أهله بالإضافة إلى تأثر شُّعرائنا العرب بالشَّاعِر الأوروبي وأحزانه أدى إلى طغيان نزعة الحزن والكآبة في الشِّعر العربي الحديث.

وفي نفس السياق ترى الباحثة "**نجية موس**" أنَّ الشَّاعِر العربي آنذاك أدرك «أنَّ الزمن الذي يعيشه، هو زمن عُنف وقهر، فجاءت أشعاره حزينة، ومعبرة عن صرخة تنطلق من أعماق الألم، والتمزق الإنساني ... فالكآبة تعمقت جذورها في نفسيته، وتحولت إلى فلسفة تشاؤمية في الوجود الإنساني شرًا وفي الحياة سلسلة حلقاتها من الألم الذي يفتت أجزائها، فمظاهر الحزن تنوعت بين الإحساس بالكآبة واليأس، وبين الشعور بالغربة، والوحدة، وظاهرة الحب التي أصابها الحزن»[2]. إذًا فظاهرة الكآبة والحزن في الشِّعر العربي بدأت في العصر الحديث واستمرت إلى العصر الذي يليه، حيثُ عرفت هذه الظاهرة انتشارًا كبيرًا وتأثيرًا بالغًا لدّى الشُّعراء خاصة وأنها تتلاءم مع واقعنا العربي المعاصر الذي أنهكه الفقر والبطالة وجل المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عجز الإنسان العربي عن حلها، مما خلفت في نفسه هذه الكآبة، وذاك الحزن الكبير.

أما الاتجاه الثاني من نفس الصورة فيرى "**أدونيس**" أنَّ هذا الاتجاه « يُحاول أن يفضح العالم كما هو، ويعرضه في مناخ يُشعرُنَا بحضور الألم والخطيئة والشر، ولعل إلياس أبو شبكه هو ممثلهُ البارز الأول ... يُلاحظ الشَّاعِر أنَّ الإنســـان في هـــذا العالم ضحية للشر ومطية، غير أنَّهُ يُلاحظ كذلك أن قوة الشر ظاهرية قشورية، وأنَّ القوة الحقيقية كامنة في جوهـــر الإنسان

[1]- أحمد سيف الدين، ظاهرة الحزن في الشِّعر العربي الحديث، مجلة جامعة البعث، سوريا، مج.37، ع.10، 2015م، ص. ص.103-104.

[2]- نجية موس، ظاهرة الحزن وبواعثها في الشِّعر العربي المعاصر، مجلة جسور، شلف، الجزائر، مج.2، ع.7، سبتمبر 2016م، ص.93.

وأعماقه»[1]، وقد أوضحت الباحثة "**كيلاس محمد عزيز العسكري**" أن إلياس أبو شبكه كان يرفض حتى المدارس الشِّعرية والمذاهب لأنها في اعتقاده تُشكل قيودًا فتقول:« يقول إلياس أبو شبكة :

" فالحياة لا جنسية لها ولا أوضاع ولا حدود وهي أوسع من أنْ نضع لها حدودًا أو مقاييس والدائرة غير المحدودة لا تنحصر في الحدقة الضيقة، فالمدارس الشِّعرية سجون ونظرياتها قيود والشَّاعِر عادةً لا يعيش في جو العبودية هذا " فمن خلال قصائد الشَّاعر الذي يرفض العبودية والأسر من خلال مذهب فني معين أو مدرسَة فكرية معينة نرى الدنيا والحداثة والثورة والعطاء المستمر إذ إيضاح الحقيقة على يد الشَّاعِر أو الإنسان المبدع ليعطي قفزة يستمع من خلالها الإنسان ويُعطي لذاته دفعة الأمل»[2]. فهذا الشَّاعر يُوجب على النُّقاد عدم تصنيف الشُّعراء إلى مدارس ومذاهب، ويدعوهم إلى أن يتركوا الشَّاعِر يُعبّر عما يشاء وبأي طريقة يحبذها دون إرجاعه إلى مدرسة معينة . وهذا إن دل فإنما يدل على أن شِّعر إلياس أبو شبكة يحوي العديد من الخصائص الفنية، وإذا صنفناه إلى مذهب معين فإننا نقيده ونسجنه.

يعود أدونيس إلى الحديث عن التجديد في الشِّعر العربي الحديث فيقول:« إذَا كان معظم الشُّعراء العرب بين الحزبين لم يُتابعوا جبران في طريقته الشِّعرية فإنَّهم ألحوا مثله على ضرورة الخروج من القوالب القديمة وعلى رغبتهم في التجديد نذكر بينهم أولًا وجهين غائبين أرى فيهما أساسًا من أُسس الجمالية الشكلية ... الأول هو أديب مظهر ... أما الوجه الثاني فأكثر أهمية لأنه أكثر استغوارًا في الأصول الشِّعرية وأكثر تمكنًا من اللغة العربية وأسرارها وهو خليل مطران، فقد تبنى خليل مطران التجديد الشِّعري ودعا إليه وحاول ما أمكنه أن يطبق دعوته في شِّعره »[3]. وقد تطرق أيضًا "**حنا الفاخوري**" إلى هذا الشِّعر الجديد ودعوة الشُّعراء العرب إليه فقد « اشتدَّ اتصال

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.88.

[2]- كيلاس محمد عزيز العسكري، الاغتراب في شعر الشّاعرين محمود درويش وشيركو بيكه س- دراسة تحليلية فنية –، مخطوط ماجستير، كلية البنات، جامعة بغداد، العراق، جمادي الثاني 1426هـ - آب 2005م، ص.83.

[3]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.89-90.

الشرق بالغرب وبالشعوب الأمريكية المتحررة، ولاسيما بعد الحرب العالمية الأولى ؛ فراح الأدباء في الوطن والمهاجر ينادون بهجر الأساليب العربية، والثورة على كل ما هو عربي قديم والإقتداء بأدب الغرب وطرق أدائه. ولم تكن ثورتهم كثورة رواد الأدب العباسي بل كانت اندفاقًا شبه كامل على الأجنبي من المعنى والخيال والعاطفة والتعبير»[1]. أي أنَّ شُعرائنا العرب تأثروا بالشِّعر الغربي الأوروبي وطريقة نظم الشُّعراء الغربيين للشِّعر . فأراد شُعراؤنا السير على منوالهم.

كما تعرض أيضًا "**محروس منشاوي الجالي**" إلى الشَّاعِر "**خليل مطران**" باعتباره رائد من أبرز رواد حركة التجديد في الشِّعر العربي الحديث لأنه « تمكن من أنْ يؤلف كثيرًا من الصور الشِّعرية الجديدة من مجموعة هذه التعابير الرمزية المشِّعة. يُؤازره خيانة الخصب وتأملاته العميقة وقدرته على المواءمة في التأليف بين أجزاء صوره، مُستَعينًا بمظاهر الطبيعة التي خلع على كائناتها أحاسيسه ومزج بينهما وبينهُ مزجًا عجيبًا»[2]. فمطران فضَّل الانسلاخ عن كل ما هو قديم وعمد إلى الابتكار والتجديد في حقل الشِّعر، مثلهُ في ذلك مثل أديب مظهر وباقي الشُّعراء المناهضين والداعين إلى التجديد.

وبَعد عَرضنا في هذا الفصل للشِّعر العربي الحديث، وَجَدنا أنَّهُ ينقسم إلى صورتين رئيسيتين أولها تقليد للسلف ومحاكاة للتراث الشِّعري العربي القديم. والصورة الثانية اِعتمدت التجديد والابتكار منهجًا جديدًا دعت به إلى ترك كل ما هو تُراثي والاحتذاء بالغرب وطريقتهم في نظم الشِّعر شكلًا ومضمونًا.

[1]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط.1، 1986م، ص.44.

[2]- محروس منشاوي الجالي، منتخبات من الأدب العربي الحديث – دراسة فنية- مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص.126.

3. آفاق المستقبل:

آفاق المستقبل هو عنوان لفصل من كتاب أدونيس حيثُ خصصهُ للحديث عن الشِّعر العربي المعاصر، من خلال عدة قضايا سنقوم بمقارنتها مع دارسين وباحثين تعرضوا لنفس هذه القضايا.

ومما لا شك فيه أن الشِّعر العربي مرّ بثلاث مراحل أساسية ساهمت في تكوينِه وتطويره وهي : الشِّعر العربي القديم، والشِّعر العربي الحديث، والشِّعر العربي المعاصر، وما يُميّز هذه المراحِل عن بعضها هو التغيُّر والتطور والتبدل في اللغة والمواضيع وحتى في الوزن وشكل القصيدة.

وعندما تعرض "**صاحب الكتاب**" إلى الشِّعر العربي المعاصر، رأى أنهُ لابد أولًا تحديد الفرق بين الحديث والجديد فيقول:« فللجديد معنيان : زمني وهو في ذلك، آخِر ما استجد، وفنِّي أي ليس فيما أتى قَبلهُ ما يماثلُه، أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كُل ما لم يُصبِحْ عتيقًا .كل جديد بهذا المعنى حديث، لكِن ليس كُل حديث جديدًا »[1]، كما نجد أيضًا "**محمد عبد الله سليمان**" يُفرِّق أيضًا بين مُصطلح الحديث والمعاصِر بالاستِعانَة ببعض المعاجِم اللغوية العربية إذْ يقول:« الحديث لغةً : نقيض القديم، والحديث : الجديد من الأشياء . والحديث من الأشياء : المحدَثْ، وحدَثَ الشَّيءُ، واستحدثتُ أمرًا . أما المعاصِر لغةً: العصر: الدهر والمعاصِر هو الوقت الذي نعيش فيه ...وعاصر فُلان فُلان أي عاش معهُ في عصر واحد »[2]، فهذَا الأخير قارن بين المصطلحين بالنظر للفروق الزمنية الموجودة بينهُما، كما أنَّهُ لم يعتمِدْ مصطلح جديد كما فعَلَ أدونيس، بل استعمل مصطلح المعاصر مكانَهُ، واعتمده أيضًا "**رزاق عبد المجيد**" في كِتابه :"**الحداثة في النَّقد العربي المعاصر**" مُفرِقًا بذلك بين مصطلحي المعاصر والحداثة فـ:« المعاصر يرتبط بالعصر فيكون بذلك ذا دلالة زمنية، أما الجدّة فلا ترتبط بالزمن، إذ قد يكون الجديد في

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.99.

[2]- محمد عبد الله سليمان، مُشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربي، شبكة الألوكة، 2017م، ص.ص.10-11.

القديم كما يكون في الحديث، أما الحداثة فتعني لغويًا إيجاد ما لم يكون موجودًا من قبل ويظل هذا حديثًا ما بقيَ فتيًا غير مألوف أي ما بقيَ في منأى عن فِعْل العادة »[1]. فتعريف عبد المجيد للمعاصر يُشبِه إلى حد بعيد ما ذَهَبَ إليه أدونيس عندما صرّح بأنَّ الجديد لا يرتبط بالزمن، كما أن الجديد قد يكون في القديم، إلا أنَّ مفهوم الحداثة يختلِفْ تمام الاختلاف عن الحديث.

ومن خلال هذه الفروق نستنتج أن الخوض في هذه القضية يُدْخِلنَا في متاهات مصطلحية عديدة ومشاكِل لا مخرجَ منها لذا فضلنا أن نكتفي بهذا التحديد فقط.

ومثلما كان الشِّعر الجديد انفصال عن الشِّعر القديم، فقد رأى أدونيس أيضًا أن الشَّاعِر الجديد كذلك ينفصل عن الماضي « هذا الانفصال يُتيح لهُ أن يُحْسِن فهم الماضي ويزداد ارتباطًا بينابيعه الحية ن وأن يُحسِن فهم نفسه، وفهم تُراثِهِ : يُتيح له أن يرى كل شيء في ضوء جديد، فيتجاوز الماضي إلى المستقبل والمعلوم إلى المجهول والواقِع إلى الممكن وما وراءه » [2]، فَهم التُراث ضرورة لابد منها، فقد أكَّد الأستاذ "**بوعيشة عمارة**" على هذا بقوله:« فالتراث هو أصل كُل إبداع، وفيه يتم التحديث، وكل ادعاء بالقطع مع التراث هو وجه من وجوه التخلي عن الهوية ... فعلى الشَّاعِر المعاصر أن يَفهم التُراث وأن يَعيه حتى يتغلغل هذا التُراث في نفسه، بحيث يُصبح جزءًا من تكوينه يستطيع بعدهُ أن يصِل إلى أسلوبه الخاص، والشَّاعِر من هذا المستوى يتجاوز التُراث عادةً، فيُضيف إليه شيئًا جديدًا، ولا يأوي إلى ظلّه، بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة، ويحس إحساسًا عميقًا بسيطرته على اللغة بل على الشِّعر » [3]، ويرى أيضًا في نفس السياق "**وهب أحمد رومية**" أنهُ « ليس من الوجاهة لهذا القول الذي ينظر إلى التُراث والواقِع بوصفهما

[1]- رزاق عبد المجيد، الحداثة في النَّقد العربي المعاصِر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1991م، ص.15. نقلًا عن: نادية بوذراع، الحداثة في الشِّعرية العربية المعاصِرة بين الشُّعراء والنُّقاد – عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صُبحي أنموذجًا – مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007-2008م، ص.21.

[2]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.104.

[3]- بوعيشة عمارة، الشّاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، مجلة كلية الآداب واللُّغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر ، ع.8، جانفي 2011م، ص.ص.5-6.

كُتلة صماء نشكلها كيفما نشاء » [1]، فالشَّاعِر المعاصر لا ينبغي عليه مُقاطعة وإلغائه ومحوه، بل على العكس فعليه أن يطلِع على ما أنتجه الأسلاف في المجال الشِّعري ويتخذه ركيزة أساسية يستطيع من خلالها التجديد والابتكار.

بعدَها ينتَقِل المؤَّلِف للتفصيل في قضية الشِّعر المعاصر مُنطلِقًا من قضية جوهرية وهي التفريق بين الشِّعر والنثر، فبالرغم من أن هذه القضية خَاضهَا الكثير من النُّقاد القُدامى والمحدثين إلَّا أنهُم لم يصِلوا إلى تحديد فروقات ثابتة. يقول الباحِث : «إن تحديد الشِّعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي، قد يُناقِض الشِّعر ؛ إنه تحديد للنظم لا للشِّعر فليس كل كلام موزون شِّعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليًا بالضرورة من الشِّعر »[2]، وهو بهذا القول يرد على الذين عرَّفُوا الشِّعر بأنه الكلام الموزون المقفى، واعتبرها عبارة تشوه الشِّعر، وهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق[3] . وهذا التعريف مشهور لصاحبِه **قُدامى بن جعفر** .وانتقد **حازم القرطاجني** هذا التعريف، الذي ذكرهُ لنا "**إحسان عباس**"في كتابه "**تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب**" فيقول : « لم ينْفِ حازم أن الشِّعر كلام موزون مقفى . ولكنه وقف من هذا التعريف ناحية التأثير أي فعْل الشِّعر في التحبيب والتنفير، وذلك لأن الشِّعر يعتمد عناصر تكمل له هذه القدرة منها : حُسنْ التخييل أو المحاكاة أو الصدق أو الإغراب »[4].ويذهب **الجاحظ** لتأكيد أهمية العواطف والأحاسيس في الشِّعر «فما كلُّ كلام موزون مقفى شِّعر، بل الشِّعر ما يجيشُ في الصدر، فيقذف إلى اللّسان تعبيرًا مشحونًا بالعواطف والأحاسيس »[5]. إذًا فهذه الأقوال تتفق حول أن الوزن والقافية والإيقاع ليست وحدها مكونات الشِّعر الأساسية، وبالتالي لا يُمكن أن نحدد الفرق بين الفنين الشِّعر والنثر بالاعتماد على الإيقاع فقط . خاصة في الشِّعر الحديث

[1]- وهب أحمد رومية، شِّعرنا القديم والنَّقد الجديد سلسة عالم المعرفة، الكويت، مارس 1996م، ص.20.

[2]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.112.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص.108.

[4]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.4، 1983م، ص.543.

[5]- حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، ط.5، 1425هـ - 2004م، ص.50.

والمعاصر لأنه قد يمتزج هذين الفنين في قصيدة واحدة ويصعُب التفريق بينهُمَا، حيثُ يقول **البيرس**: « إنَّ التمايز الشكلي بين الشِّعر والنثر لم يعُدِ وارد اليوم، فقدْ فقدَ الشِّعر في كثير من الحالات الإيقاع والوزن والقافية، بل فقدَ أحيانًا الحرارة . كما تحرَرَ بِوجه خاص من المنطق الخطابي، وهذا التحرُرْ في حد ذاته يُميِّز من جديد الشِّعر من النثر »[1].وقول البيرس يُوضِح ما قُلناه سابِقًا : فالإيقاع والوزن والقافية ليس خاصة بالشِّعر فقط.

ويواصِل أدونيس حديثه عن موسيقى الشِّعر مُقارِنًا بذلك بين الأوزان الخليلية وموسيقى الشِّعر المعاصر، حيثُ يرى أن « في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تُعرقلها .أو تقصرها .فهي تجبر الشَّاعر أحيانًا أنْ يُضحي بأعمق حدوسِهِ الشِّعرية في سبيل مواضَعَات وزنيه كعدد التفعيلات أو القافية .الشِّعر إذن يفْقِدْ كثيرًا بالقافية، يفقد اختيار الكلمة وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم، فكثيرًا ما تنحصر القافية في أداء مُهمة تِكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة »[2]. وهنا دعوة صريحة إلى ترك العروض الخليلي وقواعده التي تقيد الشُّعراء وتفقد القصيدة الكثير من المعاني ؛ وهو ما فعله الشَّاعر المعاصر . إذ تقول "**صبيرة ملوك**" : « إن ما يُميِّز الشِّعر العربي في شكلِه العمودي هذا الصِرَاع ضد فضاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام، ومن هنا كان الانقلاب على النظام العروضي التقليدي، فقد عمدَ النص الشِّعري المعاصر إلى السيطرة على الوزن الخليلي وفي خضم هذا التغيير نجد أن القصيدة الشِّعرية الجديدة لم تعد محددة بمساحة مكانية، وقد صار مُستحيلًا أن نتنبأ بالشكل المكاني للقصيدة إلا بعد مطالعتها، فقد أصبح السطر الشِّعري يقوم على تكرار عدد معين من

[1]- رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وابدالاتها الفنية، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007-2008م، ص.85.

[2]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.115.

التفعيلات دون الخضوع لقانون مسبق»[1]، إذًا فالشَّاعر المعاصر انقلب عن الأوزان الخليلية وتخلى عنها وتجاوزها لأنَّهُ رأى أنها لا تخدم لا الشَّاعر في نقله للأحاسيس ولا القصيدة لأنَّهَا أصبحت قالبًا ثابِتًا يجب على الشَّاعر أن يصُبْ كلِماتِه فيه.

يجِدْ أدونيس في قصيدة النثر « موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة »[2]، ونفس وجهة النظر وجدناها عند "**يمنى العيد**" إذ ترى أن « في الشِّعر المنثور حاجة فنية أَمْلَتْها ظروف جديدة، وهو عِندَهَا شكل جديد يُحَاوله الشَّاعر بحثًا عن التحرُرْ من بحور الخليل وأوزانه وذلك استجابة للحياة الجديدة بهمومها وتحولاتها، وهو ما عجزت عن التعبير عنهُ الأشكال الأدبية القديمة »[3]، فقصيدة النثر إذًا ضرورة استدعتها الحياة الجديدة وما تحويه من تغيُّرات وهموم، عجز الأدباء عن البوح بها في الأجناس الأدبية القديمة. هذا وترى"**إيمان ناصر**" في مُؤلَّفها المعنون بـ "**قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف**" أن قصيدة النثر دعت « إلى اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الانصهار "شِّعرًا ونثرًا" بغض النظر عن طبيعة كل منهما، مُركّزةً على اللغة التي تصنع بنفسها ما تشاء، ولم يكن بزوغ هذا الشكل اعتباطًا، وإنما هو ثمرة اتحاد عناصر ما كان لها أن تجتمع، ونقصد بذلك مكونات كل من الشِّعر والنثر »[4]، أي أن قصيدة النثر ما هي إلا اتحاد الشِّعر وخصائصه مع خصائص النثر، وهي تجسيد لواقعنا المعاصر، وضرورة فرضتها الحياة الجديدة التي لم يسعف الشَّاعر القصيدة التقليدية القديمة أن تُعبّر عن هموم الشَّاعر ومشاعره.

---

[1]- صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر "رجل من غبار لعاشور فني نموذجًا"، الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري، الجزائر، 21-22ماي 2006م، ص.275.

[2]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.116.

[3]- رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وابدالاتها الفنية، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007-2008م، ص.36.

[4]- إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية "التغاير والاختلاف"، دار الانتشار العربي، البحرين، د.ط، 2003م، ص.ص.49-50.

وهناك قضية أخرى تعرض لها "**أدونيس**" إذْ تعد جوهر الشِّعر العربي المعاصر وهي ظاهرة الغموض، فمن المعلوم لدينا أنَّ الشِّعر العربي المعاصر يكتنفه الكثير من الغموض والإبهام، بخلاف الشِّعر القديم الذي يمتاز بالبساطة والوضوح، وبين الغموض والوضوح يقف "**أدونيس**" قائلًا : « ولئِن كان الوضوح طبيعيًا في الشِّعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالِص، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة مُحدَدَة أو وضع محدد، فإنَّ هذا الهدف لا مكان لهُ في الشِّعر الحق، فالشَّاعِر لا ينطلِق من فكرة واضِحَة محددة، بل من حالة لا يعرِفُها هو نفسُه معرفة دقيقة . ذلك أنهُ لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجية أو العقل أو المنطق إن حدسه كرؤيا وفعالية وحركة هو الذي يوجهه ويأخذ بيده »[1] . فأدونيس هُنَا يدعو إلى أن يكون الشِّعر غامِضًا، والشِّعر الحق ليس هو الواضِحْ في نظره، وهذا الغموض طبعًا لهُ ما يُبرِرُه فقد اعتبرته الباحِثَة **أمال ذهنون** نتيجة للتعقيدات التي يُلاقيها الشَّاعِر العربي المعاصر مع الحياة التي يحياها

فتقول:« يذهب كثير من النُّقاد والشُّعراء إلى أن ما يطرأ على الشِّعر المعاصر من تَغيُّرات ما هو إلا انعكاس لتغيُّر المجتَمَع وظروف العصر الذي نعيشهُ ... فالشِّعر المعاصر يتخطى ويتجاوز القيود المفروضة عليه، كما أنه مُتجاوز وثوري، فالشَّاعِر يُحَاوِل أنْ يُعالِج قضايا عصره بتعقيداته لذا تبدو القصيدة غامضة »[2].

فالغموض إذًا نابِعْ من الحياة التي يعيشها الإنسان المعاصر التي تتميز بالتعقيد وتخلف له العراقيل والقيود، لذلك فمن الطبيعي أنْ يكون الغموض في الشِّعر، وهذا هو رأي "**عز الدين إسماعيل**" الذي يُشير إلى أنَّ «الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشِّعر الجديد تدعونا إلى التَأمُل، فلا يُمكن أن تكون في هذا الشِّعر عدولًا معتمدًا عن الوضوح إلى الغموض، ولا يُمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاضة مُتلقي الشِّعر بوضعه في إطار الطلاسم

[1]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.125.

[2]- أمال ذهنون، ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع.12 ، جانفي 2013م، ص.235.

التي تتحدى الفهم »[1]، فالغموض إذًا أصبح ميزة وطابعًا يتطبع به الشِّعر المعاصر، وطريق يسلكه كل الشُّعراء المعاصرين، وهو ما أوضحه "**أحمد محمد المعتوق**" قائلًا :« يرى عدد من نقادنا العرب القُدَامى والنُّقاد المحدثين على حد سواء بأنَّ الشِّعر الجيد أو الخالِص البديع غامض بطبيعته، أو أن الغموض مقوم من مقوماته لا حدثًا عارِضًا فيه، وأنَّهُ في الوقت نفسه مصدر من مصادر الإيحاء والجذب والتأثير فيه»[2]، وبهذا نخلص إلى أن الغموض كان ولا يزال ميزة إيجابية في الشِّعر . إلا أنه عرَف فيه شِّعرنا المعاصر انتشارًا كبيرًا، وأصبح جوهر الشِّعر المعاصر، وهذا الغموض فرضتهُ مجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية، وحتى السياسية .

بعد حديث الكاتب عن ظاهرة الغموض في الشِّعر العربي المعاصر، ينصرف إلى دراسة اللغة في هذا الشِّعر، فيقول: « إذا كان الشِّعر تجاوزًا للظواهر ومواجهةٌ للحقيقة الباطنة في شيء من ما أو في العالم كلّه، فإنَّ على اللغة أن تُحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادً لا يقود إلى رُؤَى أَلِيفَة مُشتَرَكة. إنَّ لغة الشِّعر هي اللغة الإشارة، في حين أنَّ اللغة العادية هي اللغة الإيضاح ... إنَّ لغة الشِّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق »[3]، فلغة الشِّعر إذًا تختلف عن اللّغة المعيارية، لأن الشِّعر ليس تعبير وإنما هو خلق الشَّاعِر لعالم جديد خاص به، ونجد عند الباحثة "**فاديا محمد سليمان**" الرأي نفسه، إذْ تُؤكد أن « الفن لا يكون فنًا حتى يتنفس من تسلط المعيار، وحتى تعَّج بنيتهُ بانتهاك النِّظام وخرق الأعراف، وهذا الذي مدَّ نصوص الشُّعراء بجمال أدبي دلالي أسلوبي» [4]، فالشِّعرية بهذا المعنى يعني الخروج عن كل القوانين والأنظمة اللغوية السائِدة وابتكار لغة جديدة غير مألوفة، ومن هذه اللّغة ربما جاء الشِّعر المعاصر غامضًا،

[1]- عز الدين إسماعيل، الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، مصر، ط.5، 1994م، ص.188.

[2]- أحمد محمد المعتوق، الشعر والغموض ولغة المجاز "دراسة نقدية في لغة الشعر"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المملكة العربية السعودية، ج.16، ع.28، شوّال 1424هـ، ص.964.

[3]- أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، ص.ص.125-126.

[4]- فاديا محمد سليمان، الانزياح وشِّعرية اللّغة في تجربة الشَّاعِر أمل دنقل، مخطوط دكتوراه، جامعة تشرين، سوريا، 1438هـ -2017م، ص.5.

واختلاف لغة الشِّعر عن اللغة العادية اليومية لهُ ما يُبرره وهذا ما تطرق لهُ "ل**خميسي شُرفي**" في مقال نشرهُ بمجلة " **أبوليوس**" عندما قال بأنَّ :« الأحداث الواقعة وظروف الحياة المعقدة التي ولدّت لديهم رؤية خاصة للحياة جعلتهم مختلفين عن الآخرين في طريقة القول، إنَّهم لا يُعبِّرون بل يبتكرون ويخلقون، وتلك هي ميزة اللُّغة الشِّعرية، فمن خصائص اللُّغة الشِّعرية الحديثة أن تتفاعل أساليبها التعبيرية مع مضامينها الغامضة تفاعلًا يُحدث الحيرة والريبة والارتباك»[1] لهذا السبب يتميز الشِّعر المعاصر بالغموض، ويجعل لغة الشِّعر مُختلِفة عن اللُّغة العادية التي

نتداولها في حياتِنا اليومية.

وإذا كان هؤلاء الباحثين قدْ أُعجبوا بالشِّعر المعاصر ولُغته، فإنَّ " **إبراهيم السامرائي**" وقف موقف المعارِض لهذا الشِّعر الجديد ولُغته إذْ يقول : «فأنت تجد أن مجاميع هذا الشِّعر قد كثُرت، وهي تحمل أسماء مُختلِفة لا تخلو من غموض ما يُراد منها ... ثم إنَّكَ تقرا كل يوم في الصُحُف والمجلات "دفقات" ولا أقول قصائِد لطائفة كبيرة من النَّاس في بلاد مُختلِفة من دنيا العرب، فيهم من عَرَفتهُ وسمعت به وقرأت لهُ أو لم أقرأ، وفيهم هيان بن بيان ممن تجهل من "النكرات"، ولست أسعد حظًا حين تقرأ لمن اشتهر منهم »[2]، ويُضيف قائلًا : « فأمَّا أنصار الشِّعر الحديث فهم يُريدون بالغموض أن الشّعر الحديث لا يصل إلى سامعه وصولًا يعي فيه السامع ما يُريد الشَّاعِر أنْ يقول، وقد دعا هؤلاء هذه المسألة بالمباشرة، ويريدون بها أن الشاعر لا يفصح عما يريد بصورة مباشرة كما يذهب الكتَّاب في نثرهم قصةً أو مسرحية أو رواية، وكأنَّ المباشرة عيبٌ من العيوب»[3]. فالشِّعر المعاصر يسعى للابتعاد قدر الإمكان عن المباشرة والوضوح، والإيغال في الغموض، وذلك بالاعتماد على الرمز والأسطورة في القصائد الشِّعرية مثلما يفعل

[1]- لخميسي شرفي، ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر : الدواعي والتجليات، مجلة أبوليوس، سوق أهراس، الجزائر، مج.6، ع.2، جوان 2019م، ص.103.

[2]- إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، ب.س، ص.ص.69-70.

[3]- المرجع نفسه، ص.ص.82-83.

غالبية شُعراء عصرِنا، لهذا السبب فإنَّ لُغتهم راقية ولا يُمكن للإنسان العادي أنْ يَفهمها ويستوعب الفكرة أو الموضوع الذي يكتب فيه الشاعِر.

خاتمة

خاتمة:

بَعد دِرَاسَتِنا وتَفَحُّصِنَا لِكتَاب أدونيس "مُقدمِة للشِّعر العَربي"، خَرَجنَا بمجموعَة مِن النَتائِج سَندرجُها في الآتي:

- يُعتبر الشِّعر مِن أرقى الأجناس الأَدَبية، وَأقربها إلى النَفسْ، وإلى الإحسَاس والشعُور، لِهذا اِهتم بِهِ المبدعِون والنُّقاد عَلى حَدٍ سَواء .

- طَرأت عَلى الشِّعر العَربي عِدة تَغيُّرات ،كَان بَعضها في الشَكل وَبعضها الآخَر في المضمون.

- قَضية القَديم والجَدِيد قَضية قَديمة في الشِّعر تَعرض لها النُّقاد القدمَاء وَلازال المعَاصِرون يَتطرقُون لها، وَدومًا هناك فِئة تُمجِّد القَديم وأُخرَى تَنتصِر لِلجَديد.

- قَسَّم أدونيس في كِتَابه الشِّعر العَربي عَلى ثَلاثَة عُصُور: الشِّعر القَديم وَالشِّعر الحَدِيث وَالشِّعر المعَاصِر، مُوجِدًا لِكل عَصر خصائِصه ومميزاتِه.

- اِهتمت الدراسَات النَّقدية القَديمة بالشِّعر عَلى حِساب النثر، لِذلك نَجِد القُدامى يُفرِدون كُتُبًا وَمجلدَات لِلشِّعر وَأغراضه وَشرحِهم لِدواوِين الشُّعراء.

- يَتميّز الشِّعر العَربي القَديم بِالبسَاطَة وَالوضوحْ، بينمَا يَطغى عَلى الشِّعر المعَاصِر الغُمُوض والتَعقِيد، وقدْ أرجَعَ البَاحِثين هَذا الغُمُوض إلى طَبِيعَة الحَياة المعَاصِرة التي يَعيشها الإنْسان بِتعقيدَاتِها وغُمُوضهَا وتَقلباتِها.

- ظلَّ الشِّعر والنثر فَنان مُختلفَا الخَصائِص والمميزات إلى أنْ جَاءت قَصيدَة النثر فَجمعتْ بيْن الفنيْن . فَأخذَت بَعضًا مِن خَصائِص الشِّعر وبَعضًا مِن خَصائِص النثر.

- دَعَا النُّقاد المعَاصِرون إلى تَجاوز الأَنْواع الأَدَبية (الشِّعر، النثر، القِصة، الرِواية، المسْرحِية ...) واِستبدَالها بمصطلَح الكِتَابة.

- في الشِّعر المعَاصِر تَتلاشَى الفُرو قَات بيْن الشِّعر وَالنثر، ويَقترِح الدَارِسون إِطلاق اِسم كِتَابة عَلى كِلَا الجِنسَين.

- ظلَّ الشِّعر العَربي عَلى مُرور الزّمن يتغيّر ويتبدّل، فَظهرت فِيه أجْناس جَديدَة كالشِّعر الحُّر وقَصيدة النثر.

- تُعتبر قَصيدَة النثر جِنْس أَدَبي يَجمَع بيْن خَصائِص الشِّعر وَخَصائِص النثر.

- تأثُّر الشِّعر العَربي بِنَظيره الغَربي، وَهَذا وَاضِح مِنْ خِلال كِتابَات أُدبَاءنا العَرَب، وخَاصةً المعَاصِرين مِنهم.

- اِنقسَم النُّقاد حَول قَضية التَجدِيد إلى فَريقَين: فَريقٌ يَتعصَّب لِلمَاضي، ويَعتَبره النَموذَج الأَمْثل الذي يَجب عَلى كل الشُّعراء الاحْتِذَاء بِهِ، وَفَريقٌ آخَر يَدعُو إلى الالتِحَاق بِالركب الغَرْبي وَمُجارَاتِه مِنْ خِلال إتباع نهجه وَطريقَته في نَظمْ الشِّعر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ-المصادر:

1. ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، ج.2، دار الحديث، القاهرة، مصر، 1423هـ.

2. ابن قيم الجوزية، الفروسية المحمدية، شرح: زائد بن أحمد النشيري، دار عالم الفؤاد، مكة المكرمة، السعودية، ط.1، 1428هـ.

3. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1419هـ.

4. أدونيس، مقدِّمة للشِّعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.3، 1979م.

ب- المراجع:

1. إبراهيم السامرائي، في لغة الشِّعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، ب.س.

2. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.4، 1983م.

3. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية والعليا، د.ت، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ط، ب.س.

4. إيليا الحاوي، في النَّقد والأدب (العصر العباسي)، ج.3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط.2، 1986م.

5. إيليا الحاوي، في النقد والأدب (العصر العباسي)، ج.3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط.2، 1986م.

6. إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية "التغاير والاختلاف"، دار الانتشار العربي، البحرين، د.ط، 2003م.

7. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.4 ، ج.10، 1422هـ-2001م.

8. حبيب مسعود، جبران حيًا وميتًا، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.2، 1966م.

9. حسان أبو رحاب، الغزَّل عند العرب، مطبعة مصر، القاهرة، مصر، ط.1، 1366هـ - 1947م.

10. حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ط، د.س.

11. حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، ط.5، 1425هـ - 2004م.

12. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط.1، 1986م.

13. رزاق عبد المجيد، الحداثة في النَّقد العربي المعاصِر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1991م، ص.15. نقلًا عن : نادية بوذراع، الحداثة في الشِّعرية العربية المعاصِرة بين الشُّعراء والنُّقاد – عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صُبحي أنموذجًا – مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007-2008م.

14. روبرت كامبل اليسوعي، أعلام الأدب العربي المعاصر (سير وسير ذاتية)، جامعة القديس يوسف، بيروت لبنان، ب ط، ب س.

15. سراج الدين محمد، الغزل في الشعر العربي، د.ت، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ط، ب س.

16. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ج.6، دار المعارف، مصر، ط.22، ب س.

17. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط.1، 1960م.

18. صقر أبو فخر : حوار مع أدونيس : (الطفولة، الشِّعر، المنفى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

19. عبد الله الحصين، دعوة الإمام محمد بن عبد الوهاب سلفية لا وهابية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، ط.1، 1420هـ – 1999م.

20. عبد الله الحصين، دعوة الإمام محمد بن عبد الوهاب سلفية لا وهابية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، ط.1، 1420هـ – 1999م.

21. عز الدين إسماعيل، الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، مصر، ط.5، 1994م.

22. غازي طليمات، تاريخ الأدب العربي، الأدب الجاهلي قضياه وأغراضه، أعلامه، فنونه، دار الإرشاد، سوريا، ط.1، 1412هـ - 1992م.

23. محروس منشاوي الجالي، منتخبات من الأدب العربي الحديث – دراسة فنية- مكتبة الآداب ، د.ت، القاهرة، مصر، د.ط، ب.س.

محمد المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج.4، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط.2، 1409هـ - 1989م.

24. محمد تيمور، اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر.

25. محمد سامي الدهان، فنون الأدب العربي (الفن الغنائي – الغزل)، دار المعارف، مصر، ط.3، د- ت ، ب.س.

26. محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1410هـ - 1990م.

27. محمد مولود الأنصاري، الطبع والصنعة عند ابن الأثير في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، مجلة أصول الدين، ليبيا، ع.3، 2017م.

28. مصطفى السباعي، هكذا علمتني الحياة، المكتب الإسلامي، ط.4، 1418هـ – 1997م.

29. مصطفى الهاشمي، جواهر الأدب في أبيات وإنشاء لغة العرب، ج.2، تح:لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، د.ط، ب.س.

ج– مذكرات التخرج:

1. بن بغداد أحمد، شعرية المكان في الشعر الجاهلي – المعلقات العشر أنموذجا – مخطوط دكتوراه، جامعة جلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2015-2016م.

2. رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وابدالاتها الفنية، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007-2008م.

3. سليمة عقوني، حضور الفلسفة الأفلاطونية في شِّعر الرابطة القلمية، مخطوط دكتوراه، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2015-2016م.

4. شُعيب الغزالي، أساليب السخرية في البلاغة العربية دراسة تحليلية تطبيقية، مخطوط ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1414هـ.

5. صالح إبراهيم نجم، جدلية الهدم والبناء في شعر أبي تمام، مخطوط ماجستير، جامعة تشرين، سوريا، 2006-2007م.

6. عبد الغفور بي تي، أدونيس شاعر التجديد في عالم العرب الحديث، مخطوط دكتوراه في الأدب العربي.

7. عبد القادر توزان، الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبيركامو، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005م – 2006م.

8. فاديا محمد سليمان، الانزياح وشِّعرية اللّغة في تجربة الشَّاعِر أمل دنقل، مخطوط دكتوراه، جامعة تشرين، سوريا، 1438هـ -2017م.

9. كيلاس محمد عزيز العسكري، الاغتراب في شعر الشاعرين محمود درويش وشيركو بيكه س، دراسة تحليلية فنية، مخطوط ماجستير، مجلس كلية التربية للبنات جامعة بغداد، العراق ، 1426هـ - 2005م.

10. لخضر هني، أيقونة الأنموذج في الشِّعر الجاهلي، مخطوط دكتوراه، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2015م-2016م.

11. محمد حضر المطرفي، الدهر في ديوان الهذليين، مخطوط ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1436هـ - 2015 م.

د- المجلات والدوريات:

1. أحمد سيف الدين، ظاهرة الحزن في الشِّعر العربي الحديث، مجلة جامعة البعث، سوريا، مج.37، ع.10، 2015م.

2. أحمد محمد المعتوق، الشعر والغموض ولغة المجاز "دراسة نقدية في لغة الشعر"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المملكة العربية السعودية، ج.16، ع.28، شوّال 1424هـ.

3. إسماعيل حسين فتاتيت، قضية الطبع والتكلف في التراث النقدي، مجلة كلية الآداب، جامعة مصراتة، ليبيا، ع.5، ب ، س.

4. أمال ذهنون، ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع.12 ، جانفي 2013م.

5. بوعيشة عمارة، الشّاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، مجلة كلية الآداب واللُّغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر ، ع.8، جانفي 2011م.

6. جمال نجم العبيدي، التجديد في شِّعر بشار بن برد، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، ع.66، 2010م.

7. س.سوميخ، (تاريخ كامبريدج للأدب العربي – الأدب العربي الحديث)، تر:أحمد الطامي، النادي الأدبي الثقافي، جدَّة، المملكة العربية السعودية، ط.1، 1423هـ - 1986م.

8. صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر "رجل من غبار لعاشور فني نموذجًا"، الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري، الجزائر، 21-22ماي 2006م.

9. علي عبد الخالق علي، ظاهرة الاغتراب وصداها في الشِّعر المعاصر بمنطقة الخليج، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، ع.7، 1416هـ - 1995م.

10.لخميسي شرفي، ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر : الدواعي والتجليات، مجلة أبوليوس، سوق أهراس، الجزائر، مج.6، ع.2، جوان 2019م .

11.محمد عبد الله سليمان، مُشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربي، شبكة الألوكة، 2017م.

12. نجم الدين عبد الصفا، الشِّعر العربي والاتجاهات الجديدة في عصر النهضة الأدبية، مجلة نادي الأدب، جدَّة، السعودية، ع.2، نوفمبر 2004م.

13. نجية موس، ظاهرة الحزن وبواعثها في الشِّعر العربي المعاصر، مجلة جسور، شلف، الجزائر، مج.2، ع.7، سبتمبر 2016م.

14.وهب أحمد رومية، شِّعرنا القديم والنَّقد الجديد سلسة عالم المعرفة، الكويت، مارس 1996م.

15.يوسف هادي، دراسات نقدية في مبنى خمريات أبي نواس، مجلة إضاءات نقدية، إيران، حزيران، 2011م.

16. يوسف هادي، دراسات نقدية في مبنى خمريات أبي نواس، مجلة إضاءات نقدية، إيران، العدد 2، السنة الأولى، حزيران، 2011م.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

شكر وتقدير
إهداء
بطاقة فنية.....
مقدمة..... أ-ج
مدخل: الهيكل الخارِجي للكتاب 05
الفصل الأول: تلخيص كتاب مقدِّمة للشِّعر العربي "لأدونيس".
الماضي..... 09
القبول..... 10
التساؤل..... 16
الصنعة..... 24
الحاضر وبدايات التحوّل..... 26
آفاق المستقبل..... 33
الفصل الثاني: دراسة كتاب مقدِّمة للشِّعر العربي "لأدونيس".
الماضي..... 45
القبول..... 46
التساؤل..... 56
الصنعة..... 65
الحاضر وبدايات التحوّل..... 68
آفاق المستقبل..... 75
خاتمة..... 85
قائمة المصادر والمراجع..... 88