تمهيد

نظرًا لأهمية تحديد المصطلحات في أية دراسة علمية، وتوضيحًا لمصطلحي الإيقاع والحداثة، وهما عماد هذه الدراسة، وتحديدهما وسط الضباب الذي يحيط بهما في كثير من الدراسات المعاصرة، لابد لنا من أن نبدأ بمناقشتهما: حتى ننطلق بهما على بينة ووضوح

أولا: الإيقاع:

قد ينشأ المصطلح – أي مصطلح بسيطًا محددًا واضحًا لا خلاف عليه، وقد يستمر على حاله، أو ينحرف عن دائرته المحددة الواضحة إلى علوم أخرى؛ فيتحرك من البساطة إلى التعقيد، ومن الوضوح إلى الإبهام فيصل الأمر إلى أن يصبح هذا المصطلح أو ذاك مفهومًا فهمًا عامًا، لكنه في ذاته بحاجة إلى إعادة تحديد. ومن هذه المصطلحات مصطلح الإيقاع الذي يعد من أكثر المصطلحات استعصاء على التحديد الدقيق، إذ إنه لم يحدد تحديدًا دقيقًا، لا في القديم، ولا في الحديث ومن ثم رأينا اختلافًا شديدًا في تحديده خاصة عندما يستعمل في مجال الدراسات الأدبية (١).

والحق أن مشكلة الإيقاع الرئيسة تكمن في وقوعه على التماس بين الفيزيائي والنفسي بل لعله الاثنان معًا. ذلك أن الإيقاع من قولنا: وقّع يوقِّع بأصابعه، أي أحدث صوتًا منتظمًا، يحدث انسجامًا في السمع، ثم راحة في النفس. وليس البحث والتنظير إلا جزءًا عما رسب في شعورنا منه(٢).

ويمكننا فهم المصطلح من خلال تعريفه لغة، محاولة تعريفه اصطلاحًا على النحو الآتي:

(١) انظر: عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري ص ٢١
(٢) انظر: خميس الورتاني الإيقاع في الشعر العربي الحديث ص٢٥

obeikandl.com

الإيقاع في اللغة :ـ

الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[١]. والمراد به في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب [٢] وقد تنبه الأقدمون إلى ما في الكون من إيقاع فقال الجاحظ (ت ٢٥٥): "ما أودع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية، والأغاني المطربة، فقد يقال إن جميع أصواتها معدلة وموزونة موقعة". [٣]

كما احتوى الإيقاع الظواهر الطبيعية: الشمس والقمر والفصول الأربعة، وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية من الدورة الدموية إلى التنفس إلى دقات القلب .. وتحول عدم الاستجابة لإيقاع الحياة جسدًا أو روحًا دليلا على المرض ووصل إلى الفن ثم تحرك إلى دائرة اللغة فظهر في عروض الشعر والوزن الصرفي والجرس الصوتي، ووصل إلى الفن بأشكاله المختلفة كالرسم والنحت والتصوير والمعمار والتعبير الحركي "الرقص".

وقبل الكلام عن مفهوم الإيقاع في اصطلاح الفن ينبغي أن نفرق أولا بين نوعين من الإيقاع هما:

الأول : إيقاع تلقائي غير مقصود :

وهو ما لا يقصد منه أي نوع من أنواع التأثير الفني في النفس مثل حركات البندول ودقات الساعة وصوت عجلات القطار... إلخ

---

(١) ابن منظور، لسان العرب (وقع).
(٢) الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق فهى النجار ص ٢٤٥
(٣) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ٣٥/١

الآخر: إيقاع مقصود أو فني :

وهذا هو النوع الذي تتعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرقص وهذا النوع مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساسًا يعبر عن إحساسات ومشاعر في محدث الإيقاع. وبين النوعين السابقين فروق كثيرة، نذكر منها

أ- العلاقة بين العناصر في النوع الأول ظاهرة بسيطة، يسهل قياسها،أما في النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيبًا وتعقيدًا.

ب- العلاقة في النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة، ولهذا لا يتفاوت الناس في إدراكها، بل ربما تدركها بعض الحيوانات وتنفعل بها.

أما العلاقات في النوع الثاني فهي عقلية حسية لا تكفي الحواس لإدراكها بل تحتاج إلى فكر وثقافة وتدريب، ولذلك يتفاوت الناس في إدراكها وتذوقها، وذلك حسب ثقافة المتلقي ونضجه الفكري وخبراته ومؤهلاته لإدراك هذا الإيقاع

ج- العلاقات بين عناصر النوع الأول تنتظم انتظامًا تامًا أو شبه تام، أما علاقات النوع الثاني فتجمع بين انتظام هذه العناصر انتظامًا تامًا، وخروجها أحيانا على هذا النظام. ولذلك نجد صعوبة في تعريف الإيقاع في نوعه الثاني، لأن العلاقة بين عناصره ليست من السهولة والوضوح بحيث يمكن وصفها أو تذوقها (١).

(١) انظر: د. علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ١٩.

obeikandl.com

الإيقاع في الاصطلاح:

ولا يوجد للإيقاع في الاصطلاح الفني عند النقاد تعريف جامع مانع، بل تعددت التعريفات حسب ثقافة المعرِّف وخبراته ويمكننا تتبع تاريخ هذا المصطلح على النحو التالي.

مفهوم الإيقاع التراث النقدي:

تنبّه الحس العلمي مبكرًا لظاهرة الإيقاع في اللغة بعامة فنجد (سيبويه ت١٨٠هـ) رائد البحث اللغوي العربي، يرصد هذه الظاهرة فيقول: "أما إذا ترنموا – أي العرب فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينوَّن وما لا ينوَّن؛ لأنهم أرادوا مدَّ الصوت .. وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي؛ لأن الشعر وُضِعَ للغناء والترنم"(١).

ومع بداية القرن الثالث الهجري اشتد النزوع إلى الفلسفة اليونانية ونال كتاب "الخطابة" لأرسطو قسطًا وافرًا من العناية، ومن ثم انتشر مصطلح "الإيقاع" بين شُرَّاح الفلسفة اليونانية المسلمين من الكندي (ت٢٥٧هـ) إلى ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ثم أخذ طريقه إلى كل من ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ)، والفارابي (ت٣٣٩ هـ)، وأبي هلال العسكري (ت بعد ٣٩٥ هـ)، وأبي حيان التوحيدي (ت نحو ٤٠٠ هـ)، وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) وصار مصطلحًا متداولا متشعب المعاني.

والإيقاع في كتب الخطابة اليونانية يعني تناسب طبقات صوت الخطيب مع المعنى والموقف الذي يتحدث فيه وهو ما يقترب من مفهوم "النبر" في علم اللغة وتجاوب النبر مع المعنى ومع الحالة النفسية للمخاطبين بحسب طبيعة الموضوع(٢).

---

(١) سيبويه: الكتاب ٢٠٤/٤ – ٢٠٦.
(٢) انظر: ألفت الروبي – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٢٦٧.

ومن الصعب أن نحكم بأن المصطلح قد ظهر أولا في بيئة شرّاح الفلسفة اليونانية من الكندي إلى ابن رشد ثم انتقل إلى بيئة النقاد والبلاغيين أو العكس، فليس لدينا نصوص تثبت ذلك صراحة.

فأما شراح الفلسفة اليونانية المسلمين فقد مزجوا بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع العروضي. فالكندي مثلا - يحاول أن يحلل التفاعيل التي يتشكل منها الوزن الشعري، وهي فعولن وفاعلن ومفاعيلن وفاعلاتن على أساس موسيقي، فيقول: "فالسبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحرك وساكن مثل هل، بل، قم.. والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل عتب، طرب"(١).

وفي موضع آخر يقول: "أوزان الأقوال العددية – وهي الشعر- لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان، بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن – لحنًا وشعرًا - تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة"(٢).

والفارابي يعرف الأقاويل الشعرية من حيث الوزن فيذهب إلى أنه ينبغي أن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها مكونة من حروف وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن محدودًا(٣).

ويقول في موضع آخر: "الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم، ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت وكذلك الألحان، فإن التي تأتلف منها ما هو أول، ومنها ما هو ثوان إلى أن تنتهي إلى الأشياء التي

(١) الكندي -المصوتات الوترية، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية ص٨٢.
(٢) الكندي - رسالة في خبر صناعة التأليف تحقيق يوسف شوقي ص ١١١.
(٣) انظر: الفارابي – جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد ص ٧١.

obeikandl.com

هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم"[١] "ولهذا جعل الفارابي التنوع في الأقاويل الشعرية عائدًا إلى الوزن والمعنى.

أما ابن سينا (ت ٤٢٨) فيعرف الشعر بأنه " كلام مخيل من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمنه مساو لعدد زمان الآخر"[٢].

ويؤيد ابن رشد (ت٥٩٥ هـ) ابن سينا في مفهومه للأقاويل الموزونة على أنها التي تجمع فيها الإيقاع والعدد[٣].

وكذلك (إخوان الصفا)[٤] يذهبون إلى مماثلة أصول العروض بقوانين الموسيق ذلك أن الأصول التي تتشكل على أساسها تفاعيل أو مقاطع الأشعار العربية وهي السبب والوتد والفاصلة هي ذاتها التي تشكل جميع ما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللغات، وهذه الأصول في كل من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون.

وهكذا يهتم شراح الفلسفة اليونانية المسلمين بالإيقاع؛ لأنه السمة المميزة للوزن الشعري المرتبطة بالموسيقي واللحن مع اختلاف طبيعة الشعر عن الموسيقى، وكذلك عن النثر؛ ولذلك كان إيقاع الشعر مختلفًا عن إيقاع النثر، وإيقاع النثر المكتوب يختلف عن إيقاع النثر المنطوق (الخطبة).

وقد بدأنا بموقف شراح الفلسفة المسلمين؛ لأنهم متفقون في نظرتهم إلى الإيقاع بالإضافة إلى تأثيرهم في النقاد والبلاغيين الذين نهلوا من الثقافة اليونانية كأبي حيان

---

(١) الفارابي: الموسيقي الكبير من ٨٥ ــ ٨٦

(٢) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفا، ضمن كتاب الشعر لأرسطو ص ٢٧٤

(٣) انظر: ابن رشد: تلخيص الخطابة ص ٥٩ عن نظرية الشعر ص ٢٧١.

(٤) تألفت هذه الجماعة في القرن ٤ هـ (١٥م) وكان موطنها البصرة، وحاول أعضاؤها المزج بين الفلسفة اليونانية التقليدية وظاهر الشريعة الإسلامية في تأويل الآيات والأحاديث على ما يناسب عقائدهم.. انظر رسائل إخوان الصفا جـ١ الرياضيات والفلسفيات (المقدمة).

التوحيدي وحازم القرطاجني. أما ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي (ت ٤٢١ هـ) فلم يبعد مصطلح الإيقاع عندهم كثيرًا عن معناه اللغوي العام، وهو ما نشير إليه لاحقًا، أما سائر البلاغيين والنقاد المعروفين قديمًا فلم يرد لديهم مصطلح الإيقاع إلا بالمفهوم العام للمصطلح، مفهوم الكلام الموزون حلو الأثر على النفس.

الإيقاع عند ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي:

يقول ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر": "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، ثم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "(١).

فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره، وهو مقياس لجودة النص الشعري، ومصدر من مصادر الطرب والارتياح، كما أن الإيقاع لديه ليس مرادفًا للوزن الشعري، بل أعم وأشمل، فالوزن عنصر من عناصره.

أما أبو هلال العسكري فيرى أن من فضل الشعر على النثر أن "الألحان التي هي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر"(٢).

وفي هذا ربط بين فني الشعر والموسيقى في إبداع الغناء الذي يقوم أساسًا على الإيقاع النغمي اللفظي.

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر ص ٥٣.
(٢) أبو هلال العسكري: الصناعتين ص ١٤٤.

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال: "وإنما قلنا تخير من لذيذ الوزن؛ لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه"(١).

وهكذا كان ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي يدورون في فلك ذلك الإيقاع الذي يمثل الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس.

الإيقاع عند القرطاجني :

وقد تعرض القرطاجني للإيقاع من خلال حديثه عن العروض فهو "ميزان الشعر" ولم يستخدم مصطلح "الإيقاع" في المنهاج صراحة، لكن تناوله تناول الشيء المتداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضيين والشعراء والنقاد؛ ولذا وجدناه يربط بين الإيقاع والتحسين في الكلام، فيقول: "لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأن في ذلك مناسبة زائدة. ومن ذلك اختلاف مجارى الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأن في ذلك تحسينًا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادًا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال"(٢).

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ص ١٠.
(٢) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج والأدباء ١٢٢.

كما أكد القرطاجني على عنصر الزمن في الشعر، وحدد هذا العنصر بالنظر إلى أصوات الكلمات وتوافقها توافقًا زمنيًا يضاهي صورة الوزن العروضي الذي يمثله تعاقب الحركة والسكون.

وعلى هذا فوجود الإيقاع في العروض له هدف جمالي وأثر نفسي، حرص على توافرهما الشعراء؛ طلبًا للتحسين، فالإيقاع يورث اللذة، واللذة لا تأتي مع الفوضى، وهو يتحقق بإجراء الكلام على قانون محدد، فيقع في موقع عجيب من النفس.(١)

والقرطاجني يستعمل مصطلح "المسموعات" بديلا "للإيقاع" فالمسموع هو الشعر المنشد والمسموع هو الإيقاع اللذيذ، وهو الغناء الشجي، وتناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها، جزء يدخل تركيب الجملة(٢) ولأن العروض والموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة وبقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقع الإيقاع فيها والمعول فيهما الأذواق الصحيحة.(٣)

وهكذا صار مصطلح "الإيقاع" بمفهومه الضيق والمتشعب من المصطلحات المتداولة بين الموسيقيين وهم الأصل، والعروضيين وهم الفرع، والشعراء وهم المنتجون، والنقاد وهم المقيمون، ثم زحف رويدًا رويدًا إلى مجالات أخرى كالرسم والنحت والرقص ... الخ.

مفهوم الإيقاع في النقد الحديث:

الإيقاع هو الترجمة العربية للمصطلح الأوربي *RHYTHM* في الإنجليزية، و*RYTHME* في الفرنسية، وهما مشتقتان من *Rhuthmos* اليونانية وهي في أصل معناها

(١) انظر: السابق ص ١٢٤.
(٢) انظر: السابق ص ٢٢٦.
(٣) انظر: السابق ص ٢٣٥.

الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام(١).

كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع تدفع الباحثين لوضع تفرقة بين المصطلحين، تنبع من طبيعة الإبداع الشعري وأبعاده التعبيرية والشعورية. ومن هنا كانت محاولة د. محمد مندور حين استهدف وضع تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع، فقال: "أما الكم (الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنًا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسمًا إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوى التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا. أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة".(٢)

وعلى هذا فقد نظر د .مندور إلى الوزن الشعري على أنه قالب يحدده كم التفاعيل على الرغم من أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني شبيه بمفهوم "الجوهر" عند الفلاسفة لا نواجهه في القصيدة"(٣).

أما د. شكري عياد، عند تعريفه للإيقاع فخلص إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع أيضًا وأن الاصطلاحين- الوزن والإيقاع- لا يفهم أحدهما بدون الآخر"(٤) وليس الإيقاع هو مجرد التلوين الصوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة.

(١) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص٧١
(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد ص ٢٣٣.
(٣) انظر: د. جابر عصفور: مفهوم الشعر ص ٢٦٥.
(٤) انظر د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي ص ٦٢.

ثم حاول التفريق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ثم نبه إلى قضية النبر "فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي" أما الإيقاع الشعري فإنه "يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر".(١)

وإذا كان الإيقاع تابعًا لخصائص اللغة التي يقال فيها الشعر فإن "توفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعة فيه، تقول "عين" فتقول مكانها "بئر" وأنت آمن من عثرة الوزن.

أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"(٢).

وقد أكد محمود المسعدي أن ظاهر الإيقاع غير مختصة بالشعر فقط، إنما هي قاسم مشترك بين الشعر والنثر على تباين في نسبة تجليها وقد تفطن إلى أن العربية من حيث هي لسان موقعه بطبعها ذلك من ناحية الاشتقاق، ومعنى هذا أن جزءًا من مفرداتها ينقسم إيقاعيًّا إلى مجموعة سمتها التماثل الصيغي؛ فالمشتقات بمثابة الرحم الإيقاعي، في حضورها يكون حضور الإيقاع جليًّا، وفي غيابها يكون خافتًا.

وخلص المسعدي إلى أن الإيقاع في السجع قائم على أركان؛ منها: الازدواج، وهو ألا تتركب وحدة إيقاعية في السجع إلا بفقرتين (أو أكثر أحيانًا) تجمع بينهما قافية، وأوضح أن القافية عنصر جوهري في ماهية السجع؛ لأنها لو فقدت لخرج النثر من باب السجع

---

(١) نفسه ص ٦٢. وعلى الرغم من أن الهدف الأساسي من دراسة النبر هو الكشف عن الإمكانات الإيقاعية الكامنة في بحور الشعر قديمها وحديثها بترجيح الطابع النبري لهذه البحور، فإن قضية النبر قضية خلافية بين النقاد فإبراهيم أنيس يؤيدها وذلك في اللهجات العربية ص ١٠٨، وكذلك كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية ص ٢٢٩ وكمال خير بك في حركة الحداثة ص ٣٣٣. أما محمد النويهي فيؤكد أن إدخال نظام النبر مازال في مستهله وأن الشعر الجديد يتبع نظامًا كميًّا، ثم يقر باختلاف موضع النبر بحسب اختلاف قواعد النطق في العالم العربي انظر: قضية الشعر الجديد ص٢٤٥. أما سعد مصلوح فيقول: "إن النبر أحد معضلات الدرس اللغوي للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة" انظر: مجلة فصول= =عدد٤ عام ١٩٨٦. ولمزيد من الإيضاح انظر: د. أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ص ٣٢ وما بعدها.

(٢) د.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٧٦.

كما أنها ذات أهمية بالغة في نسيج الإيقاع. ومن الأركان أيضًا: مراعاة مبدأ التعادل عدديًّا بين فقرتي السجعة؛ وذلك بتساوي أو تكافؤ عدد المقاطع. وكذلك كان للترديد والترجيع الدوري بتكرار الصيغة الواحدة من الكلام في الفقرة الثانية على غرار ما جاءت عليه في الفقرة الأولى، كما كان للتوازن؛ أي تركيب الفقرتين من كلمات متماثلة الوزن ومتناظرة الرتبة في التركيب.

كما أشار المسعدي إلى ضرورة المقابلة والتقديم والتأخير، وطريقة ترتيب الكلمات كل هذه الأشياء لها علاقة وطيدة بخلق الإيقاع الثري للنص الأدبي، كما أشار إلى ضرورة تطويع التركيب النحوي لمجاراة وخدمة التركيب الإيقاعي، وذلك على شرط ألا يكون متكلفًا(١).

وقد تناول محمد العياشي قضية الإيقاع بالبحث والتحليل وذلك في دراستين(٢) وتبين له أن كل من سبقه في دراسة الإيقاع كان على ضلال مبين(٣).

ولما كان علم العروض -عند العياشي -عبارة عن مجموعة أغلاط كان عليه أن يرفض الأسس والمصطلحات التي يعتمد عليها هذا العلم، فالتفاعيل مثلا هي عنده "اختراع لغويين ونحاة ولا دخل لها في الإيقاع"(٤).

---

(١) انظر: محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي، ص ١٨١ وما بعدها.

(٢) هما، نظرية إيقاع الشعر العربي، وصدر عام ١٩٦٧، والكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي وصدر عام ١٩٨٧.

(٣) الحق أن الباحث قد تجنَّى كثيرًا على الخليل بن أحمد، فيقول مثلا: "فقد أضر الخليل بن أحمد بعلم الإيقاع الشعري" ص ١٨ وقال أيضًا: "ولا زاد في عروضه (.....) على أن قام بدراسة سطحية للإيقاع الشعري" ص ٢١، وما علم العروض في حقيقته إلا نتاج "خزعبلات الخليل" ص ٢٩، "علم العروض قائم على أسس واهية متداعية، وهو بمثابة مجموعة من الأغلاط" ص ٢٣، "والتفاعيل اختراع لغويين ونحاة ولا دخل لها في الإيقاع ص ٢٥، ولا غاية من رسم الخليل للدوائر إلا ليكون لعلم العروض ناموس كالذي لعلم السحر وأسرار الحروف والطلاسم" ص٢٧ !!

(٤) النظرية ص ٢٥.

وهي "عاجزة عن تصوير الإيقاعات القديمة فكيف لها بأن تقدر على تصوير الموازين الحديثة"(١).

أما الزحافات فإن المشاكل التي خلقها الخليل – في رأي العياشي - أكثر من أن يلم بها فكر بشر نتيجة لتشعبها وتنوعها وصعوبة الإلمام بها، والدوائر بدورها مرفوضة؛ لأنها تعطينا صورًا إيقاعية بصرية ملفقة مزورة على حساب الصور الصوتية. "والإيقاع إنما جعل ليسمع فضيع علينا الخليل ما يلزم لفائدة ما لا يلزم"(٢).

ويقترح العياشي بديلا لكل مفهوم من المفاهيم العروضية، فيستعيض عن التفعيلة بمفهوم الدورة الإيقاعية، وهي الوحدة الإيقاعية الدنيا في النص الشعري المكررة، ولها تجليات عدة فتستخدم استخدام التفعيلة الواحدة في البحور الصافية، تتساوى –أيضًا مع تفعيلتين في البحور المركبة، ويمتد هذا المفهوم ليبلغ الصدر بأكمله متى كان قائمًا على مبدأ المثلث التفعيلي(**): مثل المضارع والسريع والمنسرح والخفيف.. فتكون الدورة الإيقاعية للمضارع –مثلا- (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن).

ويستعيض العياشي عن مفهوم الزحاف بمفهوم التسهيل وهو نوعان: تسهيل بالمعارضة، وتسهيل بالاهتضام، ولهما تجليات فرعية ثمانية.

ويستبدل بمفهوم البحر مفهوم الإيقاع؛ لأن البحر مفهوم غريب عنده عن الإيقاع وكان عليه أن يبني هذه الإيقاعات طبقًا لمجموعات، أطلق عليها مفهوم الأهرامات، فإذا هي ثلاثة، الهرم الأكبر يندرج تحته عدة إيقاعات وكذلك الهرم الأوسط، والهرم الأصغر

(١) الكميات ص ١٨٧.
(٢) النظرية ص ٢٦.
(**) المراد بالمثلث التفعيلي: أي أن عدد تفاعيل شطر البيت ثلاثة تفاعيل كما في بحر والسريع:
مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

وأرجع انبناء الأهرامات الثلاثة إلى الخبب. فهو الإيقاع الأصلي عند العرب، والإيقاعات الأخرى إنما هي تحويرات أتاها المبدعون من الشعراء باعتماد مبدأ القيمة المضافة

وقد أخرج العياشي الرجز وأفرده ببحث خاص؛ لأنه -في نظره- "إيقاع شاذ في طبيعته عن جميع الإيقاعات الأخرى"(١).

ويعتمد الباحث في تحليله للإيقاع على المصطلحات الموسيقية وعلاماتها وهو ما يجعل نظريته -إن صحت التسمية- محل غموض وإبهام(*) وعلى الرغم من ذلك فانه لم يقدم تعريفًا جديدًا للإيقاع " فالإيقاع قوة يخضع لناموسها الكون بأسره، ولولاه لاختلت حركته ولتبعثرت الكواكب والكائنات والأفلاك، وهو المبدأ الأزلي الذي أقرته الحكمة الإلهية"(٢).

أو قوله: "ليس الإيقاع بعملية اختيار للثقل والخفة، ولكنه تلك الظاهرة المعنوية التي تضج بالجمال والحياة، وتركِّب الأصوات والألفاظ فيها بكيفية تكون حركتها معها مطابقة لحركتها"(٣).

ومن التعريفين السابقين نجد العياشي لم يخرج علينا بتعريف محدد جديد للإيقاع ومرجع ذلك إلى أن الفكرة لديه مذبذبة غير متأصلة في وجدانه، وأية ذلك وقوعه في التناقض أكثر من مرة، مثال ذلك قوله: "الأداء للإيقاع كاللفظ للمعنى"(٤) أي شرط

(١) النظرية ص ٢٩٨ وما بعدها.
(*) على الرغم من أن العياشي اتهم الخليل بأن جعل العروض كعلم السحر والطلاسم وأسرار الحروف، فإن ما قدمه العياشي يفوق في إبهامه وغموضه وغرابته ما فعله الخليل، بل أنها خزعبلات محضة ولا تقدم شيئا!!!
(٢) النظرية ٩٦.
(٣) النظرية ص ٤٥.
(٤) النظرية ص ٨٠.

جوهري إذ لا فائدة للفظ دون معنى، ثم يقول في موضع آخر "حركة الأداء ثانوية بالنسبة إلى حركة الإيقاع"(١).

ومن ناحية ثانية يرى أن لا وجود لسرعة ثابتة عند أداء قصيدة شعرية أو قطعة موسيقية(٢) لكنه في موضع آخر يقرر ضرورة الانتهاء من قراءة قصيدة "أنشودة المطر" للسياب بعد خمس دقائق وست ثوان(٣).

وفي واقع الأمر فالإيقاع مصطلح يستعصي على التعريف الدقيق، الأمر الذي يجعله على صلة وثيقة بالمتلقي، فالإيقاع لا يدرك إلا فرديًا وشخصيًا ومن خلال اللحظة الآنية فما يدركه المتلقي (أ) غير ما يدركه المتلقي (ب)، بل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة في نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين مختلفتين، ومرجع ذلك أن القراءة ترتبط باللحظات التي تقرأ فيها وبالأشخاص وحساسيتهم وثقافتهم وتأويلاتهم(٤).

والإيقاع ليس مجرد الوزن الخليلي أو غيره من الأوزان، وهو ليس حلية يستغنى عنها؛ إذ لا غنى للوجدان أن يعبر عن نفسه من خلال الإيقاع الصوتي. وتأثير الإيقاع أسبق إلى نفس المتلقي من الجملة الغنائية؛ ولهذا اعتمد الكهان في الجاهلية على السجع لمعرفتهم مدى تأثيره على نفس المتلقي وميله نحوه، وساعدهم في ذلك أن حروف اللغة العربية تفي بالمخارج الصوتية على تقسيمات الموسيقي، وفيها التناسب المتدرج بين الحروف المتقاربة في النطق، وفيها الارتباط بين الوزن والمعنى(٥).

---

(١) النظرية ص ٧٦.
(٢) النظرية ص ٧٥.
(٣) انظر: الكميات ص ٢٢٧.
(٤) انظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث ص ٢٧.
(٥) انظر: عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، ص ٢، وما بعدها.

كما أن كثيرًا من الأسس البلاغية تعتمد على أساس موسيقي وإيقاعي كما في التصريع، والجناس، والمقابلة، ورد العجز على الصدر، والتكرار.... الخ .

ويلاحظ إن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أولا قبل أن تدرك معاني الكلام ولقد وجد الإنسان لذة في الإيقاع منذ زمن بعيد، وربما كان ذلك قبل أن يفكر في نحت الأشياء(١).

وإذا كان الشعر يصنع من الكلمات لا من الأفكار، فإن الشاعر يعدّ شاعرًا لأنه عبر؛(٢) وتكمن عبقريته في اختراعه للكلمة، معنى هذا أنه يفترض أن القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات، وأن معناها إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره في بناء الكلمات كمعان، مع ملاحظة أن التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات(٣) ولاشك في أن الأصوات بإيقاعاتها المختلفة تثير في المتلقي المشاعر والأحاسيس فتستطيع أن تذكي مشاعرنا.(٤)

ومن هنا كان الإيقاع الشعري خلقًا واستجابة، فهو قضية فطرية، فالتجربة الوجدانية تصدر عن الشاعر، وهي تحمل إيقاعها الصوتي الملائم لها، والمتلقي يتقبل الإيقاع ولو لم يفهم معنى ما يقال، أما الإتيان بالإيقاع الصوتي قصدًا وتعمدًا باستخدام ألاعيب البديع المختلفة، فهو نمط من الموسيقي الخارجية يعتمد على حرفية الكتابة والصنعة التي تنضج بالممارسة، ولا نكران لها إن جاءت في مكانها من السياق دون إكراه أو مبالغة ولكن شتان بين إيقاع الفطرة الموهوبة، وإيقاع الصنعة المجلوبة.(٥)

---

(١) انظر: د. عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص ١١٠.
(٢) انظر: جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة د. أحمد درويش، ص ٦٥.
(٣) انظر: أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوسى، ص ١٩.
(٤) المرجع السابق ص٥١.
(٥) انظر د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر ص ٢٢٩.

ويلاحظ أن الإيقاع يمثل ركيزة أساسية في عملية البناء الشعري، ولذا حاول الحداثيون الاهتمام به وكان ذلك من خلال مستويين .

الأول: الإيقاع العروضي كما قنَّنَه الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ).

الآخر: الإيقاع الصوتي، الذي يحكم بنية الكلمة صوتيًّا، وداخل هذا الإيقاع تأتي ألوان من التقابلات الدلالية والصوتية التي تندرج تحت ما أسماه القدماء بعلم البديع وما درسه اللغويون في مباحث الدلالة.

ويمثل التوفيق بين المستويين أهمية كبيرة على المستوى الإيقاعي، وهو الذي يكسب الإيقاع الشعري ذاتية ترتبط بمبدعه ثقافة وإحساسًا.

ويمكن القول بأن الحداثيين العرب قد ركزوا في إيقاعهم على الموسيقى الداخلية من خلال علم البديع أو من خلال استغلال طاقات الأصوات للكلمات اكثر من اعتمادهم على الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن الخليلي أو القافية.

ثانيًا: الحداثة:-

يكثر الخلط بين لفظي "التحديث" و"الحداثة" ويتم التعامل معهما من منطلق أنهما مترادفان إلا أن لكل منهما معنى مغايرًا.

فالتحديث يعني جعل الشيء حديثًا أو عصريًّا، أما الحداثة مصطلحًا فلا أثر له في المعاجم العربية القديمة، وذلك يعني أنه مصطلح معاصر(١)، وذلك أن الإلحاح على صيغة "الحداثة" قرين استخدام معاصر لا يتجاوز ربع قرن تقريبًا(٢) وهي ظاهرة تطور غير عادي في الإبداع، لا تتقيد بالموروث، وإنما تتطلع إلى التغيير والاستقلال، ويظل هذا الشيء

(١) انظر الحبيب شبل: حداثة النص الشعري القديم، مجلة فصول م٨ ع٣/٤ ١٩٨٩م ص ١٢.
(٢) انظر د. جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤م ص ٣٥.

حديثًا إن ظل فتيًا غير مألوف، أى ما بقي في منأى عن فعل العادة والقدم، واحتفظ بجدة دائمة وهي بهذا المفهوم أعم وأشمل من "المعاصرة" ذلك لأن المعاصرة ترتبط بالزمن الحاضر، يقال كل جديد بهذا المعنى حديث، ولكن ليس كل حديث جديدًا... الجديد يتضمن إذا معيارًا فنيًا لا يتضمنه الحديث أو المعاصر بالضرورة وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصرة(١).

وأيًّا ما تكون التسمية، فقد أصبحت الحداثة في الشعر هي المحور الذي يدور عليه نقد الشعر المعاصر(٢) والحداثة هي نزعة فنية أو أدبية تهدف إلى البحث عن أشكال جديدة للتعبير، وتمثل هذه النزعة ثورة إبداعية، ولعلها أعنف الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي.

واستخدم مصطلح "الحداثة" ليغطي مجموعة من الحركات الطليعية التي جاءت لتحطيم الواقعية والرومانسية وكان ديدنها التجديد، وهي حركات مثل الانطباعية

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ٩٩، ١٠٠.
(٢) انظر يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص ١٤.

openkandil.com

والتعبيرية، والرمزية أو الدادائية(١).

أي أن الحداثة عنوان على نزعة أو مذهب، يشتمل على مجموعة من الحركات الطليعية، وتعتمد على مجموعة من المنطلقات التي تستهدف الانقلاب على الماضي وقطع ما يتصل به بهدف استكناه أشكال فنية وأدبية جديدة ومغايرة، ولقد عرفت الحداثة بأنها

(١) انظر مالكم براد بري: وجيمس ماكفارلن، الحداثة ترجمة مؤيد حسن فوزي ص ٢٣.
الواقعية: مدرسة أدبية فرنسية، ازدهرت في منتصف القرن التاسع عشر بقيادة شان فلوري، وجوستان فلوبير وهي تدعو إلى تمثيل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي، وهناك واقعيتان: واقعة اشتراكية وأخري وضعية غربية. انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ٤٢٨، والمذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، د. نبيل راغب ص ٢٧، وما بعدها، وعبد الواحد لؤلؤة موسوعة المصطلح النقدى ٢٠/٣، وما بعدها، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٤٠٢.
الرومانسية: حركة أدبية ظهرت في أوروبا نقيضًا للكلاسيكية، ومن أهمّ خصائصها الذاتية والفردية، وتغليب العاطفة على المنطق، والمثالي على الواقع، انظر: معجم المصطلحات،ص ١٨٩ والمذاهب الأدبية، ص١٨ والاتجاهات الأدبية الحديثة، ر.م ألبيريس ص٣٩، وما بعدها، وموسوعة المصطلح النقدي ٢٧٩/٣، ١٧٨/١ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ١٨٧.
الانطباعية: حركة دولية انتشرت في أواخر القرن التاسع عشر بكل الفنون، وقد ظهرت أوّلا في التصوير فالأدب فالموسيقى. وأول ما ظهرت في فرنسا، وتعتمد على التقاط ما هو متغير سريع الزوال من تأثيرات العالم الخارجي على مشاعر النفس، والتأويل الفلسفي لذلك، أي لا تصف الشيء أو الموقف في ذاته إنما تعبر عن المشاعر والانطباعات التي أثارها الشيء أو الموقف في نفس الأديب، انظر: معجم المصطلحات ص٦٥، والمذاهب الأدبية، ص١١١
التعبيرية: نزعة فنية أدبية ترمى إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب لا كما هي في الحقيقة والواقع، وقد ظهرت في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى ١٩١٤م، وازدهرت هناك حتى ١٩٢٤م ومن أشهر أدبائها فرانس كافكا، والشاعر النمساوي فرانس فرفل، انظر: معجم المصطلحات ص ١١٠ والمذاهب الأدبية، ص ١٠٣، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٣٧٣.
الرمزية: تطلق على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر دعت إلى شعر يستطيع أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل منه رمزًا للحالات النفسية. والرمزية طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر لإثارتها بدلا من تقريرها أو وصفها أو تسميتها، بهدف توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي، ومن أشهر شعرائها بودلير، انظر: معجم المصطلحات،ص١٨١، والمذاهب الأدبية ص٨٥، وقصيدة النثر، سوزان برنار، ص١١٠ والأدب الرمزي، هنري بير، ص ١١ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ١٧٢
الدادائية: مذهب في الفن والأدب، أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا (١٨٩٦-١٩٦٣) في سويسرا عام ١٩١٧م، وتتميز هذه المدرسة، بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير، وقد اختلف أعلامها فيما بعد، فأسس أندرية بريتون (١٨٩٦-١٩٦٦) الحركة السريالية عام ١٩٠٤م، التي قضت على الدادئية، انظر: معجم المصطلحات، ص ١٦٥، وقصيدة النثر، ص ٢٠٠.

حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة(١).

والواقع أن الشعراء والنقاد لم يستخدموا مصطلح "الحداثة" إلا في بدء حركة الشعر الحديث، فقبل هذه الفترة كان هؤلاء الشعراء يستخدمون متقابلات عدة مثل: القديم والجديد، والتقليد والابتكار(٢).

وإذا كانت الحداثة لغة ضد القدم، أو (القدامة)، فإنها في مجال الدراسات الأدبية "ليست مجرد نقيض لما هو قديم أو مألوف أو سائد وإن انطوت على هذا كله، ولكنها تخرج من هذه الدوائر الدلالية واللغوية إلى دلالات أخرى"(٣).

والحداثة هي: "أدب التكنولوجيا، إنها الفن المتأتي من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية والتقليدية، إنها فن اللافن الذي يحطم الأطر التقليدية، ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد"(٤).

وقد عُرفت على أنها معاداة التراث وسقوط الأعراف والعادات والتقاليد، وهي الخروج من الخصوصيات والدخول إلى الكونية(٥).

وعلى الرغم من التعريفات السابقة التي تؤكد انقطاع الصلة بين الحداثة من جهة والتراث من جهة أخرى، وكذلك خروجها على التقاليد والأعراف المتوارثة وتحطيم الثوابت التقليدية، فإننا نجد تعريفات أخرى تؤكد أن الحداثة لابد أن تولد من رحم التراث، وأن النص الإبداعي لا يحيا إلا إذا تحاور مع نصوص تراثية أخرى، فقد عرفت على أنها لا تعني

(١) انظر المرجع السابق، ص ٢٦.
(٢) انظر، د. عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص ١٩٦.
(٣) د. صبري حافظ: جماليات الحساسية والتغيير الثقافي، فصول م٦ العدد ٤ سنة ١٩٨٦م، ص ٧٦.
(٤) مالكم براد بري، جميس ماكفارلن، مرجع سابق، ص ٢٧ وما بعدها.
(٥) الآن تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص ٢٧٠.

بأي حال من الأحوال انغلاقًا على الواقع أو على التراث، لأن النص الجيد لابد أن يقيم حوارًا مع غيره من النصوص السابقة عليه(١).

وللحداثة ثلاثة أنواع: الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية - الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والحداثة الفنية. فالعلمية هي إعادة النظر المستمر في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها، أما الحداثة الثورية فتعنى نشأة حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدى إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة. أما الحداثة الفنية فهي تساؤل جذري يستكشف اللغة الشعرية ويفتح أفاقًا تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط ذلك كله أن يصدر عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون(٢).

وعلى هذا فهي إدانة التقليد ورفض النسج على منوال القدماء، وهي أيضا الابتكار ومحاولة التفرد والتجاوز والسبق، وذلك مع ملاحظة عدم القطيعة مع التراث، إنما تجاوزه أو هي انتقال من المعلوم سلفًا إلى المجهول، أو من الألفة إلى الغرابة والتجديد، ومن النقل إلى الابتكار.

وتمتاز الحداثة بفنها الخاص المحاط بالألغاز، ولا يمكن لنا تحديد سمات أسلوبية خاصة بها، ذلك أنها أسلوب فردي يتمايز بين الأفراد .

ويفترض في الأديب الحداثي أن يتبنى موقفًا جماليًا مؤسسًا على مجموعة من مواقف فكرية اجتماعية تسعى إلى تغيير ما هو قائم وتعمل على تطويره، فإذا ما حدد هذا

(١) انظر: حوار مع د. صبري حافظ، مجلة الحوادث – بيروت – ١٩٨٨/١/٢٩م.
(٢) انظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ٣٣٥.

الأديب موقفه وتبناه، فإنه يدخل في تعارض مع من يعيش في عصره، ممن لا يشاركه نفس الاختيار.(١) وبسبب هذا التعارض تحدث مجموعة من الصدمات في دوائر المتلقين مبدعين كانوا أو نقادًا أو قراء متخصصين أو غير متخصصين، ويزداد هذا التعارض تعقدًا عندما يحاول الأديب الحداثي الإفادة في تشكيل إدراكه من كل أشكال الفكر المعاصر، أو إذا سعى إلى تجاوز تراثه إلى تراث الأمم الأخرى ليستفيد منها في سعيه الدائم لإعادة تشكيل تراثه، الأمر الذي يؤدي إلى نشأة أكثر من فهم للتراث وأكثر من تصور للتقاليد

ومن شأن هذه الصدمات أن تولد مجموعة من الاستجابات المتباينة لدى جمهور المتلقين، فإما أن يرى المتلقي في الأدب الحداثي تجسيدًا لما يستشعره ويبحث عنه ويعبر عن طموحاته ورغباته فيستجيب للحداثة استجابة موجبة، ويكتسب معها خبرة جديدة تمكنه من إدراك مستويات التغيير في حاضره، فيصبح - المتلقي - من أنصار الأدب الحداثي، وإما أن يرى في هذا الأدب انحرافًا حادًا يهدد - كثيرًا أو قليلا - العناصر المكونة لبنية وعيه الثقافي والاجتماعي، ويتضخم إحساسه بالحذر والتوجس، فيرى في هذا النوع من الكتابة خطرًا فيستجيب للأدب الحداثي استجابة سالبة.

وتتعدد مستويات الحداثة بتعدد مناحي الحياة في المجتمع الإنساني، فلا تقف عن الحدود العلمية، التكنولوجية، السياسية أو التاريخية وحدها، إنما تتسع لتشمل الجوانب السابقة، وتمتد إلى ما هو أوسع وأشمل وأعمق بحيث يمكن القول بأنها نمط ثقافي حضاري يتعارض مع الأنماط الحضارية التقليدية، ومن ثم مع كل الثقافات السابقة عليه أو الثقافات التقليدية التى لها وجود طاغ في الحاضر.

(١) انظر د. جابر عصفور: تعارضات الحداثة، فصول العدد ١/اكتوبر/ ١٩٨٠م، ص ٧٥.

ويمكن القول إن الاختلاف ما يزال يحيط بمصطلح الحداثة، ومازالت الحداثة تتأبى على التعريفات البسيطة أو المحددة. ورغم محاولة البعض فمازالت الحداثة قادرة على التخلص من أية محاولة لتحديد شكل صارم سواء على الصعيد التاريخي أو الإبداعي

تاريخها:ـ

التحديث -نسبة للحداثة- ليس حكرًا على حقبة زمنية دون غيرها، أو حكرًا على أمة دون أخرى، فقد شهد أدبنا العربي -عبر تاريخه الطويل- تحديثات مختلفة، وكذلك تراجعات مختلفة، نتج عنها إبداع متفاوت قوة وضعفًا، كما نشبت خصومات ومعارك وظهرت مطارحات ومساجلات بين أنصار هذه التيارات.

ويمكن رؤية ظواهر هذا التحديث في الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين ففيهما ظهرت كوكبة من الشعراء الذين لفتوا الأنظار إلى إبداعهم المغاير لطريقة أسلافهم في بعض الخصائص، وقد لقبوا بالمحدثين ومن هؤلاء الشعراء بشار بن برد (ت نحو ١٦٧ هـ)، وأبو نواس (ت ١٩٨ هـ)، وأبو تمام (ت ٢٣١ هـ)، على أن المغايرة لم تكن جذرية إنما اقتصرت على تصوير الحياة اللاهية عند البعض، واهتم هؤلاء الشعراء بالاستعارة والجناس، والمطابقة وظلت القصيدة العربية محتفظة بخصائصها القديمة لأسباب منها ما هو ديني، ومنها ما هو فني (١). ومع ذلك فلقد بلغ تأثير هؤلاء الشعراء مبلغًا كبيرًا وصل إلى اتهامهم بإفساد الشعر (٢).

ولم يقف المحافظون من الشعراء بين الشعر ودواعي التجديد في القصيدة، فاستمر تيار التجديد يقوى حينًا ويضعف أحيانًا حتى في أحلك فترات الأدب العربي أو ما يسمي

(١) انظر: د. عبد القادر القط: الحداثة في الشعر، أبحاث المؤتمر الثاني لأدباء الأقاليم، ابريل ١٩٨٦م، ص ٢.
(٢) انظر: الأمدي: الموازنة، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، ص ١٦.

بفترة الانحطاط التي صاحبت انهيار الدولة العربية. فعلى الرغم من أن صلاحية الشعر ودرجة الإجادة في هذه الفترة كانت تقاس بمقدار اقترابه من الأنماط التقليدية واحتذائه لأخيلتها وصورها وإيقاعها ومعارضاتها، وعلى الرغم من سكون وثبات حركة الإبداع الحقيقي التي خيمت على هذه الحقبة، فقد حاول المحدثون صياغة قصائد تغاير القصائد التقليدية، فجاءت المغايرة شكلية سطحية في أغلبها(١).

ولقد ارتبطت حركة الإحياء -في الشعر الحديث- بعاملين رئيسيين هما: الاتصال بالثقافات الأجنبية، وتنامي الشعور الوطني، وتبلور الإحياء الفعلي للأدب من خلال الصحافة، والطباعة، والترجمة.

ولقد كان من عوامل الوعي والتحديث في أدبنا العربي ما صنعته البعثات العلمية التي درست في أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين. فقد صنع هؤلاء المبعوثون حوارًا بين ثقافتين، ثقافة التقليد والمحاكاة، وثقافة التجديد والابتكار. فقد نقلوا بعض آثار الفكر الغربي إلى دنيا العرب تأليفًا وترجمة وتعريبًا للمصطلحات، كما نقلوا بعض مشاهداتهم وانطباعاتهم إلى قراء العربية بعد أن أتيح لهم الاطلاع على الحضارة الغربية، كما كتب هؤلاء المبعوثون في النواحي الاجتماعية والفكرية والسياسية(٢).

وهكذا أصبح التأثير الغربي في بعض المفكرين أصيلا وأساسيًا بعد أن كان استثنائيًا هامشيًا، وعلت صيحات تدعو إلى ضرورة التعلم من الحضارة الغربية وتدعو أيضا إلى ضرورة تحرير المرأة وضرورة الإصلاح الاجتماعي، ونبذ القديم، ووجوب التحديث في المجالات المختلفة ومنها مجال الإبداع الشعري. وبالفعل ظهر الشعر في ثوب جديد على

(١) انظر قاسم مسعد عليوه، مشاهد التحديث والحداثة في الأدب العربي، ضمن أبحاث المؤتمر التاسع لأدباء مصر في الأقاليم، ضمن كتاب الأدب وتحديات المستقبل، ص ٧٩.

(٢) من ذلك – مثلا- تخليص الأبريز في تلخيص باريز، للطهطاوى، وكتاب "الساق على الساق" لأحمد فارس الشدياق.

يد البارودي (ت ١٩٠٤)، ثم شوقي (ت ١٩٣٢) وحافظ (ت ١٩٣٢)، ثم تجديد آخر على يد أصحاب الديوان "العقاد (ت ١٩٦٤)/ شكري (ت ١٩٥٨)/ المازني (ت ١٩٤٩)" ثم خطوة أخرى في مجال التجديد على يد جماعة "أبولو" ومدرسة "المهجر". وبعدها بدأت دعاوى تطالب بتحطيم عمود الشعر العربي عن طريق التحرر من القافية ومن وحدة البيت وعدم التزام تفعيلة واحدة في القصيدة الواحدة، وهو اتجاه كانت له تمهيدات. ولعلها بدأت مع القصائد المرسلة التي كتبها أحمد زكي أبو شادي (ت ١٩٥٥)، وخاصة عندما نشر ديوانه "الشفق الباكي" ١٩٢٧ الذي حمل لنا بعض التجارب الجديدة والجريئة منها قصيدة "الفنان" التي كتبها ١٩٢٦ ومازج فيها بين الشعر المرسل المتحرر من القافية والشعر الحر وقد جعلها أبو شادي مزيجًا من أكثر من بحر "شعري"(١)، ثم أعقب هذه المحاولة محاولات عدة من خليل شيبوب (ت ١٩٥١) في قصيدته " الشراع"(٢)، وفيها تابع أبا شادي في المزج بين البحور، غير أنه جعل بعضًا من أبياتها على تفعيلة واحدة وكذلك حاول كل من السحرتى(ت١٩٨٣) ومحمد فريد أبي حديد (ت ١٩٦٧)، ثم جاءت الخطوة التالية على يد على أحمد باكثير (ت ١٩٦٩) وذلك في ترجمته لمسرحية شكسبير "روميو وجولييت" وكذلك مسرحية "اخناتون ونفرتيتي" ١٩٣٨(٣).

وفي نفس الاتجاه دعا لويس عوض في مقدمة ديوانه "بلوتو لاند" ١٩٤٧ إلى تحطيم عمود الشعر مقررًا أن الشعر العربي قد مات عام ١٩٣٢ بموت أحمد شوقي، وأكد أنه قد سبق هذا الموت انكسار، حدث في القرن العاشر الميلادي على أيدي شعراء الأندلس الذين

(١) انظر: س. موريه، الشعر العربي الحديث ص ٢٣٨ وما بعدها.
(٢) مجلة أبولو، م١، ع٣، ١٩٣٢م، ص ٢٢٧، ٢٢٨.
(٣) انظر: د. عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد ص ٢٥ وما بعدها.

ضاقوا بأشكال وقوالب الشعر العربي، فعدلوا عن نظام القافية الواحدة، وانصرفوا عن الأوزان المجلجلة ذات الدوي(١).

وما لبث هذا الاتجاه أن ظهر لدى الشعراء العرب لاسيما في العراق ولبنان ومصر فقوى واشتد عوده وذلك على يد بدر شاكر السياب (ت ١٩٦٤)، ونازك الملائكة (ت٢٠٠٧) وصلاح عبد الصبور (ت١٩٨١) وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم(*)، ولقد حقق هؤلاء الشعراء للشعر العربي قدرًا من انسجام التجربة وتضافر البناء، الأمر الذي أدى إلى الالتفات إلى أهمية الوحدة العضوية داخل القصيدة، كما أدى إلى اغتنائها بالقيم الإيحائية وظهور أساليب تعبيرية جديدة كالحذف، أو إلغاء الروابط اللغوية، أو أداة الوصل، والاحتفاء بالصور والرموز والأساطير والاستعانة بمنجزات الفنون الأخرى، ثم أصبح هذا اللون يغطي مساحة كبيرة من خارطة الإبداع العربي.

الحداثة في الأدب العربي في مصر:-

يرجع ظهور الحداثة العربية بمفهومها الانقلابي إلى الحرب العالمية الثانية ويمكن التأريخ لها منذ عام ١٩٣٩، وهو العام الذي تأسست فيه " جماعة الفن والحرية "(٢) بمصر وقد عنيت هذه الجماعة بالفنون التشكيلية خاصة مع عنايتها بالأدب عامة؛ وذلك لأن كل

(١) انظر: د. لويس عوض: بلوتو لاند وقصائد أخرى، ص ٩ وما بعدها.

(*) الشعر الجديد – كما تقول نازك الملائكة – ليس خروجًا على طريقة الخليل بن أحمد، إنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب، وميزة هذا اللون الشعري هو التلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها، بينما يذكر السياب أن الشعر الحر هو أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، وهو بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء يسحق الرومانتيكية وجمود الكلاسيكية وكذا الشعر الخطابي الذي اعتاده السياسيون. انظر: د. منيف موسى، الديوان النثري ص ٦٤، د. عبد المجيد زراقط، والحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٢، ٤٣.

(٢) ضمت كلا من جورج حنين، وكامل التلمساني، وبشير السباعي، ورمسيس يونان، وأنور كامل، وفؤاد كامل.

هذه الأسماء قد مارست الرسم والكتابة معًا، وارتبطت هذه الجماعة بالأفكار السريالية،(١) وعملت على تقديمها للمتلقي العربي.

ويمكن رد رؤى أفراد هذه الجماعة إلى الانعطافات التاريخية التي أرقت المجتمع الدولي والأوربي على وجه الخصوص، عقب النتائج المروعة التي أسفرت عنها الحرب العالمية الأولى، وبعد تراجع المد الثوري في أوربا بهزيمة الثورة الألمانية عام ١٩٢٣، ونشوب الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٦. فقد ارتبط جورج حنين بالتجمع السريالي الباريسي الذي أسسه أندريه بريتون، وأصبح جورج حنين علمًا بارزًا من أعلام الحركة السريالية وأصدقائها المرموقين في العالم العربي، وتجاوبًا مع الدعوى التي أطلقها أندريه بريتون وليون تروتسكي من أجل فن ثوري حر، ومن أجل تأسيس اتحاد للفن الثوري الحر، أسس جورج حنين مع رفقته بمصر جماعة "الفن والحرية" التي تعد أول تجمع لمثلي "الانتلجنسيا"(٢) الإبداعية الثورية المصرية المعاصرة(٣) وهي جماعة حداثية سريالية تؤمن بالثورة المستمرة، وكان ارتباطها قويًّا بالثقافة العالمية(٤).

واهتم الحداثيون المصريون في هذه الفترة بنشر أعمالهم الإبداعية من خلال نشرة "الفن والحرية" ١٩٣٩، ومجلة "دون كيشوت" (٣٩-٤٠)، ومجلة "التطور" ١٩٤٠، ومجلة "المجلة الجديدة" ١٩٤٢ - ١٩٤٤ .

---

(١) السريالية: اصطلاح ابتكره الشاعر الفرنسي أبولينير (١٨٨٠-١٩١٨) عام ١٩١٧م، واستعمله من بعده أندريه بريتون، وقد أطلقت على مدرسة جديدة في الإبداع الفني، وهذه المدرسة من الشعراء والفنانين أرادت أن تحرر الإبداع الفني من قيود المنطق والاهتمام بالنواميس الأخلاقية والجمالية معبرين بذلك الإبداع عن النشاط الحقيقي للفكر سواء أكان في حالة شعورية أم غير شعورية، في حالة حلم أم يقظة.... انظر، معجم المصطلحات، ص ٢٠٢، والمذاهب الأدبية، ص ١٨٥، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٠٤

(٢)هو مصطلح أطلقه الروس على المثقفين قبل عام ١٩١٧م، ويستخدمه الشيوعيون لوصف الطبقات البرجوازية المثقفة، انظر: معجم المصطلحات، د. مجدي وهبه، ص ٣٣٢.

(٣) انظر: بشير السباعي، قصة ديوان لا مبررات الوجود، لجورج حنين ترجمة، أنور كامل، ص ١٦.

(٤) انظر، د. شكرى عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ٥٩.

وفي عام ١٩٤٧ أصدر جورج حنين بمساعدة رمسيس يونان نشرة باللغة الفرنسية وأطلق عليها اسم *La Part du Sab El* "حصة الرمل"، وكتب في تقديمها: "هذا الكراس لا يجيب على أي هدف محدد، إلا الاشتراك في تبادل الأفكار، وعلى الأكثر الاشتراك في إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض والإنسان"(١).

ولم يكن الأمر سهلا وميسورًا لهذه الجماعة، فقد واجهت معارضات شديدة من المحافظين، وأصحاب الميول التقليدية، وأجهزة الرقابة والحاكم العسكري على حد سواء الأمر الذي يفسر قصر أعمار تلك المجلات(٢).

وأعلنت الجماعة عام ١٩٤١ عن ثلاثة أسس لازمة حتى يمكن للحداثة التي يبشرون بها تحت اسم الفن الحر أن تقوم برسالتها، هذه الأسس هي:

أولا: الرد على تلك الموجه الكلاسيكية المحافظة التى لا تخجل من مستواها الضحل

ثانيًا: إثارة التعجب في أذهان الجماهير.

ثالثًا: ربط نشاط الفنانين في مصر بالدائرة التي تُكَوِّن الفن الحديث(٣)

ومع أن هذه الجماعة لم تترك إلا آثارًا قليلة، وعلى الرغم من أن ارتباطها بالحركات المماثلة في العالم جعلها أقل وعيًا بواقع الحال في أرضها، فإنها جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث أن صارت ملازمة لكل تيار جاء بعدها، إذ جعلت الأدب تعبيرًا عن هم فكرى ومغامرة في المجهول، لا مجرد صياغة لأفكار معروفة سلفًا(٤).

وحتى نفهم فكر هذه الجماعة نقتطف بعضا مما كتبوه في نشراتهم في هذه الفترة فقد كتب رمسيس يونان يعبر عن وجدان الجماعة وأفكارها فيقول: "للمنطق والمقاييس

(١) نقلا عن سمير غريب، السريالية في مصر، ص ٣٢.
(٢) انظر بشير السباعي، مرجع سابق، ص ١٧.
(٣) انظر: يوسف الشاروني، اللامعقول في الأدب المعاصر ص ٣٢.
(٤) انظر: سمير غريب، مرجع سابق، ص ٣٢.

حدود، والحياة إغارة متواصلة على الحدود"(١)، ويقول في موضع أخر بأن صوت الفن في المجتمع الحاضر لا يمكن إلا أن يكون قوة "تمزق الأقنعة وتغير على الحدود كل الحدود"(٢)

وبعد توقف هذه الجماعة عن النشر في مصر، اتجهوا إلى دائرة النشر اللبنانية؛ لأنها أكثر ملاءمة لنمو الحداثة العربية. فقد كانت لبنان معرضًا متجددًا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة، لذا استطاع أن يجذب الأصوات الشابة في شتى الأقطار العربية، وكان من بينهم الأدباء المصريون الذين ضاقت بهم المنابر الرسمية وشبة الرسمية في مصر، وكان لمجلة"الآداب"(تأسست في يناير ١٩٥٣) النصيب الأكبر في هذه المساهمات،فقد استطاعت أن تلعب لعدة سنوات دور المجلة الرائدة في العالم العربي، وحملت لواءين، لا لواء واحدًا لواء الشعر الحر الذي بدأ تجارب عروضية استجابة لإطلاق التعبير الوجداني أما اللواء الثاني فهو لواء الوجودية(٣).

وفي أوائل عام ١٩٥٧ أسس يوسف الخال مجلة " شعر"(*) التي تبنت تيار الحداثة وقد نشر في العدد الثاني بيانًا يحدد فيه ملامح الحداثة العربية، وقد جاء هذا البيان في مبادئ عشرة ويلاحظ أن الستة الأولي منها تتحدث عن العمل الشعري بما فيه من تصوير

(١) مجلة التطور العدد الأوّل يناير ١٩٤٠م.
(٢) نقلا عن يوسف الشاورني، مرجع سابق، ص ٣٢.
(٣) انظر، د.شكري عياد، مرجع سابق، ص ٦١، والوجودية: بدأت مذهبًا فلسفيًا ثم زحفت إلى النواحي الأدبية وتتمثل في الاعتقاد بأن الفرد الإنساني يشكل بنفسه ماهيته ووجوده الجوهري في مجرى الحياة التي يختارها وتذهب إلى أن الفرد مسئول عن نفسه؛ لأن لديه إرادة حرة تفعل ما تريد، فإذا ما اتبع الإنسان المواضعات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ورفض أن يقوم بالاختيار، فإنه قد أسقط حريته، وفقد ذاته، ومن أشهر المنادين بها سارتر، انظر، معجم المصطلحات، ص ٤٣٠، والمذاهب الأدبية، ص ١٢٢، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٤٠٣.
(*) لم يكن تجمع (شعر) هو التجمع الأول لمجموعة الشعراء والنقاد في لبنان، فقد سبقه تجمع آخر عرف باسم "عصبة الأدب العاملي" وقد تأسس عام ١٩٣٥ وضم مجموعة من شعراء جبل عامل. وإن يكن شعراء هذه العصبة قد جددوا من حيث المضمون في العديد من نماذجهم الشعرية، فإنهم دعوا إلى الشعر الصادق الهادف وتشجيع النقد النزيه وتوسيع دائرته نظريًا. والمهم في تأسيس هذه العصبة، ليس عطاؤها الشعري والنقدي فحسب، إنما لأنها لعبت دور الممهد لظهور اتجاهات شعرية في لبنان، انظر. عبد المجيد زراقط. الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٥ .

ولغة وتجربة إنسانية لا تختلف كثيرًا عما ذكره المجددون من قبل من مطران إلى جماعة أبولو، أما الأربعة الأخيرة فهي الأهم في حديثنا هنا، وهي تنص على:

"وعي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقديمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد".

و"الغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي وفهمه والتفاعل معه".

و"الإفادة من التجارب الشعرية التى حققها أدباء العالم" .

و"الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فزائلة".

وعلى العكس من "جماعة الفن والحرية" حرصت مجلة " شعر" على الإعلان عن الوجه التراثي للحداثة، ودعت إلى ضرورة الوعي بالتراث الروحي وضرورة فهمه وتقييمه وإذا كنا نود الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوروبي والتفاعل معه، فسيكون من الطبيعي أن نستفيد من هذه التجارب التي حققها الأوربيون، أي أن نحتذيها(١)

وعلى سبيل تأكيد جماعة "شعر" على حرية الإبداع، واتخاذ النموذج الأوربي نموذجًا يحتذى به، تبنت لغة الحداثة، ودعت لها، مثلما هو الأمر مع مجلات "مواقف" و"الكرمل" و"إضاءة ٧٧" و"أصوات"(*).

ويلاحظ أن قيادة لواء الحداثة العربية في انبعاثها الأخير انعقدت للشوام(٢) وما لبثت أن قويت هذه الكوكبة واتسع حجمها وظهرت أسماء فاعلة في هذا المجال(٣) وأصبحت الحداثة محورًا لمعارك كثيرة تدور رحاها الآن في أغلب الأقطار العربية.

---

(١) انظر: د. شكري عياد، مرجع سابق، ص ٦٤.

(*) يلاحظ أن جماعة " شعر " توقفت بعد صدور العدد: ٣٢/٣١ نتيجة التباين الفكري للجماعة، انظر عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٧، ٤٨ .

(٢) أمثال أدونيس، ومحمود درويش، ومحمد الماغوط.

(٣) أمثال أنسي الحاج، وسعدي يوسف، وخليل حاوي، ومحمد بنيس، وجابر عصفور.

ولو نظرنا إلى تيار الحداثة في مصر في عهد الانبعاث الحداثي الأخير، لوجدنا أن التيار يدور في فلك جماعات ثلاث، هي: "كتّاب الغد" و"إضاءة ٧٧"و"أصوات". ظهرت الجماعة الأولى -كتاب الغد- في الستينيات، وأسست جمعية لها بنفس الاسم، وعلى الرغم من أن آثارها الأدبية قليلة، فإن نشاطها التف حول مجلة "جاليري ٦٨" التي كانت لسان حال عدد لا يستهان به من أدباء الستينيات. وتعد هذه الجماعة أولى التجمعات الأدبية الشابة التي تمردت على الأطر الرسمية والأشكال التقليدية التي دأبت الثقافة المصرية على الدوران في فلكها.(١)

وعلى خلاف جماعتي "إضاءة ٧٧" و"أصوات" قد ضمت هذه الجماعة -كتاب الغد في معيتها خليطًا من الشعراء والنقاد وكتاب القصة(٢)، وقامت السلطات بمحاصرة أفراد هذه الجماعة وملاحقتهم، ثم انتهي الأمر بإغلاق الجمعية(٣).

وتعد الجماعة الثانية -إضاءة ٧٧- من أعلى جماعات الحداثيين المصريين صوتًا وأكثر استحوادًا على المناخ الإبداعي في مصر، فقد تكونت في ١٩٧٧(٤).

وقد أعلنت هذه الجماعة منذ بدئها أنها لن تكون امتدادًا لصلاح عبد الصبور أو أحمد عبد المعطي حجازي أو غيرهما من شعراء التيار السائد حينذاك(٥).

أما الجماعة الثالثة وهي جماعة "أصوات"(٦) فاهتمت بنشر دواوين مستقلة لعدد من أعضائها الشعراء ولرائد حداثة الأربعينيات جورج حنين، وذلك في شكل كتاب غير دوري ثم أصدرت مجلاتها المتناثرة التي عبرت عن أفكار هذه الجماعة، وكان آخرها مجلة "الجراد" ١٩٩٤

(١) انظر: د. صبري حافظ: إرضاءة ٧٧ عشر سنوات من التجريب الشعري ع ١٤ سنة ١٩٨٨ ص ١٥.
(٢) أمثال محمود الورداني، ومحمد رميش، وعبد المنعم تليمة، ومحمد صالح. ...
(٣) انظر قاسم مسعد عليوه، مرجع سابق ص ٨٩.
(٤) ضمت كلا من حسن طلب، وحلمي سالم، وجمال القصاص، ورفعت سلام، ثمّ انضم إليهم فيما بعد ماجد يوسف، وأمجد ريان، ومحمد خلاف، ومحمود نسيم.
(٥) انظر، د. صبرى حافظ إضاءة ٧٧، مرجع سابق، ص ١٦.
(٦) ضمت كلا من أحمد طه، وعبد المنعم رمضان، وعبد المقصود عبد الكريم، ومحمد بدوى. ...

ويلاحظ أن ثمة منافسة بين كل من جماعتي "إضاءة ٧٧"، "أصوات" وضح ذلك عند الاحتفال بمرور عشرة أعوام على صدور العدد الأول من مجلة "إضاءة ٧٧"، فقد أصدرت جماعة "أصوات" بيانًا هاجمت فيه جماعة "إضاءة" واتهمتها بالنفعية، وبأنها مراوغة متلونة لا تختار بوضوح حاسم بين الأصدقاء والأعداء[١]. ومع هذا فقد قامت جماعة "إضاءة" بالدفاع عن جماعة "أصوات" ضد هجوم المحافظين على أحد أعضائها بسبب ما أعلنه من أنه يخرج على عروض الشعر وقواعد النحو - أحيانا - وتركز الدفاع حول التفرقة بين لغة النص الديني ولغة التعامل اليومي، وأن الخروج على قواعد النحو العربي إنما يستهدف إقلاق المستقر الراسخ في الواقع المعيش فيه[٢]، والجماعتان بالرغم من تباينهما الشديد فإنهما متكاملتان، وأن الاختلاف في حد ذاته يمكن أن يسمى اختلاف علاقة[٣].

والمفارقة المثيرة للتأمل هي أن هذه الجماعية في الحركة الأدبية هي على المستوى الاجتماعي، رد فعل على التفتت والتشتت والاجتزاء، وهي على المستوى الفني، تأكيد على التفرد والخصوصية والاستقلالية داخل كل جماعة.(٤)

الفرق الزمني كبير بين نشأة كل من الحداثة الأوربية، والحداثة العربية، ففي حين ظهرت إرهاصات الحداثة الأوربية في القرن السادس عشر، وأرسيت الأسس الفلسفية والسياسية لها خلال القرنين السابع عشر، والثامن عشر، وقد اقتربت من معناها الكامل في القرن التاسع عشر، وتبلورت كلية في الربع الأول من القرن العشرين، وعاشت أزهي فتراتها بين الحربين العالميتين، فإن إرهاصات الحداثة العربية لم تظهر إلا في أواخر النصف الأول من القرن العشرين على يد جماعة (الفن والحرية)، مع ملاحظة أن هذه

(١) انظر، أحمد جودة إضاءة ٧٧ في عشر سنوات، أدب ونقد، القاهرة عدد ٣٢، ١٩٨٧م، ص ١٤٨.
(٢) انظر، حلمي سالم: النحو بين الحداثة والقداسة، صحيفة الأهالي، القاهرة ١٩٩٤/٨/١٧م، ص ٨.
(٣) انظر، د. صبري حافظ، تحولات الشعراء والواقع في السبعينيات، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، عدد١١ سنة ١٩٩١م، ص ٢٦.
(٤) المرجع السابق.

الإرهاصات لم تكن سوى أفكار واهية متقطعة الجذور بالمجتمع العربي، متشبثة بأغصان الحداثة الأوروبية التي أخذت تلملم أوراقها.

وإذا كانت الحداثة العربية نشأت في كنف السريالية، فإن السريالية لم تمثل في الحداثة الأوربية سوى حلقة من حلقات سبقتها وواكبتها، وتلتها حلقات أخرى عديدة ما بين مستقبلية(١)، ودادائية، وطبيعية، ثم تمخضت الأخيرة عن حركات أخرى كالانطباعية والرمزية... بحيث يمكن القول بأن الحداثة الأوربية كانت قضية أكبر من الحركات التي تفرعت منها، وقد تجاوزت تلك الاتجاهات التي كان ديدنها إيجاد صيغ وفرضيات جديدة(٢)، وهي تشكل أيضا في أغلب البلدان مركبًا غريبًا من المستقبلية والعدمية(٣)، ومن المحافظة والثورية، ومن الطبيعية(٤) والرمزية، ومن الرومانسية والكلاسيكية، كما كانت ترحيبًا بالعصر التكنولوجي واستهجانا له(٥).

(١) المستقبلية: هو اسم لنزعة في الأدب والفن، ظهرت لأول مرة في إيطاليا على يد الشاعر مارينتي (١٨٧٦_١٩٤٤) مؤداها، الثورة على الماضي بكل أساليبه الفنية، ومحاولة ابتكار موضوعات وأساليب فنية وأدبية تتمشى مع عصر الآلة والسرعة والمصنع والطائرة، وأن النظام المنطقي للجملة يجب أن يترك جانبًا ويحل محله الرمز الذي يواكب العصر كأصوات الآلات.... انظر معجم المصطلحات ص ٣٥٥، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٣٨٠.

(٢) انظر، مالكم براد بري، مرجع سابق، ص ٢١٠.

(٣) العدمية: مذهب أدبي، ظهر في أوروبا، وهو يقف في منطقة وسطى بين المثالية الرومانسية، والواقعية النقدية وترى العدمية أن الإنسان قد خلق وله طاقات وإمكانات محدودة، وعليه لكي يثبت وجوده أن يتصرف في حدود هذه الإمكانات، بحيث لا يتحول إلى يائس متقاعس أو حالم مجنون؛ ولذا فقد أطلقوا العنان للأدب كي يعبر عن شطحات الإنسان وآماله، ومن أشهر أدبائها جوستاف فلوبير، انظر، المذاهب الأدبية، ص ١٣٣ ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٣٩.

(٤) الطبيعية: تطلق على المذهب الفلسفي الذي يؤكد أن للطبيعة قانونًا أخلاقيًا وبيولوجيًا يمكن فهمه وإدراكه من طريق دراسة الطبيعة ذاتها، وليس من طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة، وهي بلورة للجانب الفسيولوجي في حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بعالم الطبيعة وقانون التطور الذي يعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحب الذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليده إذا وقفت عقبة في سبيل إثبات كيانه، انظر المذاهب الأدبية، ص ٩٥ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٣٧٦.

(٥) مالكم براد بري المرجع السابق، ص ٤٨.

والملاحظ على الحداثة العربية أن التواصل الإبداعي من خلالها قد انقطع لعقد أو يزيد، ومن أخلص لها وعكف طوال فترة الانقطاع هذه على الكتابة الحداثية خشي من طرح إنتاجه الإبداعي على الساحة الأدبية، منشورًا أو مقروءًا، فظل الإبداع الحداثي حبيس الأدراج ردحًا من الزمن(١). وفي العصر الذي سطعت فيه شمس الحداثة الأوربية ولاحت في الأفق ملامح لأفكار ما بعد الحداثة، فإن الحداثة العربية مازالت تتعثر خطاها ومازالت تجتهد لنزع الاعتراف بشرعية وجودها على الساحة الإبداعية العربية.

وهناك عدد من الحقائق ومجموعة من الاجتهادات المتصلة بنشأة الحداثة العربية منها.

١. أن الحداثة هي النتيجة المباشرة لفقدان الثقافة العربية تدريجيًا تحكمها في الواقع والسلوك الإنساني.
٢. إن الميل إلى الحداثة لا ينبع من ترك الثقافة المحلية أو هجر التراث أو عدم إحيائه ولا من التخلي عن الهوية، بل إن تحول الثقافة المحلية إلى تراث هو مصدر تفاقم الميل إلى الحداثة، وزيادة التطلع إلى الاندماج في الثقافة العالمية الصاعدة منبعًا للقيم العقلية وإطار لتحقيق إنسانية الإنسان(٢).

وهناك ثلاث ضرورات لنشأه الحداثة هي، ضرورة فكرية، وضرورة فنية، وضرورة جمالية، تتمثل الضرورة الأولي - الفكرية - في الاستجابة لشوق الاستقلال عمومًا في الأدب، وفي السياسة، وفي الثقافة. وتتمثل الضرورة الثانية - الفنية - تتمثل في خلق مفاهيم جديدة لعلاقة الشعر بالجمهور، وبالثورة، وبالواقع الاجتماعي. أما الضرورة الثالثة

(١) انظر قاسم مسعد عليوة، مرجع سابق، ص ١٠٩.
(٢) انظر، حلمي سالم، اغتيال العقل وإدانة الحداثة قراءة نقدية، لكتاب، د. برهان غليون، اغتيال العقل والثقافة بين السلفية والتبعية، أدب ونقد، عدد ٣٢ سبتمبر ١٩٨٧م، ص ٤٩.

الجمالية - فتعد استجابة لما يمور به الوطن العربي من مفاهيم جمالية جديدة كتثوير اللغة، وتوظيف الأسطورة، والاهتمام بالرمز(١).

والحداثة العربية إذا كانت مذهبًا يقود أو يفترض أن يقود حركة أدبية تعبر عن الإدراكات العربية المعاصرة للتجارب الإنسانية وللنواميس الكونية عبر ما ابتكرته أو نقلته من أساليب ووسائل، فإن المتابع لها - إبداعًا ونقدًا - يدرك عجزها عن توجيه المثقف العربي، وفشلها حتى في احتوائه. وقد يكون صحيحًا أنه بتوجهها الأوروبي مثلت انتفاضة فكرية وقيمًا وأشكالا بارزة أهلتها للانتقال من قطر عربي إلى قطر آخر، وأنها كأي ظاهرة متطورة تعرضت لفترات من التأزم. وبعد مرور أكثر من نصف قرن على نشأتها، فإنها لم تفلح إلا في إثارة الجدل والنزاعات في مجتمع النخبة المثقفة. وعلى الرغم من أنها أثارت إشكاليات ثقافية، وأثارت حالة من الصخب والضجيج، فإنها لم تسهم في خلق تيار حداثي مؤثر في نهر الأدب العربي على كثرة السابحين فيه(٢).

ويمكننا أن نرجع ذلك لأسباب، منها ما هو مرتبط بالتقاليد الاجتماعية، ومنها ما هو مرتبط بالبنى الثقافية والتراثية، ومن هذه الأسباب:

١- اعتقاد الحداثيين أن الأخذ بالثقافة الغربية هو شرط كل تقدم.

٢- تبني الحداثة العربية للطابع العلماني(*).

٣- الدعوة إلى عدم الاهتمام بالتراث.

٤- اقتناع الحداثيين بضرورة الانقلاب على الوعي القائم وعلى منظومة القيم التقليدية(٣).

---

(١) انظر، حلمي سالم، المرجع السابق.
(٢) انظر، قاسم مسعد عليوة، مرجع سابق، ص ١١٥.
(*) هناك خلاف حول هذه التسمية والأصح لغويًا أن تسمي العالمانية وهي الترجمة الدقيقة لمصطلح *Scholarism*.
(٣) انظر، حلمي سالم، اغتيال العقل وإدانة الحداثة، مرجع سابق، ص ٥٣.

ويمكن إضافة الافتقار إلى الشكل المنضبط، وإلى دقة الدلالة، وكذلك الاجتراء على المحرمات دون تبرير لمثل هذا الاجتراء، إضافة إلى الإيغال في الذاتية على نحو يقطع الجسور بين الشاعر والقارئ(١).

أوهام الحداثة :ـ

عندما يسمع المتلقي لفظ الحداثة، فإنه قد يتبادر إليه عدد من الأوهام حول هذا اللفظ وقد حدد أدونيس هذه الأوهام في، الزمنية، والمغايرة، والمماثلة، والتشكيل النثري، والاستحداث المضموني. فالزمنية تعني ربط الحداثة بالعصر، وهي نظرة شكلية تجريدية تتضمن القول بأفضلية النص المعاصر إطلاقًا على النص القديم، أما المغايرة فهي الاعتقاد بأن التغاير مع القديم في الموضوعات والأشكال هو الحداثة، وهي فكرة آلية تقوم على فكرة النقيض

أما المماثلة فهي تعني الاعتقاد بأن الغرب هو مصدر الحداثة، وأن هذه لا تكون إلا في التماثل معه، وهذه نظرة الاستلاب الكامل.

ويعني التشكيل النثري الاعتماد على النثر في التعبير، اعتقادًا بأنه ذروة الحداثة ونفي الوزن اعتقادًا بأنه رمز القدم.

أما الاستحداث المضموني، فهو تناول إنجازات العصر وفق رؤية تقليدية(٢)

وما زال المجتمع العربي يتوجس حذرًا من توجهات الحداثة؛ ذلك أن المنظرين لها من العرب يلهثون وراء كل غربي براق، ويحاولون نقله إلى مجتمعنا العربي، على الرغم من التباين بين المجتمعين: الشرقي والغربي في العادات والتقاليد والثقافات.

وعلى الحداثيين أن يعيدوا النظر في الفلسفات التي تحكم ممارساتهم الإبداعية ويتدبروا الانتقادات، ويعكفوا على دراستها دراسة نقدية حتى يصبح التواصل موجودًا بينهم وبين مجتمعهم الذي تركهم وانصرف بعيدًا عن دائرة الإبداع عامة والشعر خاصة على الرغم من مكانة الشعر في المجتمع العربي.

---

(١) انظر: د. ماهر شفيق، وقفة مع شعراء السبعينيات، أخبار الأدب، القاهرة ٩٤ سنة ١٩٩٣ ص ٨.
(٢) انظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ٣١٣ وما بعدها.